

Вятский государственный гуманитарный университет

В Е С Т Н И К
ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Филология и искусствоведение

Научный журнал

№ 1(2)

Киров
2012

Главный редактор
В. Т. Юнзблюд,
доктор исторических наук, профессор

Редакционная коллегия:
С. В. Чернова,
доктор филологических 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;
О. И. Колесникова,
доктор филологических наук, доцент

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) 673-674 (Издательство ВятГГУ)

Редактор Ю. Болдырева
Компьютерная верстка Л. Кислицыной

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

*Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций
на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук*

© Вятский государственный гуманитарный университет (ВятГГУ), 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Кирнозе З. И. Прецедентный текст и концепт в системе «Литература» 6

ЛИНГВИСТИКА

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

*Анализ языковых единиц разных уровней: диахрония и синхрония.
Компаративные аспекты языкознания. Дискурс.
Лингвокультурологические характеристики языкового материала*

<i>Аникина Р. А.</i> Особенности функционирования форм на -о в древнерусском языке: летописный и евангельский тексты	9
<i>Исламова И. Ф.</i> Отличие модальных глагольных форм от сходных языковых явлений в татарском языке	17
<i>Коваль Е. С.</i> Выражение сравнения в коми языке	20
<i>Коломейченко С. В.</i> «Плетение словес» как способ мелодического оформления текста «Жития Стефана Пермского»	24
<i>Прудникова Е. С.</i> Стереотипные гендерные характеристики человека в русском языковом сознании (на материале паремий о мужчине)	29
<i>Шайхуллин Т. А.</i> Семантико-смысловые отношения в русских и арабских паремиях с лексемой «соседи»	33
<i>Сычугова А. П.</i> Метод ассоцианирования	37
<i>Сычугова А. П.</i> Рассмотрение концепта в коллективном языковом сознании	40
<i>Самарин А. В.</i> Образная природа макроконцепта-фрейма «животный мир» и входящих в его структуру субфреймов	45

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

*Социолингвистика. Лингвофрагматика. Проблемы словообразования.
Семантическая деривация. Грамматические исследования*

<i>Багана Ж., Бондаренко Е. В., Чернова О. О.</i> Влияние внутренних и внешних факторов воздействия на формирование языковой ситуации в Германии	49
<i>Пугина Е. Ю.</i> Своё или чужое? (индийские реалии и проблема статуса «англо-индийского» идиома)	52
<i>Никулина Е. Г.</i> Аффективные речевые акты в системе эмоционально-оценочной интеракции ...	54
<i>Сергаева Ю. В.</i> Креативная языковая личность: творчество и сотворчество в компьютерной неографии	58
<i>Тимошенко А. О.</i> Семантическая деривация в свете этимологии	61
<i>Бирюкова Е. В.</i> Синтаксическая связь в немецком и русском языках	65
<i>Рябова Т. М.</i> Использование экспрессивных элементов в эмотивно-немаркированной речи	67

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

*Русская литература XIX – первой половины XX вв.
Философско-этические искания, критика и публицистика.
Духовно-символические аспекты отечественной прозы*

Кожуховская Н. В. К проблеме становления натурфилософского сознания в русской литературе XIX в.	72
Рамазанова Г. Г. Журнал «Московский наблюдатель» в оценках отечественного литературоведения	78
Подлевских Т. Н. Проблема читательского восприятия в программе «натуральной школы» (на материале «физиологических» очерков 1840–1850-х гг.)	81
Старфыгина Н. Н. Праздничный мир в цикле «Праведники» Н. С. Лескова	88
Старфыгина Н. Н. Структура и поэтика сказовой ситуации в цикле «Праведники» Н. С. Лескова	93
Ануфриев А. Е. Космогонические утопии В. Хлебникова (Цикл эссе «Кол из будущего»)	99
Матвеева И. И. Андрей Платонов и литературная дискуссия 1920-х годов	102
Ханов В. А. Символика inferнального в рассказах М. Горького о «бывших людях»	107
Смоленцев А. И. Мир Бога в художественном мире И. А. Бунина (роман «Жизнь Арсеньева»)	111

Традиции и эксперимент в отечественной литературе конца XX – начала XXI в.

Маслова С. А. Художественный мир современной детской литературной сказки	116
Лобин А. М. Эволюция историзма в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы»	119
Налдеева О. И. Чапушка как особый жанр в современной мордовской поэзии	125

Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

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

Полякова Е. А. Тема природы в поэзии Энн Бронте	128
Кошкина Е. А. «Духовный паралич» героя в малом рассказе Джеймса Джойса «Сёстры»	131
Родина Г. И. Античные образы и мотивы в творчестве Г. Зудермана	135
Щукина В. А. Тип «возлюбившего армию» героя в романе Дж. Джонса «Отныне и вовек»	138
Стулов Ю. В. Неоневольничье повествование в творчестве современных афроамериканских писателей	141

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Петровская Г. В. Художественный знак – художественный образ – художественная коммуникация	146
Рябитченко Л. Н. Проблема жанра «поэтический сценарий» и его реализация в творчестве А. Снежина	149

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	155
---------------------------	-----

CONTENTS

- Kirnoze Z. I.* The Precedent Text and the Concept in the System “Literature”
- Anikina R. A.* On Functioning of Qualitative Adverbs Ending in -O in Old Russian: the Annalistic and Gospel Texts
- Islamova I. F.* The Difference of Modal Forms of Verbs from the Similar Language Phenomena
- Koval E. S.* On Comparison and the Means of Its Expression in the Komi Language
- Kolomeychenko S. V.* “Ornate Words Braiding” as a Means of Melodic Formatting of the Text of “Hagiography of Stefan Permskiy”
- Prudnikova Ye. S.* Stereotypical Gender Characteristics of the Man in Russian Speakers’ Mentality (on the material of proverbs about a man)
- Sbaikbullin T. A.* Semantic Relations in Russian and Arabic Proverbs with the Lexeme “Neighbours”
- Sychugova L. P.* The Method of Associations
- Sychugova L. P.* Considering the Concept in the Collective Linguistic Consciousness
- Samarin A. V.* The Figurative Nature of the Macroconcept-Frame “Fauna” and the Subframes As Parts of Its Structure
- Baghana J., Bondarenko E. V., Chernova O. O.* Language Situation in Germany: Inner and Outer Influence Factors
- Pugina E. Yu.* Native or Alien? (Indian realities and the problem of the status of the “Anglo-Indian” idiom)
- Nikulina E. G.* Affective Speech Acts in the System of Emotionally Evaluative Interaction
- Sergaeva Yu. V.* Linguistic Personality: Creativity and Co-Creativity in the Internet-Based Neology
- Timoshenko L. O.* Semantic Derivation in the Light of Etymology
- Biriukova E. V.* Syntactic Connection in the German and Russian Languages
- Raybova T. M.* The Use of Expressive Elements in Emotively Unmarked Speech
- Kozbukhovskaya N. V.* On the Problem of Formation of Natural-Philosophical Consciousness in the XIX Century Russian Literature
- Ramazanova G. G.* The Journal “Moscow Observer” as Estimated in Russian Literary Studies
- Podlevskikh T. N.* The Problem of Readers’ Perception in the “Natural School” Program (on the material of “physiological” essays of the 1840s–1850s)
- Starygina N. N.* The Structure and the Poetics of the Tale Situation in the “Righteous Men” Stories by N. S. Leskov
- Starygina N. N.* The Holiday World in the “Righteous Men” Stories by N. S. Leskov
- Anufriev A. E.* The Cosmogonic Utopias of V. Khlebnikov (the cycle of essays “The Stake from the Future”)
- Matveeva I. I.* Andrey Platonov and the 1920s Literary Discussion
- Khanov V. A.* The Symbolism of the Infernal in M. Gorky’s Stories about “Former People”
- Smolentsev A. I.* The World of God in Bunin’s Artistic World (the novel “The Life of Arseniev”)
- Maslova S. A.* The Artistic World of Contemporary Literary Tales for Children
- Lobin A. M.* The Evolution of Historicism in A. Ivanov’s Novel “The Heart of Parma”
- Naldeeva O. I.* Chastushka as a Specific Genre of Contemporary Mordovian poetry
- Polyakova E. A.* Nature in Anne Bronte’s Poetry
- Koshkina E. A.* The Spiritual Paralysis of the Character in the Short Story “Sisters” by James Joyce
- Rodina G. I.* Ancient Images and Motifs in H. Sudermann’s Oeuvre
- Schbukina V. A.* The Type of “the Army Lover” Hero in James Jones’s Novel “From Here to Eternity”
- Stulov Yu. V.* Neo-Slave Narrative in the Works of Contemporary African American Writers
- Petrovskaya G. V.* Artistic Sign – Artistic image – Artistic Communication
- Ryabitchenko L. N.* The Genre of “Poetic Scenario” and its Realization in A. Snezhin’s Oeuvre

ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ И КОНЦЕПТ В СИСТЕМЕ «ЛИТЕРАТУРА»

«Прецедентный текст» – термин, введенный в современную лингвистику Ю. Н. Карауловым [1]. Лингвистический термин построен по аналогии с термином «прецедентное право» в юриспруденции. Этимология слова (*praecedens* – предшествующий) указывает на то, что «прецедент» всегда предшествует нынешнему положению дел. Прецедентным представляется событие, случившееся раньше и служащее образцом для некоей последующей действительности. Прецедентный текст выявляется благодаря ассоциативному тезаурусу языка и трактуется как совокупность отношений между стимулами и реакциями, т. е. прямыми и обратными связями, составляющими систему. Сущность коммуникации раскрыл Гегель. Размышляя о природе искусства, он указал, что «искусство распадается на произведение, имеющее характер внешнего, обыденного, наличного бытия – на субъект его продуцирующий и на субъект его созерцающий и перед ним преклоняющийся» [2]. При огрублении и известном упрощении обратим внимание на то, что сохранены главные свойства ряда: центральное место произведения – артефакта – и наличие прямых и обратных связей. Присутствие трех элементов в системе Гегеля не делает эту систему простой. Каждая из частей, в свой черед, является сложной системой, содержащей бесконечное множество составляющих.

Остановимся подробнее на компонентах гегелевской триады: «продуцирующий субъект» – автор, художник, ремесленник, творец – реальный человек, но он же «субъект сознания», способный «родить» идею, прежде чем она воплотится в материи. Но эти двойные «роды» могут и не состояться. [3] Художника покинуло вдохновение или настигла болезнь. Замечательный

русский пейзажист Ф. Васильев умер в двадцать три года от чахотки в Крыму. Стремительный рост таланта М. Лермонтова прервала дуэль. Он погиб. Можно вспомнить и более простые – технические или бытовые примеры. Новая модель автомобиля так и осталась в чертежах конструкторского бюро. Сверхзвуковой авиалайнер не был запущен в серийное производство. В гомеровском эпосе верная Пенелопа не завершила своей работы, так и не соткала полотно. В многовариантности приведенных причин решающую роль играет случай, вторгающийся в жизнь и диктующий ей свои законы. Но случай этот глобально, в пределе закономерен, ибо, как сказал А. Блок, «нас всех подстерегает случай // Над нами сумрак неминуемый // Иль ясность Божьего лица». В строках поэта над хаосом случайностей стоит общеприятный закон – неминуемой смерти или оглядки на Бога, дарующего идею бессмертия. Этот общий закон может быть определен как высший Смысл – «одна из самых трудных для философии категорий» [4].

Из возможных подходов к пониманию культуры мы избираем системный подход. Существует множество определений понятия «система», но создание строгого определения, которое могло бы стать общепринятым, – дело будущего. Упрощая представления о системе, здесь можно воспользоваться той ее дефиницией, которая вошла в справочную литературу, изданную на русском языке: «Система (от греч. *systema* – целое, составленное из частей; соединение) – совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которая образует определенную целостность, единство» [5].

Для понимания «прецедентного текста» особенно важна мысль о «субъекте», преклоняющемся перед произведением искусства. Гегель характеризует явление, впоследствии обозначенное как “*feed back*”, «обратная связь». «Прецедентность» текста возникает на основе устойчивой «обратной связи» между «текстом» и его «потребителями».

Если исходить из «антропологической парадигмы», прецедентный текст можно обнаружить повсюду: в человеческой жизни, в социуме, в истории и культуре. Эти тексты построены на основе различных знаков, однако их взаимоподобие связано с объединяющим их признаком «прецедентности».

Согласно концепции Ю. Н. Караулова, «прецедентный текст» обладает познавательной и эмоциональной значимостью для ряда поколений. Он передается от поколения к поколению. «Прецедентный текст» хрестоматиен, узнаваем. Нередко такие тексты воспроизводятся в усеченной форме. Они функционируют в коммуникации в свернутом виде, для их узнавания достаточно предъявления одного или нескольких знаков-символов. Переходя от поколения к поколению, «прецедентный текст» подвергается все новым интерпретациям в разновременных дискурсах разного типа. Другое свойство «прецедентного текста» – реинтерпретация в разных видах искусства. В «прецедентный текст» входят, как правило, «прецедентные имена».

Так, например, Фауст – прецедентное имя литературного, философского, музыкального и прочих дискурсов. Оно связано с серией разнообразных «прецедентных текстов» и их меняющихся контекстов. «Фаустианский человек» как «прецедентное имя» вызывает ассоциации с «народной книгой» о докторе Фаусте, с К. Марло, И. В. Гете, Ш. Гуно, О. Шпенглером, А. Г. Шнитке...

Другое прецедентное имя – Кармен – связано с контекстами П. Мериме, оперой Ж. Бизе и с поэтическим циклом А. Блока.

Переходы имени Кармен через семиотические границы видов искусств усиливают признаки «прецедентности». При этом тексты подвергаются усечению, сжатию, сворачиванию. Максимум информации оказывается упакован в минимум знаков. «Прецедентный текст» – это текст, характеризующийся информационным сжатием, способностью к пересечению семиотических границ

и входящий во все новые ситуации резонанса на основе «обратной связи».

Эта обратная связь в новелле исключает однозначность понимания образа. Переводя разговор к особенностям лингвистического анализа текста, к изучению цыганского языка, а с ним и цыганской национальности, Мериме иронизирует над наивным читателем, «разинувшим от удивления рот». «В рот, закрытый глухо, не залетит муха». «Кармен» – прецедентный текст и художественный концепт одновременно. Он символичен и означает больше заложенного в нем логического содержания [6].

В новелле Мериме уже эпиграф содержит загадку: «Всякая женщина – зло, но дважды бывает хорошей – или на ложе любви, или на смертном одре». Палад. 36 [7].

Текст в переводе М. Лозинского, принадлежавшего к кругу поэтов-акмеистов, всем строем речи эту загадку приоткрывает, позволяя читателю интерпретировать образ Кармен по-своему. Любовь Кармен губит Хосе, превратившегося из честного солдата в преступника. Убит муж Кармен, гибель грозит тореадору. Умирает и сама Кармен. Зло героини можно толковать условиями существования, бедностью, толкающей к занятию контрабандой, её цыганским воспитанием, психологией «всякой женщины», но также опасной силой страсти, возбуждаемой Кармен. Именно так слышится мотив Кармен в музыке Бизе и лирике Блока, у которых любовь «законов всех сильней».

Но ни одна из названных причин не раскрывает тайны, делающей Кармен образом мировой литературы, а самое имя – прецедентным.

Кармен – имя-концепт, в котором любовь, свобода и гибель существуют слитно. Свобода предстает у Мериме не только прекрасной. Она гибельна. Но она же и притягательна, как сама жизнь [8].

Расхождение между знаком и смыслом, «асоциативная запредельность» (теория С. Асколь-

дова) концепта, его способность к расширению и развитию в восприятии разных читателей определяемы именно как условия прецедентности [9]. То, что цепь образов в прецедентном тексте может быть направлена не в сторону значения слов, их потаенного смысла, рождает потребность разгадки авторского эпитафия, заданного в преддверии новеллы и подтвержденного её финалом.

Устойчивость читательского интереса к прецедентному тексту при возможности расхождения между значением и смыслом создает и решает в концепте ту загадку, которая отличает художественный текст от формально-логического или чисто лингвистического построения.

Примечания

1. *Капулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.

2. *Гегель Г.* Философия духа. Энциклопедия философских наук. М., 1977. С. 383.

3. *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.* Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. М.: Флинта; Наука, 2007. С. 40–41.

4. *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 236.

5. Философский энциклопедический словарь. М., 1989; Советский энциклопедический словарь. М., 1981. С. 1225.

6. *Степанов Ю. С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

7. Мериме Кармен // П. Мериме. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1956.

8. *Зусман В. Г.* Концепт // В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе, Г. П. Рябов. Словарь по межкультурной коммуникации. Понятия и персоналии. М.: Флинта; Наука, 2010.

9. *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словестность под. общ. ред. проф. В. П. Нерознака. М., 1997.

ЛИНГВИСТИКА

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

**Анализ языковых единиц разных уровней: диахрония и синхрония.
Компаративные аспекты языкознания. Дискурс.
Лингвокультурологические характеристики языкового материала**

УДК 811.161.1-112

Р. А. Аникина

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФОРМ НА -О В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ: ЛЕТОПИСНЫЙ И ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТЫ*

Статья посвящена изучению особенностей функционирования качественных наречий на -о в евангельском и летописном текстах. Делаются выводы о том, что главной особенностью формирования и функционирования группы неизменяемых слов (в данном случае форм на -о) в период с XI по XIV в. является процесс перехода именной формы в приглагольный определитель, зависимый от глагольного центра.

The article is concerned with the functioning of qualitative adverbs ending in -o in the annalistic and Gospel texts. The author makes a conclusion that the main feature of the uninflected words (especially forms ending in -o) in the 11–14th centuries is the transition of the nominal form to an adverbial qualifier dependent on the verbal core.

Ключевые слова: качественное наречие, синкрета, приглагольный определитель, летописный и евангельский тексты.

Keywords: qualitative adverb, syncretic word, adverbial qualifier, annalistic and Gospel texts.

Проблема происхождения и становления наречия как особой грамматической категории в истории русского языка, несмотря на большое количество исследований, изучена до сих пор недостаточно полно. Единого мнения о данной проблеме нет. «История формирования наречия как части речи в настоящее время представляется очень спорной, – отмечает В. В. Иванов, – в современных исследованиях высказываются самые разные мнения о путях образования наречий в русском языке. Поэтому окончательно решить вопрос об истории складывания и развития этой части речи в русском языке пока не представляется возможным» [1]. Большая часть научных работ о наречиях посвящена исследованию словообразовательной базы данного класса слов (см.: [2]). Многие на сегодняшний день выявлено и доказано. Однако одним из самых сложных вопросов остается вопрос о становлении наречия как особой части речи. Многие исследователи говорят о появлении наречий еще в праславянский период. По их мнению, в исторический период наречия уже существуют как особый лексико-грамматический класс слов: «Большая часть наречий и наречных словообразовательных моделей сложилась в дописьменную эпоху и представлена наряду с древнерусскими в других славянских языках» [3], см. также: [4].

* Работа выполнена в рамках научного проекта «Лингвистическое обеспечение аннотированного корпуса древнерусских Евангелий XI–XIII вв.» (номер контракта 14.740.11.0568) (федеральная целевая программа «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009–2013 годы» Министерства образования и науки Российской Федерации).

Как известно, наиболее многочисленной является группа качественных наречий. Существует несколько точек зрения на их происхождение: 1) образование от предложно-падежных форм существительных; 2) образование из имени прилагательного; 3) образование на базе первичного синкретичного имени.

Отсутствие понимания формирования и развития качественных наречий как одного из центральных разрядов этой части речи приводит в ряде случаев к трудностям различения в древнейших и средневековых славянских текстах омонимичных форм качественных наречий, существительных и прилагательных, наличие которых обусловлено разрушением древнего синкретичного имени и сложным развитием и синтагматическим и парадигматическим взаимодействием таких словоформ.

Вопрос о существовании грамматической синкреты в русском языке не только в доисторический, но еще в исторический период не решен окончательно. По мнению некоторых ученых, синкретизм является характерной чертой древнерусского языка, причем эта черта может проявляться на различных уровнях языка, так, в частности, древнее имя предстает перед нами как семантическое единство в разнообразии синтагматических единиц [5].

Работы, посвященные описанию синкреты, в большинстве своем направлены на изучение происхождения имени прилагательного и имени существительного.

По мнению проф. В. А. Баранова, «с самого начала дифференциации существительного и прилагательного одним из основных факторов, определяющих и направляющих этот процесс, был фактор синтагматический. Известно, что формирование имени прилагательного непосредственно связано с выполнением характеризующим именем функции синтаксического определения. Синтаксическая связь двух имен стала основой для актуализации характеризующего компонента семантики в одном из сопологаемых имен, а затем грамматикализации этого имени. <...> Вопрос заключается в том, насколько синкретично его грамматическое значение, каково соотношение в семантически недифференцированном имени грамматической нерасчлененности и синкретичности» [6].

Однако для некоторых исследователей понятие грамматической синкреты как речевой реальности не существует (В. М. Марков, В. В. Колесов). Так, например, проф. В. В. Колесов разделяет синкретизм форм и синкретизм значений. При этом он скорее выделяет синкретизм значений, а не синкретизм форм. Исследователь замечает, что синкретизм формы либо не существует, либо имеет другое название. И напротив, говорит о том, что «совпадение значений рода, числа, падежа и типа склонения в одной общей флексии *-омь* творительного падежа единственного числа мужского рода первого склонения – это все тот же синкретизм значений» [7]. А то, что традиционно называют синкретизмом падежной формы, по мнению В. В. Колесова, «всего лишь перемаркировка форм, возникающая в целях наилучшей специализации конкретных значений грамматической формы. Они по-прежнему различаются в контексте, отсюда и их сходство с семантическим синкретизмом, который также опознается по контекстам» [8].

Проф. В. М. Марков также не выделяет понятие грамматической синкреты как отдельную речевую реальность: «Трудно, например, усомниться в предметном значении таких слов, как *право* и *лево*, в известном “не знает, где *право*, где *лево*”. Разумеется, только существительные можно видеть в образованиях *красно* и *черно* в такой, например, поговорке, указанной В. И. Далем: От *красна* до *черна* недалече» [9].

Разрушение первичного понятийного единства синкретичного имени – одновременно имени-признака и имени-субстанции, где функция определяется в первую очередь семантически и синтагматически, стало базовым для формирования и развития наречия. Процесс становления многочисленной группы качественных наречий происходит позже, чем окончательное формирование имени прилагательного. Появление и активизация наречия связаны с функционированием имени прилагательного, связанного с понятием о приименном признаке.

Аналогичного взгляда на происхождение наречия (на основе качественных прилагательных) придерживается Е. И. Янович. Автор, анализируя материал древнерусского (XII–XV вв.) и старорусского (XV–XVII вв.) периодов, отмечает, что наречия появились в результате лексико-семантической конденсации адъективно-субстантивных словосочетаний [10].

В основу данной работы положено мнение о том, что адвербиализация может осуществляться двумя путями: 1) образованием наречия из синкретичного имени; 2) образованием наречия на основе прилагательных.

По наблюдениям некоторых ученых, качественные наречия на *-о*, которые составляют объект данного исследования, начинают активно формироваться и функционировать в древнерусский и старорусский периоды (XI–XV вв.) и в средневековых памятниках постепенно становятся одной из самых продуктивных и многочисленных групп в соотношении с наречиями других разрядов [11].

Явления, происходившие в языке в тот или иной период его развития, реализуются в изменении активности использования и в особенностях функционирования конкретных слов (форм слов) в письменных памятниках различных жанров. В связи с этим значимым представляется изучение процесса формирования группы качественных наречий в разножанровых памятниках. Материалом для исследования послужили электронные корпуса летописных и евангельских текстов, представленные на портале «Манускрипт: славянское письменное наследие» (URL: manuscripts.ru). Нами проанализирована первая часть летописного текста – «Повесть временных лет». Исследование проводилось на материале его ранних списков, а именно Лаврентьевском (РНБ, Ф.п.IV.2), Ипатьевском (БАН, 16.4.4) и Радзивиловском (БАН, 34.5.30). Списки древнейших славянских евангелий XI–XIV вв. представлены тремя рукописями краткого апракоса – Остромирово евангелие (РНБ, Ф.п.I.5), Архангельское евангелие (РГБ, М.1666) и Саввина книга (РГАДА, ф. 381 (Син. тип.), № 14); тремя рукописями полного апракоса – Пантелеймоново евангелие (РНБ, Соф. 1), Симоновское евангелие (РГБ, Рум. 105), Музейное евангелие (РГБ, Рум. 104) и одним тетром – Типографское евангелие (РГАДА, ф. 381 (Син. Тип.), № 1) [12]. В качестве основного метода исследования в данной работе использовался корпусный метод, позволяющий на основе выбранных в текстах всех интересующих единиц сопоставить разновременные и разножанровые старославянские и древнерусские памятники между собой в количественном соотношении исследуемых форм. Другим методом исследования послужил контекстный анализ, в результате которого были выявлены особенности функционирования форм на -о в летописных и евангельских текстах.

В ходе сплошной выборки интересующих форм выявлены все текстовые прецеденты, выяснены количественные данные их употребления, а также предпринята попытка классификации всех имеющихся в списках ПВА анализируемых форм, в результате которой было выделено несколько групп форм на -о: собственно наречия, имена существительные, имена прилагательные, имена в предикативной функции [13] и морфологически неопределенные образования [14]. В рамках данной работы предложена классификация исследуемых форм, проведен анализ особенностей функционирования качественных наречий, имен в предикативной функции и образований, морфологически неопределенных, представлены количественные данные их употребления:

наречия:

аще ли дѣѣскъ полъ то воздоать · н прнлѣжно възспнтають (РА, 7.2);

н сѣорше праздникъ праздноваша свѣтло (ЛА, 61.1);

н мнрьно пребывати в совокупленни въздравьн (ИП, 52.2);

н науста жнтн мнрьно нв братолюбнн (ИП, 56.1);

имена в предикативной функции:

н рѣ володнмеръ се не добро есть мало городовъ школо кыева (ИЛ, 45.2);

не добро есть лежаѣн · шцю нашему · фешдосевн (РА, 121,1);

бзи възхъ лѣтъ егюкнаженнн · лѣ · се же днвно есть наковъ възхъкованнн сѣываетса удароѣство^ѣ (ИЛ, 15.2);

днвно есть колнко добра · сотворнлъ роуѣтвнземлн крѣтнвѣ (РА, 73,2);

рѣ стославъ къ мѣрн своен · н къ боларомъ свонмъ · не любо мн есть в кневѣ бзйтн (ЛА, 20.1).

морфологически неопределенные образования:

се слышавше людѣ с радостью ндѣху · радующеса н глѣше · аще бзи се не добро было не бзи сего кнѣзь н боларе^н · прнлн (ЛА, 40.2);

се же знаменне не добро бзи^т (ИЛ, 61.1);

также н къ пѣченъгомъ посла · паволокн н злато много · (ЛА, 10.2).

Количественные данные представлены в таблице (акцентировано внимание на относительном количестве форм) (см. табл 1).

Из таблицы видно, что при относительно равном количестве форм на -о в рукописях количество наречных образований на -о от более раннего списка ЛА к позднему списку РА летописи увеличивается. При этом следует отметить, что количество имен в предикативной функции и морфологически неопределенных образований уменьшается. Небольшое отклонение наблюдается лишь в соотношении Лаврентьевского и Ипатьевского списков. Несмотря на более ранний период создания (начало XIV в.) в Лаврентьевском списке выявлено большее относительное количество наречных образований и, соответственно, меньшее количество имен в предикативной функции. Можно предположить, что данное явление связано с различным местом написания памятников: Лаврентьевский список летописи создан в Суздале (северо-восток), а Ипатьевский – в Новгороде (северо-запад) – а соответственно, различными языковыми условиями их создания.

Таблица 1

Количественные данные	Рукопись	ЛЛ	ИЛ	РЛ
	Общее количество словоформ в ПВЛ		54101	59402
Общее количество форм на -о		482	484	484
Относительное количество форм на -о		0,9	0,8	0,9
Количество качественных наречий на -о		40	37	43
Относительное количество наречий на -о		8,3	7,7	8,9
Имена в предикативной функции		8	11	7
Относительное количество имен в предикативной функции		1,6	2,2	1,4
Переходные образования		6	7	4

Таким образом, выявленное количественное соотношение форм на -о в списках ПВЛ показывает, что период XIII–XV вв. – период активного формирования наречий на -о, распределение которых между списками, вероятно, зависело не только от временной принадлежности списка, но и от места написания памятника.

Большая часть работ, направленных на изучение формирования современной группы качественных наречий, основывается на исследовании непереводаемых, оригинальных русских текстов [15 и др.].

Принято считать, что «переводные тексты традиционного содержания не дают показательного материала, который можно использовать для восстановления картины изменения функционирования приглагольных определителей» [16].

Следует отметить исследования, в рамках которых проведено сравнение наречий в богослужебных текстах разного времени с точки зрения их абсолютного и относительного количества [см. 17] и выявлено, что «славяно-книжные тексты, в частности служебные минеи, дают материал не только для иллюстрации увеличения количества наречий (что уже само по себе требует объяснения), но и для наблюдений над системностью, однонаправленностью изменений, а также над причинами активизации групп наречий в целом и отдельных групп этого класса слов» [18]. В связи с этим целесообразным представляется исследование функционирования качественных наречий не только в оригинальных русских произведениях, в частности в летописных текстах, но и в переводных с целью 1) сравнения количественных данных употребления качественных наречий на -о и описания особенностей их функционирования в разножанровых памятниках, 2) выявления специфики функционирования данной группы наречий в разновременных памятниках, 3) определения частеречной принадлежности некоторых образований на -о в связи с синтаксической позицией данных форм.

Так, показательным представляется функционирование наречных образований на -о в древнейших памятниках церковно-книжного содержания, а именно конфессионально-литургического жанра – евангелиях.

Выборка форм на -о в евангельском тексте и их количественный анализ позволили представить классификацию форм на -о, аналогичную классификации в летописном тексте (табл. 2).

Следует отметить преимущественное употребление имен в предикативной функции над наречными образованиями. Относительное количество качественных наречий от века к веку существенно не изменяется, но показательной является разница в количестве данных форм между старославянской Саввиной книгой (XI в., XI–XII вв., XIII в.) и древнерусским Архангельским евангелием (XI в.).

Таблица 2

	СК, XI в.	ОЕ, XI в.	АЕ, XI в.	ТЕ, XII в.	СЕ, XIII в.	РЕ, XII–XIII вв.	ПЕ, XII–XIII вв.
Общее количество словоформ в рукописи	33379	52878	37708	67449	73334	56711	68733
Количество форм на -о	2346	4172	2967	5090	5786	4666	5551
Относительное количество форм на -о	7,0	7,8	7,8	7,5	7,8	8,2	8,1
Количество наречий на -о	11	19	17	26	26	30	27
Относительное количество наречий на -о	0,4	0,4	0,6	0,5	0,4	0,6	0,4
Количество имен в предикативной функции	13	35	23	26	50	39	45
Относительное количество имен в предикативной функции	0,5	0,8	0,8	0,5	0,9	0,8	0,8
Количество морфологически неопределенных образований	2	1	2	2	4	3	2

Аналогичное различие наблюдается и в употреблении имен в предикативной функции в этих же памятниках.

Таким образом, данные евангелий демонстрируют: 1) от века к веку наблюдается увеличение количества форм на -о; 2) существует заметное количественное увеличение качественных наречий на -о в памятниках XII–XIII вв. в сравнении с памятниками XI в., что подтверждает факт начала активного формирования группы качественных наречий; 3) большее количество имен в предикативной функции в русских памятниках в сравнении со старославянским евангелием – Саввиной книгой; 4) единичное количество морфологически неопределенных образований (причем их количество увеличивается от века к веку); 5) преобладание имен в предикативной функции над наречиями. Все отмеченные тенденции свидетельствуют о процессе «расщепления» первичного синкретичного имени, а следовательно, и о начале процесса активного формирования на его основе группы качественных наречий.

Известно, что корпусный метод исследования дает возможность наблюдения за поведением интересующих языковых единиц в пределах нескольких текстов. В основе данного метода лежит выборка интересующих форм, их количественный анализ и соотношение между одновременными и разножанровыми памятниками.

Сопоставление количественных данных форм на -о в летописных и евангельских текстах представлено в сводной таблице, отражающей относительное количество качественных наречий на -о и имен в предикативной функции (табл. 3).

Таблица 3

	ЛЛ	ИЛ	РЛ	СК	ОЕ	АЕ	ТЕ	СЕ	РЕ	ПЕ
Количество качественных наречий на -о	8,3	7,7	8,9	0,4	0,4	0,6	0,5	0,4	0,6	0,4
Имена в предикативной функции	1,6	2,2	1,4	0,5	0,8	0,8	0,5	0,9	0,8	0,8

Показательно явное преобладание наречий на -о над именами в предикативной функции в несколько раз в летописном тексте и меньшее их количество (разница между ними несущественна) в сравнении с именами в предикативной функции в евангельском тексте.

Сравнение количества показало, что употребление наречий на -о и имен в предикативной функции на -о в летописном и евангельском текстах существенно различно, что объясняется как различным жанром текстов, так и, несомненно, различным временем написания памятников.

Основополагающим фактором закрепления за образованиями на -о функции обстоятельства является синтаксическое окружение.

Анализ конкретных лексических единиц в летописях и евангелиях и наблюдение над отдельными формами позволили подтвердить сделанные выводы.

Рассмотрим наиболее показательные примеры.

Форма *добро* в качестве наречия в ПВЛ по ЛЛ, РЛ и ИП и в евангельских текстах употребляется крайне редко. Обычно это или имена в предикативной функции, или же морфологически неопределенные образования. Ср.:

Имена в предикативной функции:

н рѣ колоднѣмъ се не добро есть мало городоу школо кыева (ПВЛ ИЛ, 45.2);

не добро есть лежанъ · шцю нашѣму · фешдосъевн (ПВЛ РЛ, 121,1);

гн помози ми · онъ же отъвѣща въ рече нѣсть добро отати хлѣба уадоу (СК, 68.1);

гъ же рѣ нн шстанн да първен насытатъса уада · нѣ бо добро штати хлѣ ба уадоу н поврѣщн по мъ (СЕ, 60.1);

н же не шреується все го своко нмѣнна не можетъ мон быти оученикъ · добро естъ соль · аще же соль оборуакеть унмь оубо осолнтъса (РЕ, 84.2) и др.

Морфологически неопределенные образования:

се слышавше людье с радостью ндѣху · радующеса н глѣше · аще бы се не добро было · не бы сего князь н бояре нѣ прннали (ПВЛ ЛЛ, 40.2);

се же знаменне не добро быт (ПВЛ ИЛ, 61.1);

крѣпко урнсла своа · ноутвердн мзыщн свон на дѣло · н вкучн како добро дѣлати (ПВЛ ИЛ, 32.1);

како можете добро глѣти зъли сже · ш нзбы тѣка бо срдцю оуста глѣють (ТЕ, 23.2) и др.

Для этой основы в функции наречия обычна форма на ять:

сн же добрѣ воєваху на словѣнѣхъ (ПВЛ ЛЛ, 4.2);

а томꙋ сѧ не оꙋчнтѣ · ДОБРѢ же творѣше не можнтѣ сѧ (Пл Лл, 80.2);
 н лнхо днвлѣхъ сѧ глѣжше · ДОБРѢ все творнтѣ · н глаоꙋхъѧ творнтѣ слѣшатн (СК, 78.2);
 Ѡвѣща жена н рече кмоꙋ не нмамъ моꙋжа глѣ кн Ісѣ · ДОБРѢ рече како моꙋжа не нмамъ
 (АЕ, 1.2);

н рекоша кмоꙋ неДОБРѢ лн глѣмъ мзи како самарѣаннѣ кн тзи н бѣ съ нмашн (ОЕ, 33.1).

По мнению Г. А. Хабургаева, «формы настоящего времени глагола *быти* использовались для указания на отнесенность к моменту речи всякого признака, выраженного существительным, прилагательным» [19], то есть именем. Опираясь на утверждение ученого, можно предположить, что слово *добро* в сочетании с формой настоящего времени выступает скорее в качестве имени в предикативной функции, а в составе составного именного сказуемого в сочетании с формой прошедшего времени глагола *быти* еще в качестве морфологически неопределенного образования. При этом в первом случае сочетание типа *добро есть / не есть добро* употребляется, как правило, с инфинитивной формой основного глагола (напр., не добро есть лежати, несть добро отяти).

В ситуации же с сочетанием слова *добро* с формой прошедшего времени глагола *быти* (аористом) нельзя однозначно определить частеречную принадлежность для *добро*, так как это может быть как имя, так и уже наречное образование. Форма *бысть* – форма аориста 3 л. ед. ч. Следовательно, в сочетаниях типа *се знамение не добро бы(с)* и *се не добро было* форма прошедшего времени может указывать на объект или субъект совершения действия (*добро было*), и слово *добро* в таком случае выступает в качестве существительного, или же указывать на характеристику действия, тогда слово *добро* выступает в качестве наречия.

Материал, представленный в Исторической грамматике русского языка под редакцией Р. И. Аванесова, В. В. Иванова [20], иллюстрирует сочетаемость формы прошедшего времени глагола *быти* с именной формой, в частности с краткой формой причастия или прилагательного: азъ рослабленъ быхъ лѣта .ві. (ПС XI, 27); приде авва ... и оца погребены бы(с) (там же, 75–75об); сздана бысть църкы (ОЕ 1056–1057); бы(с) же великъ моръ (Изб 1073, 93). Ранние древнерусские памятники подтверждают факт сочетаемости данной формы глагола именно с именем, следовательно, возможным следует считать сочетание (*не*) *добро бы(с)* как сочетание имени (существительного/прилагательного) с простой формой прошедшего времени глагола *быти*.

В качестве имен в предикативной функции в летописном тексте, в отличие от евангельского, преимущественно выступают также слова *зѣло*, *дивьно*, *любо*:

бѣ всѣхъ лѣтъ его княженнѣ · лѣ · се же днѣно естъ како Ѡ волѣхъованнѣ сѣзѣаетсѧ чародѣствѣѡ
 (ПВЛ ИЛ, 15.2);

днѣно естъ колнко добра · сотворнѣ рѣчѣмъиземлн крѣтнѣ (ПВЛ РЛ, 73,2);

се бѣ первокѣ зѣло Ѡ поганънѣ н безбожнъихъ врагъ (ПВЛ ЛЛ, 55.1);

рѣ стославъ къ мѣрн своен · н къ болгаромъ своимъ · не любо мн есть в кнекъ быти (ПВЛ ЛЛ, 20.1);

гдѣ крщнне прнмемъ шнн же рѣша кадѣтн любо (ПВЛ РЛ, 60.1) и др.

В евангельских же текстах *зѣло* выступает только как существительное и прилагательное, *любо* – только в качестве союза:

такѡ всѣако дрѣво добро плоды добры творитѣ а зѣло дрѣво · плоды зѣлы творнтѣ (ТЕ, 13.2);

н пронесѣтѣнма ваше како зѣло снѧ улѣсѣагороадн (СК, 133.2);

н мннѣ въ послѡужнтѣ нмъ любо въ вѣторѣжѣ любо въ третнѣжѣ (ОЕ, 106.2);

н мнѡꙋкъ послѡужнтѣ нмъ любо въ вѣторѡꙋ любо въ третнѡꙋ стражѡпрндѣтъ (АЕ, 61.2).

Аналогичную частеречную принадлежность для данных форм демонстрируют данные словарей (примеры приводятся в упрощенном графическом виде):

Словарь старославянского языка

Въскую вы мыслите *зѣло* въ срѣдѣцѣхъ вашѣхъ (ЗЕ МЕ АсЕ ОЕ);

О всѣмъ *зѣлѣ* еже створи іродѣ (ЗЕ МЕ);

Любо въ вѣто *любо* въ третью стражу придеть (ОЕ).

И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка

Достоитъ ли въ суботы добро творити, ли *зѣло* сътворити (ОЕ);

Любо въ вѣторую, *любо* третью стражу придеть (ОЕ).

Известно, что в самом начале славянской письменности наряду с Евангелиями на старославянский язык были переведены с греческого и другие тексты, поэтому для сопоставления употребления исследуемых форм в древнерусском и старославянском языках целесообразным представляется использовать примеры не только из евангельских, но и из иных памятников (примеры приводятся в упрощенном графическом виде. Используются контексты, представленные в Словаре старославянс-

кого языка Й. Курца). Так, в старославянских текстах форма *зъло* употреблялась как существительное и как прилагательное, *любо* – как союз или частица:

- Отъ всего того зла чистъ сы . блажены матѣи (Клоц. 4а 14);
 Искрѣнимъ своимъ зъло г<лаго>люште (Клоц. 4а 1);
 Понеже ис<оусъ> стоя насъ ради . да ставитъ зълоу течения (Супр. 431, 14);
 Да ни единого же иматъ извѣта . аште прѣбудеть въ зълѣ (Супр. 420, 5);
 Такова же и таковая зъла чьстьнѣи божи црѣкви показа (Супр. 215, 3);
 Якоже вѣдѣху глаголемая . и хотяште зъло творяху (Супр. 440, 23);
 обрѣте я зъло творяшта (Супр. 169, 10);
 речеть кто любо гнѣчае видя . абѣ томоу извѣштаноу бытии (Супр. 546, 4);
 и отъ коего любо сѣмене кую любо вину да оукрадетъ (Супр. 42, 19);
 или въ коеи любо потрѣбѣ (Супр. 378, 22);
 имѣние свое желая . оустроити по коемоу лоубо образу (Супр. 547, 3).

Контексты старославянских рукописей демонстрируют данные, аналогичные евангельским текстам, и подтверждают данные словарей.

Форма *дивьно* употребляется только в составном именном сказуемом в предикативной функции: *ѿвѣща ѹлѣкѣ н рече нмѣ о семь оубо дивьно ксть ꙗко вы не вѣсте ѿкоудѣ ксть* (АЕ, 10.1); *ѿ гдѣ бы се не ксть дивьно въ оуню нашу* (РЕ, 49.2) и др.

Показательными являются формы *свѣтло* и *мощно*, которые в евангельских текстах могут выступать в качестве имен в предикативной функции или морфологически неопределенных образований, а в летописном тексте, как в более позднем, реализуют себя уже как наречия, ср.:

аще оубо тѣло твоѣ все свѣтло бѣдетъ не нмѣ ѹстн етерѣ тѣмьны (ТЕ, 111.2);

н рѣтегорѣ сен прѣвдн ѿсюдоутамѣ н прѣвдетъ н ннѣто же не мощно бѣдетъ вамѣ . (СЕ, 45.2);

н глѣше авба оубѣ все мощно тебѣ (РЕ, 110.2) и др.,

но:

кѣянѣ вндѣнѣ ꙗко мощно зрѣтн нмѣ ꙗко не мощно бо зрѣтн ѹлѣкомѣ (ЛИ, 98.1);

нѣѹто вндѣннѣ своѣ ꙗко мощно вндѣтн ѹлѣкѣ немошно бо зрѣтн ѹлѣкѣ (РЛ, 154.2);

н тѣ показють нѣѹто мало вндѣннѣ сконго ꙗко мощно вндѣтн ѹлѣкѣ (ЛЛ, 96.1) и др.

Изменение функций форм *зъло*, *дивьно*, *любо* и *свѣтло* и *мощно* в русских летописях по сравнению с более консервативным и традиционным по языку евангельским текстом, по сути, демонстрируют одну и ту же тенденцию: переход от морфологизованных средств выражения обстоятельного определителя при глаголе (формы типа *добрѣ*) к устранению из текстов грамматических синкрет в пользу предикатов и наречий с их все большей функционально-позиционной специализацией как предикатов при имени (*добро есть*; ср. *зъло*, *дивьно*, *любо* в евангелиях и в летописях) и как наречий при глагольных формах (ср. *свѣтло*, *мощно* в евангелиях и в летописях).

Таким образом, главной особенностью формирования и функционирования группы неизменяемых слов (в данном случае форм на -о) в период с XI по XIV в. является процесс перехода именной формы в приглагольный определитель, зависимый от глагольного центра.

Тексты списков Повести временных лет и Евангелий позволили нам выявить наличие в древнерусских, а также в старославянских памятниках остатки синкретичного имени, сохранившего единство семантическое и грамматическое, и, как следствие, обосновать факт существования в системе древнерусского языка синкретичных имен. Нельзя говорить о синтаксическом единстве, так как формы на -о могут выполнять функцию как дополнения, так и обстоятельства, определения или предиката. Это, в свою очередь, не позволяет нам однозначно определить частеречную принадлежность форм на -о и создает трудности в отнесенности данных форм к тому или иному грамматическому разряду.

В анализируемых рукописях зафиксированы наречные образования, закрепленные только в функции обстоятельств. Количество приглагольных определителей возрастает от века к веку, от евангельского текста к летописному.

Постепенное вычленение имени прилагательного и имени существительного из синкреты и увеличение количества неизменяемых слов отразили общезыковые особенности письменных памятников XI–XIV вв., о чем свидетельствует материал не только летописных и евангельских текстов, но и миней (см. работу [21]).

Список источников и сокращений

Словари:

Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Репринт. изд.: в 3 т. М.: Наука, 1989.

Словарь старославянского языка / отв. А. А. Алексеев, А. С. Герб. Репринт. изд.: в 4 т. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 2006.

Электронный корпус русских летописей:

ЛЛ – Лаврентьевская летопись 1377 г. (РНБ, Ф.п.IV.2). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=32500902.

ИЛ – Ипатьевская летопись перв. пол. (сер.?) XV в. (БАН, 16.4.4). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=32151080.

РЛ – Радзивилловская летопись кон. XV в. (БАН, 34.5.30). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=43296853.

ПВА – Повесть временных лет

Электронный корпус славянских евангелий:

АЕ – Архангельское Евангелие 1092 г. (РГБ, М.1666). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=15843750.

РЕ – Музейное Евангелие XII – нач. XIII (?) в. (РГБ, Рум. 104). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=42096819.

ОЕ – Остромирово Евангелие 1056–1057 г. (РНБ, Ф.п.1.5.). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=40921436.

ПЕ – Пантелеймоново Евангелие XII–XIII вв. (РНБ, Соф. 1.). URL: http://manuscripts.ru/mns/portal.main?p1=21&p_lid=1.

СК – Саввина книга. Древнеславянская рукопись XI, XI–XII и конца XIII века (РГАДА, ф. 381 (Син. тип.), № 14). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=53086106.

СЕ – Симоновское Евангелие 1270 г. (РГБ, Рум. 105). URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=43532484.

ТЕ – Типографское Евангелие тетр, XII в. (РГАДА, ф. 381 (Син. тип.) № 1), 193 л. URL: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=54366871.

Иные источники:

Супр. – Супрасльская рукопись, XII в., 285 л. (РНБ, Qп. 72).

Клоц. – Клоцов сборник XI в., 14 л. (Ferdinandeum).

ЗЕ – Зографское евангелие кон. X – нач. XI в., 304 л. (РНБ, Глаг. 1).

МЕ – Маринское евангелие XI в., 171 л. (РГБ, Муз 1689 (ф. 87)).

АсЕ – Ассеманиево евангелие XI в., 158 л.

Изб. 1073 – Изборник Святослава 1073 г., 266 л. (ГИМ, Синод. собр., № 1043).

Примечания

1. Иванов В. В. Историческая грамматика русского языка. М., 1983. С. 367.

2. Богородицкий В. А. Общий курс русской грамматики (из университетских чтений). М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1935; *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. М.: Просвещение, 1968; *Кузнецов П. С.* Историческая грамматика русского языка: морфология. М.: Изд-во МГУ, 1953; *Горикова К. В., Хабургаев Г. А.* Историческая грамматика русского языка. М.: Высш. шк., 1981; *Матвеева-Исаева Л. В.* Лекции по старославянскому языку. Л.: Учпедгиз, 1958; *Мазанько И. Ф.* Заметки об образовании наречий в древнерусском языке // Вопросы языкознания. 1976. № 5. С. 111–126; *Марков В. М.* Историческая грамматика русского языка. Именное склонение. Ижевск: Изд-во УдГУ, 1992; *Янович Е. И.* Наречие в истории русского языка: генезис и функционирование основных морфологических типов производных наречий. Минск: Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1978; *Ефимова В. С.* Наречия в языке старославянских рукописей: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989.

3. *Чурмаева Н. В.* История наречий в русском языке. М.: Наука, 1989. С. 8.

4. *Ефимова В. С.* Указ. соч. С. 5; *Иванов В. В.* Историческая грамматика русского языка. М.: Просвещение, 1990. С. 364.

5. *Колесов В. В.* Философия русского слова. СПб.: ЮАН, 2002; *Безман Е. В.* Философские истоки синкретизма как древнерусское языковое явление // Теория языкознания и русистика: наследие Б. Н. Головина: сб. ст. Н. Новгород, 2001; *Баранов В. А.* Формирование определительных категорий в истории русского языка. Казань: Изд-во КГУ, 2003.

6. *Баранов В. А.* Указ. соч. С. 29.

7. *Колесов В. В.* Указ. соч. С. 155.

8. Там же.

9. *Марков В. М.* Указ. соч. С. 16.

10. *Янович Е. И.* Указ. соч.

11. *Ефимова В. С.* Указ. соч.; *Янович Е. И.* Указ. соч.; *Баранов В. А.* Указ. соч.

12. В качестве материала исследования взяты три списка летописей и семь рукописей евангелий. Разница в количестве исследуемых рукописей основана на соотношении количества словоформ каждого памятника: ЕТ – 67449, СК – 33371, ЕА – 37708, ЕР – 56702, ЕС – 73332, ЕО – 52878, ЕП – 68733, ЛЛ – 83356, ЛР – 73948, ИЛ – 175799. Видим, что количество словоформ в летописном тексте значительно превышает количество словоформ евангельского текста. В связи с этим целесообразным является изучение большего количества евангельских текстов с целью объективной оценки количества и функционирования качественных наречий на -о.

13. По замечанию А. Н. Савченко, «в предложении содержанием предиката бывает не только действие или состояние, но и качественные, количественные и другие признаки, приписываемые субъекту» (*Савченко А. Н.* Сравнительная грамматика индоевропейских языков. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 331). Уже в индоевропейском языке сказуемое могло быть именным: «Поскольку имя в индоевропейском не обладает предикативными свойствами, оно в роли сказуемого нуждается в сочетании с глаголом для выражения предикативных категорий» (*Савченко А. Н.* Сравнительная грамматика индоевропейских языков. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 332).

14. Под морфологически неопределёнными образованиями в рамках данной работы понимаются формы, частеречную принадлежность которых нельзя определить однозначно.
15. Янович Е. И. Указ. соч; Волошина Т. А. Образование наречий на основе морфологизации обстоятельства (на материале древнерусских памятников XI–XIV вв.): автореф. дис. ... филол. наук. Ростов н/Д, 1985; Коневецкий А. К. Наречие в русском языке 1-й половины XVII в. (морфологический очерк): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вильнюс, 1958; Мазанько И. Ф. Указ. соч.
16. Баранов В. А. Указ. соч. С. 169.
17. Там же.
18. Там же. С. 169.
19. Горшкова К. В., Хабургаев Г. А. Указ. соч. С. 310.
20. Историческая грамматика русского языка. Морфология. Глагол / под ред. Р. И. Аванесова, В. В. Иванова. М.: Наука, 1982.
21. Баранов В. А. Указ. соч.

УДК 811.512.145'366

И. Ф. Исламова

ОТЛИЧИЕ МОДАЛЬНЫХ ГЛАГОЛЬНЫХ ФОРМ ОТ СХОДНЫХ ЯЗЫКОВЫХ ЯВЛЕНИЙ В ТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ

Аналитические модальные глагольные формы татарского языка по структуре напоминают составные глаголы и фразеологические единицы. В данной статье рассматривается проблема разграничения модальных глагольных форм от сходных языковых явлений в татарском языке, приводятся некоторые критерии различия модальных форм глаголов от составных глаголов и фразеологических единиц.

Analytical modal verb forms of the Tatar language remind compound verbs and phraseological units by their structure. The article deals with the problem of distinction between the modal verb forms and the similar language phenomena in the Tatar language. Some criteria of distinguishing of modal verb forms from compound verbs and phraseological units are put forward.

Ключевые слова: модальные формы глаголов, составные глаголы, фразеологические единицы.

Keywords: modal forms of verbs, compound verbs, phraseological units.

Проблема дифференциации разноплановых языковых явлений, в частности описание различий между модальными формами глаголов, составными глаголами и фразеологическими единицами, является одним из актуальных и сложных вопросов современной татарской лингвистики. Это обусловлено тем, что данные языковые явления обладают рядом схожих свойств. Многие тюркские учёные, в основном правильно раскрывая сущность модальных форм глаголов, не устанавливают их границы и отличия от других внешне сходных языковых единиц, что приводит к смешению категориального и контекстуального значений, расширенному толкованию понятия грамматической категории и т. д.

1. Модальные формы глаголов и составные глаголы

Модальные формы глаголов и составные глаголы образованы в основном из двух глаголов. Второй компонент модальной конструкции и составного глагола может быть тождественным. Это объясняется тем, что в татарском языке некоторые самостоятельные глаголы в определённых случаях могут выражать модальное значение. Например, *укый ала* «может читать», *укый белә* «умеет читать», *укыйсы килә* «хочется читать», *укый күр* «читай, пожалуйста», *укый була* «можно читать». Глаголы *ал*, *бел*, *кил*, *күр*, *бул* в сочетании с деепричастными формами выражают отношение говорящего к действию или просьбу сделать что-то. Они являются полноценными самостоятельными глаголами, но используются в функции модальных глаголов. Эти же глаголы в определённых случаях являются вторыми компонентами составных глаголов. К примеру, *эшләп алды* «сделал», *язып килә* «пишет с определённого времени» и т. д.

Неудивительно, что в ранних татарских грамматиках учёные, выделяя данные формы, рассматривали их как одно языковое явление, то есть не могли провести чёткую черту между ними. Г. Сагъди считал, что эти формы являются вспомогательными глаголами [1]. А. Максуди рассматривал их в рамках «глагольных глаголов» [2]. После революции учёные стали обращать более пристальное внимание на составные глаголы и модальные формы глаголов [3].

Составные глаголы и модальные формы глаголов отличаются по способу образования. Составные глаголы всегда образуются путём сложения деепричастных форм на *-ып/-еп*, *-п* или *-а*, *-ә*, *-й*, *-и* с модифицирующими глаголами. В татарском языке в образовании составных глаголов участвуют следующие модифицирующие глаголы: *алу*, *ату*, *бару*, *бетеру*, *бетү*, *бирү*, *йөрү*, *калу*, *карау*, *керү*, *килү*, *китү*, *кую*, *салу*, *тору*, *төшү*, *узу*, *утыру*, *чыгару*, *чыгу*, *язу*, *яту*, *жибәрү*, *житкерү*, *житү* [4], в то время как модальные формы глагола выражаются совокупностью различных средств, как, например, суффиксами на-

клонений и времени, модальными глаголами (*алу* 'мочь', *булу* 'мочь, решить', *белу* 'уметь', *килу* 'хотеть', *күрү* 'пожалуйста', *йөрү* 'намереваться, собираться', *уйлау* 'думать, собираться', *итү* 'решить, собираться', *тору* 'собираться', *калу* 'надо, нужно'), личными суффиксами, модальными словами *кирәк*, *тиеш*, *булса кирәк*, *мөмкин*, *булу* и т. д.

Главный отличительный критерий кроется в семантике данных конструкций. Во многих грамматиках составной глагол рассматривается как самостоятельное слово, лексическая единица. Как правило, первый компонент выражает основное значение составного глагола, а второй компонент – модифицирующий глагол – лишь добавляет дополнительный лексический оттенок основному глаголу, конкретизирует его. Вместе они выражают одно лексическое значение и выступают как один член предложения: *Без эсселектән жәфаланып беттек* 'мы измучились от жары'. В данном примере составной глагол *жәфаланып беттек* выражает новое значение. Как известно, в русском языке данное значение выражается глаголом с приставкой: 'измучились'. *Боларны гадәтәнчә бернинди уенга кушылырга уйламаган Гаяз да күрәп алды* (Р. Гаязетдин) 'Это увидел Гаяз, который по обыкновению не собирался принимать участия ни в какой игре'. *Бу төргәктә аның яшь вакыттан ук язый килә торган көндәлекләре иде* (Л. Ихсанова) 'В этом свёртке были дневники, которые она вела с молодых лет'. В модальных же конструкциях второй компонент полностью или частично потерял своё лексическое значение и стал выражать грамматическую функцию, а именно модальное значение предположения, возможности, невозможности, долженствования, необходимости, намерения, просьбу с различными оттенками. *Тәрбиячеләр ничек кенә тырышмасыннар, барыбер бәтәненсә өлгерә алмыйлар* (Ф. Яруллин) 'Как бы ни старались воспитатели, они всё равно не могут всё успеть'. *Синең белән бик күптәннән инде иркенләп сөйләшәсем килә, Назим...* (Э. Касыймов) 'Я уже очень давно хочу вволю поговорить с тобой, Назим...'

Между составными глаголами и модальными формами глаголов имеются также фонетико-просодические различия. У модальных форм глагола, похожих на составные глаголы, имеются два самостоятельных ударения. А составные глаголы употребляются под одним самостоятельным силовым ударением.

Все отмеченные признаки отличают составные глаголы от модальных форм глаголов, которые в этом плане характеризуются совершенно иными особенностями. Таким образом, составные глаголы и модальные формы глаголов являются разными языковыми явлениями. Не случайно

составные глаголы рассматриваются в разделе словообразования, а модальными формами глаголов занимается морфология.

2. Модальные формы глаголов и фразеологические единицы

При определении специфики модальных форм глаголов возникает также необходимость разграничения их с фразеологическими единицами. Таким образом, другой проблемой является выяснение различия модальных форм глаголов от фразеологических единиц. В языке существуют образные меткие выражения, которые по своему составу сходны с модальными формами глаголов [5]. Фразеологизмы – это сочетания слов, характеризующиеся постоянным лексическим составом, устойчивым грамматическим строением и известным для носителей данного языка значением, в большинстве случаев переносным. Они состоят как минимум из двух слов. Нельзя добавить дополнительные слова в состав фразеологизмов. Таким образом, это такие устойчивые сочетания слов, которые не создаются в речи по ходу выражения мысли, а воспроизводятся в готовом виде: *күктән йолдыз ала алмау* 'звёзд с неба не хватать', *сүзнә сатып алмый* 'за словом в карман не лезет', *килер жирәң киң булсын* 'дай бог тебе богатства', *табанына олтан булырга да ярамый* 'как небо и земля', *дөнъя хәлен белеп булмый* 'в жизни всё может случиться'. Что касается модальных конструкций, то они не являются застойными выражениями. Устойчивы лишь формальные показатели данных конструкций (суффиксы наклонений и времени, личные суффиксы, модальные глаголы, модальные слова, такие как *кирәк*, *тиеш*, *булса кирәк*, *мөмкин* и др.), которые могут произвольно сочетаться с различными самостоятельными глаголами. К примеру, *бара алмый* 'не может идти', *эшли алмаган* 'не смог сделать', *бәхетле булсын* 'пусть будет счастлив', *карарга да ярамый* 'нельзя даже посмотреть', *язый булмый* 'невозможно писать'.

Формы глаголов, передающие модальные значения, и фразеологические единицы различаются семантико-экспрессивными особенностями. Фразеологическим единицам в отличие от модальных форм свойственна ярко выраженная образность, такой образности нет.

Трудность заключается в том, что между фразеологическими единицами и модальными формами глаголов есть переходные случаи [6]. Это объясняется тем, что некоторые фразеологизмы возникли на базе модальных форм глаголов, то есть когда-то выражения, в составе которых имелись модальные формы глаголов, стали активно употребляться, выражать определённое переносное значение и перешли в разряд устойчивых словосочетаний, приобрели образность и

экспрессию. Таким образом, основой некоторых глагольных фразеологизмов являются модальные формы. Данные фразеологические единицы продолжают выражать определённые модальные значения. К примеру, *китә бир* 'скатертью дорожка' выражает побудительную модальность.

Не вызывает сомнений, что существует тесная связь между фразеологическими единицами и формами, выражающими реальную модальность. Фразеологизмы, в составе которых есть глаголы, в предложении, в речи часто принимают показатели изъявительного наклонения. *Безнең арага кыл да сыймый* 'У нас близкие, тесные отношения'. *Аның башында жил уйный* 'У него в голове гуляет ветер'.

Существует множество фразеологизмов, которые выражают побудительную модальность. Формы повелительного наклонения образуют целый ряд устойчивых конструкций, оборотов, застывших сочетаний с местоимениями и частицами, фразеологизмов [7]. Некоторые из них употребляются как междометия-обращения и выражают разные оттенки восхищения, удивления, недовольства, угрозы и т. д. Это в основном формы 2-го лица единственного числа глагола *кара* 'смотреть': *кара син аны*, *карасана* и т. д. Формы 2-го лица единственного числа двух глаголов образуют устойчивые сочетания, такие как *кур дә тор* 'того и гляди', *син кур дә мин кур*. *Моннан болай күзәм күренәсе булсан, градусойга тотып бирәчәкмен, һе, кара син аны!* (К. Тинчурин) 'Если ты ещё раз так покажешься мне на глаза, я тебя сдам городовому, хе, посмотри-ка на него!'. *Карасана, күрсәнә – Бөтен җиһан яңарган* (жыр) 'Смотри-ка, гляди-ка – вся Вселенная обновилась'. *Менә кур дә тор, үзем тегәм. Иртәгә чапаныңны киярсен* (Г. Исхакий) 'Вот увидишь, сама сошью. Завтра наденешь свой чапан'.

Формы 3-го лица единственного числа образуют фразеологические единицы, употребляющиеся в значении междометий, выражающих пожелание, предостережение: *алды-арты хәерле булсын* 'пусть всё хорошо закончится', *алдан әйткәнем булсын* 'заранее предупреждаю', *ашлаф тәмле булсын* 'приятного аппетита', *авызыңнан жил алсын* 'типун тебе на язык', *Алла сакласын* 'пусть Аллах сохранит' и т. д.

Часто встречаются фразеологические единицы, выражающие желательную модальность. Особенно много фразеологизмов, передающих значения проклятий: *Алланың каһәре төшкере* 'пусть тебя Бог покарает', *башы беткере* 'пропади ты пропадом', *зәхмәт төшкере* 'пропади ты пропадом', *йөзе кара булгыры* 'чтоб пусто было' и т. п.

Аналитические формы модальности невозможности широко представлены во фразеологических единицах. Например, *авызың жыеп ала ал-*

мау 'распускать нюни', *бер теленә баш була алмау* 'не ведать, что говоришь', *үзенә урын таба алмау* 'не находить себе места, сходить с ума', *керер тишек таба алмау* 'не знать куда спрятаться (деваться)', *кеше авызың каплап булмый* 'на чужой роток не накинешь платок', *куктәң йолдыз ала алмау* 'звёзд с неба не хватать', *теленен очына чыга алмасың* 'мастер говорить', *табанына олтан булгырга да ярамый* 'как небо и земля' и т. д. [8].

Глагольные средства, передающие модальность возможности, в составе фразеологических единиц встречаются крайне редко. К примеру, *кутәрә алу* 'иметь выдержку'. А модальные формы необходимости, долженствования, предположения, намерения в составе фразеологизмов вообще не представлены.

Как видно, определённые выражения, в составе которых есть модальные формы глаголов, стали употребляться как фразеологические единицы, что не влияет на их модальную сущность. С грамматической точки зрения это те же формы, выражающие модальность и имеющие формальные показатели категории модальности. Проблемы же переносного значения данных выражений занимается особый раздел языкознания – фразеология.

Таким образом, различие сложных глагольных модальных форм от составных глаголов и фразеологических единиц заключается в фонетико-просодических, морфологических, экспрессивных особенностях, которые в большинстве случаев позволяют отличить модальные формы глаголов от сходных языковых явлений.

Примечания

1. Сөгъди Г. Яңа һәм җиңел тәртиптә телебезнең сарыфы. Казань: Электротипография «Умидъ», 1913. С. 33–35 (на араб. графике).

2. Максудый Ә. Тәрки сарыфы. Казань: Литотипография И. Н. Харитоновна, 1910. С. 36–40 (на араб. графике).

3. См. Исламова И. Ф. Изучение модальных форм глагола в татарском языкознании второй половины XIX века и начала XX века // Хаковские чтения – 2011: материалы регион. науч.-практ. конф. студ. и аспирантов, посвящ. памяти заслуженного профессора Казанского государственного университета Вахита Хозятовича Хакова. Казань: Ихлас, 2011.

4. Ганиев Ф. Ә. Тезмә фигуральернең аңлатмалы сүзлеге: Ике кисәктә. Беренче кисәк (А-К). Казан: Мәгариф, 2009. С. 11.

5. Здесь речь идёт не обо всех фразеологических единицах, а о тех, которые по внешней структуре похожи на модальные формы глаголов.

6. Ганиев Ф. А. Словообразование в татарском языке. Казань, 2010. С. 442–443.

7. Татарская грамматика. Т. II. Морфология. Казань: Татар. кн. изд-во, 1993. С. 144.

8. Сафиуллина Ф. С. Татарча-русча фразеологик сүзлек. Казан: Мәгариф, 2001. С. 5–310.

Е. С. Коваль

ВЫРАЖЕНИЕ СРАВНЕНИЯ В КОМИ ЯЗЫКЕ

Статья посвящена изучению основных видов сравнительных конструкций в коми языке, их структурной организации. Представлены форманты образования сравнительных отношений и их семантические отношения и соответствия им в некоторых других финно-угорских языках.

The paper is devoted to the main types of comparative constructions in the Komi language as well as their structural organization. Formants of comparative relations and their semantic relationships are presented; their correlations in some other Finno-Ugric languages are analysed.

Ключевые слова: сравнительная конструкция, модель, формант.

Keywords: comparative construction, model, formant.

Известно, что к проблемам сравнения исследователи разных языков, в том числе и финно-угорских, обращались неоднократно. Например, в русском языкознании сравнительные конструкции рассматривались с точки зрения фразеологических сочетаний, семантических особенностей сравнительных конструкций (далее – СК) как функциональных средств языка, так и образных.

В финно-угорском языкознании также имеется ряд специальных работ, посвящённых этому вопросу. Например, в 1965 г. была защищена диссертация на соискание учёной степени доктора наук Р. И. Яшиной на тему «Сравнительные конструкции в удмуртском языке» [1]. Выражение сравнения в марийских языках было исследовано в кандидатской диссертации Н. Н. Воробьёвой [2]. Разработке вопросов функционально-семантического поля компаративности в марийском литературном языке была посвящена диссертация на соискание учёной степени доктора наук В. И. Казанцевой [3]. В названных работах рассматриваются способы выражения компаративных отношений, форманты их выражения, основные закономерности организации, синтаксическая роль в предложении, а также некоторые семантические особенности выражения сравнительных конструкций.

Вопросы компаративности рассматривались и в ряде статей, опубликованных в различных изданиях. К примеру, в статье В. Н. Соловар и М. И. Черемисиной анализируются способы выражения сравнений в хантыйском языке [4]. О сравнительных конструкциях в марийском языке были также опубликованы отдельные статьи (Тужаров; Грачёва; Зорина) [5].

Краткие замечания о некоторых вопросах компаративности имеются в грамматиках коми языка, в которых анализируются отдельные вопросы истории, формирования и развития аффиксов, послелогов, союзов со значением сравнения, а также сравнительного падежа (Серебренников; Гуляев) [6].

К функционированию сравнительного падежа обращается в своей статье Н. К. Забоева [7]. Сравнительные конструкции с послелогоми *кодъ* и *моз* кратко были описаны в работе В. Матейчика [8], однако полноценного, подробного исследования до сих пор не было.

На основании вышеизложенного заметим, что в коми лингвистике нет специальной работы, посвящённой теме компаративности. Поэтому в настоящей статье мы попытаемся рассмотреть основные модели сравнительных конструкций в коми языке, выявить основные форманты выражения компаративных отношений.

Сравнительными мы будем называть такие синтаксические конструкции, которые имеют компаративную семантику. При сравнении происходит сопоставление двух лиц, предметов, явлений, действий, поэтому структура сравнительной конструкции должна состоять из трёх компонентов: предмета сравнения (то, что сравнивается), образа сравнения (то, с чем сравнивается) и признака сравнения (на основании чего сравниваются). Некоторые исследователи, например, такие, как В. Н. Соловар, образ и основание сравнения называют несколько по-другому: образ – «эталон», основание – «модуль» [9]. Помимо выделенных нами компонентов она выделяет ещё и «показатель сравнения», в отличие от многих исследователей, не выделяющих его в качестве компонента сравнения. Т. Е. Дружинина предмет и образ сравнения именуется как первый и второй компараты соответственно [10]. Необходимо отметить, что основание сравнения может не включаться в состав сравнительных конструкций, то есть может быть факультативным.

Таким образом, полную сравнительную конструкцию можно представить следующей структурной формулой (элементы формулы не имеют фиксированного места): **предмет + образ + основание**.

В коми языке можно выделить три основных способа выражения сравнительных отношений: падежный, послеложный, союзный.

Морфологическим способом выражения сравнительных отношений являются падежные суффиксы транслатива (инструменталь) *-бн*, элатива *-ысь* и синонимичный ему суффикс компаратива *-ся*.

Сравнительный падеж, показателем которого является суффикс *-ся*, имеет небольшую область распространения. Он встречается лишь в южных

диалектах (среднесысольском, верхнесысольском и лузско-летском) коми-зырянского языка [11]: *Ас муся гажа меставд абы* [12]; «Нет места дорожке своей земли»; *С'л'эпука лодзс'а ичотджыг* [13] «Слепень меньше овода».

Основанием сравнения в СК с формантами *-ысь* и *-ся* является действие или признак. Рядом с глаголом-основанием может стоять компонент, характеризующий действие, причём к этому компоненту может присоединяться либо не присоединяться суффикс сравнительной степени *-джык*: *Ме тэысь бурджыка тода Гертрудсө...* [14] «Я лучше тебя знаю Гертруда...» В СК с основанием-прилагательным суффикс сравнительной степени *-джык* также присоединяется к основанию прилагательного: *Вок мевысь сизим арёсөн дзоля* [15] «Брат младше меня на семь лет»; *Быттё нимкыла вавыс – овлё чёскыдджык мамысь* [16] «Будто заговорённая вода – бывает вкуснее мёда»; *А бур да мелі кывйыд тай чёскыд преникысь на донаджык* [17] «А хорошее и ласковое слово, оказывается, дорожке вкусного пряника».

О наличии/отсутствии суффикса *-джык* у прилагательных и некоторых отличиях в их употреблении в СК пишет в своей статье Т. Е. Дружинина. По её мнению, без *-джык* второй компарат «воспринимается как лицо или предмет, обладающий признаком в полной, предельной мере» [18], хотя, на наш взгляд, разницы использования этих вариантов нет. Имеется лишь небольшое отличие в переводе на русский язык. С суффиксом *-джык* предложение имеет союзный вид (чем), а без *-джык* сравнение переводится сравнительной степенью наречия (быстрее).

Одна из падежных СК образуется существительными, маркированными суффиксом творительного падежа *-ён*. Основной функцией этого суффикса является выражение орудия выполнения действия, а сравнительная функция является вторичной. Например: *Коркё лым еджыдён дзирдавлісны крепостной стеньяс...* [19] «Когда-то как белизна снега (досл. белизной снега) сверкали крепостные стены...»; *Тиёкъяла и несъяла, синвай шорён лэччө, а пызан гөгөр пукалысьяс гөрдлёны-сералёны...* [20] «И чихаю, слёзы ручьём текут, а сидящие вокруг стола ржут-смеются»; *Миян мусукасьёмным кажитчө мем ворсёмён* [21] «Наша любовь кажется мне игрой».

Значение сравнения способен передавать падежный суффикс латива *-лань*: *Пилон чужомыс батьялань муно* «Сын похож на отца» (досл. «Лицо сына в сторону отца идёт»).

При выражении значения сравнения синтаксическими способами используются три показателя сравнительных отношений: сравнительные частицы *кодъ*, *моз*, *быттё/кыдз быттё* «как, словно, будто/как будто», которые в коми языке употребляются чаще остальных формантов: *Юр-*

сывыс лым кодъ еджыд [22] «Волосы как снег белые»; *И мод карточка вылын «Великий Устюг» жö гижöма, но вежань тани баруна кодъ, мича ныр-вом вылас нюмыс ворсөдчө* [23] «И на другой карточке тоже написано “Великий Устюг”, но крёстная здесь как барыня, на красивом лице улыбка играет»; *Но тайё вöлі синва. Ключ ва моз петöма юкмөссьыс, но абу на удитöма кынмыны* [24] «Но это были слёзы. Как ключевая вода вышли из колодца, но ещё не успели замёрзнуть»; *Коркө руч моз леститчин, а öні көин моз видзөдан* [25] «Когда-то как лиса ластилась, а теперь как волк смотришь».

Такой способ выражения сравнения отмечается и в других финно-угорских языках. К примеру, в хантыйском языке аналогами данных частиц являются *иты*, *лампа* и *хурасуп*, в мордовских языках – *лаца/ладсо*, *кодяма/кондямо*, *кода*, *бта/буто прокс*, *мярьгат/мерят*, *теке*, в удмуртском языке – *кадь*, *сямен*, *музэн*, *выллем*, *тусьем*, *мактал*.

Важно подчеркнуть, что послелого *кодъ* и *моз* синонимичны и могут легко замещать друг друга в любом предложении, но, тем не менее, их образовательные модели строятся на основании разных «модулей». Было отмечено, что у СК с *кодъ* основанием сравнения является признак, а у СК с *моз* – действие. Иными словами, послелог *кодъ* используется при описании внешних признаков, свойств, качеств, а *моз* – при описании действий, движений субъектов и лиц: *Тайё здукас и воссис керка өдзёсыс да төв ныр моз нырис пёчө* [26] «В это мгновение и открылась дверь и, как порыв ветра, вошла бабушка»; *Көть кыдз, но коми сиктлён аския луныс арся лун кодъ жö буквыд* [27] «Хоть как, но будущее коми села хмурое, как осенний день». Подобное явление в мордовском языке отмечает Н. Воробьёва. По её словам, в «сравнительных конструкциях с кодямо/кондямо... основанием для сравнения двух предметов здесь выступает только их качество» [28].

Среди СК, образованных при помощи послелога *моз*, довольно часто встречаются такие, в которых формант располагается рядом с существительным места. Основанием сравнения таких СК является действие. Нужно отметить тот факт, что в СК с существительными места образ сравнения скрыт, неопределён и обобщён. Можно сказать, что СК такой модели как бы сокращены, не досказаны, то есть действие субъекта, которое названо в предложении, сравнивается с действием скрытого образа сравнения, который, в свою очередь, выполняет данное действие именно в том месте, которое указано в контексте. Таким образом, мы легко можем представить, как именно выполняется указанное в данном контексте действие: *Душманьяс сэки мянлысь дас куим*

салдатос тирын моз лыйлёмаось [29] «Душманы тогда тринадцать наших солдат, как в тире, расстреляли»; *Быдса квайт во Наташа оло мича вёттын моз Аркадий Львовичкөд* [30] «Все шесть лет Наташа жила с Аркадием Львовичем, как в красивом сне».

Семантически форманты *дорысь* и *серти* являются синонимом суффиксу *-ысь* (*-ся*). На русский язык перевод всех конструкций абсолютно идентичен: *Налон откымын кыв сыктывса дорысь мөдпөлөсджык вежортаса* [31] «У них несколько слов по сравнению с сысольцами немного другого значения». Сравните диалектные варианты: *сыктывса сертифик/сыктывса дорся/(сыктывсаясь)/сыктывсаысь*.

Показателю сравнения *-ысь* в хантыйском языке соответствуют два показателя: послелог *эвалт* и служебное слово *кинца* (*кинци*).

Ещё одним формантом выражения сравнения в коми языке является послелог *сяма*, который имеет семантику приблизительного сходства по внешним признакам предметов: «наподобие, похожий на»: *Менө шензвөдис челядь сяма гөлөсыс да юалөмыс* [32] «Меня удивили голос и вопрос, похожие на детский»; *Пырим кутшөмкө сарай сяма ыджыд жырьё..* [33] «Зашли в какой-то, наподобие большой комнаты, сарай»; *...На дорё локтис да шыасис сьөкыд чемодана, висьлөс кока чиганка сяма нывбаба* [34] «...к ним пришла и обратилась женщина наподобие цыганки, с тяжёлым чемоданом и большими ногами».

СК с послелогами *пасьта* ‘шириной с’, *кузьта* ‘длиной с’, *джуджа* ‘высотой с’ и т. д. имеют более узкую семантику. Они обозначают сравнение по размеру, весу, длине, высоте и т. д. сравниваемых предметов. *Свинеч сьөкта кымөрвяс кывтöны и кывтöны* [35] «Тучи, весом со свинец, плывут и плывут»; *Регыд кутас лэбавны көч пель пасьта лым* [36] «Скоро будет летать снег величиной с заячьей уши»; *Детинкаыс көкъямысөд классын велөдчө, майбг кузьта нин тушавы* [37] «Мальчик в восьмом классе учится, уже высотой с кол»; *Кокас – кык чунь кызта еджыд пьдөса ыджыд көм* [38] «На ногах – толщиной с два пальца с белой подошвой белая обувь»; *Кор ме армияын первойысь веськали корабль вылө, меным сетисны напилок да тиөктисны лэчтавын сёммө якөр, кодi вөли ме судта жө* [39] «Когда я в армии впервые попал на корабль, мне дали напилочек и велели наточить ржавый якорь, который был с меня высотой»; *Сэсся вед ми абу отна-нымось – кулак ыджда понни эм, Витька* [40] «И потом мы не одни – есть щенок величиной с кулак, Витька».

Конструкции такого типа имеются и в мордовских языках, и их, на наш взгляд, справедливо квалифицируют как «модель величины», так как в них «выражается сравнение двух предме-

тов по величине: по длине, ширине, глубине и т. д.» [41]. В коми языке аналогичные конструкции также можно обозначать «моделью величины».

В мордовских языках подобного типа значение выражается падежными сравнительными конструкциями: компаративом и транслативом – и в них «основание сравнения “скрыто” в форманте компаратива» [42]. В хантыйском языке такие СК похожи на СК в коми языке и значение сравнения передаётся «параметрическими словами из группы *луват* ‘величина, размер’, *карсят* ‘высота’, *палат* ‘нижина’, *вутат* ‘ширина’, *малат* ‘глубина’, *кулат* ‘толщина’» [43].

В коми языке кроме СК «моделей величины» имеются сходные конструкции, которые выражают сравнение двух предметов по числу, объёму. Формантом, выражающим такую семантику, является послелог *мында*: *Кинас өвтөмөн откажитчас денгасьыс дай имонитас на пыис да моньыс водзын: кань мында пö сёя-юа да...* [44] «Махая руками, ещё откажется от денег и пошутит перед сыном и невесткой: ем-пью столько же, сколько кошка» (досл. «с кошку ем-пью»).

Формантом сравнительных конструкций, выражающих сравнение двух предметов по цвету, является послелог *рөма* «цвета», которые встречаются в языке нечасто: «Дружбаыс» <...> *сьөлалис вьй рөма пилипысь* [45] «Дружба» <...> *выплёвывала опилки цвета масла*; – *Ө? – дзөрвись кинас пöим рөма пельсө торгөдис Онись дядь* [46] «– Э? – трясущейся рукой наострил уши цвета золы дядь Онись». Данные СК по структуре также похожи на вышеотмеченные модели. Нужно заметить, что в исследованиях по другим финно-угорским языкам данный тип СК не фиксируется, хотя не исключено, что данный вид СК в них также имеет место, а факт отсутствия можно объяснить тем, что СК этого типа до сих пор подробно не исследованы.

Функция показателя *быттё, кыз быттё* «будто, как будто» является специфической. Данный показатель – средство выражения сравнения, но в некоторых случаях выражает и нерезальное. Н. Н. Воробьёва СК, образованные при помощи *быттё*, называет условными, так как «непонятно, что с чем сравнивается и на каком основании» [47]. Тем не менее в таких конструкциях компаративная семантика присутствует, и мы не можем им не уделить внимания.

Было замечено, что данный показатель в коми языке располагается непосредственно перед существительными, глаголами и прилагательными. Если *быттё* стоит рядом с глаголом, то глагол выражает нереальность действия: *Сорд ю саяс вөрвяс быттё унмовсёма* [48] «За рекой Сорд лес будто уснул»; *Көсийн нин бөр бергөдчыны, но кысянькө керка пытшкөссяныс быттё кылис роч салдатъ-*

яслӧн сьылӧм шы [49] «Хотел уже обратно повернуть, но откуда-то изнутри дома будто послышалось пение русских солдат». Если же данный формант стоит перед именами, то он «указывает на предположение, на неуверенность в сообщаемом факте, а иногда на его недостоверность» [50]. К примеру: *Гӧгрӧс лампа, быттӧ тӧлысь* [51] «Круглая лампа будто месяц»; *Лунсӧ ӧдӧбтӧмӧн гартӧ. Тавсь лунис быттӧ руд* [52] «Снег с силой крутит. От этого день будто серый».

Следует отметить, что в коми языке союз *быттӧ* «как будто» может употребляться в качестве сравнительной частицы. В ряде случаев его без ущерба семантике предложения можно заменить послелогом *кодъ*, который, как уже отмечалось выше, является синонимом данной частицы: *Чуманьсь шердйӧм зарни тусьясыс, быттӧ войся энэжын лыдтӧм-тшӧдтӧм кодзувъяс* [53] и *Чуманьсь шердйӧм зарни тусьясыс войся энэжын лыдтӧм-тшӧдтӧм кодзувъяс кодъ* «Из берестяного лукошка золотые зёрна, будто/как бесчисленные звёзды в ночном небе».

Итак, мы рассмотрели три основных вида сравнительных конструкций: союзный, послеложный и падежный. Анализ показывает, что некоторые форманты, выражающие компаративные отношения, взаимозаменяемы без ущерба для смыслового содержания предложения. К ним относятся такие форманты, как *-кодъ=быттӧ*, *-ысь=-ся=-дорысь=серти*. В коми языке, как и в других финно-угорских языках, выделяются так называемые условные конструкции. В этих языках получили развитие такие СК, которые выражают сравнение лишь через определённые параметры: длина, высота, число, цвет и т. д.

Примечания

1. Яшина Р. И. Сравнительные конструкции в удмуртском языке. Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1963.
2. Воробьева Н. Н. Сравнительные конструкции в мордовских языках (Микрополе равенства функционально-семантического поля сравнения): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1987.
3. Казанцева В. И. Функционально-семантическое поле компаративности в марийском литературном языке: Йошкар-Ола, 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/funktionalno-semanticheskoe-pole-komparativnosti-v-mariiskom-literaturnom-yazyke>
4. Черемисина М. И., Соловар В. Н. Выражения сравнения в хантыйском языке // Народы северо-западной Сибири: сб. / под ред. Н. В. Лукиной. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1995. Вып. 2. С. 23–40.
5. Тужаров Г. Имеется ли сравнительный падеж в марийском языке? // Советское финно-угроведение. Таллин, 1967. № 3. С. 183–188; Грачёва Ф. Т. Сравнительные устойчивые обороты как источник обогащения фразеологии // Советское финно-угроведение. 1976. № 1. С. 41–45; Зорина О. В. Сравнительный падеж в марийских языках // Материалы II Всероссийской научной конференции финно-угроведов. Финно-угристика на пороге III тысячелетия (Саранск, 2–5 февраля 2000 г.). Саранск, 2000. С. 105–111.

6. Серебренников Б. А. О некоторых вопросах исторической грамматики коми языка // Историко-филологический сборник. Вып. 5. Сыктывкар, 1960. С. 119–131; Он же. К вопросу о происхождении сравнительного падежа // Историко-филологический сборник. Вып. 5. Сыктывкар, 1960. С. 158–160; Он же. Историческая морфология пермских языков. М.: Изд-во АН СССР, 1963; Гуляев Е. С. Происхождение падежей с элементом сь в коми языке // Историко-филологический сборник. Вып. 5. Сыктывкар, 1960. С. 131–164.
7. Зобоева Н. К. Употребление сравнительного падежа в коми языках // Коми слово в грамматике и словаре (Труды ИЯЛИ КНЦ УрО РАН, Вып. 62). Сыктывкар, 2000. С. 15–22.
8. Матейчек В. Сравнительные конструкции с моз и кодъ в коми-зырянском языке // Советское финно-угроведение. 1967. № 2. С. 107–114.
9. Черемисина М. И., Соловар В. Н. Указ. соч. С. 24.
10. Дружинина Т. Е. Структурная и семантическая организация предложений со значением сравнения в коми языке // Пермистика: диалекты и история пермских языков во взаимодействии с другими языками: сб. ст. Сыктывкар, 1999. С. 68.
11. Гуляев Е. С. С'-овые падежные суффиксы в коми языке (в сравнительно-историческом аспекте): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Сыктывкар, 1962; Жилина Т. И. Верхнесольский диалект коми языка. М.: Наука, 1975. 12. Колегова Н. А., Бараксанов Г. Г. Среднесольский диалект коми языка. М.: Наука, 1980. С. 30.
13. Жилина Т. И. Лузско-летский диалект коми языка. М.: Наука, 1985. С. 37.
14. Торотов И. Г. Ошӧ эн лыи кыкысь: повестьяс. Сыктывкар: Коми книжной изд-во, 1995. С. 129.
15. Лодыгин В. Г. Гыбад: висьтъяс, повесьт, чӧвтӧлӧмъяс, шмонь. Сыктывкар: «Анбур» небӧг лэдзанин, 2007. С. 143.
16. Напалков В. Е. О, Енмӧй!.. : кывбуръяс, поэмаяс. Сыктывкар: Эскӧм, 2007. С. 22.
17. Безносиков В. И. Ок, и мортлӧн олӧм: повесть, висьтъяс. Сыктывкар: Коми небӧг лэдзанин, 2001. С. 171.
18. Дружинина Т. Е. Указ. соч. С. 68.
19. Напалков В. Е. Чолӧм и прӧщай... : повестьяс. Сыктывкар: Коми небӧг лэдзанин, 2000. С. 187.
20. Безносиков В. И. Указ. соч. С. 226.
21. Тимин В. В. Тӧн ола: кывбуръяс (серия «Звёзды Севера»). Сыктывкар: Коми небӧг лэдзанин, 2004. С. 220.
22. Ильина А. Аддзысьлӧм: висьт // Войвыв кодзув: ежемесячный литературно-художественный журнал. 2010. № 9. С. 32.
23. Куратова Н. Н. Йӧктӧгтырйи тувчӧмӧй: висьтъяс, повесть. Сыктывкар: Коми небӧг лэдзанин, 2002. С. 60.
24. Лодыгин В. Г. Указ. соч. С. 68.
25. Безносиков В. И. Указ. соч. С. 217.
26. Куратова Н. Н. Йӧктӧгтырйи тувчӧмӧй. С. 55.
27. Напалков В. Е. Чолӧм и прӧщай. С. 161.
28. Воробьева Н. Н. Типология сравнения в мордовских языках // Советское финно-угроведение. 1986. № 3. С. 205.
29. Каракчиев В. Афганистанса жар шондӧ улын // Коми му. 12 февраля. 2011. С. 7.
30. Куратова Н. Н. Йӧктӧгтырйи тувчӧмӧй. С. 158.
31. Куратова Н. Н. Менам дона сикӧтш-ожерельей: повесьтъяс, висьтъяс, пьесаяс, олӧмысь серпасторъяс. Сыктывкар: Анбур, 2009. С. 67.

32. Куратова Н. Н. Менам дона сикѡтш-ожерель-ей. С. 159.
 33. Там же. С. 207.
 34. Куратова Н. Н. Йѡктѣгырѣи тувчѡмѡй. С. 160.
 35. Мишарина А. П. Шань сѡлѡмѡн сьыла: кыв-буръяс. Сыктывкар: Коми небѡг лѣдзанѣн, 2005. С. 187.
 36. Там же. С. 238.
 37. Безносиков В. И. Указ. соч. С. 365.
 38. Изъюрѡв И. В. Миян грездса нывъяс: повѣстьяс да висътъяс. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1984. С. 111.
 39. Торопов И. Г. Указ. соч. С. 101.
 40. Куратова Н. Н. Йѡктѣгырѣи тувчѡмѡй. С. 132.
 41. Черемисина М. И., Соловаф В. Н. Указ. соч. С. 35.
 42. Воробъѣва Н. Н. Указ. соч. С. 204.
 43. Там же. С. 35–36.
 44. Безносиков В. И. Указ. соч. С. 160.
 45. Там же. С. 206.
 46. Там же. С. 175.
 47. Воробъѣва Н. Н. Указ. соч. С. 204.
 48. Куратова Н. Н. Йѡктѣгырѣи тувчѡмѡй. С. 130.
 49. Куратова Н. Н. Менам дона сикѡтш-ожерель-ей. С. 134.
 50. Современный коми язык. Ч. 2. Синтаксис / под ред. Н. Н. Селькова. Сыктывкар, 1967. С. 211.
 51. Тимин В. В. Тѡн ола. С. 274.
 52. Мишарина А. П. Шань сѡлѡмѡн сьыла. С. 289.
 53. Лодыгин В. Г. Указ. соч. С. 147.

УДК 811.161.1

С. В. Коломейченко

«ПЛЕТЕНИЕ СЛОВЕС» КАК СПОСОБ МЕЛОДИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА «ЖИТИЯ СТЕФАНА ПЕРМСКОГО»

Статья посвящена оригинальному явлению церковнославянской письменности – «плетению словес». При рассмотрении «Жития Стефана Пермского» как религиозного дискурса выдвигается гипотеза о том, что «плетение словес» – один из способов мелодического оформления текста. В статье ставится эксперимент по воссозданию мелодического оформления «плетения словес» на основе традиционных богослужебных мелодий средневековой русской культуры.

The article is devoted to an original phenomenon of the Church Slavonic language – “ornate words braiding”. When considering “Hagiography of Stefan Permskiy” as a sacral discourse, the following hypothesis has been put forward. “Ornate words braiding” is one of the means of melodic formatting of the text. In the given article the experiment has been made to reconstruct the melodic formatting of “ornate words braiding” on the basis of traditional liturgical chant melodies of Medieval Russian culture.

Ключевые слова: «плетение словес», житие, религиозный дискурс, церковное песнопение, ирмологические и стихирарические мелодии.

Keywords: “ornate words braiding”, hagiography, sacral discourse, liturgical chant, hirmologional and sticheronal melodies.

© Коломейченко С. В., 2012

На протяжении многих лет не угасает интерес исследователей к «Житию святого Стефана Епископа Пермского, написанному Епифанием Премудрым» (далее – «Житие Стефана Пермского») [1], созданному в конце XIV в., его духовному содержанию, стилистическому строю, важнейшей особенностью которого является «плетение словес». Нами предприняты исследования смысловой и формально-грамматической организации «плетения словес» в «Житии Стефана Пермского» [2]. При описании синтаксической организации контекстов, включающих «плетение словес», сделано наблюдение, что благодаря «плетению словес» задается определенная ритмизация текста. Но вопрос о ритмической организации текста славянской средневековой литературы остается дискуссионным. В многочисленных исследованиях [3], посвященных реконструкции ритмической основы славянских средневековых текстов, по наблюдениям В. Д. Петровой, «в качестве организующих ритм выделяются разные элементы» [4]. Вопрос о ритмике древнерусского текста остается открытым. Поиски ведутся в различных направлениях, что свидетельствует о том, что данная проблема является актуальной и важной для углубленного понимания поэтики и музыкальности каждого отдельного произведения, в том числе и агиографического памятника «Житие Стефана Пермского».

Известно, что средневековая русская культура на протяжении семи веков, вплоть до XVII в., обладала единством, параллелизмом всех составляющих ее частей. Синтез искусств наравне с зодчеством, монументальной фресковой живописью, иконописью, мелкой пластикой, прикладным искусством, литературой составляла древнерусская церковная музыка. Дополняя друг друга, разными способами они выражали общее, для всех них единое содержание [5]. Исследователи духовной музыки неоднократно проводили параллели между древнерусской музыкальной культурой и агиографией [6].

Взаимосвязь между богослужебным пением и агиографией – закономерное явление древнерусской духовной культуры, одной из особенностей которой, по словам Д. С. Лихачева, является синкретизм искусств [7].

Музыкальный канон был принят на Руси вместе с крещением как нечто святое и нерушимое, он «ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов» [8]. Принципы византийского канона распространялись на музыкальную культуру всего русского Средневековья, управляя творчеством распевщиков и регламентируя характер исполнительства. Древнерусские мастера пения, позаимствовав византийский канон, творчески его переработали.

ли. Высокий художественный уровень канона и эталоны византийского искусства способствовали росту творчества русских мастеров – художников, писателей, музыкантов.

Рассматривая «Житие Стефана Пермского» как религиозный дискурс, мы выделяем следующие важные положения: в православном богослужении преобладает не чтение, а пение, это поистине «поющее богословие» [9]. В Древней Руси распевное чтение было целым искусством, которому обучались в специальных школах с детства, как и знаменному пению. Каждый священнослужитель был обязан владеть всеми разновидностями распевного чтения и возгласов. По словам Б. Кутузова, в Средние века распевное чтение дополняло систему музыкального образования [10].

Нами выдвигается следующая гипотеза: «плетение словес» в «Житии Стефана Пермского» – один из способов мелодического оформления текста. Проверка гипотезы требует обращения к традициям церковного песнопения для периода конца XIV – начала XV в.

Историки богослужебной музыки пишут о том, что богослужебное пение становится в Византии письменно фиксируемым явлением, «имеет огромное значение для исторической науки... так как о богослужебном пении можно судить и на основании непосредственных письменных источников, содержащих конкретные йотированные богослужебные мелодии...» [11]. Византийские трактаты разделяют весь мелодический материал богослужебных песнопений на два основных вида: агиополитис (святоградское или Иерусалимское пение) и азматическое пение. Понятие «агиополитис» включало в себя такие йотированные рукописи, как ирмологи, стихирари, а также сборники, содержащие другие обиходные песнопения. В свою очередь, богослужебный мелодический материал агиополитиса подразделялся на два рода мелодий: ирмологический и стихирарический [12]. Данные факты важны, поскольку «византийская певческая система во всем своем объеме со всеми типами пения и чтения во всех их подробностях и во всем разнообразии форм была полностью воспринята на Руси...» [13].

В своем исследовании опираемся на два рода богослужебных мелодий: ирмологические и стихирарические – соответственно, для исполнения ирмосов и стихир. «Ирмологические мелодии относились к “силлабическому” принципу мелодического строения, сущность которого заключается в том, что каждому слогу текста соответствует один (реже два) звука мелодии» [14]. «Стихирарические мелодии относились к более орнаментированному “невменному” принципу мелодического строения, сущность которого заклю-

чается в том, что каждому слогу текста соответствует два-три, а иногда и большее количество звуков» [15].

Вслед за священником Алексием Агаповым принимаем во внимание то, что для адекватного воспроизведения религиозного текста исполнителю необходимо иметь сознательную установку на поэтическое интонирование. А также учитываем и то, что «механизмы восприятия звучащего, распеваемого текста иные, чем когда он визуально считывается со страницы. Это обстоятельство требует от историка языка, наряду с привычными и отработанными, иных научных методов, которые на сегодняшний день еще не выработаны» [16]. Полагаем в связи с этим, что при характеристике религиозных текстов необходимо не только обращаться к филологическим методам и приемам, но также учитывать особенности музыкального строения текста, что требует привлечения музыковедческих исследований, терминологии и приемов описания.

В данной статье эксперимент по воссозданию мелодического оформления «плетения словес» демонстрируется на одном конкретном предложении-высказывании:

. (І ннѣ оутверди, Гї, православіемъ
цркви своѣ,) юже оутверди непреклннѣ и недвижимоу, непотрасомѣ и непоколѣлемѣ, непозыблемѣ и непосрамнѣ,
непорочноу и незазорноу, | нескверноу и непостыднѣ.

(л. 770)

Это сложноподчиненное предложение с придаточным определительным. «Плетение словес» относится к придаточной части и представлено следующим рядом слов: непреклннѣ и недвижимоу, непотр#сому и непоколhблемоу, непозыблемоу и непосрамноу, непорочноу и незазорноу, нескверноу и непостыднѣ.

Сочинительный союз ‘и’ попарно соединяет единицы «плетения словес» согласно принципу симметрии. Повторяющейся союз и, а также однотипные грамматические формы слов задают определенную ритмизацию.

С известной долей субъективизма нам удалось ряд слов, квалифицируемых как «плетение словес», изложить в форме ирмологической мелодии (см. рис. 1).

Общая характеристика мелодии контекста в ирмологической форме следующая:

1. В основе контекста – ниспадающая мелодическая линия. Любой ниспадающий мелодический ход приводит к половинной ноте (долгое звучание определенного слога).

2. На каждый слог слова, входящего в «плетение словес», приходится определенная нота, благодаря чему создается мелодия, близкая духовному стиху.

Ю - ЖЕ У - ТВЕР - ДИ НЕ - ПРЕ - КЛОН - НУ И НЕ - ДВИ - ЖИ - МУ
 НЕ - ПО - ТРЯ - СО - МУ И НЕ - ПО - КО - ЛЕ - БЛЕ - МУ НЕ - ПО - ЗЫ - БЛЕ - МУ
 И НЕ - ПО - СРАМ - НУ, НЕ - ПО - РОЧ - НУ И НЕ - ЗА - ЗОР - НУ,
 НЕ - СКВЕР - НУ И НЕ - ПО - СТЫД - НУ

Рис. 1

Ю - ЖЕ У - ТВЕР - ДИ НЕ - ПРЕ - КЛОН - НУ И
 НЕ - ДВИ - ЖЕ - МУ, НЕ - ПО - ТРЯ - СО - МУ
 И - НЕ - ПО - КО - ЛЕ - БЛЕ - МУ НЕ - ПО - ЗЫ - БЛЕ - МУ
 И - НЕ - ПО - СРАМ - НУ НЕ - ПО - РОЧ - НУ И - НЕ - ЗА - ЗОР - НУ
 НЕ - СКВЕР - НУ И НЕ - ПО - СТЫД - НУ

Рис. 2

3. Начало мелодической линии и конец выстроены в терцию, что придает напевность, кантиленность мелодической линии.

4. Развертывание мелодической линии происходит вокруг одной ноты – «соль» (третья ступень звукоряда), наблюдается повторение тона (статичность мелодической линии).

Далее данный контекст переложен по типу стихирарической мелодии (см. рис. 2).

Таким образом, контекст может иметь и стихирарическую мелодическую линию. Возможно предположить, что благодаря большому количеству распевов мелодика приобретает определенную широту, напевность, суггестивность.

В своих дальнейших рассуждениях опираемся на положения о том, что в знаменном распеве, ведущем стилистическом пласте русской музыки XI–XVII вв., большое распространение получило пение «на подобен», а также то, что «мелодии песнопений сложены из регламентированных в системе осмогласия интонационных формул и представляют собой только лишь новую комбинацию уже имеющихся готовых элементов мелодического движения» [17]. Т. Ф. Владышевская пишет: «Древнейшие устойчивые архетипы, как иконописные образы, так и модели песнопений – мелодические формулы, составляли основу музыкального канона древнерусского искусства. На них должны были опираться художники, подчиняя им свою творческую волю. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, архетипы. К такого рода музыкальным архетипам может быть отнесена система

подобнов, система осмогласия с ее устойчивыми моделями – попевками, строками, фитами, лицами, закрепленными неизменной последовательностью знаков» [18]. Музыковед отмечает, что именно «подобны (от греч. – *prosomoion* – сходный, подобный) служили образцом, моделью для большого числа церковных песнопений. При этом каждый жанр церковной музыки имел свой набор подобнов, по напеву и форме которых по слуху можно было безошибочно определить, какой вид песнопения исполняется в данный момент службы – стихира, кондак, тропарь, ирмос, киноник. Таким образом, все основные жанры церковного музыкального искусства опирались на свои модели, образцы» [19].

В исследовании Божидара Карастоянова «Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы» на нотную грамоту переложен отрывок стихиры второго гласа «Ты ми покрово крепко еси» из службы 14 сентября Воздвижение креста, представленного несколькими датированными различным временем списками: а) Тр.-Серг. № 409 (кон. XV в.), б) Тр.-Серг. № 411 (нач. XVI в.), в) Раз. № 32 (сер. XVII в.) [20]. Нотная транскрипция (рис. 3) сделана на основании записей напева стихиры знаковыми формулами знаменной нотации (а, б, в).

Опираясь на приведенную нотную транскрипцию стихиры второго гласа «Ты ми покрово крепко еси» из службы 14 сентября Воздвижения креста», продемонстрируем возможность приложения мелодической линии к конкретному контексту (см. рис. 4).

а **Кон.** XV в. л. 106 б
 б **Тр.-Серг.** 409. -11а
 в **Нач.** XVI в.
 б **Тр.-Серг.** 411. -156
 в **Сер.** XVII в.
 в **Раз.** 32

Ты ми по кро во крь по ко е си. тре ча
 Ты ми по кро во крь по ко е си. три ча
 Ты ми по кро во крь по ко е си. три ча

(транскрипция)

(продолжение)

а сте ны и кре сте хри сто вь. св. св. ти ма си до III
 б сте ны и кре сте хри сто во. св. св. ти ма си до
 в сте ны и кре сте хри сто во св. св. ти ма си до

(продолжение)

а кля на ю са и про сла вла ю та VII
 б кля на ю ти са и про сла вла ю та
 в кля на ю ти са и про сла вла ю та

Рис. 3

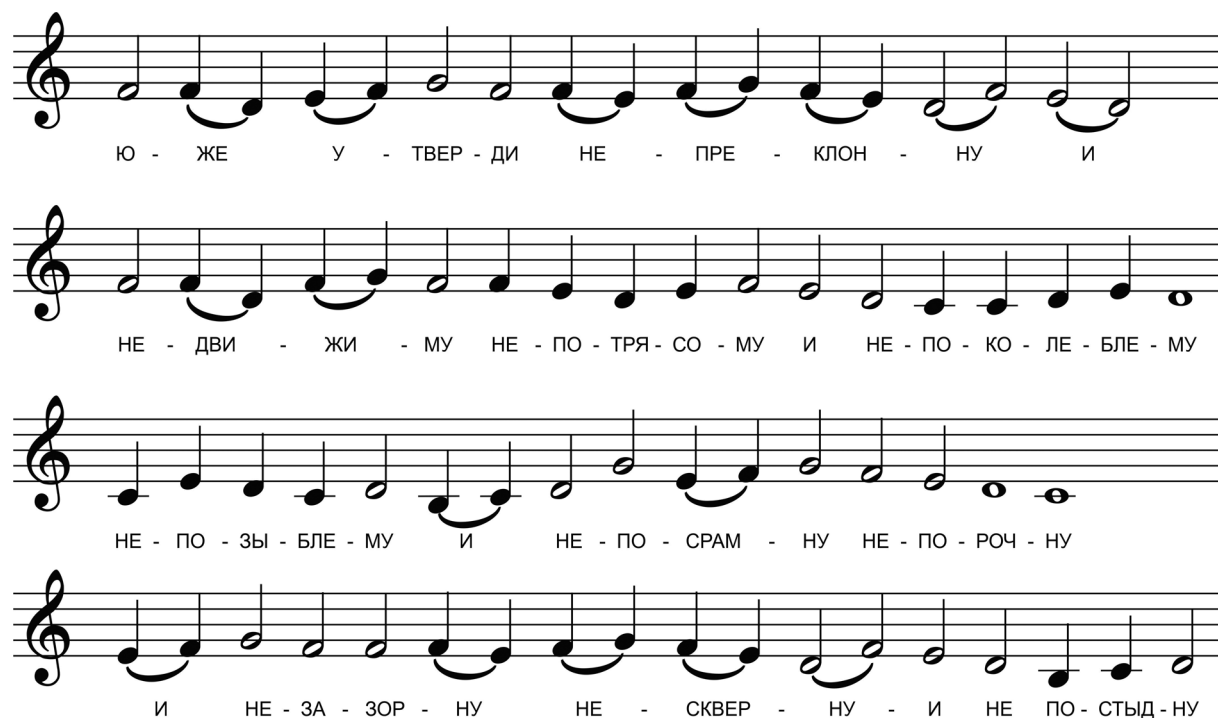


Рис. 4

Таким образом, исследуемый нами контекст можно мелодически точно соотнести с указанным выше примером нотной транскрипции стихирь второго гласа «Ты ми покрово крепко еси» из службы 14 сентября Воздвижения креста» по принципу «подобия».

В. И. Мартынов пишет: «Древнерусский распевщик не “сочинял” песнопений, но распространял некую мелодическую систему – конкретный богослужебный распев – на новые богослужебные тексты... будучи причастными соборному творчеству и ощущая себя живыми носителями богослужебной мелодической системы, они стремились распространить эту систему на все новые группы богослужебных текстов» [21]. В связи с этим отметим, что исследователи творчества Епифания Премудрого, автора «Жития Стефана Пермского», неоднократно отмечали высокие религиозно-нравственные качества древнерусского книжника, а также музыкальные способности: в переписанном его рукой Стихираре из собрания Троице-Сергиевой лавры обнаружено нотированное песнопение, авторство которого приписывают Епифанию Премудрому. С. В. Фролов, исследуя Стихирарь, отмечает музыкальный характер этого песнопения, что может характеризовать и писательскую манеру Епифания Премудрого: «Распевщик использовал, кажется, все возможности, чтобы осуществить такую разбивку, которая отвечала бы главным требованиям молитвенного стиха» [22].

Проведенный эксперимент позволяет констатировать, что одна из функций «плетения словес» – функция распева, близкая ирмологической и стихирарической мелодиям. Возможно предположить, что именно «плетение словес» придает тексту «Жития Стефана Пермского» особую музыкальность, соответствующую традициям богослужебной мелодической системы.

Примечания

1. Житие святого Стефана Епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым / Изд. Археограф. комиссии. СПб., 1897.

2. Коломейченко С. В. Роль «плетения словес» в смысловой структуре предложения (на материале «Жития Стефана Пермского») // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 1(2). С. 56–60; Коломейченко С. В. Роль повторов «плетении словес» (на материале «Жития Стефана Пермского») // Вестник Поморского университета. 2011. № 4. С. 79–83.

3. См., напр.: Еремин И. П. Лекции по древнерусской литературе. Л., 1968; Сазонова Л. И. Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры // ТОДРА. М.; Л., 1974. Т. 28. С. 30–46; Пиккио Р. Slavia Orthodoxa: Литература и язык / отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М.: Знак, 2003; Агапов Алексей, свящ. В поисках молитвословного стиха // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2010. Вып. 2(20). С. 7–24.

4. Петрова В. Д. Язык «Жития Стефана Пермского» Епифания Премудрого: конспект лекции. Чебоксары: Чуваш. гос. ун-т, 2002. С. 70.

5. Владышевская Т. Ф. Музыка в синтезе древнерусских искусств. URL: www.portal-slovo.ru/art/36095.php?PRINT=Y.

6. См., напр.: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978; *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1995.

7. *Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001. С. 281.

8. *Владышевская Т. Ф.* Указ. соч. URL: www.portal-slovo.ru/art/36095.php?PRINT=Y.

9. *Кутузов Б.* Экфонетика в православном богослужении. URL: www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.kutuz4.

10. Там же.

11. *Мартынов В. И.* История Богослужбного пения: учеб. пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С. 56.

12. Там же. С. 57.

13. Там же. С. 93.

14. Там же. С. 58.

15. Там же. С. 58.

16. *Агапов Алексей, свящ.* Указ. соч. С. 7–12.

17. *Карастоянов Б.* Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы. URL: znamen.ru/txt/k/p_f_cen.htm.

18. *Владышевская Т. Ф.* Указ. соч. URL: www.portal-slovo.ru/art/36095.php?PRINT=Y.

19. Там же.

20. *Карастоянов Б.* Указ. соч. URL: znamen.ru/txt/k/p_f_cen.htm

21. *Мартынов В. И.* Указ. соч. С. 168.

22. *Фролов С. В.* Новые аспекты изучения Стихираря 1380 г. Собрания Троице-Сергиевой лавры, № 22 // ТОДРА. СПб., 1997. Т. 50. С. 200–201.

УДК 811.161.1'373-055.2

Е. С. Прудникова

СТЕРЕОТИПНЫЕ ГЕНДЕРНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЧЕЛОВЕКА В РУССКОМ ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПАРЕМИЙ О МУЖЧИНЕ)

В статье рассматриваются репрезентируемые в русских поговорках особенности характера, поведения, интеллект мужчины и его внешность. Посредством лингвостилистического анализа определяются стереотипные представления о мужском образе и фиксируются языковые (текстовые) средства, актуализирующие рассматриваемый концепт.

The article considers the features of the character, conduct, intelligence and appearance of the man which are represented in Russian proverbs. The author, using linguo-stylistical approaches, defines the male image stereotypes and the main linguistic (textual) means of actualization of the concept under study.

Ключевые слова: концепт, гендер, поговорка, семантика, стереотип.

Keywords: concept, gender, proverb, semantics, stereotype.

Гендерная лингвистика исследует аккумулируемые в языке социальные, а не биологические различия [1]. Эти различия обусловлены народной культурной традицией, историей, развитием общества, особенностями психологии людей и спецификой языка.

Русский язык располагает огромным массивом идиом, репрезентирующих гендерные роли и стереотипы. Гендерные роли являются «одним из видов социальных ролей, набором образцов поведения (или норм) для мужчин и женщин» [2], тогда как гендерные стереотипы определяются как «сформировавшиеся в культуре обобщенные представления (убеждения) о том, как действительно себя ведут мужчины и женщины» [3]. Рассмотрим гендерную роль мужчины и стереотипы, выражающие представления о внутреннем мире и внешнем облике мужчины.

Эмпирическая база исследования состоит из русских поговорок, объектом описания которых является мужчина (ключевые слова *мужик, парень, молодец*, производные от данных слов и другие обозначения лиц мужского пола). Материал получен путем сплошной выборки из словаря В. И. Даля «Пословицы русского народа» и сборника «Русские пословицы и поговорки» под ред. В. П. Аникина.

Дистрибутивные связи наименований концепта «мужчина», зафиксированные в русских поговорках, коррелируют с тематическими группами поговорок: поговорками о социальном статусе, ха-

рактере и поведении, интеллекте и внешности мужчины. Анализ семантики каждой из тематических групп паремий позволяет определить стереотипные составляющие внутреннего и внешнего выражения мужской сущности. Обратимся к лингвостилистическому анализу паремий, репрезентирующих характер, интеллект и внешность мужчины.

Паремии о характере и поведении мужчины расслаиваются в зависимости от вектора характеристики на паремии с похвалой и паремии с порицанием. Заметим, что паремии о положительных характеристиках мужчины единичны, а спектр такой характеристики предельно сужен. Во-первых, речь идет о крепком и терпеливом человеке: *Мужика семь лет в котле варить. Мужик деревенский хоть сер, да стойлив. Мужик что мешок: что положишь, то и несет. Мужик – деревянная рогатина*. Образ именно физической выносливости передан при помощи метафорического сравнения мужика с бытовыми реалиями (*мешок, рогатина*). Внешне незаметный (*серый*), крестьянский мужчина превосходит представителей других сословий своей способностью выдерживать большие нагрузки (*стойливый*). Метафора *семь лет в котле варить* образно характеризует крепкого, жилистого мужчину, который быстро «не размякнет», «не разварится», а только затвердеет в испытаниях. Во-вторых, в паремиях прославляется честность: *Правдивому мужу лукавство не под руку. Честному мужу честен и поклон*. Любовь к истине представляется абсолютным качеством, честный человек открыт для мира (ему *не под руку лукавство*) и окружен аурой искренности (непритворный, честный поклон, уважение).

Паремий о достойных осуждения чертах характера и поступках мужчины больше, чем паремий-одобрений. Основной удар критики направлен на такие негативные проявления, как лень, безответственность, болтливость и отсутствие чувства меры.

Мужчина должен был кормить семью, нежелание работать отражалось на всей семье, поэтому, безусловно, не могло не осуждаться. Лень в паремиях персонифицируется и способна выступать в качестве активного субъекта: *Лень мужика не кормит*. Мир ленивого человека представлен гипертрофированно, в нем могут нарушаться законы реальности, стираться границы между явью и сном: *Видел ленивый хомут во сне, не видать ему кобылки до смерти. Ему разжуй да в рот положи*. Часто высказывания о ленивом человеке построены на смысловых отношениях противопоставления, компенсации или детерминации: *Кабы мужик на печи не лежал, корабли бы за море снаряжал. Ехал бы воевать, да лень вставать. Идет воевать, а не хочет сабли вынимать*. В паремиях

о ленивом мужике часто возникает образ сна или сонной жизни, употребляется соответствующая лексика (*лежать, спать, вставать* и др.): *Не надейся, Роман, на чужой карман, а пораньше вставай да свой наживай*. Ленивость ассоциируется с медлительностью, размеренностью, неторопливостью: *Конь с заминкой да мужик с заминкой не надорвутся*. Контраст лени и трудолюбия усиливается при помощи сопоставления ленивого человека с бегущим конем: *Кобылка бежит, а Ивашка лежит*.

Вторая порочная черта характера мужчины – это безответственность и, как следствие, бесхозяйственность. Эталонный мужчина должен быть ответственным и рассудительным, чтобы правильно планировать жизнь семьи. Привычка действовать по закону русского «авось» высмеивается: *На авось мужик и хлеб сеет*. Много паремий построено на смысловом контрасте ожиданий и результата, наименования реалий на входе и выходе процесса градируются по своей хозяйственной (прагматической) ценности, например: *хлеб – лебеда: Мужик на счастье сеял хлеб, а уродилась лебеда*. В паремиях встречается производное личное имя *Авоська*, употребляемое для обозначения мужского отношения к труду: *Авоська парень добрый: или выфучит, или выучит. Авоська веревку вьет, небоська петлю закидывает*. *Авоська* трансформируется в определенный образ, и наряду с ним появляется еще один, созвучный в фонетическом и семантическом плане образ безответственности – *небоська*. Бездеятельный и безалаберный человек недостойн переживаний окружающих, он словно исключен из круга общественных отношений: *Жил – ни о чем не тужил, помер – и о нем не тужат*.

В числе недостойных мужчины качеств следует назвать болтливость. Многословие и неумеренность в речи рассматриваются как женские черты, однозначно осуждаются: *Он на все горшки уловник (сплетник). Он как сорока: где ни посидит, там и накастит. У Михайлы хайло, что твои звонкие трубы. Не мели, Емеля, не твоя неделя*. Болтун приобретает женские черты, его слова обесцениваются (*накастит, как сорока*), речь становится бессмысленной и бестемной (*молоть* – говорить что-либо вздорное, болтать [4]). Образ сороки с отрицательной экспрессией, сравнение болтуна с хозяйственными предметами (*трубы, половник*), введение сниженной лексики (*хайло*) делают болтуна и сплетника не просто комичным, а обесценивают его мужское начало, ставят на один уровень со сварливой женщиной. Мужчине положено быть многословным: *Говорит – хорошо, а замолчит – еще лучше*.

Потеря чувства меры в любом деле или процессе достойна осуждения или осмеяния. Креп-

кий крестьянский мужчина выдерживает большие нагрузки, он должен хорошо питаться: *Мужик одними горячими блинами не наестся. Русского мужика без каши не прокормишь*. Через отношение к процессу питания можно передать даже сословные различия: *Дворянский сын с погляденья сыт*. Употребление наименований традиционных русских блюд рассказывает о богатом углеводами рационе крестьянина: *блины, каша*. О великом значении хлеба для русского человека говорит построенная на языковой игре поговорка: *Мужик просил у черта пшеничного хлеба, черт дал ему калач, сказал «кал-ач» (по-татарски: «будь голоден»)*. В то же время отсутствие выти, прожорливость в поговорках высмеиваются. Введение наименований несъедобных вещей (*лапоть, долото*) в поговорки о еде служит созданию гиперболизированного образа прожорливого, всеядного мужика: *Мужик с медом и лапоть съест. У мужика в брюхе и долото сгниет*.

В паремиологическом фонде русского языка имеется целый ряд высказываний об отношении русского человека к алкоголю. Нельзя сказать, что все эти поговорки содержат осуждение. Мы встречаем иронично-ласковые контексты: *Где кабачок – там и мужичок* (употребление форм с уменьшительно-ласкательными суффиксами придает высказыванию эмотивную окраску). *Старухе ноги подымает, старика глаза продирает (вино)* – спиртное уподоблено по своему чудодейственному эффекту лекарству (*ноги поднимает, глаза продирает*). Однако неумеренность в употреблении спиртного в поговорках всегда резко осуждается, потому что пьянство изменяет личность или приводит к краху: *Мужик напьется – с бабином дерется, проспится – свины боится* (поговорка построена на употреблении рядов контекстуальных антонимов *драться – бояться, бабин – свины, напиться – проспаться*, которые определяют масштабы трансформации пьяницы из смиренного человека в бунтаря); *Мужик год не пьет, два не пьет, а бес прорвет – все пропьет. Ему ворон глаз клюет, а он и носом не ведет*. В контекстах о беспробудных и лихих пьяницах неслучайны слова-сигналы *бес, ворон*, которые вводят образ нечистой силы, влекущей пропойцу к гибели. Рациональное отношение к водке, умение определить свою меру расценивается как проявление житейского ума: *Мужик умен – пить волен, мужик глуп – пропьет и тулун*. Интересно, что в русских поговорках мы не встречаем образ усредненного пьяницы (бытового пьяницы): русский мужик либо весьма умерен в выпивке и использует ее, так сказать, в лечебных целях, либо впадает в неумный азарт и пропивает все, даже одежду со своего плеча (яркая метафора *пропить тулун*).

Среди других недостатков и проступков мужчины паремиями негативно оцениваются трусость (*Его один (=только) ленивый не бьет. Оробей Еремей – обидит и воробей. Шутит Мартын, да спрятался под тын*), жадность (*Ему хоть на голову масло лей, все скажет: мало*), упрямство (*Ему хоть кол на голове теши, а он все свое*), вредность и упрямство (*С мужиком не скоро сговорись (столкуешь), строптивость и вспыльчивость (Добр молодец, да есть норовец)*), непорядочность и отсутствие стыда (*Ему хоть глаз коли – он другой подставит. В людях Илья, а дома – свины. Дома Илья, а в людях свины. Бесстыжему хоть плюй в глаза – все божья роса*), несамостоятельность (*Оттого парень с лошади свалился, что мать криво посадила*). Однако корпус таких поговорок невелик.

Поговорки о мужском интеллекте освещают три микротемы: глупый мужчина, умный мужчина и мужчина в процессе обучения. Для обозначения глупого мужчины всегда используется одно емкое слово с экспрессивной семантикой – *дурак*. Глупость традиционно высмеивается и обрисовывается выпукло и наглядно, может опредмечиваться и проявляться через беспричинный смех: *Спереди дурак, да и сзади так. Дураку все смех на уме*. Глупость представляется как абсолютное и относительное качество: в крайнем и абсолютном своем проявлении она маркируется внешними приметами-маркерами: смех, нелепость во внешнем облике и праздность. В связи с этим данное качество характеризруется категорично, отсутствие ума буквально обедняет мужскую сущность, поэтому появляется денежная мера в поговорках о глупце: *Мужик и весь пять рублей*. Глупый человек не включен в напряженный ритм социальной жизни, он не занят делом, как следствие, никуда не спешит и не ценит время: *Дурак времени не знает*.

Относительная глупость, напротив, компенсируется другими ценными качествами – хитрость, развитая память, жизненный опыт: *Бестолков, да памятлив. Его на мякине не проведешь. Ему на хвост не наступишь. Мужик глуп, как свины, и хитер, как черт. На мужике кафтан хоть и сер, да ум у него не черт (волк) съел. Черт Ваньку не обманет: Ванька сам про него молитву знает*. В поговорках появляются слова-символы с экспрессивной семантикой *черт, свины, волк*, обладающие широкими контекстными связями с корпусом фольклорных и религиозных текстов. Хитроумный мужик в ряде поговорок скрыто сравнивается с диким животным: у него есть хвост, длинный ус, он не ест мякину, а только мясо, может укусить и т. д. Создается впечатление, что глупость в своем комичном проявлении становится для мужика маской-защитой для сокрытия истинных интересов и маской-оправда-

нием для напористости в достижении цели: *По сади мужика к порогу, а он под святые лезет. Находчив парень: на крутую чашу распоясался. Мужик умен, да мир – дурак.*

Ум мужчины представлен в двух аспектах: интеллект и смекалка. Смекалка рассматривается в качестве житейского, обыденного ума и по ценности своей не только компенсирует недостаток интеллекта, но и превосходит его по практической ценности: *Человек он умный, только мало смыслил.* Антиномия интеллекта и смекалки передается контекстуальным противопоставлением лексики: *умный – смыслить.* Интеллект, как и глупость, может быть представлен комично: *Все знает – сорочки яйца съел* (образ сороки символизирует поверхностность и неполноценность знаний).

Если смекалка опирается на врожденные качества и развивается с опытом, то интеллект крепнет в процессе обучения. В паремиях иронично описан гиперболизированный страх мужика перед обучением, демонстрацией навыков учености: *За перо возьмется – у мужика мошна и борода трясется.* Уверенный и опытный в любых сферах крестьянского труда, мужик теряет в незнакомой ситуации. Страх гиперболизирован и передан в физических проявлениях (мошна и борода трясется). Неприятие новых знаний, основанное больше на страхе, чем на неспособности к обучению, метко характеризуется в паремии: *Его учить – что по лесу с бороной ездить.* При помощи сравнения с нецелесообразным применением физических сил (боронить невыкорчеванный лес) раскрывается смысл бесперспективности обучения мужика. В народных представлениях обучает не столько человек, сколько сама жизнь, тяжелые обстоятельства, лишения: *Юноша молод – не стерпел голод.* Время для такого наращивания опыта у каждого наступает индивидуально: *Молодому учиться рано, старому – поздно.* Паремия построена на сопоставлении двух рядов антонимов *молодой – старый, рано – поздно.* Как нам видится, речь идет не об обучении в школе, а о процессе обогащения жизненным опытом. В паремии *Конь добр, да не ужен; дорог парень, да не учен* при помощи приема синтаксического параллелизма сближаются образы обузданного коня и обученного молодого человека, чтобы выпукло показать предназначение житейского опыта, знаний, которые приобретает человек в школе жизни: человек смиряет спесь, становится рассудительным и сдержанным.

Таким образом, паремии об обучении учитывают специфику крестьянской жизни: эффективнее всего учит не человек, а сама жизнь и общество; ценность теоретических знаний (учености, грамотности, чистого интеллекта) не выше ценности житейского опыта и смекалки; собственный опыт – лучший учитель.

Существенная часть паремий о внешности построена на контрасте внешней привлекательности уму, внутреннему миру или трудовым навыкам: *Лицом хорош, да душою непригож. Не пригож лицом, да хорош умом. Личиком бел, да душою черн. Личиком беленок, да умом простенок. Личиком гладок, да умом гадок. Рожа кривая, да совесть прямая. С рожи хорош, да не лизать его стать. Со лба красив, да с затылка вшив. Молодец красив, да в душу крив.* Языковое отражение оппозиции привлекательность/непривлекательность наблюдается на разных уровнях: лексическом – в паремиях употребляются узуальные или контекстуальные антонимы (*белый – черный, лицо – ум, лицо – душа, гладкий – гадкий, кривой – прямой, красивый – кривой, грех – смех, красивый – вшивый* и др.), грамматическом – части паремий построены параллельно друг другу и связаны между собой противительным союзом *да, а*; фонетический уровень – рифмовка частей. На смысловом уровне внешность противопоставлена душевным свойствам, совестливости или интеллектуальным способностям мужчины, богатый внутренний мир человека часто скрывается за непривлекательной внешностью, и наоборот.

Описание внешности, как правило, сосредоточено на лице или на его частях (глаза, лоб), на волосах, фигуре или осанке: *Видать сову по полесту, а добра молодца по кудрям. Мужичок неказист, да в плечах харчист* (большие плечи становятся символом мужественности). Непримечательная внешность компенсируется умениями и навыками: *И кривоног, да спляшет; и прям, да не ступит* (в паремии противопоставляются глаголы *ступит* и *спляшет*, причем глагол *спляшет* предполагает наличие сформированных навыков как результат познания, труда над собой, так что к внешней красоте не прилагается автоматически жизненный опыт и навыки). Таким образом, любое украшение внешности за счет природных данных или красивых вещей не является признаком душевной красоты, наоборот, настораживает наблюдателя, заставляет сравнить внешнее (*одежа*) и внутреннее (*сам собой*): *Не красит молодца одежа, сам собой молодец красен.*

Осмысляя образ мужчины, носители языка издревле уделяли внимание именно тем чертам, которые имели первостепенное значение для повседневной жизни; каждое качество – залог благополучной жизни не только самого мужчины, но и семьи, общества. Русский мужчина должен быть неприхотливым, смысленным и трудолюбивым. А такие качества, как леность, болтливость, распущенность, жадность, слабость, невоздержанность, безответственность и т. д., порицаются и характеризуют мужчину как неприспособленного к общинной или семейной жизни.

Количественный состав паремий с негативной семой преобладает над числом паремий о положительных качествах. В пословицах и поговорках отражены не все положительные качества: ничего не сказано об отношении к детям или доброте мужчины, о готовности помочь другим и т. д. Среди осуждаемых качеств мы не находим таких, как грубость, блудливость, агрессивность, жестокость и др. Этому имеется возможное объяснение: такие качества не воспринимались как определяющие для русского мужчины.

Для создания образа мужчины типичны следующие антиномии: ум – глупость, ученость – смекалка, трудолюбие – лень, привлекательность – ум, привлекательность – порядочность. Перечисленные пары могут находиться во взаимодействии друг с другом (красота и глупость) либо пересекаться с другими качествами. Так, глупость связана с отсутствием склонности к обучению, с безответственностью. Контрастность смыслов поддерживается на текстовом уровне: во-первых, лексическое наполнение паремий можно разделить на тематические группы, связанные, в свою очередь, с обозначенными параметрами образа. Во-вторых, в паремиях можно зафиксировать несколько типичных грамматических черт: синтаксический параллелизм в построении частей, конструкции с пояснением, с отношениями компенсации или детерминации во второй части. В-третьих, в паремиях часто используется прием метафоры или сравнения. В-четвертых, ключевые слова в частях паремий рифмуются.

Русский мужчина в зеркале народной мудрости редко представляется как однозначно плохой или хороший. Многие характеристики двойственны, многослойны, контрастные качества компенсируют друг друга. В этом проявляется специфика народной оценки, отражающей мудрость русского народа, его терпимость к недостаткам мужчины и гордость за его достоинства.

Примечания

1. Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. С. 244.

2. Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой; Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». М.: Информация XXI век, 2002. С. 61.

3. Там же. С. 62.

4. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2000. С. 553.

УДК 811.411.21'373

Т. А. Шайхуллин

СЕМАНТИКО-СМЫСЛОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ В РУССКИХ И АРАБСКИХ ПАРЕМИЯХ С ЛЕКСЕМОЙ «СОСЕДИ»

В статье проведено комплексное сопоставительное исследование паремий русского и арабского языков, отражающих отношения между соседями, в концептуально-семантическом и этнокультурологическом аспектах. В статье рассмотрены особенности мировоззрения русского и арабского народов, которые проявляются в паремиях, демонстрирующих национально-культурную специфику арабской и русской лингвокультуры.

The article presents a comprehensive comparative study of Russian and Arabic proverbs reflecting the relations between neighbours in the conceptual semantic and ethnic cultural aspects. The article deals with the peculiarities of the outlook of Russian and Arabic people shown in the proverbs which demonstrate national and cultural specificity of Russian and Arabic linguistic cultures.

Ключевые слова: русские паремии, арабские паремии, сосед, соседка, соседство, метафора.

Keywords: Russian proverbs, Arabic proverbs, neighbours, neighbourhood, metaphor.

Национально-культурная специфика языков возникает в результате того, что объективная действительность в разноструктурных языках сегментируется неодинаково. Основной причиной различного членения объективной действительности в разных языках является то, что определённые реалии имеют большее значение для одного народа, чем для другого. Утверждая светлые начала гуманизма, провозглашая здоровые нормы человеческого общежития, паремиологический фольклор русского и арабского языков не лишён противоречий, порождённых противоречиями самой жизни. Сопоставление русских и арабских паремий позволяет лучше понять закономерности и особенности языковых явлений, глубже проникнуть в структуру языков, полнее изучить и осмыслить своеобразие каждого из исследуемых языков, а также выявить наиболее существенные сходства и различия в менталитете обоих народов.

В данной статье проведён сопоставительный анализ русских и арабских паремий, отражающих отношения между соседями. Проанализировано 54 ед. арабских паремий и 30 ед. русских, выявлены тождественные признаки и различия. Следует отметить, что в статье арабские паремии представлены в латинской транскрипции (паремии на арабском литературном языке написаны прописными буквами, а на диалектах – строчными).

© Шайхуллин Т. А., 2012

1. Тождественные признаки

1) Как арабские, так и русские паремии в своём большинстве призывают поддерживать хорошие отношения с соседями.

il-jār jār wa law ba'd arba'in dār [1] «Сосед остаётся соседом, даже если на расстоянии сорока домов».

AL-JĀR JĀR WA IN JĀR [2] «Сосед есть сосед, даже если и притесняет». Люди всегда хотят жить с теми, кто им нравится и кто к ним хорошо относится. Однако чаще всего приходится жить рядом с теми, кто есть. Соседи бывают грубые, злые. Они могут приносить много неприятностей. Тем не менее надо стараться находить с ними общий язык, пытаться смягчить их нрав и привлечь их на свою сторону. Говорится, чтобы показать необходимость превозмогать несправедливость соседей, так как они находятся ближе всех к человеку. К ним он и будет обращаться в первую очередь, если что-то случится.

in-nabiyy wašša 'al-jār hattā žannit bāsh uwarrihū (туниисский фольклор) «Пророк завещал (хорошо обращаться с соседом), и я даже подумал, что он оставил соседу настоящее наследство». Данная паремия призывает хорошо обращаться с соседями. Следует отметить, что в арабских паремиях часто прямо или косвенно упоминается пророк Мухаммед. Дело в том, что у арабов-мусульман пророк Мухаммед является идеалом и непререкаемым авторитетом во всех без исключения жизненных ситуациях. Поэтому посредством упоминания Пророка в паремиях хотят усилить значение их смысла.

Рус:

Не живи с сусеками, а живи с соседями [3].
Добрые, хорошие отношения с соседями важнее богатства. Сусек – заком, отгороженное место в амбаре для ссыпки зерна, муки.

Соседство – взаимное дело [4].

У дружных соседей и сохи свились вместе [5].

2) В арабских и русских паремиях культивируется положительный образ соседа.

IDHĀ KĀNA JĀRUKA WIKHAYR IFRAĦ LANU [6] «Если твоему соседу хорошо, порадуйся за него». Для арабов, никогда не живших в полностью спокойных и беспечных условиях, постоянно воевавших со своими противниками за колодцы, пастбища, удобные караванные пути, землю и т. д., выбор соседа часто бывал жизненно важным. Благополучие соседа было залогом собственного благополучия. Говорится, чтобы показать, что хороший сосед дорогого стоит.

idhā kān bijārātī faqa'at marrārī, kif 'alayya wa 'a hālī [7] «Если я у моей соседки и вышла моя жель, то она будет заботиться о моём состоянии».

Рус:

Добрый сосед – что хлеба сусек [8].

Примечательно, что в паремиях обоих языков прослеживается мысль о том, что сосед лучше родни.

JĀRUKA L-QARĪB WA LĀ AKHŪKA L-BA'ĪD [9] «Близкий сосед лучше далёкого брата». Часто хорошие отношения с соседями бывают не только залогом спокойной жизни и процветания, но и делают людей родными. Соседи живут рядом и могут помочь быстрее и лучше, чем родственники, которые находятся далеко. Говорится, чтобы показать, что добрые соседи бывают предпочтительнее родственников.

gār aḡb aḡsan min akh b'īd (египетский фольклор) «Сосед близко лучше, чем брат далеко».

Рус:

Ближний сосед лучше дальней родни: где ни жить, с соседом дружить [10].

Лучше добрые соседи, чем далекая родня [11].

3) Выявлено шесть арабских паремий и три русских, побуждающих к правильному выбору соседа и подчёркивающих, что выбор соседа – это очень важное и ответственное дело.

il-jār qabla d-dār, wa r-rafiq qabla t-tariq [12] «Сосед прежде, чем дом, а товарищ прежде, чем дорога». Имеется в виду, что надо подбирать соседа перед тем, как покупать дом, и подбирать спутника перед тем, как отправиться в путь.

mā tjawrū hattā tshāwrū [13] «Не заводи соседа до того, как с ним не проконсультироваться». Здесь имеется в виду, что перед тем как поселиться в новое место, нужно пообщаться с предполагаемым соседом, чтобы хорошо узнать его.

Рус:

Не купи двора, а купи соседа [14].

Не узнав соседа, дома не покупай [15].
Используется как совет хорошо продумать все последствия какого-либо своего поступка, действия или приобретения.

Покупай не двор – покупай соседа [16].

4) Как арабские, так и русские паремии схожи во мнении, что сосед может быть плохим и недостойным человеком.

BI'TU JĀRĪ WA LAM ABI' DĀRĪ [17] «Я продал своего соседа, а не продал свой дом». Когда человек продаёт дом и переселяется в другое место из-за плохого соседа, он произносит эту поговорку.

LĀ YANFA'UKA MIN JĀRĪ SŪIN TAWAQQIN [18] «Предосторожность не сбережёт от плохого соседа». Имеется в виду, что даже самый осторожный человек на сможет уберечь себя от зла плохого соседа.

Рус:

Сосед не захочет, так и мира не будет [19].
На обеде все соседи; а пришла беда, они прочь, как вода [20].

Как в арабских, так и в русских паремиях прослеживается осуждение зависти между соседями.

il-bighid bayni l-qarāyib, wa l-ḥasad bayni l-jirān [21] «Ненависть бывает между родственниками, а зависть – между соседями».

Рус:

Курица соседа всегда выглядит гусыней [22]. Так говорят о зависти, о том, что у соседа всегда все кажется лучше и больше.

Выявлены паремии обоих рассматриваемых языков, указывающие на то, что с соседями необходимо держать дистанцию.

UQFUL BĀBAKA WA AMMIN JĀRAKA [23] «Закрой дверь и доверяй соседу». В данной пословице прослеживается ирония. Эта пословица призывает полностью не доверяться соседям.

šabāḥ il-khīr yā gāṭi inta fhālik wa anā fhālī (египетский фольклор) «Доброе утро, о мой сосед! У тебя твои дела, а у меня мои дела». Здесь имеется в виду, что с соседями нужно держать дистанцию в отношениях.

Рус:

С соседом дружись, а тын (забор) городи [24].

С соседом дружись, а за саблю держись [25].

5) Выявлено три арабские паремии и одна русская, говорящие о том, что сосед всё знает про своего соседа.

mā bya'rif arārak ghīr rabbak wa jārak [26] «Не знает о твоей сущности никто, кроме твоего Господа и твоего соседа».

jārak mitl akhāk, an mā shāf wijjak biyshūf qafāk [27] «Твой сосед подобен твоему брату, даже если он не видит твоё лицо, он видит твой затылок». Здесь затылок является олицетворением недостатков человека, а лицо – его достоинств. Таким образом, в данной пословице подразумевается, что сосед знает обо всех недостатках своего соседа.

Рус:

От простенка (соседа) не уйдешь [28].

2. Различия

1) В паремиях обоих языков присутствуют в небольшом количестве метафорические образы соседа, но они очень разные.

В арабских паремиях выявлены следующие метафоры на концепт «сосед»: лев, миск (благовонии).

MAN JĀWARA L-USDA LAM YAṀMAN BAWĀIQANĀ [29] «Живущий по соседству со львом не находится в безопасности от несчастий».

AṬYIB BIJĀRIKA MITHLA L-MISK ŠUḤBATUHU

KAY YASTATĪBAKA MITHLA N-NIDDI JĪRĀNU [30] «Будь со своим соседом хорошим, словно миск (благовонии), чтобы все соседи относились к тебе так же».

В русских паремиях концепт «сосед» подразумевается под сусеком хлеба и водой.

Добрый сосед – что хлеба сусек [31].

На обеде все соседи; а пришла беда, они прочь, как вода [32].

Примечательно, что выявлено по одной паремии каждого языка, в которых приводится по две метафоры, олицетворяющие концепт «сосед». Выявлены следующие парные метафоры: море – молодец (ар.) и двор – калитка (рус.).

JĀWIR IDHĀ JĀWARTA BĀHRAN IW FATAN FAL-JĀRU YASHRUFU QADRUHU BIL-JĀRI [33] «Если выбираешь соседа, то выбирай море или молодца, человек ценится по ценности своего соседа». В данном поэтическом отрывке слова «море» и «молодец» олицетворяют сильного, щедрого и уважаемого человека и в данном контексте являются метафорическими синонимами. Автор намеренно приводит синонимы вместе для усиления значения высказывания.

Рус:

Двор обо двор, и калитка на двор [34]. Здесь говорится о дружных соседях.

2) В некоторых арабских паремиях, в отличие от русских, прослеживается мнение, что если у человека беда, то она обязательно коснётся его соседа. На наш взгляд, отсутствие русских паремий, разделяющих данную точку зрения, указывает на их больший оптимизм по сравнению с арабскими паремиями.

in ḥiliq jārak bill daqnak [35] «Если твой сосед побрллся, то намочи подбородок». Имеется в виду, что если человек столкнулся с какой-то бедой, то эта беда не обойдёт стороной и его соседа.

in kān jārak bkhir, ant bkhir [36] «Если твой сосед в порядке, то и ты будешь в порядке».

3) Выявлено три арабские паремии, в которых прослеживается мнение, что мужчина должен отводить взор, если случайно увидел свою соседку. Такие паремии призывают к сохранению хороших отношений между соседями. Следует отметить, что в религии ислам не приветствуется, если мужчина смотрит на чужую женщину.

A'MĀ IDHĀ MĀ JĀRATĪ BARAZAT [37] «Я слепой, если моя соседка появилась».

A'MĀ IDHĀ MĀ JĀRATĪ BARAZAT ḤATTĀ YUGHAYYIBA JĀRATĪ L-KHIDRU [38] «Я становлюсь слепым, если моя соседка появляется, до того, как она заходит за специальный занавес». Здесь подразумевается, что мужчине нельзя обращать внимания на свою соседку как на женщину.

Примечательно, что арабская паремия призывает не только не смотреть на соседку, но даже не называть её по имени.

IYYĀKA A'NĪ WA ISMA'Ī YĀ JĀRATU [39] «Я тебя имею в виду, послушай, о соседка!» Человек не обращается к кому-то напрямую, не называет никого по имени. Произнося данные слова, человек надеется, что тот, к кому они обращены, поймёт это и прислушается.

Данная паремия уходит своими корнями к древним произведениям классиков арабской литературы. Следует отметить, что у арабов-бедуинов в древние времена не было принято воспевать какую-то конкретную девушку в стихах, и более того, подобное воспевание даже считалось большим позором для девушки. После проявления такого творчества родители девушки могли на полном серьёзе поставить к ответу стихописца, а о том, чтобы выдать за него дочь, не могло быть даже речи. Ярким примером этому является знаменитая арабская легенда о Кайсе и Лейле. Кайс ибн Мулаувах полюбил свою соседку Лейлу с детства и посвятил ей огромное количество стихов, а когда попросил руки Лейлы, то получил отказ из-за своих стихов. В итоге отец Лейлы выдал её за другого мужчину, а несчастный поэт удалился в пустыню, где сочинял стихи в честь возлюбленной, рассказывая о своей неразделённой любви, о печали и страданиях. Когда стихи о Лейле стали распространяться в народе, её семейство, боясь скандала, пожаловалось султану, который, разобравшись в ситуации, приказал казнить Кайса всякому, кто его повстречает. Что касается Кайса, то он сошёл с ума и скитался по пустыне, читая свои стихи, пока не умер. Повесть о Маджнуне (дословно «сошедшем с ума») Кайсе и Лейле, первоначально сложившаяся как комментарий к стихам поэта, впоследствии начала самостоятельную жизнь и вдохновила многих поэтов и прозаиков Востока на написание лирических поэм и романов. С того далёкого времени и по сей день образ Маджнуна и Лейлы символизирует в арабской литературе неразделённую любовь и страдания. Современные литераторы называют Кайса и Лейлу «арабскими Ромео и Джульеттой» [40]. Поэтому многие поэты использовали метонимические образы, воспевая своих избранниц и не наводя на них позор. Широкое применение нашли такие эпитеты, как «пальма», «роза», «луна» и т. д. Данная паремия является частью стихотворения, которое сочинил Сахль ибн Малик аль-Фазарий и продекламировал его своей возлюбленной, чтобы та поняла искренность его чувств:

О сестра! Лучшая из бедуинов и из цивилизаций,
Как ты видишь юношу-леопарда,
Который полюбил прекраснейшую девушку?
Я тебя имею в виду, послушай, о соседка!

Примечательно, что Сахль ибн Малик аль-Фазарий применил лексему «соседка» в качестве метонимического образа к своей возлюбленной, которую видел впервые и которая была издалека и не являлась его соседкой. Эту паремию применяют, когда хотят сказать кому-то что-нибудь не напрямую, а намёком, или когда критикуют подобные намёки.

Примечания

1. D. *Iīmīl Badī Ya' qūb*. Al-amthāl ash-sha'biyya al-lubnāniyya. Maktaba as-sāih. Tarābulus. Lubnān, 2004.
2. Кухарева Е. В. Арабские пословицы и поговорки. Словарь с лексико-фразеологическими комментариями. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Восток – Запад, 2008.
3. Словарь русских пословиц / В. М. Мокиенко, Ю. А. Ермолаева, А. А. Зайнулдинов и др.; под ред. В. М. Мокиенко. М.: Астрель: АСТ, 2008.
4. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989.
5. Разумов А. А. Мудрое слово. Русские пословицы и поговорки / сост. А. А. Разумов. [Общ. ред., вст. ст., с. 5–20, пояснение и словарь Б. П. Кирдана]. М.: Дет. лит., 1957.
6. Кухарева Е. В. Указ. соч.
7. D. *Iīmīl Badī Ya' qūb*. Al-amthāl ash-sha'biyya al-lubnāniyya...
8. Русские пословицы и поговорки / сост. А. М. Жигулёв. 3-е изд., испр. и доп. Устинов: Удмуртия, 1986.
9. Кухарева Е. В. Указ. соч.
10. Пословицы и поговорки / сост. С. А. Бреслав. Ленинград: Лениздат, 1968.
11. Русские пословицы и поговорки / сост. А. М. Жигулёв.
12. D. *Iīmīl Badī Ya' qūb*. Al-amthāl ash-sha'biyya al-lubnāniyya...
13. Там же.
14. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1.
15. Хлебцова О. А. Русский язык в пословицах, поговорках, крылатых словах, афоризмах. М.: МНЭ-ПУ, 1999.
16. Русские пословицы и поговорки / сост. А. М. Жигулёв.
17. D. *Muḥammad Iṣmā'īl Ṣīniyy, Nāpīf Muṣtafā' abd al-'azīz*. Mu'jam al-amthāl al-'arabiyya. Maktaba Lubnān. Bayrūt, 1996.
18. Там же.
19. Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова: сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний). М.: Изд. центр «Тerra», 1994.
20. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1.
21. D. *Iīmīl Badī Ya' qūb*. Al-amthāl ash-sha'biyya al-lubnāniyya...
22. Хлебцова О. А. Указ. соч.
23. Кухарева Е. В. Указ. соч.
24. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1.
25. Там же.
26. D. *Iīmīl Badī Ya' qūb*. Al-amthāl ash-sha'biyya al-lubnāniyya...
27. Там же.
28. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1.
29. D. *Muḥammad Iṣmā'īl Ṣīniyy, Nāpīf Muṣtafā' abd al-'azīz*. Mu'jam al-amthāl al-'arabiyya...
30. Словарь русских пословиц / В. М. Мокиенко, Ю. А. Ермолаева, А. А. Зайнулдинов и др.; под ред. В. М. Мокиенко. М.: Астрель: АСТ, 2008.
31. Там же.
32. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1.

33. *Iṣmīl Nāšif*. Min arwa' mā qālā ash-shu'arāo al-'arab al-ḥukamāo. Dār al-jīl. Bayrūt, 1999.

34. Пословицы русского народа: сборник В. Даля: в 2 т. Т. 1.

35. *D. Iṣmīl Badī Ya' qūb*. Al-amthāl ash-sha'biyya al-lubnāniyya...

36. Там же.

37. *D. Muḥammad Iṣmā' il Šīniyy, Nāpif Muṣtafā' abd al-'azīz*. Mu'jam al-amthāl al-'arabiyya...

38. *Iṣmīl Nāšif*. Min arwa' mā qālā ash-shu'arāo al-'arab al-ḥukamāo...

39. *D. Muḥammad Iṣmā' il Šīniyy, Nāpif Muṣtafā' abd al-'azīz*. Mu'jam al-amthāl al-'arabiyya...

40. Шайхуллин Т. А. Образцы арабской поэзии и прозы (с углублённым изучением истории и культуры ислама): учеб. материалы / Т. А. Шайхуллин, Э. М. Зиганшин, А. Н. Зиляева. Казань: Магариф, 2008.

УДК 81-13

А. П. Сычугова

МЕТОД АССОЦИАНИРОВАНИЯ

В статье освещены теоретические основы метода ассоцианирования, представленного применительно к созданию и использованию на практике динамической когнитивной модели обучения.

The article outlines the theoretical foundations of associative method represented in respect to the creation and use of dynamic cognitive teaching model in practice.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика, ассоциация, концепт, модель.

Keywords: cognitive linguistics, association, concept, model.

Проблема протекания ментальных процессов в индивидуальном сознании личности – одна из актуальных проблем для современной когнитивной лингвистики. Для методики обучения языку и речи ведущим эффективным методом стало выстраивание и использование на практике динамической когнитивной модели речевой деятельности.

Теоретические основы метода ассоцианирования

По теориям И. М. Сеченова, И. П. Павлова о физиологии высшей нервной деятельности в коре головного мозга человека постоянно идёт образование множества условно-рефлекторных связей (ассоциаций) между системами раздражителей и реакций. Значит, процесс обучения представляет собой совокупность раздражителей, т. е. педагогических воздействий, и реакций, ответных форм деятельности обучаемых. В этом аспекте задача учителя состоит в выявлении, акти-

визации в сознании обучаемых уже имеющихся разнообразных систем ассоциаций и возникновения новых и новых внутренних связей и отношений, которые предстоит учащимся осознать, сохранить в своей памяти. Следовательно, значимость установления ассоциативных связей состоит в запечатлении человеком на их основе своих ощущений, восприятий, видений, понимания, оценки, переживаний, представлений, а далее – миропостижения в целом, создания, интерпретации и функционирования картины мира в сознании. Именно в этом аспекте и дано толкование термина *ассоциация* в Базовом словаре лингвистических терминов: «Установление ассоциативной связи; соотнесение предметов или явлений на основе общности присущих им признаков или предмета и признака на основе образных представлений о действительности» [1].

Значимость ассоциативных реакций состоит также в том, что они составляют основу мыслительных процессов. Одна ассоциация влечёт за собой другую, и новый компонент сознания вызывает из памяти следующий. Связанные вместе ассоциативные узлы образуют ассоциативную сеть, смысловое поле. Когнитивные ориентиры при условии своей значимости для личности облекаются в вербально-ассоциативную сеть. Так в ассоциативных структурах личности «обнаруживается причудливое переплетение и лексико-семантических элементов, и знаний о мире, и деятельностно-коммуникативных потребностей, то есть её прагматикона» [2]. Таким образом, задача учителя при обучении речи – направить внимание ученика на фиксацию ассоциативных компонентов, возникших из долговременной памяти в сознании, и побудить к моделированию, разрастанию ассоциативного поля и одновременно к вербализации когнитивных структур.

Третья позиция, актуальная для учителя-словесника. Вербальные ассоциации дают выход к языковому сознанию индивидуума, группы, коллектива, большой общности людей. Ассоциативное поле какого-либо слова-стимула чётко индивидуально. Оно является отражением тезауруса ученика, его прагматической компетентности, когнитивного пространства, вербальной памяти, уровня языковой и речевой способности. Ассоциативное поле – это зеркальный портрет человека как члена социума. Обнаруживается направленность его сознания, воли, чувства личности на какие-либо предмет, понятие, ситуацию.

Отметим также, что с позиций текстоцентрического подхода к обучению языку и речи вербально-ассоциативная сеть является своего рода мини-текстом, ключевые слова которого послужат обучаемому опорой для развёртывания текста в традиционном понимании его значения.

Слово-стимул и слова-реакции вступают в парадигматические отношения и получают описательное выражение [3].

Ассоциативные смыслы (наряду с перцептивными, образными, вербальными смыслами) являются структурными компонентами концептуальной сферы сознания. Учителю предстоит учесть, что смысловые структуры представляют собой систему и функционируют как единое взаимодействующее целое, в связи с чем при организации когнитивной деятельности школьников нельзя игнорировать ни одну из смысловых структур сознания [4].

Педагогическое ассоциативное

Используем несколько способов активирования мозга за счёт ассоциаций? компонентов когнитивного сознания личности. В качестве испытуемых-информантов о концептосфере носителей языка выступали студенты филологического факультета ВятГУ (г. Киров) третьего-четвёртого курсов разных лет обучения.

Метод свободных ассоциативных экспериментов. Метод активно используется в психолингвистике в целях выявления сознания испытуемых, в т. ч. языкового, структуры языковой личности, складывающейся из вербально-семантического лексикона личности, тезауруса, прагматикона. Однако, замечает учёный, «взаимопроникновение этих уровней оказывается настолько тесным, что границы между ними размываются, теряют чёткость, которая присуща им в теоретических построениях» [5].

– Задание. В список данных слов/словосочетаний/предложений внесите любые другие слова, пришедшие в голову. Примеры.

Яблоко, дом, искусство, честь, прости...; блеск неба, журчанье...; «...последний луч зари...» (В. А. Жуковский); «Приснился май...» (Игорь Шкляфевский); «...и забываю мир...» (А. С. Пушкин); «Чуткие звёзды глядят с высоты...» (Ф. И. Тютчев)...

– Задание. На основе полученного списка слов-реакций составьте коллективный ассоциативный словарь.

– Задание. Коллективный ассоциативный словарь классифицируйте по ассоциативным связям между стимулом и реакциями, распределив их по разделам: семантические, грамматические, тематико-ситуативные, оценочно-прагматические связи [6].

Представим примеры слов-реакций на слово-стимул *детство*.

Семантические реакции: *детский возраст, начальная стадия жизни, ребёнок...*

Грамматические связи: *счастливое детство, трудное детство, воспоминания о детстве...*

Тезаурусные реакции: *никогда не вернуть, в этом возрасте определяются характер и интересы человека...*

Эмоционально-оценочная составляющая: *маленькая жизнь, колыбель жизни, память в сердце каждого, счастливое состояние, беззаботность, вечное счастье, радость, в каждом из нас живёт ребёнок, время маминной улыбки и её тёплых рук...*

Приведём пример классификации ассоциатов, основанной на лексическом значении слова-стимула *дом*.

Строение: *Дом студента, общежитие, избышка, покосившиеся ставни, мой дом за разбитым забором.* (Других слов-реакций, характеризующих дом как здание, не было названо.)

Семья: *мама, папа, братик...; найдёшь понимание и заботу, чувствую себя спокойно; родительский дом; благодарность родителям...*

Образная составляющая: *люблю, родная постройка, защита, тепло и любовь, страна детства, негасимый свет, первые шаги ребёнка, огонёк надежды, хочу свой дом, отдам за тебя любую цену...*

Обращение к прецедентным текстам: *«Родительский дом – начало начал, И в жизни моей надёжный причал...»; «Человеку надо мало, Лишь бы дома кто-то ждал...»; мой дом – моя крепость...»*

Анализ выполнения задания подтверждает правильность теории психолингвистов: «...человеческая концептуализация (следовательно, и языковая семантика) носит главным образом метафорический характер, то есть осмысление более или менее сложных объектов и явлений человеком основывается на переосмыслении базисных понятий человеческого опыта (физических, сенсомоторных, анатомических и т. д.)» [7].

– Задание. Постройте ассоциативную сетку/карту коллективного языкового сознания.

– Задание. Попробуйте яркие визуальные образы, представленные в эксперименте, сопроводить другими сенсорными восприятиями: цветом, звуком, запахом, тактильными ощущениями.

Дом: трепет листьев берёзы, стоящей в огороде; тёмная ель поднялась выше дома; глухой шум дальнего леса; мягкий коврик; тёплый уголок; вкусная ароматная каша прямо из печи; чистота...

– Задание. В процессе чтения/слушания текста/лекции или по завершении работы составьте ассоциативную «пирамиду», состоящую из 7 ассоциаций, затем – из 3, наконец – из одного-единственного самого точного слова. (Основанием пирамиды делаем ряд из 7 ассоциаций, вершиной – одно слово.)

Примеры рефлексирования студентами после лекции по педагогике [8].

– *Учение, сотворчество, общение, идеи, творчество, коллективизм, развитие – 7 ассоциатов.*

Сотворчество, учение, развитие – 3 ассоциата.
Сотворчество – 1 слово.

– Необычная; интересная; вдохновляла на идеи; новые открытия в себе; было весело; возможность высказаться, общение – 7 ассоциатов.

Необычная, было весело, вдохновляла на идеи – 3 ассоциата.

Необычная – 1 слово.

Метод субъективных дефиниций предметов/понятий

– Задание. Дайте научное толкование какого-либо термина, например *акварель*.

Определения термина были даны лишь к двум лексическим значениям слова: *акварель* – художественные краски, разводимые водой; произведение акварельной живописи. Значение «техника живописи, основанная на применении акварельных красок» не было раскрыто.

– Задание. Проверьте правильность данных дефиниций по Словарю искусства [9].

– Задание. Охарактеризуйте концепт *колонна* определениями, выраженными прилагательными, по следующим показателям: географическому, национальному признаку; временному признаку; материалу; архитектурному стилю; ордеру; месту расположения; плану; декоративному началу; размеру и массе; цветовым признакам; фактуре; оценке зрителей; образности художественной речи.

Результаты проверьте по Словарю искусства [10].

КОЛОННА, -ы; колонны, колонн; ж. Элемент здания, опора, обычно круглого сечения, поддерживающая балку, антаблемент или пята арки; круглый опорный столб; стержневой элемент здания; одна из трёх основных частей ордера. Ср. **АНТАБЛЕМЕНТ**, **ПЬЕДЕСТАЛ**.

По географическому, национальному признаку, архитектурной школе: византийская, греческая, египетская...;

по временному признаку: античная...;

по материалу: белокаменная, гранитная, деревянная, железная, кирпичная, мраморная, цельнокаменная, чугунная, яшмовая...;

по архитектурному стилю: романская...;

по ордеру: дорическая, ионическая, коринфская...;

по месту расположения: внутренняя, наружная, пристенная, простенная, угловая...;

по плану: круглая, фигурная...;

по декоративному началу: декоративная; каннелированная, ростральная; витая, кубшинообразная, лотосовидная, пальмовидная, папирусовидная (папирусобразная), спиральная...;

по размеру и массе: высокая, гигантская, громадная, колоссальная, массивная, мощная, тонкая...; десятиметровая...;

по цветовым признакам: белая, розовая...;

по фактуре: гладкая...;

по оценке зрителей: красивая, оригинальная...;

по образности художественной речи: лёгкая... колонна.

Какие-л. парные, двойные, симметричные, спаренные... колонны.

– Задание. Проанализируйте базу собственных представлений об элементе здания *колонна*. Чётко ли Вы представили существенные признаки предмета? В какой мере Вам помог собственный ассоциативный опыт? Какую экстралингвистическую информацию даёт фрагмент словарной статьи?

– Задание. Познакомьтесь с текстами-определениями учёных. Дополните.

Язык – это способ существования сознания (Людвиг Витгенштейн).

Язык – это место встречи с миром (Ханс-Георг Гадамер).

Самая большая ценность народа – его язык, язык, на котором он пишет, говорит, думает. Думает! (Д. С. Лихачёв)

Философ Анахарсис, живший в 638–559 гг. до н. э., на вопрос, что в человеке хорошо и дурно сразу, ответил: «Язык!»

По словам британского методиста, «английский язык синонимичен английскости, т. е. пониманию того, кто есть настоящие англичане». Точно так же и русский язык есть выражение русскости, и это делает его ценным партнёром в любом международном диалоге (Костомаров).

И. С. Тургенев о языке: «Могучий, правдивый, свободный».

К. Д. Бальмонт: «Самый богатый и полногласный».

Н. М. Языков: «Метальный, звонкий, самогудный, разгульный, меткий наш язык» [11].

– Задание. Дайте толкование слова-стимула образными средствами художественного языка.

Пример толкования слова *акварель*. *Акварель – мокрая радуга; море у берега; орудие чуда; вместиллице цвета; нежный сон художника; краски заката и сияние неба в ночи, это капли росы на рассвете и палящего солнца лучи.*

Пример толкования слова *дом*.

Дом

Это точно не четыре стены.

Это

Земля. Прекрасная планета.

Любой уголок Мира, где чувствуешь

Жизнь.

Может, тихий солнечный дворик.

Может, бескрайнее поле.

Дом

Он внутри. Миг Любви, Озарения –

Дом.

И. Новосёлова, студентка III курса филологического факультета ВятГГУ, 2010/2011 учеб. год.

Метод субъективных характеристик

– Задание. Составим ассоциативный портрет автора. Какую картину представили? Какое настроение автора? С какими образами в изобразительном искусстве, в музыке ассоциируются в Вашем сознании эти строчки?

Гроза прошла, и ветки белых роз
В окно мне дышат ароматом.
Ещё трава полна прозрачных слёз
И дальний гром гремит раскатом.

А. А. Блок

– Задание. Напишем ассоциативный портрет дорогих людей/ малознакомых/ группы. С какими предметами/ понятиями/ ситуациями их можно сопоставить?

Возможно использование ответа на вопросы, например: Если бы он/она был ветром/птицей/цветком/кошкой/утром...

– Задание. Проанализируйте, как выполнила задание 2 выпускница нашего вуза Елена Рябова. Составьте ассоциативный портрет автора.

Моя «серебриана»

Для меня Цветаева – жар,
Для меня Ахматова – лёд.
И подуешь – так обожжёт,
Поцелует – прилип к губам.
Для меня Мандельштам не волк,
А несчастный, бездомный пёс.
Для меня Пастернак не бог,
Не ответ, а скорее вопрос.
Для меня Маяковский – гром,
А Есенин, конечно, крик.
Полурыцарь, полумужик;
Прометей, а потом – Хирон.
Для меня Северянин – паж,
Королевой забытый плут.
Для меня Гумилёв – кураж,
И не конквистадор, а плут.
Мережковский как Магомед,
И Горгона – его жена.
Чёрных птиц вороватый след –
И глухая китай-стена.
Для меня Саша Чёрный – смех,
Для меня Иван Бунин – плач,
А Георгий Иванов – снег,
И Волошин – почти кумач.
Брюсов – Нестор и, вдруг, Эзоп.
А Бурлюк просто нудный дед.
Сологуб – раскрещённый поп.
Анненский – от кометы след.
Белый – мистик и злой Арлекин.
Блок не просто печальный Пьеро.
Он и Гамлет, и в поле Один,
И серебряное крыло.

Е. Рябова, студентка V курса филологического факультета ВятГГУ, 2001/2002 учеб. год.

– Задание. «Себя как в зеркале я вижу, и это зеркало мне льстит». Каким/какой Вы видите

себя? «Свет мой, зеркальце! скажи да всю правду доложи». Каковы Ваши ассоциации? Удовлетворены ли своей личностью? (От социализации своих заметок можете воздержаться.)

Примечания

1. Базовый словарь лингвистических терминов. Киев: Изд-во Гос. акад. руководящих кадров культуры и искусств, 2003. С. 19–20.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М. 1987. С. 239.
3. Сахарный А. А. Введение в психолингвистику: курс лекций. Л.: ЛГУ, 1989. С. 144.
4. Леонтьев Д. А. Психология смысла. М., 2006. С. 235.
5. Базовый словарь... С. 109.
6. Караулов Ю. Н. Текстовые преобразования в ассоциативных экспериментах // Язык: система и функционирование. М.: Наука, 1988. С. 109.
7. Кибрик А. А. Когнитивные исследования по курсу // Вопросы языкознания. 1994. № 5. С. 127.
8. Рендакова Е. М. Педагогика творчества как путь воспитания интеллигента: учеб. пособие. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2008. С. 87–88.
9. Сычугова А. П. Словарь искусства. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2008. С. 14–18.
10. Там же. С. 164–167.
11. Цитаты по: Колесникова Л. Н. Языковая личность в аспекте диалога культур. Орёл: Изд-во Орлов. гос. ун-та, 2001. С. 26–29.

УДК 81-13

А. П. Сычугова

РАССМОТРЕНИЕ КОНЦЕПТА В КОЛЛЕКТИВНОМ ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ

В статье концепт *икона* рассмотрен в аспекте исповедуемой русским народом православной религии. Автор анализирует религиозную православную лексику как хранительницу исторической судьбы русского народа, национального менталитета.

In the article the concept *icon* is considered in the aspect of Russian Orthodoxy. The author analyses the orthodox religious lexicon as a keeper of the historical fate of Russian people and of national mentality.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика, концепт, языковая картина православия, менталитет, духовное начало.

Keywords: cognitive linguistics; concept; linguistic picture of the orthodoxy, mentality, spiritual basis.

Рассмотрение концепта *икона* в коллективном языковом сознании объясняется повышенным в последнее время вниманием общества к проблемам, связанным с религиозными конфессиями. «Религия есть духовная субстанция народного менталитета, в которой зашифрована историчес-

© Сычугова А. П., 2012

кая судьба того или иного народа. Православие придаёт внутреннюю определённую ментальность русского народа и на тысячелетие определяет душевный потенциал русской нации. Это неиссякаемый родник, который удовлетворял духовную жажду русского народа в его непростой и часто трагичной истории» [1]. Всечеловеческие ценности, содержащиеся в вербальных текстах (прежде всего – в Библии) и в иконических, т. е. изобразительных, текстах (в иконах), нашли благодатную почву в душе русского народа с его стремлением к абсолютным ценностям, со свойственными ему образно-символическим восприятием мира, максимализмом.

Русский народ конца XX–XXI в. вернулся к православным духовным ценностям, сохранив почтительное отношение к православным текстам. Внимание исследователей в лингвистике и педагогике направлено на изучение языковой картины мира человека, на расширение его когнитивного пространства. Религиозная лексика в силу идеологических обстоятельств советского периода фактически выпала из сознания юных поколений. Сейчас она оказалась вновь востребованной, школа всё чаще стала обращаться к духовной литературе и христианской изобразительности, к учению как к благодатному источнику, воспитывающему христианское сознание и поведение, как к средству спасения духовного здоровья сегодняшнего человека.

Рассмотрим концепт *икона* как составляющую языковой картины православия. Для описания языковых средств, использованных для объективизации концепта *икона*, обратимся к лингвистическим методам, позволяющим приблизиться к раскрытию содержания концепта. Языковым материалом для анализа стали словарные дефиниции толковых словарей, энциклопедий, искусствоведческие тексты. Языковому анализу подверглись также данные словарной статьи авторского Словаря искусства [2], результаты ассоциативных экспериментов.

Слово *икона* восходит к греческому *eikon* – изображение, образ.

Отметим развитие семантемы *икона*. Если В. И. Даль определял семантему *икона* только как «образ, изображение лика Спасителя, небесных сил и угодников» [3], то словарь С. И. Ожегова [4] дополняет лексему тем, что изображение для верующих служит предметом поклонения и что выполняется оно в художественном стиле, присущем живописи. В Толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова [5] указывается вероисповедание: *икона* – предмет почитания у христиан. Неполная конкретизация в Словаре С. И. Ожегова объясняется тем, что в глубокой древности изображения богини Исиды и Великой Богини воспроизводились безотносительно

к религиозной принадлежности и у египтян, и на русских православных иконах.

В Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона в соответствии со статусом Словаря концепт представлен более широко: «Икона – название в христианской церкви, живописное изображение Иисуса Христа, Богородицы и святых, имеющее священный характер, служащее предметом религиозного чествования в смысле образов, которые возводят мысль и чувство молящихся к изображаемому. В православной и римской церквях они составляют необходимую принадлежность храма и домашнего культа христианина, как и крест с изображением распятого на нём Иисуса Христа или без оного» [6].

В «Словаре искусства: живопись, графика, скульптура, архитектура», имеющем лингвокогнитивный характер, объём значения семантемы *икона* сохранен с некоторыми уточнениями: «Станковое произведение православной живописи, являющееся предметом поклонения; образ (употребляется как почтительное название иконы)» [7].

Лексема *икона* имеет синонимы: *образ, лик, Божье милосердие*. О возрастании активности концепта в нашем сознании свидетельствуют языковые факты: образование новых слов с корнем *-икон-*: *иконография, иконознание, иконоклазм, иконокласт (иконоборец), иконология, иконописец, иконопочитание, иконостас*, а также слов с корнем *-икон-*, утратившим значение святости и оставившим значение образа, изображения: *иконометр, иконоскоп, иконотека...* К достаточно обширному словообразовательному гнезду присовокупим: *иконный, иконник, иконоборец, иконоборческий, иконоборчество, иконографический, иконописный, иконостасный*.

Концепт *икона* обладает исключительно ценностным статусом: он связан с внутренним миром человека и с его извечным стремлением постичь законы мироздания. Неизменное присутствие и значимость иконы в жизни христианина зафиксированы в пословице *Из одного дерева икона и лопата, да не обе святы*. Для православных и католиков *икона* наделена священным характером, она служит предметом поклонения и чествования. Иконы обязательно присутствуют в храмах, в домашних интерьерах христиан. *Икона* считается символом русской духовности, хранилищем тайны русского характера. В метафоре эта мысль звучит так: «*Икона – это тонкая животворная нить, соединяющая поколения*», «*В иконе сохранилась историческая память*», «*Это недостижимая магическая тайна*», «*Живописное благодатное слово Божие*». Е. Н. Трубецкой подчёркивает нравственное значение иконы: «*Икона* не портрет и не жанровая

картина, а прообраз идеального человечества. В ней сосредоточена вся сила Нравственного подвига, вся сила духа и власть над телом. Измождённые лики святых противостоят кровавому царству плоти не только истончённостью чувств, но и новой формой жизненных отношений» [8].

К сожалению, для ряда иностранцев икона является изысканным русским сувениром.

О значимости икон в жизни православного человека свидетельствуют и материалы Когнитивного словаря искусства, в котором при представлении терминов лингвистическая и экстралингвистическая информация совмещается [9].

Исторически появление иконы связано с Файюмским портретом [10]. Иконы первоначально выполнялись в технике восковой живописи, реже мозаики. С XVIII в. иконы стали создаваться в основном в технике масляной живописи на деревянных досках, холсте. В наше время *иконы* создаются не только средствами живописного изобразительного искусства (*восковая, живописная... икона*), но и скульптуры (*рельефная икона*), декоративно-прикладного искусства (*мозаичная, резная, шитая... икона*). Икона может быть написана не только в традиционной технике работы масляными красками, но и акварельными красками (*акварельная икона*), быть выполненной не только с использованием мольберта, но и на внешней плоскости стены храма, например мозаичная копия «Троицы» А. Рублёва в Святоданиловом монастыре. *Иконы* классифицируются по художественным школам, мастерским и одновременно по территориальному признаку: *греческая, древнерусская, русская...; звенигородская, киевская, московская, новгородская, псковская, уральская... икона*. Главный признак иконы – предмет поклонения – зафиксирован в словосочетаниях и предикативных сочетаниях слов: *чтимая... икона; поклонение... иконе; встретить, (благоговейно...) созерцать... икону; благословить (молодых...)... иконой; молиться, стоять (на коленях)... перед иконой; икона почитается; икона чтится (нами) как святая...; икона – предмет культового поклонения; святая икона то же, что священная книга...* По словам П. А. Флоренского, «икона имеет целью вывести сознание в мир духовности» [11].

Итак, наиболее значимым признаком концепта *икона* является её функциональное предназначение: *икона – предмет поклонения*.

Категоризацию концепта *икона* проведём на основе выявления других значимых признаков.

Бытийные признаки указывают на существование иконы. По своему предназначению *иконы* бывают *выносными (переносными), поминальными, праздничными, чудотворными...; по содержанию – библейскими, житийными (сюжетными), портретными...* Икона как рукотворное

произведение обладает определённой структурой и формой: *икона какого-л. формата...; двусторонняя, четырёхчастная... икона; вид, гармония, внутренняя логика, орнаментика, (удлинённые...) пропорции, рамки, (лицевая, оборотная) сторона, (живописный, колористический, цветовой...; образный) строй, структура, (композиционная...) схема, (архитектурные...) формы; высота, ширина... иконы.*

Икона имеет **признаки неживого**. Это конкретное имя существительное обозначает предмет, который поддаётся счёту: *группа, ряд, собрание... икон; коллекция, собрание... из какого-л. количества икон.*

Икона может обладать материальной ценностью: *драгоценная, знаменитая, прекрасная, прославленная, уникальная, ценная... икона.*

Этот предмет имеет признак принадлежности какому-либо лицу/организации: *икона какого-л. монастыря, храма: Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, храма Христа Спасителя...; из собраний частных и государственных коллекций: С. П. Рябушинского, П. М. Третьякова, Успенских...; Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Третьяковской галереи, Эрмитажа...* Языковое закрепление этого признака подчёркивает его значимость, поскольку иконы относят к национальным художественным ценностям.

Не менее важен признак принадлежности по авторству рукотворного произведения: *икона Феофана Грека, Дионисия, Андрея Рублёва... Какая-л. икона принадлежит какому-л. автору.*

Икона имеет своё предназначение: *Икона – средство возведения человека к первообразу.*

Икона является материальным предметом, с которым производятся действия: *вынос, дарение, датировка, изучение, написание, открытие, расчистка, реставрация... иконы; освободить (от наслоений...), поновить, рентгенографировать... какую-л. икону. Икона расчищена, реставрирована, создана...*

Икона характеризуется связью с внутренним пространством: *гармония, внутренняя динамика, композиция, логика... иконы; какое-л. пространство... в какой-л. иконе; какие-л. вставки... внизу иконы...*

Иконе присущи признаки связи с внешним пространством: *икона какого-л. иконостаса, складня, деисусного чина...; надгробная, настенная... икона; архитектурный центр, архитектурность... иконы. Икона связана с иконографической структурой храма, с иконостасом; Икона подчиняется (архитектуре храма, идее храма...).* Икона становится своего рода вместилищем, вбирающим в себя какие-л. особенности: *доминировать, выразить (какую-л. идею...), материализовать (какую-л. мысль...), располо-*

жить (какие-л. изображения...)... в какой-л. иконе... Икона может представлять какую-либо плоскость: *имитировать, наблюдать, показать, поместить что-л. на какой-л. иконе.*

Наделяется икона признаками живого существа. Среди антропоморфных признаков укажем признаки:

социальные: *символика... иконы; поклоняться, уделять внимание... какой-л. иконе; молиться... перед какой-л. иконой...*;

витальные: *рождается (по благословению...)...*; *рождена (в жажде небесного утешения...)...*;

ментальные: (*религиозно-философская...*) *идея, логика, магия, понимание, (удивительный...) смысл, духовная сущность, чудотворность, (идейный) центр... иконы; выразить (напораму чувств...), закрепить (духовный опыт...)... в какой-л. иконе; связать (какую-л. легенду, надежду...)... с какой-л. иконой. Икона (сознание человека...) выводит (в духовный мир...); (духовно...) приближает (к Богу...); прославляет (живущих под знаком Вечности, царство духовности...); раскрывает (идею преобразования мира на духовно-нравственной основе...)...*; *чудотворна;*

признаки речи: *повествует, рассказывает о чём-л., о ком-л.;*

деятельностные: (*чудотворная...*) *активность... иконы; достигнуть (успокоения...)... благодаря какой-л. иконе... Иконы (через время...) донесли (искусство...); (до нас...); дошли (в изменённом виде...); предшествовали (светской живописи...); требуют (терпеливого созерцания...)... Икона воспроизводит что-л.; восходит (к каким-л. традициям...)...*; *осваивает (какое-л. пространство...); раскрывает (какую-л. художественную идею, какое-л. содержание, чувство...); создаёт (какое-л. настроение...); уходит (в ирреальный мир...)...*;

признаки восприятия: *икона рассчитана (на мысленное досказывание...)...*

Икона имеет сходство с таким предметом, как картина.

И картина, и икона имеют поверхность: *икона/картина на какую-л. тему...; какие-л. изображение, запись, надпись...; изобразить, наблюдать, показать, присутствовать, создать, увидеть что-л. ... на какой-л. иконе/картине.*

Лексемы *икона* и *картина* входят в состав одинаковых по структуре и смыслу словосочетаний и предикативных сочетаний слов, например: *картина/икона с каким-л. изображением, образом...; изобразить (какой-л. мир...), написать, отнести (к чьему-л. творчеству, к какой-л. школе...), описать, подарить, покрыть (лаком...), просветлить, создать, созерцать... какую-л. икону/картину; открыть (выставку...), укра-*

сить (какой-л. интерьер...)... какой-л. иконой/картиной; ввести (какую-л. особенность...)... в какую-л. икону/картину; доминировать, встретиться, выразить что-л., материализовать какую-л. мысль...), оценить что-л. в какой-л. иконе/картине. Икона/картина воспринимается каким-л. образом; выделяется (какой-л. особенностью...); передаёт (какой-л. сюжет...); раскрывает (какую-л. тему, факт...); строится (на каком-л. противопоставлении...)...; *исполнена; полна (напряжённой экспрессии...)...*

Обширность представленных в Словаре [12] сочетаний слов свидетельствует о значительной семантической и грамматической схожести лексем *икона* и *картина*, несмотря на их принадлежность к принципиально различным, исключая друг друга культурным, социальным, историческим явлениям. *Икона* и *картина* представляют собой разные типы текста. Иерей Сергей Гомаюнов так поясняет, почему *икона* не относится только к сфере изобразительного искусства: «Икона есть способ соединения Божественного и тварного. Образом такого единения является Вторая Ипостась Пресвятой Троицы: Иисус Христос – Сын Божий и Сын человеческий. Эта связь иконы с христологическим догматом была признана и закреплена Отцами VII Вселенского Собора. При таком подходе любой текст православной культуры (письменный, звуковой, изобразительный, храм как текст в камне, литургия как текст в движении) является иконой. Все тексты имеют смысл только в соотношении с тем, Кто является средоточием жизни смерти, Воскресшим Христом» [13].

Такой глубокий религиозно-духовный смысл *иконы* для понимания особенностей русского менталитета, причин почтительного отношения православных людей к иконе проявился и в учебной практике. Покажем фрагмент занятия с использованием информации по основам иконознания [14]. Обсуждались вопросы:

– Почему люди воспринимают (понимают, созерцают) икону иначе, чем картину?

– Чем отличается икона от картины?

– Почему иконы называют светлыми?

– Почему православная церковь отстаивает иконопочитание?

– Как надо смотреть иконы?

– Почему в отличие от произведений искусства иконописные творения не подписываются автором?

– Что могли бы вы сказать предполагаемому собеседнику, который скептически относится к молящемуся (см. таблицу)?

Иконы изображают нереальную, не существующую в действительности жизнь, которая не похожа на наше грешное, земное бытие. Поклоняясь иконе, молящийся поклоняется возвышен-

ному, прекрасному, идеальному. Через икону молящийся обращается к Божественным силам – к самому Спасителю, к Богородице, ангелам, святым.

Иконопись выражает идею христианской религии, Священного Писания.

Дополняют представление об образном компоненте концепта *икона* данные свободного ассоциативного эксперимента, позволившего выделить образы, кодирующие исследуемый концепт в коллективном языковом сознании. Значимость подобного эксперимента отмечал Ю. Н. Караулов: «При всей причудливости, нестандартности индивидуальных ассоциаций некоторая их часть оказывается *общей* для всех носителей языка и может быть выделена в качестве статистически обоснованной ассоциативной нормы» [15].

Эксперимент проведён в студенческих аудиториях (75 чел.). Получено 370 слов-реакций. Испытуемых, не давших ответа, 2.

Наибольшее количество слов-реакций связано с образами культовых сооружений: *церковь* – 45 ассоциатов, *храм* – 22, *собор* – 19, *монастырь* – 3, *купола* – 3. Среди конкретных наименований указываются: *храм Христа Спасителя, Исаакий, церковь Покрова на Нерли, собор Парижской Богоматери, Успенский собор (г. Киров), храм в с. Великоорецком (Кировская область)*. У одного участника эксперимента концепт соотносится со святым местом в бабушкиной избе, в уголке, где находятся иконы, ведут себя почтительно: громко не разговаривают, не шалят, двигаются спокойно.

Образ церковного интерьера во время богослужения возник у 43 испытуемых: *иконостас, горящие свечи, запах ладана, полумрак*.

С предметом изображения связано 41 слово, все ассоциаты указывают на портретный характер иконописи: *лик, образ, Бог, Иисус Христос, Божья Матерь, святой, ангел*.

На конкретных авторов-иконописцев: *Андрей Рублёв, Дионисий* – указали 18 испытуемых.

8 слов-реакций имеют территориальный признак: *Древняя Русь, Китеж-град*.

Временной признак *988 год* был единственным.

На религию как форму жизнедеятельности человека указали 36 испытуемых: *религия, христианство, православие, Римская католическая церковь, вера, надежда*.

С религиозными праздниками, ритуалами связано 46 слов-реакций, среди них – *молитва, проповедь, крещение/креститься, венчание, отпевание, пожертвование, праздник Пасхи, крестный ход*.

Образ служителей культового действия (*священник, поп*) возник в 41 случае.

Со знанием техники создания иконописи связано 5 ассоциатов: *дерево, белковые краски, тёмная, золотая*.

О ментальных состояниях: *божественный, святой, магический, чудотворная* – вспомнили 16 чел., в т. ч. 1 испытуемый – *любимый человек*.

С характеристикой нравственных качеств: *добро, честь, уважение, искренний, душевный* – связано 16 ассоциатов.

Описание психического состояния: *молить, плакать, просить* – обозначено 3 словами-реакциями.

Таким образом, ядро концепта *икона* включает в себя два основных типа деятельностно-чувственного поля: наименование внутреннего, причастного к психофизиологическому состоянию человека, и наименование внешнего, направленного на создание, сохранение предметов культа, на развитие духовного начала в человеке. Однако эти два поля можно признать как одно-единственное, синкретическое образование – целостный, сформированный в коллективном языковом сознании концепт *икона*.

Критерии	Картина	Икона
Главная задача художника	Изображение материального мира, чувств человека	Показ невидимого духовного человека
Продукт творческого труда	Создан художественный образ	Изображено Слово Божие
Выражение миропонимания	Живописец высказывает собственный взгляд на мир	Иконописец выражает мировоззрение церкви
Проявление живописной манеры	Художник свободен в выборе образительно-выразительных средств	Иконописец работает по общим для всех мастеров правилам создания изображения
Особенности восприятия	Живописец воздействует на чувства зрителей	Сопереживание происходит на духовном уровне
Особенности общения	Зритель общается с автором	Молящийся общается со святыми
Средства формирования личности	Это путь нравственного и эстетического развития, воспитания в себе Человека	Это путь духовного развития, приближения к Богу, «причащение к небесному»

Работа с концептом веры учит способам иррационального познания духовной жизни общества, выраженной в художественных образах, и имеет исключительно высокий нравственный потенциал.

Примечания

1. Трофимов В. Н. Менталитет русской нации. Ижевск, 2004. С. 124.
2. Сычугова Л. П. Иконопись на уроках развития речи. Киров, 1999.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1981.
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1984.
5. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка. М., 2008.
6. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. М. 1996.
7. Сычугова Л. П. Указ. соч.
8. Трубецкой Н. С. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.
9. Сычугова Л. П. Указ. соч.
10. Популярная художественная энциклопедия: архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство / гл. ред. В. М. Полевой. Кн. 2. М., 1986.
11. Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990.
12. Сычугова Л. П. Указ. соч.
13. Гомаюнов С. Методологические проблемы курса «Основы православной культуры» // Пятое Свято-Трифоновские образовательные чтения 20–29 октября 2000 г. Киров, 2000.
14. Сычугова Л. П. Указ. соч.
15. Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М., 1981. С. 163.

УДК 801.8

А. В. Самарин

ОБРАЗНАЯ ПРИРОДА МАКРОКОНЦЕПТА-ФРЕЙМА «ЖИВОТНЫЙ МИР» И ВХОДЯЩИХ В ЕГО СТРУКТУРУ СУБФРЕЙМОВ

В статье раскрыты образная и понятийная стороны макроконцепта-фрейма «животный мир» и входящих в его структуру субфреймов. Роль индикаторов, определяющих степени образности и понятийности, выполняют универсальные суперклассифицирующие когнитивные признаки и дифференциальные классификационные признаки меньшего уровня обобщения. Когнитивные классификаторы, составляющие образную и понятийную стороны концепта, выделяются из словарных дефиниций, а также из фоновых знаний – жизненного опыта людей. Фоновые знания и жизненный опыт дополняют набор классифицирующих признаков, добываясь наиболее четкого и полного образа, стоящим за словом и вербализующего концепт в языке.

In the article the author discloses figurative and conceptual aspects of the macroconcept-frame “fauna” and subframes as parts of its structure. The universal superclassifying cognitive signs and the differential classifying signs of a lower level of generalization are the indicators that define various degrees of figurativeness and conceptuality of the macroconcept-frame and its subconcepts. The cognitive qualifiers as the parts of figurative and notional aspects of the concept are taken from dictionary definitions and also from background knowledge, life experience of people. Background knowledge and life experience help to enlarge the set of classifying signs and achieve the most accurate and full image behind the word that verbalizes the concept in the language.

Ключевые слова: концепт-фрейм, когнитивный классификатор, степень образности и понятийности.

Keywords: concept-frame, cognitive qualifier, degree of figurativeness and conceptuality.

Большинство концептов возникает на предметно-образной, чувственной основе – как определенный эмпирический образ предмета или явления. При формировании концепта происходит селекция признаков объекта; случайные признаки, проявляющиеся только в некоторых единичных ситуациях и у отдельных объектов, отсеиваются, а фиксируются лишь наиболее характерные и потому наиболее информативные. Очевидно, степень образности концептов различна, поскольку количество признаков, характеризующих той или иной объект и закрепленных в сознании человека, также различно. Постоянно расширяясь, образность может терять свою наглядность, смысловую определенность. Смысловая абстракция – важная составляющая познания, которая на каком-то этапе начинает работать как самостоятельный фактор.

Наши исследования показывают, что чем выше степень образности того или иного объекта, тем более четкий образ, характеризующийся рядом признаков, проецируется в сознании человека [1]. Генезис признаков может быть самым различным: внешние (картиночные или пикторальные) признаки, поведенческие особенности, антропоцентрические характеристики, оценочно-экспрессивные и др.

В настоящей статье рассматривается вопрос о выявлении степени образности фреймов: макроконцепта-фрейма «животный мир» (или «фауна») и концептов-субфреймов, входящих в состав данного объемного концепта. В качестве субфреймов макроконцепта предлагаются на рассмотрение и анализ следующие концепты: вид, род и ряд других когнитивных структур, вербализованных в языке лексемами-наименованиями совокупностей животных, обладающих сходными характеристиками.

Поскольку концепты представляют собой упорядоченный, осознанный и ценностно значимый опыт, который обозначен и охарактеризован языковыми единицами, то в их составе можно выделить по меньшей мере три составные характеристики – *образную* (совокупность представлений), *понятийную* (языковое обозначение этих представлений в виде имен, развернутых дефиниций, системных противопоставлений) и *ценностную* (соотнесение этого опыта с системой важнейших ориентиров поведения).

В статье мы рассмотрим прежде всего образный и понятийный компоненты концепта «животный мир». Исследуемый макроконцепт характеризуется максимальной значимостью, так как животный мир во всем своем многообразии неразрывно связан с жизнью, деятельностью и бытом человека. Для удобства классификации многообразия животного мира поделено человеком на отряды, классы и прочие совокупности объектов, занимающих соответствующие места в иерархической системе животного мира.

Релевантные признаки практического знания отражены в памяти людей. Зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, воспринимаемые обонянием характеристики предмета, явлений, событий составляют образную сторону концепта. Заметим, что образный компонент концепта «животный мир» практически отсутствует, степень образности его стремится к нулю, так как образ совокупности представителей животного мира не «прорисован» в сознании носителя языка. Степень же лингвистической абстракции данной когнитивной структуры довольно высока.

Среди когнитивных классифицирующих признаков есть разные по степени абстракции: универсальные суперклассифицирующие когнитивные признаки с крайне высокой степенью абст-

рации, классификационные признаки меньшего уровня обобщения, еще менее обобщающие классификаторы и т. д. Данный ряд можно продолжить до тех пор, пока классифицирующие когнитивные признаки будут характеризовать единственный в своем роде объект, обладающий наименьшей степенью абстракции.

Классифицирующие признаки, или когнитивные классификаторы, можно рассматривать как индикаторы образности концептов. В зависимости от уровня обобщения – переходя от универсальных суперклассифицирующих когнитивных признаков к классификаторам все меньшего и меньшего уровня обобщения (по классификации З. Д. Поповой и И. А. Стернина) [2] – классификационные признаки как бы «вырисовывают» образ той или иной реалии в голове человека. Когнитивные классификаторы можно выделить из словарных дефиниций, но иногда данной информации недостаточно. Фоновые знания и жизненный опыт людей дополняют набор классифицирующих признаков, добываясь наиболее четкого и полного образа, стоящего за словом.

Рассмотрим словарные определения понятия «животный мир» («фауна»):

Животный мир (фауна) – общность всех видов животных какой-либо местности, то же, что флора, если говорится о растениях [3];

Животный мир (фауна) – исторически сложившаяся совокупность видов животных, обитающих на определенной территории [4].

Из приведенных выше дефиниций выделим два классификатора высокого уровня обобщения, образующих содержание концепта «животный мир» (фауна): *категория объектов, составляющих живые организмы; среда обитания объектов, составляющих «животный мир» (Земля или ее ареал).*

Отметим, что образный компонент макроконцепта «животный мир» имеет крайне низкую степень репрезентации, как, впрочем, и понятийный компонент. Поэтому перейдем от общего к частному и попытаемся путем рассмотрения ряда категорий в упрощенной классификации *мира животных* (представляющую собой видо-родовую цепочку *тип* → *отряд* → *семейство* → *вид*) проследить за изменением степени образности компонентов, входящих в макроконцепт-фрейм. Рассмотрим частный случай: *тип (позвоночные)* → *отряд (хищные)* → *семейство (кошачьи)* → *вид (тигр)*. Две последние лексемы как элементы схемы представляют в языке не концепт-фрейм, а уже концепты-представления. При переходе от гиперонима к гипониму степень образности каждого последующего звена растет с помощью дополнительной информации, выделяемой нами из словарных дефиниций и фоновых знаний. Такая дополнительная информация выявляет дополни-

тельные классификационные признаки, позволяющие повысить степень образности и понятийности концепта.

Рассмотрим каждый компонент видо-родовой цепочки в отдельности и выделим когнитивные классификаторы, индицирующие степень образности и понятийности каждого из концептов. Представим критерии степеней образности и понятийности в процентах (%).

I. *Тип (позвоночные)* – совокупность живых организмов, представляющая собой один из высших рангов таксономической иерархии в зоологии [5].

Обобщающим классификационным признаком субфрейма является размер, уточняемый следующими дифференциальными когнитивными признаками: большой, среднего размера, маленький, крошечный. Степень образности и понятийности концепта *тип* нулевая (0%).

II. *Отряд (хищные)* – отряд плацентарных млекопитающих, состоящий из подотрядов псообразных и котообразных. Подавляющее большинство представителей отряда являются классическими плотоядными животными, охотящимися главным образом на позвоночных [6].

Звери, входящие в отряд хищных, чрезвычайно многообразны. Отличаются разнообразием внешнего вида, размерами тела, биологическими особенностями, способностью служить человеку или представлять для него источник опасности и т. п. Из приведенного определения и фоновых знаний выделим элементы понятийного и образного компонентов фрейма *отряд (хищные)* и, соответственно, определим степени его образности и понятийности:

1) обобщающие классификаторы фрейма *отряд (хищные)* следующие: *пол (самцы, самки); размер (большой, среднего размера, маленький);*

2) дифференциальные когнитивные признаки с меньшей степенью обобщения: *наличие волосяного покрова и зубов; различная степень агрессивности;*

3) антропоцентрические дифференциальные когнитивные признаки: *источник опасности для человека; служба человеку.*

Представленные классификаторы позволяют выявить довольно низкую степень понятийности (20–30%) и среднюю степень образности (40–50%). В сознании человека уже «вырисовывается» обобщенный, но еще не совсем четкий образ хищника. Степени понятийности и образности увеличиваются за счет появления дополнительных когнитивных классификаторов.

III. *Семейство (кошачьи)* – млекопитающие отряда хищных. Наиболее специализированные из хищников, приспособленные к добыванию животной пищи путём подкрадывания, подкарауливания, реже преследования. Размеры широко варьируют [7].

В соответствии со словарной дефиницией представим следующие классифицирующие признаки фрейма *семейство (кошачьи)*:

1) классификаторы с высокой степенью обобщения: *пол (самцы, самки); размер (большой, среднего размера, маленький);*

2) дифференциальные когнитивные признаки с меньшей степенью обобщения: *высокая степень агрессивности; наличие волосяного покрова, когтей и зубов; характерная плавная походка; форма морды (круглая);*

3) антропоцентрические дифференциальные когнитивные признаки: *источник опасности для человека; служба человеку; домашние любимцы.*

Понятийный и образный компоненты увеличиваются из-за добавочных дифференциальных когнитивных признаков, взятых в том числе из фоновых знаний, жизненного опыта людей. Нередко такая фоновая информация не отражена в словарях. Когнитивные классификаторы выявляют довольно высокие степени понятийности и образности (70–80%) концепта. В голове носителя языка складывается относительно четкий образ живой реалии семейства кошачьих.

IV. *Вид (тигр)* – хищные млекопитающие семейства кошачьих, один из четырёх представителей рода пантер, который относится к подсемейству больших кошек [8].

Вслед за словарным определением представим следующие классифицирующие признаки фрейма *семейство (кошачьи)*:

1) классификаторы с высокой степенью обобщения: *пол (самцы, самки); размер (большой, среднего размера);*

2) дифференциальные когнитивные признаки с меньшей степенью обобщения: *высокая степень агрессивности; наличие волосяного покрова, когтей и зубов; характерная плавная походка; форма морды (круглая); характерная окраска волосяного покрова;*

3) антропоцентрические дифференциальные когнитивные признаки: *источник опасности для человека; неприручаемость.*

Число дифференциальных когнитивных признаков еще более увеличилось, вследствие чего мы выявляем высокие степени понятийности и образности (90–100%) рассматриваемого концепта. Образ данного представителя животного мира, знакомый всем с детства, очень четко «выстраивается» сознанию человека.

Таким образом, рассмотренный нами макрофрейм «животный мир» представляет собой схему познавательного опыта представителей той или иной языковой общности, которая включает информацию об основных, самых главных и организующих элементах модели совокупности

животных, адекватно ее представляющих. Такие ключевые элементы предстают прежде всего в виде термов (слотов) субфреймов в составе макрофрейма, способных, в свою очередь, разворачиваться в более мелкие структуры при помощи классификационных признаков меньшего уровня обобщения, вовлекая все новые и новые элементы в структуру фрейма. Степени понятности и образности концептов-фреймов, индицируемые когнитивными классификаторами, находятся в прямой зависимости от образного и понятийного компонентов группируемых денотатов.

Примечания

1. Самарин А. В. Типология концептов-«представлений» в русском и английском языковом сознании. Старый Оскол: Оскол-Информ, 2011.
2. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка (комплект из 4 книг). М., 1995.
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Словарь русского языка. М., 1992.
5. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. АСТ; Астрель, 2008.
6. Там же.
7. Там же.
8. Там же.

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

**Социолингвистика. Лингвопрагматика.
Проблемы словообразования. Семантическая деривация.
Грамматические исследования**

УДК 811

Ж. Багана, Е. В. Бондаренко, О. О. Чернова

**ВЛИЯНИЕ
ВНУТРЕННИХ И ВНЕШНИХ ФАКТОРОВ
ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ФОРМИРОВАНИЕ
ЯЗЫКОВОЙ СИТУАЦИИ В ГЕРМАНИИ**

Статья посвящена описанию внутренних и внешних факторов воздействия на формирование литературного немецкого языка и воссозданию определяющих черт языковой ситуации в Германии.

The article touches upon the inner and outer factors of influence on the language situation in Germany. It deals with the main characteristic features of the literary High German language.

Ключевые слова: языковая ситуация, факторы воздействия, внутренние лингвистические факторы, внешние экстралингвистические факторы.

Keywords: language situation, influence factors, inner linguistic factors, outer linguistic factors.

На современном уровне лингвистических исследований двусторонняя связь между обществом и языком не вызывает сомнений. Этот сложный процесс изучается социолингвистикой. Данный раздел языкознания всесторонне рассматривает взаимоотношение языка и общества, уделяя особое внимание языковой ситуации в определенной стране.

Предметом нашего исследования является определение специфики языковой ситуации в Германии, где литературный немецкий язык приобрел характерные черты в связи с особенностями исторического и культурного наследия народа и особенностями его менталитета. «Одним из наиболее существенных признаков литературного языка в системе других форм существования данного современного языка является то, что он противостоит им как единственная обра-

ботанная форма, для которой характерен определенный набор языковых средств из общего инвентаря и связанная с этим регламентация их использования» [1].

Немецкий язык ведет свое происхождение от племенных языков западногерманских народов. Немецкая народность и вместе с ней язык формировались на протяжении нескольких столетий, с V по XI в. в восточной области знаменитого государства франков. Выделение Немецкого государства из состава империи Каролингов можно считать определяющей вехой в этом процессе. Данные сравнительно-исторического языкознания, использование методики внутренней и внешней реконструкции позволяют выделить дописьменный период в диахронии немецкого языка, который длился с V–VIII в., и прийти к обобщающим выводам о системно-структурной организации немецкого языка дописьменного периода, его фонологическо-морфологических чертах и особенностях лексического и синтаксического уровней.

Древний период диахронии немецкого языка длился с древнейших времен по IX в. Вначале германские племена были объединены политически во Франкское государство, после его распада выделилось несколько самостоятельных государств, из которых нас интересуют прежде всего народы восточных, зарейнских областей, потому что именно языки этих племен дали начало и заложили основу будущему национальному немецкому языку. Необходимо отметить, что этих языков было несколько. На них говорили в разных племенах, которые сосуществовали на смежных территориях [2]. Племенные языки франков, баюваров, алеманов, саксов и некоторых более мелких племен постоянно взаимодействовали друг с другом. Постепенно, испытывая влияние друг друга, эти языки оформляются в территориальные диалекты, приобретая сходные черты. Их важной характерной чертой становится то, что эти диалекты перестают ассоциироваться с определенным племенем, они начинают восприниматься в связи с конкретной террито-

рий и политическим образованием, которое на нем располагалось. Этим образованием могли быть феодальная земля или герцогство.

После политического выделения немецких восточных областей из Франкского государства они образуют своеобразный союз герцогств, куда входят герцогства Франкония, Бавария, Швабия, Саксония и Тюрингия. Нам наиболее интересны диалекты первых трех герцогств, потому что их диалекты составили в совокупности древневерхненемецкий язык (*das Althochdeutsche*). Фонетическая система древневерхненемецкого языка характеризовалась рядом специфических черт. Наиболее определяющими для языковой эволюции были явления аблаута, умлаута и преломления. Система морфологии претерпевала ослабление флексий, изменение и последующее сокращение маркеров в морфологических парадигмах [3].

Средний период диахронии верхненемецкого языка протекал на историческом фоне существования феодального немецкого государства Германии в XII–XIV вв. С политической точки зрения это было иерархическое объединение крупных феодальных поместий. Территория распространения немецкого языка постепенно расширяется, особенно в восточном направлении. В ходе завоеваний к Германии присоединяются Курляндия, Ливония, области Польши и Бургундия.

Общая феодальная раздробленность страны, специфика замкнутой жизни крупных поместий и городов определили черты развития немецкого языка. С одной стороны, в пределах поместья и города, который располагался вокруг него, диалектные различия в языке начали исчезать. С другой стороны, замкнутость указанных поместий и городов вела к обособлению их диалектов, готовя почву для появления все больших отличий одного диалекта от другого [4]. Несмотря на это единство языка проявляется в общности морфологического строя и базового лексического состава, который наблюдался для всех диалектов. Общими для всех диалектов были внутренние и внешние факторы воздействия. К внутренним факторам имеют отношение продолжающиеся внутрисистемные тенденции развития системы языка. К внешним факторам следует отнести завоевания, проводившиеся в этот период, и распространение немецкого языка на новые территории. Но в недрах этих процессов уже намечается будущее языковое единство. Оно проявляется в литературе. Писатели и поэты того времени старались избегать диалектных слов и выражений, они хотели, чтобы их произведения были понятны всем. Этот факт способствовал некоторой унификации средневерхненемецкого языка.

По утверждению О. И. Москальской [5], фонологическая и морфологическая системы сред-

неверхненемецкого языка претерпевают изменения. Продолжается действие древних тенденций: в системе вокализма распространяется умлаут, вокализм флексий ослабевает, редуцируется и часто подвергается синкопированию: *двн. biginnan* > срвн. *beginnen* > нвн. *beginnen* «начинать», *двн. sunu* > срвн. *sun/son* > нвн. *Sohn*. Морфологическая система реконструируется, так как из 43 флективных маркеров древневерхненемецкого периода осталось 9. Ее парадигмы коренным образом перестраиваются.

В нововверхненемецком языке (с XIV в. по настоящее время) условно выделяют ранневерхненемецкий (XIV–XVI в.) период. Данное выделение необходимо, так как конкретно в этот период происходит становление единого национального литературного немецкого языка [6]. Формируются особенные черты этого языка, которые характеризуют его на современном уровне эволюции. Социально-политические условия Германии того времени вначале не способствовали объединению страны, и поэтому основы будущего литературного языка были заложены гораздо позднее, чем в остальных передовых европейских странах. Политическое объединение было сложным и многоступенчатым процессом. Раздробленность и отсутствие единого политического, экономического и культурного центра с престижным диалектом играли отрицательную роль.

Постепенно восточные и юго-восточные области приобретают главенствующее положение. Это касается прежде всего Саксонии и Австрии в XV–XVI вв. Земли, обретая политическое господство, косвенно содействовали образованию новых диалектов, которые характеризовались смешанным характером фонологии, морфологии и синтаксиса. На первый план выходят верхненемецкие диалекты, обычно объединяемые под названием восточносредненемецких диалектов (*das Ostmitteldeutsche*). Эти диалекты играли роль языка-посредника между остальными областями Германии. Позднее, в XIV–XV вв., на их основе складывается восточносредненемецкий наддиалектный вариант письменного немецкого языка. Вместе с ним происходило формирование баварско-австрийского варианта на юго-востоке, швабско-алеманнского – на юго-западе и нижненемецкого – на севере. Восточносредненемецкий, более точно «мейсенский», диалект немецкого языка, распространенный в землях Саксонии в то время, впитал в себя фонологическую, морфологическую и лексико-синтаксические черты средневерхненемецких и южнонемецких диалектов. Занимаемое посредническое, срединное положение между остальными диалектами способствовало его дальнейшему возвышению и становлению как основы для формирования литературной нормы немецкого языка.

Считается, что ранненововерхненемецкий период диахронии немецкого языка характеризовался отличительными внутренними, фонологическими чертами [7]. Фонологические инновации определили будущую фонетико-фонологическую систему национального литературного языка. К наиболее значимым относятся: изменения качества вокализма в открытых и закрытых слогах, образование дифтонгов из узких долгих гласных, последующее расширение дифтонгов. В системе консонантизма также произошел ряд инновационных процессов: второе передвижение согласных привело к появлению и закреплению фрикативной *pf*, некоторые согласные инициировали процесс трансформации *s* в *sch*, система вокализма оказала влияние на характер *s* и привела к озвончению в интервокальной позиции и позиции перед гласными. Морфологический уровень продолжает общее направление своего движения, которое было инициировано еще на древней ступени развития германских языков. В системе имени и глагола закрепляются новые перестроившиеся парадигмы, которые претерпели изменения в связи с ослаблением, редукцией и синкопированием флексивных маркеров. Возрастает роль аналитических образований. Устанавливается и закрепляется четкий порядок слов в предложении: глагол стоит на втором месте. Распространяется рамочная конструкция.

Внешний фактор воздействия – нормализаторская деятельность грамматистов того периода – содействовал становлению литературной нормы немецкого языка. Среди них особое место занимает «Орфография» Фабиана Франка, который впервые сознательно противопоставил нормированный письменный язык, “das rechte reine Deutsch”, диалектам – “Landssprachen” [8]. Позднее Юстус Георг Шоттель стал разрабатывать теоретические вопросы, связанные с немецким языком. Он впервые высказал мысль о том, что верхненемецкий язык – это не диалект, это наддиалектное языковое образование, единое для всей Германской империи [9].

Тридцатилетняя война в XVII в. привела к замедленным темпам развития всех сфер жизни общества: политической, экономической и культурной. Деградация наблюдалась повсюду. На этом фоне деятельность языковых обществ, которые работали над сохранением чистоты языка в рамках возникшего направления пуризм, была особенно важна. Они придавали значение уровню национального престижа и боролись за поднятие общего культурного уровня страны.

Продолжалась разработка нормализованного языка. Писались труды по правильности и нормированию произношения, правописания и говорения. На общий ход процесса становления литературного немецкого языка в достаточной степени повлияла деятельность зарождающейся печати [10]. Вся печатная продукция была написана на двух типах наддиалектных образований: восточносреднемецком и южнонемецком. Все перечисленные явления способствовали завершению процесса языкового объединения и становления письменной нормы немецкого литературного языка.

Таким образом, подводя итоги краткого описания внутренних и внешних факторов воздействия на языковую ситуацию в Германии, следует сказать, что литературный немецкий язык прошел в своем развитии долгий путь – от разрозненных диалектов древних германских племен до единого национального литературного языка Германии. Этот путь проходил в течение многих столетий. Немецкий язык испытывал на себе влияние как внутренних, лингвистических факторов воздействия, так и внешних, экстралингвистических факторов. Он впитал в себя диалектные особенности, на него повлияла деятельность грамматистов и нормализаторов, появление печати, и наконец в теоретических работах немецких лингвистов он обрел форму литературного языка нации и был закреплён в литературной норме.

Примечания

1. Домашнев А. И. Современный немецкий язык в его национальных вариантах. Л., 1983. С. 23.
2. Stabner E. Deutsche Sprachkultur. Von der Barbarensprache zur Weltsprache. Tübingen, 1995.
3. Schildt J. Abriss der Geschichte der deutschen Sprache. Berlin, 1981.
4. Polenz P. von. Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 1–3. N. Y., 2000.
5. Moskalskaja O. I. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. M., 2004.
6. Gardt A. Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Berlin, N. Y., 1999.
7. Erben J. Abriss der deutschen Grammatik. Berlin, 1966.
8. Blackall E.A. Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700–1755. Stuttgart, 1966.
9. Шильдт И. Изменение соотношения стабильности и вариативности в процессе развития немецкого национального литературного языка (1500–1700 гг.) // Типология германских литературных языков. М., 1976.
10. Ball G. Moralische Kiisse. Gottsched als Zeitschriftenherausgeber und literarischer Vermittler. Göttingen, 2000.

Е. Ю. Пугина

СВОЁ ИЛИ ЧУЖОЕ? (ИНДИЙСКИЕ РЕАЛИИ И ПРОБЛЕМА СТАТУСА «АНГЛО-ИНДИЙСКОГО» ИДИОМА)

Статья посвящена проблеме функционирования индийских реалий в той разновидности английского языка, которая использовалась англо-индийцами (британцами, проживавшими в Индии) в колониальный период. Отмечается, что традиционное деление реалий на «свои» и «чужие» нередко требует учёта социолингвистического аспекта – определения статуса того идиома, в составе которого данная лексика функционирует.

The article is devoted to the problem of functioning of Indian realities in the variety of English which was used by the Anglo-Indians (the British who lived in India) in the colonial period. It's stressed that the traditional division of realities into "native" or "alien" very often demands the consideration of the sociolinguistic aspect – the determination of the status of the idiom in which the given lexis functions.

Ключевые слова: индийские реалии, идиом, британский, английский, англо-индийский, использование.

Keywords: Indian, realities, British, English, Anglo-Indian, usage.

Как известно, одной из наиболее сложных проблем при переводе (особенно если речь идёт о художественном тексте) традиционно признаётся передача реалий, обычно понимаемых как лексические единицы (иногда словосочетания), обозначающие национально-специфические явления и понятия. Характерно, что наиболее известная работа, посвящённая данному вопросу, созданная болгарскими переводоведами С. Влаховым и С. Флориным ещё в восьмидесятые годы прошлого столетия и до сих пор остающаяся своего рода «классикой жанра», имеет достаточно парадоксальное заглавие – «Непереводимое в переводе».

Не рассматривая подробно предлагаемую авторами классификацию реалий (точнее здесь было бы говорить о «классификациях», поскольку, как отмечается в названном труде, выделение соответствующих групп может опираться на разные основания), остановимся только на следующих определениях, входящих в понятие «местное деление»:

«Свои реалии – это большей частью исконные слова данного языка. Таковы в рус. *самовар, боярин...*

Чужие реалии – это либо заимствования, т. е. слова иноязычного происхождения, вошедшие в словарный состав языка, либо кальки... либо

транскрибированные реалии другого языка... Примерами чужих реалий могут быть рум. *брынза* – в рус. ... русское *спутник* – чуть ли не во всех европейских языках...

Локальные реалии (их можно было бы назвать ещё «местными» или «областными»...). В отличие от национальных, они принадлежат не языку соответствующего народа, а либо диалекту, наречию его, либо языку менее значительной социальной группы... Наряду с украинским *кобзарь* сюда же можно зачислить и *лаутафа* – певца-музыканта в Молдавии» [1].

Говоря же об «индийских реалиях», прежде всего отметим, что в диахроническом плане объём данного понятия будет несколько различным, поскольку Индия в первой половине XIX – начале XX столетия (т. е. до провозглашения независимости) охватывала территории, ныне входящие в состав Республики Индия, Пакистана и Бангладеш – государств, характеризующихся значительной, в частности религиозной, спецификой (индуизм и связанные с ним верования, с одной стороны, ислам – с другой). Поскольку нас интересует в первую очередь именно колониальная эпоха, под «индийскими реалиями» целесообразно понимать единицы с указанной выше окраской, обозначающие соответствующие явления на территории Британской Индии, управлявшейся назначаемым из Лондона вице-королём, а также формально независимых или полунезависимых княжеств, находившихся под британским протекторатом.

На первый взгляд относящаяся сюда лексика, поскольку она представлена в произведениях английских авторов названной эпохи (Р. Киплинг, Э. Форстер и др.), рассматриваемая с точки зрения перевода этих произведений на русский язык, должна быть признана «чужой» как для исходного, так и для переводящего языков. Здесь, однако, целесообразно сделать некоторые оговорки.

Прежде всего, приходится принимать во внимание лексические единицы, которые трудно безоговорочно отнести к «чужим» в собственном смысле слова. Так, соус *curry*, хорошо известный не только носителям английского языка в самой Великобритании, но и за её пределами, может, вероятно, рассматриваться как пример того, что С. Влахов и С. Флорин называют «региональными реалиями», «которые перешагнули за пределы одной страны или распространились среди нескольких народов (не обязательно соседних), обычно вместе с референтом, являясь, таким образом, составной частью лексики нескольких языков» [2]. Однако, скажем, со словом *dhobi*, также весьма распространённым в речи англо-индийцев ("In colloquial Anglo-Indian use all over India") и обозначающим мужчину, про-

фессионально занимавшегося стиркой одежды (“a washer-man”) [3], дело обстоит уже иным образом. Здесь, скорее, возникает вопрос об отнесении его к упомянутым выше локальным реалиям. Но при этом привлекает внимание ещё один момент, на котором болгарские авторы, предложившие данный термин, специально не останавливаются. Речь идёт о том, что, в отличие от «диалекта, наречия или языка менее значительной социальной группы» (а все перечисленные идиомы охватываются понятием единого национального языка), принадлежат они другому языку и другой культуре (соответственно, молдавской и индийской). Таким образом, возникает своего рода дилемма: может ли реалия, являющаяся для данного языка экзотизмом (*лаутар* для русского и *dhobi* для английского), быть вместе с тем и локальной реалией этого же самого языка?

Отсюда следует, что конкретный вопрос о статусе той или иной реалии часто оказывается связанным с более общей проблемой статуса того идиома, к которому они относятся. В нашем случае это разновидность английского языка, представленная на территории Британской Индии в речи его носителей. Последнее обстоятельство представляется принципиально важным, поскольку такую разновидность следует отличать от речи коренных жителей, пользовавшихся английским как неродным языком.

В социолингвистической литературе для обозначения такого рода идиомов обычно используют термин «вариант» языка, определяемый как «форма существования языка, представляющая модификацию инварианта» и подразделяемая на следующие виды:

«...**Национальные В. я.** – появляются в результате территориального обособления носителей языка и развития в разных территориально-государственных образованиях (напр., территориальные варианты английского языка, функционирующие в Англии, Канаде, Австралии);

этнические В. я. (этнолекты) – возникают в зонах контактирования данного языка с другими языками в результате некоторых различий под воздействием системной интерференции;

территориальные В. я. (территориальные диалекты) – возникают в процессе функционирования языка в различных социальных слоях общества (напр., профессиональные жаргоны, корпоративные жаргоны, просторечие» [4].

Для целей нашей работы особый интерес представляют именно два первых толкования. Действительно, если квалифицировать английский язык в колониальной Индии (*Anglo-Indian*) как приближающийся по своему статусу к национальному варианту (наподобие упомянутых американского, канадского или австралийского), то говорить об индийских реалиях в нём как о «чужих»

представляется нецелесообразным – они явно входили в активный лексический фонд «англо-индийцев» (т. е. британцев, постоянно проживавших в Индии и часто родившихся там). Указанное обстоятельство достаточно давно было отмечено и в соответствующей специальной литературе: «В Индии создалась определённая англо-индийская лексика, образованная из слов, заимствованных из различных индийских языков, калькированных слов и выражений и слов, образованных из материала английского языка.

В Индии англичане столкнулись с предметами и явлениями, характерными для жизни индийского народа, а также с новым для них растительным и животным миром. Для обозначения новых понятий в английском не было слов, и они заимствовались из индийских языков. Некоторые заимствования вошли в состав английского литературного языка, из которого они затем были заимствованы в другие европейские языки, т. е. приобрели характер интернациональный, другие использовались при повседневном общении в Индии...» [5]

Если же считать «англо-индийский» по отношению к «собственно английскому» (т. е. фактически по отношению к британской норме Standard English) этнолектом, то, естественно, те индийские реалии, которые были для него характерны и нашли отражение в соответствующих литературных текстах, будут рассматриваться как явные экзотизмы, т. е. именно как «чужие реалии».

С другой стороны, приведённое выше определение свидетельствует о том, что само различие между национальным вариантом и этнолектом в значительной степени опирается на экстралингвистический критерий – «развитие в разных территориально-государственных образованиях». Таким образом, по сути дела, решающую роль будет играть фактор политического порядка – степень независимости от метрополии. Однако если применительно к США названный момент имеет место с конца XVIII в., то с Канадой или Австралией на рубеже XIX–XX столетий ситуация представляется несколько иной – как и Индия, они входили в состав Британской империи, хотя и различались порядком управления.

Более существенным, однако, представляется другое обстоятельство. Если в Канаде или Австралии английский являлся основным (а в социально значимых сферах – единственным) средством коммуникации, поскольку в огромном большинстве населения состояло из добровольных или вынужденных переселенцев (прежде всего из самой Англии), то в Индии в количественном отношении доминировали именно местные языки (хинди, урду, бенгальский и др.). При этом принципиально отличным являлось и этноязыковое сознание – в отличие от австралийца или канадца жив-

ший в Индии британец ощущал себя всё-таки «англичанином» (в широком смысле слова), а отнюдь не «индийцем». Соответственно, «англо-индийская» литература (представленная в первую очередь произведениями Р. Киплинга, входящими в так называемый «индийский цикл») вполне обоснованно рассматривается как относящаяся целиком к британской, а не индийской культурной традиции. Писавшие же по-английски индийские авторы (Р. Тагор, Р. Нараян, Мульк Радж Ананд и др.) ни к «англо-индийской», ни, тем более, к английской литературе, естественно, отнесены быть не могут. «По своему содержанию это литература национально-индийская» [6].

Целесообразно в связи с этим сравнение Индии с другими регионами Ближнего и Дальнего Востока (Египет, Ирак, Гонконг, Малайя и др.), в то время как понятие «англо-индийский» достаточно прочно вошло в употребление ещё в позапрошлом веке, а охватываемые им британцы образовывали своего рода микромир, в определённом смысле противопоставленный соотечественникам на родине, с упомянутыми выше территориями дело обстояло несколько по-иному. Хотя Гонконг и Малайя входили в состав Британской империи, а Египет с Ираком фактически находились в зависимости от последней, насколько нам известно, понятия «англо-китайский» или «англо-малайский» в аналогичном значении распространения не получили, хотя многие момен-ты, характерные для отношения представителей метрополии к «туземцам», были достаточно схожими. Соответственно, можно говорить и о некотором различии положения английского языка в социолингвистическом плане. С одной стороны, в специальной литературе отмечалось, что и здесь в ряде случаев «воздействие друг на друга английского и автохтонных языков оказывается обоюдным» [7], что, естественно, должно было сказаться в первую очередь в отношении слов-реалий, отражавших соответствующую действительность. С другой стороны, если, по замечанию С. М. Мезенина, английский в Индии развился «в достаточно осознанный вариант» (well perceived variant) [8], то применительно к той же Малайзии о «национально-территориальном варианте» английского как *первого* (т. е. родного) языка у его, так сказать, «коренных» носителей (т. е. британцев по происхождению) говорить вряд ли возможно. Поэтому, рассматривая единицы из местных языков, используемые англоязычными авторами (С. Моэм, Дж. Конрад и др.) в качестве слов-реалий, их признают именно экзотизмами, «внешними» по отношению к английской лексике. В частности, подчёркивается, что они «сохраняют свой экзотический аромат (exotic flavor), свой восточный дух (oriental spirit)» [9], тогда как в англо-индийском идиоме, как было

показано выше, в определённом смысле можно говорить об утрате ими экзотической окраски.

Примечания

1. Влахов С., Флорин С. Непере译имое в переводе. М.: Высш. шк., 1986. С. 66, 70.
2. Там же. С. 68.
3. Yule H., Burnell A. C. Hobson-Jobson. The Anglo-Indian Dictionary. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1996. P. 312.
4. Словарь социолингвистических терминов. М.: Институт языкознания РАН; Институт иностранных языков, 2006. С. 35.
5. Беляева Т. М., Потанова И. А. Английский язык за пределами Англии. Л.: Государственное издательство учебно-педагогической литературы РСФСР. Ленинградское отделение, 1961. С. 59.
6. Там же. С. 63.
7. Прошина З. Г. Английский язык и культура народов Восточной Азии. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2001. С. 176.
8. Mezenin S. M. Life of Language (A History of English). М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 1997. С. 102.
9. Там же. С. 140.

УДК 811.111'373

Е. Г. Никулина

АФФЕКТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ АКТЫ В СИСТЕМЕ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ ИНТЕРАКЦИИ

В статье обсуждаются лингвопрагматические аспекты экспрессивных речевых актов и особенности функционирования аффективных высказываний в свете оценивающей коммуникации.

The article is concerned with linguo-pragmatic aspects of expressive speech acts and the peculiarities of affective expressions functioning in evaluative communication.

Ключевые слова: прагматика, лингвопрагматика, речевой акт, оценивающая коммуникация, экспрессивы, эмоциональная оценка, аффективы, аффективная речь, эмотивное значение, эмотивная сила, диалогическая речь.

Keywords: pragmatics, linguistic pragmatics, speech act, evaluative communication, expressives, emotional assessment, affectives, affective speech, emotional meaning, emotive force, dialogic speech.

В современной лингвистике высказывание является выражением ценностной установки личности, оно обладает особым *прагматическим смыслом*. Обращение исследователей к понятию высказывания (речевого акта) связано с развитием так называемого «прагматического подхода» в лингвистике. Прагматика, по мнению М. М. Бахтина, – это учение о поведении языко-

© Никулина Е. Г., 2012

вых знаков в реальных процессах коммуникации [1], но определение прагматики как «значения в процессе интеракции или взаимодействия», данное Дж. Томасом, можно считать более полным.

Создание значения речевого высказывания является динамическим процессом, в который вовлечены говорящий, слушающий, контекст высказывания и прагматический потенциал высказывания (его пресуппозиции).

Правила взаимодействия должны соответствовать целям коммуникативного события в определенном речевом сообщении. Так проявляется социальный аспект правил взаимодействия (интеракции), который заключается в системе оценок речевого поведения коммуниканта.

Центральным понятием прагматики является понятие речевого акта, так как она направляет внимание на отношение между говорящим и его речевым произведением. Речевой акт – это «целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми в данном обществе; единица нормативного социоречевого поведения» [2]. Речевой акт понимается в отношении к манифестируемой цели и ряду условий его существования как иллокутивный акт (illocutionary act). Иллокутивный акт – акт выражения говорящим коммуникативного намерения или осуществления коммуникативного действия. Для иллокутивного акта характерны: намеренность, целенаправленность, конвенциональность. Содержание иллокутивного акта отражается в иллокутивной силе/функции. Иллокутивная сила включает в свой состав следующие компоненты: иллокутивная цель (то, ради чего совершается РА), средства ее достижения, условия достижения, интенсификаторы.

Именно анализ особенностей речевого поведения в рамках отдельных речевых актов является микроуровнем лингвопрагматического исследования [3].

Лингвопрагматический подход является одним из наиболее перспективных научных подходов к изучению категории оценки, ведь любое эмоциональное состояние говорящего, в том числе состояние аффекта, это своего рода «рефлексия», ответная реакция или оценка ситуации или объекта. Под оценкой понимается «объективно-субъективное или субъективно-объективное отношение человека к объекту, выраженное языковыми средствами эксплицитно или имплицитно» [4].

Комплекс оцениваемых жизненных понятий имеет отношение к действительным свойствам объектов, их соответствию или не соответствию общекультурным, практическим, этическим и эстетическим нормам, психологическому восприятию объектов, вызываемым ими ощущениям, желаниям, воле, интуиции, к жизненным целям человека, к прескриптивным свойствам речевых ак-

тов – одобрению, поощрению, осуждению, рекомендации, совету, убеждению, запрету и так далее.

Оценивающую коммуникацию во многом определяют имплицитно или эксплицитно выраженные оценочные сообщения на естественном языке. Естественный язык воплощает заложенное в человеке свойство – способность к «рефлексии». Наиболее ярко процессы рефлексии проявляются в речи, в текущем коммуникативном взаимодействии с адресатом.

Всякое оценочное высказывание, предполагающее отбор тех или иных семантических единиц, включающих оценку, всегда представляет собой интерпретацию как отражение личных взглядов и отношения субъекта (автора) к оцениваемому объекту, так и стереотипных оценочных представлений, принятых в данном лингвокультурном обществе.

Мотивы, руководимые оценкой, не всегда апеллируют к знаниям о свойствах оцениваемого предмета. Нередко оценки мотивируются психологическим состоянием оценивающего: завистью, обидой, недоброжелательством.

Оценку можно трактовать как особый вид иллокутивных сил, а проблема речеактивного выражения оценки не имеет однозначного решения в рамках классификаций, данных такими лингвистами, как Дж. Остин (особой способностью выражать оценку он наделяет вердиктивы и бегахбитивы: «вердиктив – это реализация оценочного суждения, а бегахбитив – выражение оценочного отношения» [5], Дж. Серль, который выделил три основных лингвистически важных параметра: иллокутивную цель высказывания, направление приспособления и выраженное психологическое состояние (экспрессивы). Е. М. Вольф причисляет к классу «экспрессивов» следующие типы речевых актов: а) обусловленные социальными конвенциями извинения, благодарности, поздравления и тому подобное; б) оценочные высказывания, принадлежащие индивидуальным субъектам, имеющие своей иллокутивной целью выразить эмоциональное состояние говорящего и/или произвести эмоциональное воздействие на слушателя, основанное на одобрении и порицании в широком смысле слова» и некоторыми другими.

Экспрессивы как речевые акты эмоциональной оценки могут выступать как с положительной, так и с отрицательной оценкой. Сюда же причислены акты этикета и акты выражения эмоциональных переживаний [6] и выделяются во многих классификациях речевых актов. Сфера эмоциональной оценки (а она в большинстве случаев отрицательная) требует от говорящего особых коммуникативных умений, готовности к сотрудничеству в квалификативной области (имеется в виду умение оперировать такой прагмати-

чески заряженной единицей, как эмоционально-оценочное слово) [7].

Таким образом, современные исследователи признают существование класса оценочных речевых актов, что позволяет рассматривать оценку как категорию коммуникативного уровня и открывает возможности для анализа ее дискурсивной и прагматической детерминированности [8].

Исследуя эмоции и в языке, мы имеем в виду и выразительность, и силу проявления эмоций и чувств, переживаний и других психологических состояний людей, отражаемых в единицах всех уровней языка, в высказываниях и текстах. К классу эмоций относятся настроения, чувства, аффекты, страсти, стрессы. Они включены во все психические процессы и состояния человека.

Аффект как эмоциональное состояние, на фоне которого развиваются определенные эмоционально-оценочные интеракции, рассматривается и анализируется в данной статье.

Уровневое представление аффективной речи в нашем случае подразумевает выполнение следующих задач: рассмотрение психологической природы эмоционального состояния аффекта и описание лексических особенностей аффективной речи.

Аффекты – это особо выраженные эмоциональные состояния, сопровождаемые видимыми изменениями в поведении человека, который их испытывает. Это реакция, которая возникает в результате уже совершенного действия или поступка и выражает собой его субъективную эмоциональную окраску с точки зрения того, в какой степени в итоге совершения данного поступка удалось достичь поставленной цели, удовлетворить стимулировавшую его потребность. Аффекты способствуют формированию в восприятии так называемых аффективных комплексов, выражающих собой целостность восприятия определенных ситуаций. В отличие от эмоций и чувств аффекты протекают довольно бурно.

В современной лингвистике аффект рассматривается как относительно кратковременное, но исключительно сильное переживание, оказывающее доминирующее влияние на поведение человека, в том числе и речевое [9].

В качестве основных понятий рассматриваются так называемые «аффективные состояния», или «глобальные настроения», имеющие качественные характеристики возбуждения или депрессии; центральной характеристикой таких состояний настроения является их «диффузность» и «нефокусированность». Эмоции при этом трактуются как «более специфические реакции на конкретные события», они имеют идентифицируемую причину, определенный момент возникновения и относительно небольшую длительность [10].

В одном из своих основных научных трудов В. И. Шаховский выделяет два типа эмотивной лексики: аффективы и коннотативы. Аффективы (междометия, бранные и ласкательные слова, эмоционально-усилительные прилагательные и наречия) можно считать специализированными эмотивами, так как выражение эмоций – их единственное назначение. Коннотативы (эмотивная лексика во вторичных, переносных значениях, дериваты с аффиксами, эмотивно-субъективной оценкой и так далее) выражают эмотивность в связанном виде, опосредованно через логико-предметную семантику. Следовательно, коннотативы выражают эмотивность через компонент лексической семантики слова и имеют, в отличие от специализированных эмотивов, следующую структуру лексического значения: название предмета отражения + эмоциональное отношение отражающего субъекта к нему [11].

Аффектив является сугубо эмотивным и имеет эмотивное значение, закрепленное в словаре.

Конструкции аффекта, выражающие крайнюю взволнованность говорящего, являются характерной чертой живой речи, однако *остаются малоизученными*.

Чаще всего аффект проявляется у людей невоспитанных, развязных, истеричных, не привыкших контролировать свои чувства. Однако в некоторых стрессовых ситуациях аффект может проявиться и у образованных, уравновешенных людей.

В состоянии эмоциональной напряженности человек испытывает трудности в формировании мыслей и выборе слов. Кроме того, снижается словарное разнообразие речи, увеличивается количество слов-паразитов, клише, незавершенных высказываний, возрастает число некорректируемых ошибок.

Аффективы обладают такой эмотивной силой, что способны к иррадиации эмоциональности и экспрессивности на протяжении всего микротекста. Часть аффективов образуют собственно междометия, то есть «чистые знаки эмоций» [12], поскольку их значения состоят в «нерасчленном выражении эмоций» [13]. В качестве основных лексических единиц, позволяющих диагностировать наличие эмоций в тексте, они рассматриваются в работе как критерии определения того или иного текста как эмотивного.

Аффективы – это средства эксплицитного способа вербализации эмоций. Эксплицитным способом вербализации того или иного содержания считается наличие лексических единиц, предназначенных системой языка для выражения данного содержания. Здесь разделяется точка зрения В. И. Шаховского, считающего, что по признаку «эксплицитность» эмотивная лексика есть лексика с явной, всем известной и постоян-

ной эмотивностью, адекватно понимаемой коммуникантами и вне контекста, и в контексте [14].

Эмотивная лексика является первоочередным маркером наиболее напряженного эмоционального состояния говорящего – аффекта.

Лексические носители экспрессивности представляют собой самую многочисленную группу и включают различные подгруппы (данные значения особенно ярко и выразительно способны передавать аффективное, то есть максимально интенсивное в плане выражения эмоционально-психическое состояние говорящего): эмоционально-оценочные *существительные, прилагательные, глаголы, наречия-интенсификаторы, квантерные и качественные фразеологические единицы, эмотивные междометия*, передающие озадаченность (Ahem!); оклик изумления (A – hey!), (So that's it! – вот оно что!); досаду, раздражение, недовольство (Ai! – да ну тебя!), (Height – ho! – Ну и ну!), несогласие (Aw!), (Ay me! – Горе мне! Увы!), (Cor! – Неужели! Вот это да!), пренебрежение (Pshaw! – Тьфу!), отвращение, неодобрение, указание на ошибку собеседника (Whoops! – Ну уж нет!) и *усилительные частицы*: even даже; yet, still еще; just как, раз, именно; simply просто; never так и не и другие.

Данные явления (включая синтаксические и фонологические признаки) относятся к общим признакам эмоциональности речи, но только в аффективной речи они присутствуют в «концентрированном» виде – когда два, три и более признака сочетаются в одной фразе, многократно усиливая ее эмотивную нагрузку. Для аффективной речи свойственно комбинированное использование средств интенсификации разных уровней.

Активное использование элементов сленга и фразеологических единиц объясняется известной клишированностью разговорной речи и тем, что сленг большей частью обладает отрицательной коннотацией и необходим для передачи отрицательной оценочности, которая свойственна аффективной речи. Выражения типа *For God's sake, damn you, the hell, I don't give a damn/a shit* и тому подобные в изобилии встречаются в речи людей, находящихся в состоянии нервного напряжения. Подобная лексика часто дополняется бранными словами.

Однако следует отметить, что бранная лексика свидетельствует о состоянии аффекта обычно в том случае, если она звучит из уст «добропорядочного» человека, а не представителя низших социальных слоев, для которого бранные слова – норма, а не свидетельство особого душевного состояния.

По мнению М. Я. Блоха и М. М. Суловой, в аффективной речи обнаруживаются две взаимно противоположные и перекрещивающиеся тенденции. Первая – стремление к информационной из-

быточности, вызываемое концентрацией сознания говорящего на источнике возбуждения; вторая – стремление к максимальному сжатию (компрессии речи), реализуемому за счет исключения из области вербализации всего того, что прямо не связано с отражением источника возбуждения [15].

Используя критерий эксплицитности, можно утверждать: *если языковая единица обладает конкретным эмотивным значением в словаре, составляющим макрокомпонент ее семантики, то есть остается эмотивной даже вне контекста, то эта единица есть аффектив*, эксплицитное средство вербализации. Путем применения указанного критерия к аффективам мы относим и эмоционально-оценочные прилагательные *awful, dreadful, great* и другие. Дополнительным критерием является наличие словарной пометы «экспрессивность» (*emphasizing*). Тесная связь категорий эмотивности и экспрессивности очевидна [16].

Как отмечает В. И. Шаховский, в «эмоциональных речевых актах эмотивная и экспрессивная функции слова могут реализовываться почти одновременно» [17]. По мнению Р. М. Якушиной, «категории оценки, эмотивности, экспрессивности – категории независимые, но очень часто тяготеющие друг к другу» [18].

Необходимость собственно лингвистического анализа средств, отображающих эмоции человека, мотивируется неразработанностью проблемы, тем, что языковое выражение эмоций до сих пор исследовано недостаточно.

Таким образом, конструкции аффекта в современном английском языке обладают целым рядом отличительных свойств на всех речевых уровнях и должны занять особое место в описании живой диалогической речи.

Примечания

1. Бахтин М. М. Исследования в лингвистике. Л., 1983.
2. Артюнова Н. Д. Речевой акт // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1990.
3. Остин Дж. А. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.
4. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка: учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. 3-е изд., стереотип. Дубна: Феликс+, 2005.
5. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.
6. Вежбицка А. Речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985.
7. Трипольская Т. А. Высказывания с экспрессивными характеристиками лица (семантика и прагматика) // Семантические и прагматические аспекты высказывания. Новосибирск, 1991.
8. Сальникова Ю. А. Проблема оценочных речевых актов // Вестник ДВГСГА. Сер. 1. Гуманитарные науки. № 1(2). 2009.

9. Блох М. Я., Сусллова М. М. Аффект в речевом поведении // Актуальные проблемы прагматической лингвистики: тез. докл. науч. конф. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1996.

10. Ellis H. S., Ashbrook P. W. Resource allocation of the effects of depressed mood states on memory // Fiedler K. & Forgas J. (Eds.). Affect, cognition and social behavior. Toronto, etc.: C. J. Hogrefe. 1988.

11. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.

12. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.». М.: Просвещение, 1990.

13. Шмелев Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка. М.: Просвещение, 1964.

14. Шаховский В. И. Эмотивная семантика слова как коммуникативная сущность // Коммуникативные аспекты значения: сборник. Волгоград: Волгогр. пед. ин-т, 1990.

15. Блох М. Я., Сусллова М. М. Указ. соч.

16. Исхакова З. З. Сопоставительный анализ эмотивности в свете гендера. Уфа: РИО БашГУ, 2007.

17. Шаховский В. И. Эмотивная семантика слова...

18. Якушина Р. М. Динамические параметры оценки: дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2003.

УДК 81.111

Ю. В. Сергаева

КРЕАТИВНАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ: ТВОРЧЕСТВО И СОТВОРЧЕСТВО В КОМПЬЮТЕРНОЙ НЕОГРАФИИ

Исходя из понимания креативной языковой личности как собственно лингвокреативного субъекта и воспринимающего креативные номинации реципиента, автор рассматривает специфику их взаимодействия при создании новых слов английского языка в условиях интернет-коммуникации. Исследуются принципы составления неологических сетевых ресурсов нового типа и факторы, определяющие номинационный выбор и его оценку.

A creative linguistic personality is treated in the article as a creator proper, a person who makes new words, and a co-creator, a recipient who assesses them. The author focuses on the peculiarities of their collaboration and interaction while creating new English words via the Internet-based neological resources of new types, also the factors, influencing the nomination choice and evaluation, are considered.

Ключевые слова: языковая личность, творчество, сотворчество, словотворчество, креативность, виртуальная языковая личность, компьютерная неография, неологизм, словарь новых слов.

Keywords: linguistic personality, creativity, co-creativity, word creation, virtual linguistic identity, Internet-based neology, neologism, databases of new words.

Две природные ипостаси индивида – homo creans (человек творящий) и homo loquens (человек говорящий) – составляют сущность креативной языковой личности, рассмотрение языковой способности которой через призму творчества стало на современном этапе мегапарадигмой научного знания о человеке и языке.

Лингвокреативность, как и творчество в целом, неотъемлемое свойство человека, что проявляется не только (и необязательно) в создании языковых единиц, но и в способности к их восприятию [1]. По справедливому замечанию И. К. Архипова, «если создание нового значения есть акт творчества говорящего/пишущего индивида, то в равной степени это относится и к слушающему/читающему, так как понять говорящего означает выполнить **свой** творческий акт, заключающийся в генерировании мысли, конгениальной, совпадающей с мыслью отправителя сообщения. Творчество создателя предполагает творчество потребителя» [2].

Таким образом, в понятие креативной языковой личности входит номинатор (создатель новой языковой единицы) и реципиент, этот творческий продукт, воспринимающий, оценивающий и интерпретирующий во всей совокупности его функций и компонентов, что тоже является творческим актом.

Одной из наиболее выразительных эксплицитных форм лингвокреативной деятельности человека является *словотворчество*, реализующееся в создании новых языковых единиц или творческом переосмыслении уже существующих номинаций. Творчество вообще и словотворчество в частности являются *двусторонней деятельностью*, которая в *идеале* должна быть основана на принципе конгениальности, т. е. соразмерности творческого потенциала автора и интерпретатора, которые часто разделены временем и пространством, не пересекаясь в своих оценках. Тем не менее в разных условиях лингвокреативной деятельности и в зависимости от выделенного по разным параметрам типа языковой личности (напр., виртуальная, антропонимическая, элитарная, маргинальная, стандартная, словарная, собственно языковая и коммуникативная, эмоциональная и пр.) эти сотворческие отношения характеризуются своими особенностями.

Так, в отношении *виртуальной языковой личности*, которая характеризуется бестелесностью, анонимностью или вероятностью таковой, расширенными возможностями идентификации и самоконструирования, множественностью, пластичностью, уравниванием статусов [3], можно утверждать, что такие её существенные черты, как диалогичность, интерактивность, являются обуславливающим творчество и сотворчество фактором. В современной интернет-коммуника-

ции такая «двусторонняя» творческая деятельность принимает новые формы оперативного, коллаборативного и интерактивного создания информационного продукта (например, словаря новых слов), тем самым придавая триаде «автор – продукт – реципиент» черты социального конструктивизма и диалогизма. Автор принимает «условия игры» и производит заданный коммуникативными параметрами продукт (новое слово и т. п.), который затем не просто воспринимается интерпретативным сообществом с точки зрения его соответствия/несоответствия выработанным интересубъективным нормам, а буквально рождается, шлифуясь во взаимодействии автора и реципиента. Заметим, что аналогичного мнения об особенностях творческого процесса в интернет-среде нового поколения придерживаются М. Варшауэр и Д. Граймс, акцентирующие в этом процессе активную роль воспринимающей стороны: “An audience is thus not only a set of meaning-making interpreters but also rather socialized members of a discourse community. <...> The audience thus becomes a conversant with the author” [4].

Рассмотрим особенности коллаборативного интерактивного творчества, характеризующего коммуникацию в виртуальной среде, на примере компьютерной неографии – динамично развивающегося в англоязычном сегменте виртуального пространства раздела неологии, занимающегося фиксацией и лексикографическим описанием новых слов языка.

Сотворческое участие пользователей в появлении и фиксации новой единицы языка, влияние на создаваемый продукт может осуществляться как посредством оценки, комментария, голосования за или против предложенной номинации, дефиниции, так и в виде совместного написания, редактирования, дополнения, креолизации какого-либо текста, словарной статьи пользователями, часто при этом удаленными во времени и пространстве. Например, интерактивная словотворческая игра Verbotomy предполагает такой алгоритм «двустороннего» творчества – предложенная кем-либо дефиниция, предложенное слово, соответствующее дефиниции, комментарий к номинации, данный другими участниками проекта [5]:

1) Дефиниция, заданный для номинативного акта дескрипт – **DEFINITION:** *v. To secretly take a photo of someone with your cellphone. n. A cellphone photo, especially if it was taken surreptitiously.*

2) Предложенная виртуальной языковой личностью номинация, продукт словотворчества – **SUGGESTED WORD:** *Cellpwnd: /selpɔ:nd/. Etymology:* Cell (cellular telephone) + pwnd (beaten – a leetspeak slang term, derived from the

word “own”, that implies domination or humiliation of a rival) *Created by:* artr.

3) Комментарии других участников – **COMMENTS on Cellpwnd:** – *nice etymology (Jabberwocky, 2009-02-06) – A modern word for these modern times! (silveryaspen, 2009-02-09).*

Проведенный нами анализ комментариев к представленным единицам и/или данные их рейтинга по результатам голосования, а также опрос членов виртуального словотворческого сообщества [6] – авторов новых номинаций и тех, кто их оценивает, – показал, что оптимальная номинация в числе прочих характеристик должна отвечать таким требованиям, как 1) произносимость слова; 2) краткость (2–4 слога); 3) позиционная простота (слияние не более 3 компонентов); 4) возможность образования парадигматических рядов; 5) выводимость значения из внутренней формы; 6) экспрессивность и остроумие в номинации. Номинации, отвечающие таким основным параметрам, заслужили наибольшее одобрение (положительные комментарии), а также набрали большее количество голосов [7]:

– *Confiscreate (v. To create and build home furnishings using stolen milk crates) – terrific combo; great word; nice blending.*

– *Contrabank (A hiding place which is used to store emergency supplies) – Good one! Terrific one letter change! Excellent! Loved it.*

– *Apprehensive (To feel nervous, self-conscious and guilty whenever you see a police officer) – caught the mood! Excellent etymology. Hahahaha. Good one! too funny!*

– *Emutate (v. To derive your identity from someone else, especially a famous person) – Quite clever... Webster material!*

Параметры оптимальности номинации, таким образом, соотносятся с системными и функциональными характеристиками языка, основываясь как на универсальном принципе наименьших затрат номинатора и интерпретатора, так и на специфических прагматических целях лингвокреативного субъекта, на его ориентированности на особое коммуникативное задание.

Потребность в живом отклике реципиента, несомненно, сопутствует творческим процессам в любых формах коммуникации, а фактор «незнакомый собеседник» эти процессы активизирует, что тонко подметил О. Манделштам в своём эссе «О собеседнике»: «Единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью... Я позволю себе формулировать это наблюдение так: вкус общительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой» [8].

Потенциальная анонимность и условная идентичность виртуальных «собеседников» в интернет-пространстве, возможность мгновенной публикации своего творческого продукта и его тиражирования [9] тем более содействуют реализации творческого потенциала языковой личности и её желанию не только оценить предложенное новое слово, но и представить свой вариант номинации или дефиниции для одного и того же явления. Например, появившийся в 2008 г. в словаре Urban dictionary неологизм *saraoke* получил в разное время несколько предложенных интернет-пользователями дефиниций, дополняющих знание о явлении и отражающих развитие семантической структуры этого слова [10]:

Caraoke – 1) Singing along with music in a car, especially loudly and passionately. (by Doctor Science, May 25, 2008) 7119 up, 1393 down (индекс популярности слова, отражающий его положительную или негативную оценку, данную другими пользователями. – Ю. С.)

2) Busting out Karaoke in your Car (along with air guitar, air drums and air keyboard)! (by S-Bad, Oct 11, 2009) 83 up, 43 down

3) The art of filming one's self while singing in the car for the purpose of posting it on a video sharing or social networking site (by Jayzion, Oct 16, 2010) 3 thumbs up.

В другом случае, когда словотворческое задание даётся по ономаσιологическому принципу – от описания (дефиниции) явления к номинации, – интернет-пользователями предлагается несколько новообразований, каждое из которых получает оценку и вместе с тем возможность закрепиться в виде нового слова в языке. При этом номинаторы могут сами интуитивно задать в виде образца какую-либо удачную, на их взгляд, модель словообразования, демонстрируя творческий и языковой потенциал её использования. Например, участники словотворческого проекта Verbotomy предложили целый ряд созданных ими новых слов, соответствующих следующей дефиниции, отражающей новую ситуацию, эмоциональное переживание, связанное с ростом зависимости человека от мобильного телефона [11]:

Дефиниция: *v.* To feel stressed and anxious and when your mobile phone runs out of battery power, drops its network connection, or in the worst case, gets misplaced and lost. *n.* A panic attack caused by an interruption in your mobile phone service.

Предложенные лексемы [12] (в порядке увеличения их популярности) *-acellularphobia 14* (количество полученных баллов. – Ю. С.), *krauzeeaddictionaphobia 16*, *mobilephobia 17*, *imservusphobia 17*, *nosighphobia 17*, *tunnaphobia 19*, *ademophobia 23*, *ancellphobia 23*, *disconnexaphobia 23*, *breakupphobia 26*, *nonconexaphobia 29*, *tunamobphobia 29*,

cellophobia 29, *distelephobia 29*, *igmobilephobia 35*, *antivocaphobia 44*, *disconnectophobia 44*.

Как видно из примеров, весьма продуктивной оказалась словообразовательная модель с полуаффиксом *-phobia*, в некоторых случаях дополняющаяся префиксами со значением отрицания *a-*, *im-*, *dis-*, *non-*, *anti-*, сокращением (усечением): напр., *nosig* (=no signal), *tunna*, *tuna* (=tunnel), сложением основ и др. Латинское происхождение полуаффикса *-phobia* во многих случаях определило номинационный выбор в пользу морфем латинской этимологии – *demo* (people), *ig* (without), *voc* (to call), *im servus* (not in service), *connex* (connection), что попутно даёт и обобщенную характеристику виртуальной языковой личности, репрезентирующей участников данного словотворческого проекта, как образованного носителя языка. Однако, учитывая сформулированные выше критерии оптимальности номинации, отметим, что многие из этих новообразований не отвечают принципу краткости (включают 7–9 слогов), произносимости, возможности образования парадигматических рядов, соотносительности внутренней формы и значения (напр., наиболее краткая из предложенных номинация *cellophobia* может ввести в заблуждение, так как по сути означает «боязнь мобильных телефонов», а не «страх быть отключенным от мобильной связи»). Поэтому вполне закономерно, что номинацией, набравшей наибольшее число баллов (50), стало новообразование *ipanic 50* – компактная форма, образованная с помощью нового продуктивного префикса *i-* по уже закрепленной в языке модели (ср. *iphone*, *iwork*, *ipod*, *ipad*, и т. д.). Остроумие в номинации в данном случае оказалось в балансе со всеми остальными критериями оптимальной для нового слова формы.

Согласно универсальному закону, как справедливо отмечает Е. А. Земская, «когда в языке нет устоявшегося, узусального названия, нередко оно рождается не сразу, но в борьбе нескольких конкурирующих наименований» [13]. В отношении описанного в статье словотворческого процесса можно добавить, что в условиях современной компьютерной неографии и неологии новая номинация рождается не только в борьбе, но и в сотрудничестве, сотворчестве, т. е. это двусторонняя деятельность творца и интерпретатора.

Рассмотренные в статье явления подводят к вопросу о статусе и типах неологических ресурсов виртуального пространства. В лексикографической практике, компьютерной и традиционной, достаточно распространен тип толкового словаря неологизмов (или словаря новых слов), в задачу которого входит фиксирование и описание новых слов, уже появившихся в прессе, в научной и художественной литературе, в определенном сообществе и т. п. Преимущество компью-

терных баз данных в данном случае состоит в возможности отследить все случаи и контексты употребления нового слова от самого первого употребления до наиболее современного, уточнить и оценить дефиниции, мгновенно распространить слово в глобальном пространстве и пр. Словотворческие же проекты, подобные Verbotomy, становятся источником для появления другого типа словаря новых слов – **проективного** (термин М. Н. Эпштейна). Особенность такого типа словаря состоит в том, что он составляется из слов, впервые предлагаемых своими создателями для употребления. Как отмечает М. Н. Эпштейн, «словари неологизмов, уже вошедших в употребление, отстают в своем описании языка от его реального состояния, тогда как проективный словарь носит опережающий характер. Если традиционный словарь подводит итог бытованию слова в языке, то в проективном словаре жизнь слова только **начинается**» [14].

Виртуальное пространство становится идеальной творческой средой для создания словарей такого типа, обеспечивая динамичное обновление языка, расширение его системных возможностей, оперативное отражение меняющихся ценностей, взглядов на мир, поведенческих реакций и прагматических установок.

Примечания

1. См., напр., *Богин Г. И.* Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов. Л., 1984; *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987; *Ирриханова О. К.* О лингвокреативной деятельности человека: отглагольные имена. М., 2004; *Архипов И. К.* Язык и языковая личность, СПб., 2008.

2. *Архипов И. К.* Указ. соч. С. 196.

3. См, напр., *Леонтович О. А.* Компьютерный дискурс: языковая личность в виртуальном мире // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 191–200; *Иванов В. Е.* Интернет в формировании диалогического пространства в социокультурной среде // Мир психологии. 2000. № 2. С. 52–56; *Горный Е.* Онтология виртуальной личности // Бытие и язык: сб. ст. по материалам междунар. конф. Новосибирск, 2004. С. 78–88. URL: <http://www.zhurnal.ru/staff/gornyy/texts/ovr.html>; *Горошко Е. И.* Статьи // Персональная страница Елены Горошко / Textology.ru. М., 2006–2009. URL: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=75>

4. *Warschauer M., Grimes D.* Audience, Authorship, and Artifact: The Emergent Semiotics of Web 2.0 // Annual Review of Applied Linguistics (2007) 27. P. 1–23. Cambridge, 2008. С. 3–4.

5. Verbotomy: Create-a-word game. URL: <http://www.verbotomy.com>

6. Анкета была размещена на сайте Verbotomy и на форумах некоторых словарей новых слов Pseudodictionary, Wordnik.

7. Verbotomy: Create-a-word game. URL: <http://www.verbotomy.com>.

8. *Мандельштам О. Э.* О собеседнике // Слово и культура: статьи. М., 1987. С. 53.

9. Такие словотворческие проекты и базы данных новых слов, как Verbotomy, Urban Dictionary, Pseudodictionary, Wordnik и многие другие, в настоящее время, как правило, имеют несколько форм репрезентации – основной сайт, страницы в популярных социальных сетях и блогосферах, профиль в Twitter-сообществе, колонки в электронных и печатных периодических изданиях, а также могут публиковать свой материал в печатном формате.

10. Urban Dictionary. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=caraoke>

11. Verbotomy: Create-a-word game. URL: <http://www.verbotomy.com>

12. Автором статьи намеренно в иллюстративных целях среди других вариантов предложенных номинаций был выбран только один, но при этом самый репрезентативный, словообразовательный ряд (с суффиксом -phobia).

13. *Земская Е. А.* Словообразование как деятельность. 3-е изд., М. 2007. С. 174.

14. *Эпштейн М. Н.* Проектные словари. Центр творческого развития русск. языка. URL: http://yazykovod.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=11&Itemid=15

УДК 802/809.1-52

А. О. Тимошенко

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ В СВЕТЕ ЭТИМОЛОГИИ

В статье рассматривается понятие семантической деривации в одном языке и между языками с примерами из этимологических словарей европейских языков; восстановлен скрытый путь развития семантики некоторых слов, исходя из приведенных в словарях наиболее раннего значения и современного, с учетом семантического сдвига при заимствовании; определены некоторые закономерности семантического сдвига.

In the article the author studies semantic derivation in one language and among languages with examples from etymological dictionaries of European languages; the latent semantics development of certain words is restored, issuing from the earliest lexicographic meaning and the modern one, considering the semantic shift while borrowing; several rules of semantic shift are determined.

Ключевые слова: семантические дериваты, заимствования, этимологические словари, семантический сдвиг, языковой узус, закон семантического сдвига, языковые универсалии.

Keywords: semantic derivatives, borrowings, etymological dictionaries, semantic shift, linguistic usage, the law of semantic shift, linguistic universals.

Как пишет молдавский ученый С. Сулак, мы называем деривацией процесс или результат образования в языке любого вторичного знака, т. е. знака, который может быть объяснен с помо-

стью единицы, принятой за исходную, или выведен из нее путем применения определенных правил. Принцип деривации и складывающиеся в процессе деривации единицы отношения производности между ними имеют основополагающее значение для понимания строения и функционирования всей системы языка [1].

Семантическая деривация может касаться как одного, так и нескольких языков. Попробуем восстановить скрытый путь развития значения слова внутри одного языка при заимствовании его из другого. Дело в том, что этимологические словари фиксируют только наиболее раннее известное значение слова в данном языке и современное значение слова. Иногда в них приводятся расхождения с первоначальным значением слова в разные века, но путь изменения значения скрыт. А он также представляет интерес, так как зачастую как промежуточное, так и современное значения слова сильно отличаются от исходного. Восстановлению этого пути и посвящена, в частности, эта статья.

Приведем семантический анализ некоторых английских лексем, взятых из этимологических словарей, с нашим толкованием скрытого пути изменения значения. Этимология этих слов составляет спектр значений, зачастую далеко отошедших от современного:

Admiral (Saracen ruler or prince, XIII–XV c.), naval commander-in-chief, XV c. <ME. a(d)mira(i)| <(O)F. amiral <medL. a(d)miralis <Arab. amir (commander). Сарацинский правитель или князь – военно-морской главнокомандующий – эмир (правитель в арабских странах). Главная сема – правитель, командир. Слова *адмирал* и *эмир* разошлись в современном русском языке в своих значениях, сохранив общую сему «командир». *Адмирал* – это морской европейский военный титул, а *эмир* – светский арабский титул.

Abandon (subjugate), give up, XIV c. <OF. abandoner <a bandon <a(to) + bandon (jurisdiction), control <bandum. Подчинять, юрисдикция, контроль. Сема власти, воли, долга. Толкование: покидать – значит, применять волю.

Ability (fitness), sufficient power, XIV c., faculty of mind, XVI c. <ME. ablate, abilite <OF. ablate, (h)abilite <L. habilitas. Годность, достаточная сила, способность души. Толкование: способность – качество положительное, отражающее годность к чему-либо, к какой-либо деятельности.

Abode (delay), stay, XIII c., dwelling place, XVII c. <ME. abad, abod <abiden (abide) <OE. bad (waiting) <bide. Задержка, остановка, место проживания. Толкование: место проживания и есть долгая остановка.

Abroad (widely), at large, XIII c., out of doors, XIV c., in or into foreign lands, XV c. <a + broad <ME. a brede, on brede <OE. braedu (breadth).

Широко, свободно, вне дома, за рубежом – подчеркивается сема ширины. Толкование: сема ширины и охвата, включающего чужую территорию.

Принцип выделения главной семы в нескольких приведенных примерах основан на выведении древнего значения из хорошо известного современного путем реконструкции и логического рассуждения.

Зная исходное значение деривационной цепочки, во многих случаях можно строить довольно надежные гипотезы об устройстве модели многозначности данного слова. В этом месте, однако, естественно задаться вопросом, бывают ли такие переходы, которые невозможно предсказать, то есть сдвиги, отклоняющиеся от стандартных моделей семантических преобразований. Ответ на этот вопрос, безусловно, положительный [2].

Словари фиксируют лишь результат – значение слова на том или ином этапе развития языка. Представляет интерес также и путь, приводящий к изменению значения слова, т. е. семантическая деривация. Этот путь мы попытались восстановить с помощью сравнения максимального известного количества разных значений слова методом логических ассоциаций. Как правило, первоначально зафиксированное значение слова, если логически вдуматься, не сильно разнится от современного значения или легко выводится. Цель данной статьи – набросать проект нового словаря, этимологического толкового словаря семантических дериватов, который будет полезен знатокам этимологии слов и всем интересующимся историей языка, не заставляя самостоятельно углубляться в этимологию.

Рассматривая приведенные выше примеры, взятые наугад, можно все-таки заметить в них некоторую закономерность. Так, можно выделить лексемы, чье первоначально зафиксированное значение

1) сильно отличается от современного, и его этимология скрыта. Ср., например, *актеф* – *стюард* – *проситель*;

2) не сильно отличается от современного, его этимология лежит на поверхности. Ср., например, англ. *acquiesce* (тихо соглашаться) – быть тихим – подчиняться, *advertise* (рекламировать) – записывать – замечать – обращать внимание.

От чего же зависит такое расхождение в этимологии? Очевидно, здесь важна эпоха наиболее ранней фиксации значения слова. Чем раньше зафиксировано значение слова по сравнению с современным, тем более вероятно его расхождение с современным значением. Слова могут входить первоначально в язык в одну эпоху с разной скрытностью этимологии, как, например, *abandon* и *ability*. Очевидно, в случае семантической деривации имеют место и другие, более

важные индивидуальные факторы, такие, как, например, количество языков-посредников между первоначальным зафиксированным значением и современным, законы языкового узуса, развития языковой нормы. Значения слова отличаются друг от друга и могут расходиться больше или меньше также в зависимости от движений в языке – притока заимствований, развития внутренней экономики страны, торговли, культурного обмена между странами.

Так, например, мало кому придет сегодня в голову связывать слово французского происхождения *шевалье* со словом *лошадь*, хотя эти слова однокоренные и *шевалье* – это буквально *всадник*. Более современные значения этого слова – *рыцарь*, *галантный кавалер* – не подразумевают наличие у человека лошади. Значение слова переосмыслилось. В случае с этим словом со скрытой этимологией сказывается влияние французского языка на русский в XVIII–XIX вв., слепое поклонение всему французскому в России той поры. Доблестный рыцарь, как правило, был галантен, обходителен с дамами. А французский язык в России был языком света.

Рассмотрим еще один пример заимствования звуковой формы слова с изменением значения (табл. 1).

Хотя слово *форс* происходит от французского слова *force* – *сила*, мы обычно не вкладываем этого первоначального значения в современное слово *форс*. Мы скорее подразумеваем лихое следование моде, как в производном слове *форсить* – модничать. См. происхождение от немецкого слова *forsch* (*лихой*). Хотя эти значения далеки друг от друга, их можно все-таки попытаться вывести одно из другого: модничая, мы проявляем свою силу напоказ. Не всякий человек *форсит*. При этом проявление силы в данном случае выражается не физически или умственно, а в одежде. Есть, однако, один случай, когда слово *форс* буквально означает *сила*, не отходя от своего первоначального значения. Это слово *форс-мажор*. Слово это заимствовано из французского языка и без адаптации к языковым нормам вошло в русский язык, в язык контрактов и деловых писем. *Форс-мажорными* называют непредвиденные обстоятельства – стихийные бедствия, войны и т. д., т. е. когда сила перевешивает.

В случае с *шевалье* и *форсом* мы имеем дело с заимствованием звуковой формы, в отличие от

семантической деривации слов внутри одного языка. Возможна ли межъязыковая семантическая деривация? Мы считаем, что семантическая деривация может быть как внутри-, так и межъязыковой, причем межъязыковая семантическая деривация будет называться заимствованием с законом языкового сдвига значения слова: как правило, слова заимствуются из языка в язык с изменением лексического значения. Это языковая универсалия.

Е. В. Рахилина называет семантический сдвиг *ребрендингом*, то есть речь идет о переносе значений из физической сферы в ментальную, что довольно частотно для метафорических сдвигов [3].

Представляет интерес связь заимствований (межъязыковая семантическая деривация) и внутриязыковой семантической деривации. Рассмотрим внутриязыковую семантическую деривацию слов, образованных от корня *форт-*, *форс-* (см. табл. 2).

Несмотря на то что все эти слова однокоренные в русском языке, у них явно выраженная иностранная окраска. Из списка данных однокоренных слов только слова *форт* и *фортификация* подчинились языковой норме русского языка. Они имеют род, склоняются. Слова *форте*, *фортепиано* и *фортиссимо* не изменяются ни в одном из языков-реципиентов. Представляет интерес также и тот факт, что лексемы *форте*, *фортепиано* и *фортиссимо* происходят от итальянских слов такой же структуры и формы. Значения у них явно определены и терминологизировались в музыкальной сфере.

Так, Д. С. Лотте, рассматривая превращение обычного слова в научно-технический термин, отмечает различные типы изменения значения слова. Такими типами он считает: 1) специализацию, или сужение значения слова; 2) расширение значения слова; 3) изменение значения слова по аналогии понятий; 4) изменение значения слова по смежности понятий [4].

Это касается всех языков-реципиентов. Таким образом, можно выдвинуть предположение, что заимствования, подчинившиеся языковой норме языка-реципиента, более склонны к изменению значения и, следовательно, к семантической деривации.

Если лексема *форт* пришла в русский язык из латинского через немецкий и французский языки, то лексема *фортификация* пришла в рус-

Таблица 1

Русский язык	Английский язык	Французский язык	Немецкий язык
Форс <фр. force (сила, значение), нем. forsch (лихой)	Force (strength), XIII с. <(O)F. <Rom. fortia <L. fortis (strong)	Force, 1080 <bas lat. fortia <fortis (coura-geux)	Forsche <niederd. fors kräftig <mniederd. forse (Kraft) <frz. force

Форт <нем. Fort, 1620 г. <фр. fort <лат. fortis (сильный)	Fort, XV с. <(O)F. fort, It. forte <L. fortis (strong)	Fort (forteresse), XIII с. <ит. <лат. fortis	Fort <фр. fort (fest) <лат. fortis
Форте <ит. forte (сильно)	Forte (strong point), XVII с. <F. fort	Forte, 1767 <ит. forte (mus.)	Forte (Musik) <ит. forte <лат. fortis
Фортепиано <ст. нов.-в.-н. нем. Fortepiano, 1775 г. <ит. forte (громко) + piano (тихо)	Fortepiano <It. forte (strong) + piano (low)	Fortepiano <ит. forte (fort) + piano (bas)	Forftepiano (Musik) <ит. forte + piano
Фортиссимо <ит. fortissimo (очень громко)	Fortissimo, XVIII с. <It. forte	Fortissimo (mus., superl. de forte), 1757	Fortissimo (Musik, sehr groBe Laut-st?rke)
Фортификация, у Петра I <польск. fortyfikacja <нем. Fortifikation, 1600 г. <фр. fortification <лат. fortificatio (укрепление)	Fortification, XV с. <(O)F. fortifier <late L. fortificare <fortis (strong)	Fortification, 1360 <bas lat. fortification <fortifs	Fortifikation <фр. fortification <spätlat. fortification (das Starkmachen) <лат. fortis (stark)

ский язык через польское посредство из немецкого, французского, а в конечном счете из латинского языка. Таким образом, языки-посредники не повлияли на адаптацию данных заимствований в русском языке-реципиенте. Данные лексемы подчинились языковой норме языка-реципиента и не терминологизировались.

Польское посредничество в процессе языковых заимствований характерно только для русского языка из приведенных в таблице европейских языков. Это объясняется русско-польскими языковыми контактами XVII в., обусловленными польской интервенцией и самозванством. В английском, французском и немецком языках лексема *фортификация* происходит от латинского *fortis* (*сильный*) через французское посредничество.

Общность процесса семантической деривации подчеркивает А. А. Реформатский, указывающий, что при образовании терминов из общеупотребительных слов имеют место все те виды изменения значения слова, которые наблюдаются в лексеме общеупотребительной, то есть метафорический, метонимический переносы, перенос по сходству функции [5].

Многозначность слов в языках также можно назвать языковой универсалией. Многозначность рассматривается традиционно как сущностное свойство языка, осуществляющее когнитивную, коммуникативную и поэтическую функции. Наблюдаются конвергенция и взаимовлияние различных значений полисемного слова, создающие неоднозначность [6].

В заключение можно сделать выводы о некоторых языковых универсалиях и закономерностях, связанных с процессом семантической деривации:

1) для всех языков характерна многозначность значений слов;

2) заимствования, подчинившиеся языковой норме языка-реципиента, более склонны к изменению значения и, следовательно, к семантической деривации;

3) измененные при заимствовании современные значения слов могут быть, как правило, выводимы из наиболее раннего известного значения слова путем реконструкции и логического рассуждения, хотя лингвисты допускают и непредсказуемые повороты;

4) чем раньше зафиксировано значение слова по сравнению с современным, тем более вероятно его расхождение с современным значением.

Примечания

1. Сулак С. Исследование терминологической системы предметной области «финансы» (на основе материалов русского, немецкого языков): дис. ... д-ра филол. наук. Кишинев. С. 34. URL: www.scribd.com/doc/6708986/6/1-3-1.

2. URL: www.dialog-21.ru/dialog_2009/materials/html/65.htm

3. Рахилина Е. В., Кобрицов Б. П., Кустова Г. И. и др. Многозначность как прикладная проблема: лексико-семантическая разметка в национальном корпусе русского языка // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии / под ред. Н. И. Лауфер и др. М.: Изд-во РГГУ, 2006.

4. Лотте Д. С. Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминологических элементов. М., 1982.

5. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 40–52.

6. Пономарева О. Б. Семантическая деривация и многозначность: неоднозначность и слияние смыслов в поэтическом тексте // Вестник ТюмГУ. 2006. № 4. С. 35.

УДК 81+81'367+81'367.7

Е. В. Бирюкова

СИНТАКСИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

В данной статье речь идет о сочинительной и подчинительной связи в немецком и русском языках. Отмечаются черты их сходства и отличия. В сочинительной связи проявляются преимущественно черты сходства. В подчинительной связи проявляются черты отличия, это относится в первую очередь к управлению.

This article deals with the problem of coordinative and subordinative syntactical relations in German and Russian. Their similarities and differences are revealed. The comparative analysis discloses the similarities between the two languages mostly on the level of coordination, while in subordinative relations (especially in government) there are more differences.

Ключевые слова: сочинительная, подчинительная связь, управление, согласование, примыкание в русском и немецком языках.

Keywords: coordinative and subordinative connections, government, agreement, parataxis in Russian and German.

Синтаксическая связь – это выражаемая грамматическими средствами смысловая связь между компонентами синтаксической единицы и одновременно синтаксические отношения между ними. В составе словосочетания и простого предложения словоформа может вступать в синтаксическую связь с целым словосочетанием в немецком и русском языках (*der schöne gelesene Roman; покинутый отчий дом*).

В сложных предложениях рассматривается синтаксическая связь между синтаксическими единицами, обладающими предикативностью в немецком и в русском языках (*Er wohnt dort, wo seine Eltern wohnen; Он живет там, где живут его родители*).

Сложные предложения и в немецком, и в русском языках могут вступать в синтаксическую связь с предикативной конструкцией, представляющей простое предложение, а также между собой (*Ein Tierbändiger wurde eines Abends vor den Augen der Leute, die gekommen waren, um sich die Vorstellung anzusehen, von seinem Löwen, einem Prachtexemplar, eingegriffen und so furchtbar zugerichtet, dass er, nachdem man ihn aus den Tatzen des Ungetüms befreit hatte, nur noch einen letzten überaus traurigen Blick auf seine Frau und auf seiner Kinder werfen konnte..; Дело в том, что, когда проект дома был разработан и мы собирались уже затеять стройку, выяснилось, что соседи свой забор почему-то поставили на нашем участке, прихватив себе пару лишних метров*).

В немецком и русском языках выделяется **сочинительная и подчинительная связь**.

При сочинительной связи между компонентами синтаксических единиц отсутствуют какие-либо формальные показатели, свидетельствующие о зависимости этих компонентов подчиненности (*Eltern und ihre Kinder; родители и дети*). При подчинительной связи такие показатели в обоих языках имеются (*подарить дочери подарок; der Tochter das Geschenk schenken*).

Сочинительная связь в немецком и русском языках используется для соединения словосочетаний, предложений, средства связи дифференцированы по отношению к словосочетаниям и предложениям.

Так, союз **und** в немецком языке и союз **и** в русском языке используются для сочинительной связи и в словосочетании, и в предложении (*Krieg und Frieden; Война и мир; Die meisten Dialekte greifen nicht nur in die Aussprache ein, sondern auch in die Grammatik, und jede Mundart hat ihr eigenes Vokabular; Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидают солнца, как царедворцы ожидают государя*).

В немецком языке в отличие от русского языка наряду с союзами в качестве сочинительной связи используются союзные наречия **deshalb, deswegen, darum**, которые влияют на порядок слов в предложении.

Союзные наречия в немецком языке выполняют функцию сочинительной связи, на русский язык они переводятся наречием **потому**.

Так, союзные наречия **deshalb, deswegen, darum** занимают в предложении первое место, глагол стоит на втором месте (*Es regnet, darum(deshalb,deswegen) fahre ich nicht in die Bibliothek*).

Сложнее обстоит дело с парными союзами. Уже при употреблении парного союза **entweder... oder** обе части союза ведут себя по-разному: **entweder** занимает первое место в предложении, а **oder** не влияет на порядок слов (*Entweder kommt Paul zu mir, oder er fährt mit seinem Vater nach Frankfurt*). В отношении употребления союза **weder... noch** можно сказать, что обе части союза влияют на порядок слов: спрягаемый глагол стоит каждый раз непосредственно после **weder** и после **noch** (*Bald lacht Sie, bald weint Sie*).

Союз **denn** не влияет на порядок слов в немецком предложении и передается на русский язык союзом **так как** (*Ich gebe nicht in die Schule, denn ich bin krank*) [1].

Союзы **nicht... sondern, nicht nur... sondern auch, sowohl... als** не влияют на порядок слов в предложении.

Особенностью немецкого языка, как указывалось выше, является наличие союзных наречий, а также парных союзов, которые влияют на

порядок слов в предложении. В русском языке парные союзы не влияют на традиционный порядок слов в предложении, союзные наречия современными исследователями русского языка не выделяются [2].

Подчинительная связь характерна для связи между членами предложения, а также между придаточными предложениями, которые входят в состав сложного предложения как в немецком, так и в русском языках. Традиционно различают три вида подчинения: **согласование, управление, примыкание**. Подчинение может указывать на связь между компонентами грамматически неравноценными, когда член предложения или предложение является независимым по отношению к другому, зависимому от него.

При согласовании зависимое слово – прилагательное, порядковое числительное или причастие – уподобляется господствующему слову (существительному) (*красивые розы; schöne Rosen*). В русском языке зависимое слово уподобляется господствующему в роде, числе и падеже (*милый мальчик*) или в числе и падеже (*милые дети*).

В немецком языке о маркировке можно говорить только в случае местоименных флексий согласуемого определения, тогда как именные флексии необходимой разграничительной силой не обладают (*diese wichtigen Fragen, dieser wichtigen Fragen, diesen wichtigen Fragen, diese wichtigen Fragen*). Для именных флексий согласуемого определения поэтому нет оснований говорить о согласовании [3].

Для русского языка характерно согласование подлежащего и сказуемого, которое маркируется в роде, числе и падеже (*Санкт-Петербург – культурный центр страны*) или в числе и падеже (*Москва – центр нашей родины*), или только в падеже (*Санкт-Петербург – это достопримечательности, связанные с историей страны последних трех веков*). Также имеются случаи употребления сказуемого, выраженного именными формами. Здесь согласование маркируется в роде, числе, падеже (*Москва прекрасна; Город прекрасен; Обе столицы прекрасны*).

В немецком языке отсутствует богатая падежная флексия, свойственная русскому языку, что приводит к отсутствию согласования в ряде случаев (*Er/Sie/Es ist schön; Moskau ist schön; Er/Sie/Es kommt nach Hause*).

При управлении как виде подчиненной связи главный компонент словосочетания обуславливает постановку зависимого слова в определенной падежной форме без предлога и с предлогом. В качестве главного компонента вступает глагол (*защищать Родину; das Kind lieben*), существительное (*написание романа; das Schreiben des Romans*), прилагательное (*годный к работе;*

der Mutter ähnlich), наречие (*параллельно этой улице; nützlich für dich*).

Маркировка подчиненности в русском языке выражена сильнее, чем в немецком языке, в силу того, что в русском языке более богатая падежная флексия.

Присубстантивный винительный падеж немецкого языка на русский может передаваться предложной конструкцией (*помощь кому-либо; Hilfe für die Mutter*).

Приглагольный беспредложный датив может передаваться на русский язык беспредложными и предложными конструкциями, где существительное стоит в форме косвенного падежа [4].

Er hängt mir eine kleine schwarze Figur an einer dünnen Kette um den Hals; С этим он надел мне на шею крохотную черную фигурку на тонкой цепочке.

Ich winkte dem Kellner; Я окликнул кельнера.

Als er sich der Abendbank näherte, glaubte er zwischen den Birkenstämmen eine weiße Frauengestalt zu unterscheiden; Когда он приблизился к вечерней скамейке, показалось ему, что он различает между мерцающими стволами белой женскую фигуру.

Vernehmen wir lieber, in rückhaltsloser Anerkennung, dass Peperl, der Hund des Hofrats Strobl, seit einiger Zeit den alten Brauch wieder aufgenommen hat, dem kleinen Mädchen am Tisch des Herrn Kapellmeisters Grüß Gott zu sagen; Понимаем мы лучше с истинным одобрением, что Пенерл, собака господина Штробла, с некоторого времени возобновил опять старый обычай здороваться за столом господина капельмейстера с маленькой девочкой.

Приглагольный предложный дательный падеж немецкого языка на русский передается [5]:

– различными видами обстоятельств. Здесь имеются частеречные нарушения:

Er fuhr heftig zusammen, tat, als sei nichts geschehen und stellte sich vor die mittlere Bankreihe, indem er sich nach seiner Gewohnheit mit einer Handfläche auf die vorderste Pultplatte stützte; Господин Модерзон вздрогнул, затем натянуто улыбнулся, стараясь сделать вид, что ничего не случилось, и по привычке, скособочившись, оперся рукой об одну из передних парт.

Aber am nächsten Morgen brach ich frühzeitig auf und klopfte den Besitzer eines kleinen Blumenladens aus seiner Wohnung, bevor ich zur Werkstatt ging; Однако утром я встал пораньше и, прежде чем пойти в мастерскую, постучал в дверь владельца небольшой цветочной лавки;

– придаточными предложениями времени. Здесь также имеются частеречные нарушения:

Er hatte sich beim Rasieren geschnitten. – Он порезался, когда брился.

...da entdeckte er eines Morgens beim Ausfeigen, das auf den Bodenbrettern unter dem Auslauf des Toten Ganges ein wenig Mehl lag; ...тут он обнаружил одним утром, когда он подметал, что на полу под стоком Мертвого Жернова лежало немного муки.

Присубстантивному творительному в зависимости от семантики соответствует либо родительный (*восхищение певцом; die Bewunderung des Sängers*), либо предложная конструкция (*удовлетворение результатам; die Zufriedenheit mit den Ergebnissen*).

Вопросы, связанные с предложным управлением в субстантивных, глагольных, адъективных и наречных конструкциях, многообразны и нуждаются в дальнейшем исследовании.

Примыкание – это такой вид подчинительной связи, которая выражается местоположением подчиненного слова по отношению к главному, его смысловой и грамматической зависимостью от последнего. Примыкание представляет собой присоединение к любой значимой части речи неизменяемого слова (наречия, неопределенной формы глагола, прилагательного в сравнительной степени) (*хорошо работать; gut arbeiten; громко говорить; laut sprechen*).

Расхождений при исследовании примыкания в немецком и русском языках не обнаруживается.

Примечания

1. Рахманкулова И.-Э. С. Практическая функциональная грамматика немецкого языка М.: НВИ-Тезаурус, 2005. С. 127.

2. Современный литературный русский язык / под ред. В. Г. Костомарова, В. И. Максимова. М.: Гардарики, 2003. С. 503.

3. Абрамов Б. А. Теоретическая грамматика немецкого языка. М.: «Владос», 2001. С. 261.

4. Шведова И. В. Функционирование беспредложного датива в немецком и русском языках // Прикладные вопросы сопоставительной лингвистики. М.: МГПИ, 2009. С. 93–94.

5. Шведова И. В. Функционирование предлога “bei” в немецком и русском языках // Романо-германская филология и дидактика в вузе: сб. материалов I междунар. науч. конф. (17–18 ноября 2010 года). М.: МГПИ, 2011. С. 54.

УДК 81'342.9; 811.111

Т. М. Рябова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ЭМОТИВНО-НЕМАРКИРОВАННОЙ РЕЧИ

В статье рассматриваются проблемы эмотивности и не эмотивности в просодической организации английской речи. Исследуются цели использования эмотивно-маркированных элементов в нейтральной речи, определяются возможные причины их появления. Представлен анализ нескольких эмотивно-окрашенных просодических контуров в БиБиСи-трансляциях в качестве сферы реализации нейтральной речи.

The article focuses on the problems of emotiveness and non-emotiveness in the prosody of English speech. It investigates the purposes of using emotive elements in neutral speech and the possible reasons for their emergence. The article presents the analysis of several emotive prosodic elements in BBC broadcasts which might be referred to as a sphere of neutral speech.

Ключевые слова: эмотивность, «смена кода», маркированность, информационный интонационный стиль, шкала, терминальный тон, эмфатическая пауза, нормативное английское произношение.

Keywords: emotiveness, “code change”, markedness, informational intonation style, scale, terminal tone, emphatic pause, English pronunciation norm.

В настоящее время явное предпочтение отдается исследованию лингвистических феноменов сквозь призму экстралингвистических характеристик носителя конкретного языка. Коммуникативно-прагматический подход является основой многих лингвистических исследований, имеющих целью описание и анализ эмотивных языковых явлений. «Проблема функционально-семантической категории эмотивности и средств ее выражения становится особенно актуальной в последнее время: в связи с новой антропоцентрической парадигмой лингвистики, в частности с той ее частью, которая охватывает способы выражения и обозначения эмоций» [1].

Сам термин «эмотивность» имеет различные трактовки. Например, В. И. Шаховский разделяет понятия «эмотивность» и «эмоциональность», полагая, что термин «эмоциональность» используется для описания психологических процессов, в то время как понятие «эмотивность» является лингвистическим термином [2]. Лингвистический подход к термину «эмотивность» подразумевает рассмотрение его в качестве присущего языку свойства к выражению переживаний человека посредством определенных речевых и языковых явлений.

Однако есть и другие, более узкие подходы к понятию «эмотивность». Л. А. Пиотровская, к примеру, разграничивает два термина, связанные с экспрессивностью супraseгментных единиц речи: «эмотивная интонация» и «эмоциональная просодия». По ее мнению, эмоциональная просодия – это область выражения неконтролируемого, неосознаваемого общего эмоционального состояния субъекта речи, в то время как область эмотивной интонации обладает языковой спецификой и образует в языке закрепленные интонационные контуры, предназначенные для выражения определенных эмотивных значений [3].

Во многих исследованиях термин «эмотивность» отождествляется с понятиями «экспрессивность», «оценочность», «эмоциональность», а иногда и «модальность», что свидетельствует об отсутствии единого подхода к вышеназванным понятиям и их возможной смысловой близости.

Значительно меньше работ в современной лингвистике посвящено эмотивно-немаркированной речи, что представляется существенным упущением в изучении категории эмотивности и, соответственно, не эмотивности. Можно утверждать, что эмотивно-немаркированные элементы речевой деятельности представляют не меньший интерес, чем эмотивно-маркированные компоненты речи. Очевидно, что эмотивно-немаркированные и эмотивно-маркированные явления имеют различные сферы реализации, которые, тем не менее, одинаково важны для коммуникативной успешности говорящего. По мнению Т. И. Шевченко, многие люди в своей повседневной речевой практике проявляют значительную вариативность, которая в условиях диглоссии может напоминать состояние билингвизма, когда один человек в течение одного дня несколько раз переходит от одного типа произношения к другому. Это явление носит название «смена кода» [4].

О схожем явлении пишет Д. Кристал, который считает, что большинство людей в той или иной степени владеют несколькими разновидностями языка. На одной из них они говорят в кругу семьи и в своей общине; другую разновидность используют вне дома, во время поездки по различным регионам своей страны или в формальной обстановке, которая обязывает их следить за соблюдением грамматики, правильным произношением, выбором слов и пр. [5]

Если говорить о просодических средствах как об одной из составляющих речевой деятельности, то, соглашаясь с мнениями Т. И. Шевченко и Д. Кристала, можно сделать вывод, что некоторые ситуации требуют от коммуниканта выбора эмотивно-окрашенной речи, в то время как другие речевые условия, наоборот, обязывают к использованию эмотивно-немаркированной речи. «Все должно подчиняться требованиям уместно-

сти для данной конкретной ситуации, в общении с конкретными людьми, при обсуждении определенной темы...» [6]

Термин «маркированность» является крайне полисемантическим и многоаспектным понятием, первое использование которого можно отнести к трудам таких видных лингвистических деятелей, как Н. С. Трубецкой и Р. О. Якобсон. Современный немецкий лингвист М. Хаспельмат, анализируя этот сложный термин, объединяет его основные лингвистические трактовки в группы. Он полагает, что одна из групп значений связана с морфологическими, фонетическими и концептуальными языковыми сложностями (в этом смысле М. Хаспельмат говорит о близости понятий *difficult = dispreferred = marked*). Еще одна группа трактовок связана с понятиями «отклонение» (*deviation, abnormality*) и «ограниченное использование» (*restricted distribution*) [7].

Традиционный подход к категории маркированности/немаркированности в сфере интонации предполагает первичность эмотивно-немаркированного мелодического рисунка и, соответственно, вторичность эмотивно-окрашенных интонационных средств. В лингвистической литературе можно найти, однако, совершенно иную точку зрения на данный вопрос: О. Йокояма рассматривает ненейтральный интонационный контур в качестве первичного типа интонации. «Едва ли правомерно считать объективным, неэкспрессивный узус языка первичным и основным, а экспрессивный в языке вторичной. Такое традиционное мнение скорее является продуктом определенной культуры, в которой оно сложилось, чем логично – и наименее всего исторически, – оправданным положением» [8]. Свою теорию О. Йокояма подтверждает исследованиями детской речи, в которой значительно раньше проявляется ненейтральная интонация, а «формулы нейтральной интонации усваиваются постепенно...» [9]

С теорией О. Йокоямы сложно не согласиться применительно к детской речи, однако, анализируя речь взрослых, вряд ли можно говорить о первичности экспрессии. По сравнению с эмоциональностью детского восприятия мира восприятие взрослых в большей степени реализуется сквозь призму разума и интеллекта. Этому способствует расширение сети контактов взрослого человека и освоение новых сфер деятельности, требующих использования нейтральных языковых и речевых явлений. Постепенное освоение «смены кода», пользоваться которым дети еще не умеют, позволяет взрослому человеку осознанно переходить с нейтральной интонации, которая актуальна в рабочей и учебной сфере, общении с коллегами, партнерами и малознакомыми людьми, на ненейтральную в кругу близких друзей и родных.

Исходя из того что в настоящей статье исследованию подвергается речь взрослых людей, представляется правильным рассматривать *эмотивную немаркированность* в русле традиционного подхода, то есть в качестве первичной категории, трактуя ее как эмотивную «нормальность», нейтральность речи, ее пригодность для большого числа экстралингвистических ситуаций и контекстов. Таким образом, эмотивно-немаркированная речь предстает в качестве своеобразного фона, на котором отчетливо проявляются все ненейтральные «отклонения». *Эмотивная маркированность*, следуя данному подходу, представляет собой своеобразное «отклонение» от нейтрального образца, то есть менее универсальное в использовании явление.

В настоящее время довольно сложно говорить о сферах реализации эмотивно-немаркированной речи в чистом виде. В условиях глобализации современного общества и массовой коммуникации наблюдается тенденция к комбинированию нейтральных контуров речи с эмотивно-окрашенными: возрастает количество ненейтральных «отклонений», проявляющихся на нейтральном фоне. Сейчас уже не редкость услышать шутку в деловых переговорах или приветствие “Hi there” от ведущего прогноза погоды. Случаи сближения эмотивно-немаркированной и эмотивно-окрашенной речи наблюдаются и на супrasegmentном уровне.

Представляется, что в качестве сферы реализации эмотивно-немаркированной речи можно рассматривать информационный интонационный стиль (новостные сводки, инструкции, объявления в аэропортах и на вокзалах). В речевых произведениях этого стиля преобладает нейтральная просодия, и произношение требует строгого следования норме [10]. Однако, как и любой другой стиль речи, информационный стиль не свободен в полной мере от экспрессивности и оценочности. В связи с этим даже в новостных сводках Би-Би-Си, «которые могут быть взяты в качестве образцов современной нейтральной речи на стандартном британском произношении» [11], возможно наблюдать вкрапления эмотивно-маркированной речи.

Информационная речь чаще всего ассоциируется с достаточно ограниченным количеством используемых мелодических элементов. Наиболее употребительным типом шкалы для просодической организации речи такого типа является нисходящая ступенчатая шкала с низким нисходящим тоном, которая придает речи сдержанное, спокойное звучание (calm, matter-of-fact [12]). They had 'won with a 'clear majority.

Действительно, нисходящая ступенчатая шкала с низким нисходящим тоном является преобладающей, позволяя говорящим звучать сдержан-

но и нейтрально. Однако на примере монологических и диалогических новостных сводок Би-Би-Си можно наблюдать другие способы мелодического оформления речи для установления успешного контакта со зрителями/слушателями. Помимо нейтральных интонационных контуров можно наблюдать случаи использования экспрессивных средств.

Например, в некоторых ситуациях используется скользящая нисходящая шкала, которую в сочетании с нисходяще-восходящим сложным тоном исследователи характеризуют как мелодический контур, содержащий подтекст (implicatory [13]).

The re`cession and the `prospect of another `strike in `Hollywood (could combine to make it a miserable New Year...).

Можно предположить, что использование такого весьма эмотивно-окрашенного мелодического рисунка в первой части предложения, скорее всего, связано с тем, что данное предложение является первым в докладе диктора и требует особой акцентуации для привлечения внимания слушателей. К тому же за счет скользящей интонации говорящий сразу же выделяет ключевые понятия предстоящего доклада (в данном случае это “recession”, “prospect” и “strike”).

Встречается в эмотивно-немаркированных текстах и восходящая ступенчатая шкала. Это явление нельзя назвать частотным, но, тем не менее, являясь эмотивно-окрашенным просодическим средством, оно представляет интерес в рамках настоящей работы.

∫Many 'people 'think that `anyone (who speaks more than one language can do it).

Кроме выделительной функции мелодика данного предложения неоспоримо отражает отношение говорящего к предмету высказывания. В данном случае речь идет о процессе устного перевода, сложность которого не признается некоторыми людьми. Очевидным является неприятие говорящей той позиции, о которой она рассказывает.

Помимо ступенчатых и скользящих шкал говорящие достаточно активно пользуются уровнями шкалами. Шкалы среднего и низкого уровней чаще всего не демонстрируют особой эмоциональности, напротив, передают нейтральность и сдержанность. По сравнению с ними шкала высокого уровня явно выделяется некоторой степенью экспрессивности.

˘It's al`ready ˘starting to `happen.

Этот пример взят из информационной беседы двух участников, ведущей и ученого, которые обсуждают использование новейших методов (топление ледников) для получения пресной воды в неблагоприятных районах. В этом случае высокая уровневая шкала подчеркивает отношение

говорящего к такому научному методу как к необычной инновации.

Наряду с низким нисходящим тоном, универсальным для эмотивно-немаркированной речи, частотным также является высокий нисходящий тон, который большинство лингвистов относит к категории эмотивно-окрашенных просодических средств (он характеризуется в лингвистической литературе как передающий оттенок заинтересованности, дружелюбия и пр.) (lively, interested, personally concerned, emotional, with some warmth [14]).

Соотношение низкого и высокого нисходящих терминальных тонов в информационных монологах и диалогах

Тип терминального тона	Монолог		Диалог	
	в ед.	в проц.	в ед.	в проц.
Low Fall	180	39,4	279	42,46
High Fall	166	36,3	213	32,4

Приведенная выше таблица наглядно демонстрирует частотность высокого нисходящего тона в новостных сводках диалогического и монологического характера. Частота его использования близка к частоте использования низкого падения. Встречаются предложения, в которых можно наблюдать несколько высоких падений, интонационно выделяющих центральные идеи высказывания.

¹Lawyers, repre'senting Ra'ed Jar`rar,} 'say the `payout } is a `victory } for 'free `speech } and a `blow } to the 'practice of 'racial `profiling.

В своем докладе диктор воспроизводит мнение адвокатов, выступающих против дискриминации пассажиров-мусульман. Стремление передать эмоциональность их речи проявляется за счет использования высоких падений на словах “blow”, “victory”, “speech”, которые демонстрируют отношение адвокатов к проблеме.

Наряду с вышеперечисленными экспрессивными элементами в эмотивно-немаркированной речи могут встречаться эмфатические паузы.

Although all agree | united action is needed | with only one day to go } before the G20 summit | cracks | are beginning to emerge. ||

Пауза после слова “cracks”, не являясь синтаксически обусловленной, придает весомости, значимости этому слову, которое характеризует непростую ситуацию, сложившуюся накануне саммита «Большой двадцатки», и явно имеет эмфатический характер.

Темп речи в некоторых случаях также используется дикторами как экспрессивный элемент, демонстрирующий степень значимости предлагаемой информации. Медленный темп используется

не только для презентации нового материала, но и для расстановки логических и эмфатических акцентов.

And for students, the question of whether they'll succeed in improving their English can be answered [средний темп]: “Yes, we can” [медленный темп].

Подводим итог: очевидным представляется тот факт, что полностью нейтральные в эмоционально-выразительном плане произведения речи встречаются сравнительно редко [15]. Скорее всего, в настоящее время сложно говорить о существовании эмотивно-немаркированной речи в чистом виде, так как любая сфера речи в той или иной степени подвержена воздействию экстралингвистических факторов, что в некоторых случаях влечет за собой появление эмотивных компонентов в нейтральной речи.

Однако необходимо помнить, что цели использования эмотивно-окрашенных просодических контуров в экспрессивной и нейтральной речи различны. Если эмотивно-маркированная речь, используемая в основном в кругу друзей и родственников, направлена на непосредственное отражение эмоционального состояния говорящего, то использование экспрессивных элементов в эмотивно-немаркированной речи обусловлено желанием избежать сухости, монотонности речи, расставить эмфатические и логические акценты и, значительно реже, выразить собственное отношение к обсуждаемому вопросу.

Возможно также, что внедрение эмотивно-окрашенных средств в нейтральную речь связано с некоторыми изменениями, происходящими в сфере нормативного английского произношения. Сейчас, когда на первый план выходит потребность аудитории в свободной демократической дискуссии, ведущий уже выступает не столько в роли «строгого учителя», сколько «равного партнера» [16]. Помимо стремления к демократизации речи некоторые исследователи отмечают, что в современном обществе отношение к Received Pronunciation (именно этот тип произношения чаще всего рассматривается в качестве произносительной нормы английского языка) коренным образом меняется. Некоторые лингвисты отмечают, что во многих кругах так называемый General RP уже не рассматривается как нейтральный тип произношения, а Conservative и Advanced RP могут даже вызывать враждебное отношение [17]. Таким образом, одной из возможных причин возникновения новых произносительных тенденций является нежелание следовать истеблишменту и возвращать классовые различия (с которыми некоторые британцы ассоциируют RP), а также стремление создать более демократичную форму языка [18].

Очевидным является то, что сфера эмотивно-немаркированной речи нуждается в дальнейшем

рассмотрении и анализе с различных точек зрения, а просодическая сторона данного типа речи может представлять как теоретический, так и практический интерес.

Примечания

1. Коростова С. В. Эмотивность как функционально-семантическая категория: к вопросу о терминологии // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. СПб., 2009. № 103. С. 85.

2. Там же. С. 85.

3. Пиотровская А. А. Эмотивная функция интонации и проблемы моделирования речевой деятельности. URL: www.ostu.ru/science/confs/2007/rus_lang/publics/.../piotr.rtf

4. Шевченко Т. И. Социальная дифференциация английского произношения. М., 1990. С. 104.

5. Кристал Д. Английский язык как глобальный / пер. с англ. М., 2001. С. 228.

6. Шевченко Т. И. Указ. соч. С. 118.

7. Haspelmath M. Against markedness (and what to replace it with) // Journal of Linguistics. 2006. № 42. P. 6–11.

8. Йокояма О. Нейтральная и ненейтральная интонация в русском языке: автосегментная интерпретация системы интонационных конструкций // Вопросы языкознания. 2003. № 5. С. 114.

9. Там же. С. 117.

10. Мешкова Е. М. Глоттальный взрыв в речи дикторов Би-Би-Си // Язык, сознание, коммуникация. М., 2003. Вып. 25. С. 148.

11. Там же. С. 142.

12. Антипова А. М. Система английской речевой интонации. М., 1979. С. 30.

13. Там же. С. 30.

14. Там же. С. 30.

15. Мешкова Е. М. Указ. соч. С. 148.

16. Аниховская Т. В., Дечева С. В. К вопросу об английском языке Би-Би-Си в свете современных произносительных тенденций // Язык, сознание, коммуникация. М., 2003. Вып. 24. С. 64.

17. Rosewarne D. Estuary English: tomorrow's RP? / English Today 37. 1994. № 10. P. 7.

18. Бубенникова О. А. О современной культурно-лингвистической ситуации в Англии // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2000. № 3. С. 13.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Русская литература XIX – первой половины XX вв. Философско-этические искания, критика и публицистика. Духовно-символические аспекты отечественной прозы

УДК 82.01

Н. В. Кожуховская

К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ НАТУРФИЛОСОФСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX в.

В статье рассматриваются идейно-художественные результаты, к которым привело осознание отчуждения человека от природы, наметившееся в русской литературе в начале XIX в. вследствие кризиса просветительских идей. Пушкинский образ «равнодушной природы» утрачивает свое гармоническое содержание, чтобы в диалектически новом качестве возродиться в творческих принципах и художественной практике Чехова.

The article is devoted to the artistic and ideological results of the awareness of man's estrangement from nature (in early XIX century Russian literature) under the crisis of Enlightenment ideas. Pushkin's conception of "indifferent Nature" loses the content of harmony so as to revive in a new dialectical quality manifested in Chekhov's creative principles and artistic works.

Ключевые слова: натурфилософия, поэтика, художественный метод, пейзаж (литературный).

Keywords: natural philosophy, poetics, artistic method, "literary landscape".

Вопрос о взаимных отношениях человека и природы не всегда носил драматический характер. Еще в XVIII в., как писал М. Н. Эпштейн, он трактовался в примирительно-рассудочном духе: «человек и природа порождены одной благой волей, одним мирообъемлющим разумом, и потому между ними не может быть никакого разлада» [1]. А далее исследователь рассуждает о «зачатках новой поэтической натурфилософии», прорастающей на развалинах просветительских представлений об осмысленности природы, причем в качестве примера приводятся знамени-

тые строчки из пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829):

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Равнодушная природа давно превратилась в одну из наиболее узнаваемых, устойчивых пушкинских формул, отражающих столь же устойчивый мотив напряженно-вопросительного отношения человека к Космосу. Наличие либо отсутствие контакта, некоего сочувственного внимания определяло и мироощущение личности, и характер религиозного чувства. Характер решения этого вопроса в конечном счете принципиально существовал для мировоззрения писателя и эпохи.

М. Н. Эпштейн полагает, что благословение пушкинского героя природе, осуждающей его на смерть, «нелегко дается ему – лишь за гранью отчаяния» [2]. Представляется все же, что «отчаяние» здесь слишком сильное слово. О пушкинском чувстве «подвижного равновесия» бытия, в котором полярности переживаются в их единстве, как сотрудничающие силы («печаль моя светла», «унылая пора, очей очарованье» и т. п.), написано столько, что нет надобности повторяться, как не стоит, наверное, и искать именно в элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» исключение из правила.

«В строгой закономерности "равнодушной" природы поэт чувствует себя свободным. <...> Необходимость дышать, подчиняться законам тяготения, стареть, умирать, не есть для Пушкина нарушение свободы. Это – лишь естественные условия и формы жизни. Мало того, это – сама жизнь, в ее непосредственной данности», – писал Г. Глебов [3].

Но иное преломление мотив *равнодушной природы* получил в творчестве современников поэта и в последующей русской литературной традиции. Одна из самых расхожих тем – юноша, увя-

дающий на заре жизни (на фоне безмятежно-идиллического цветения природы), – эксплуатировалась русской элегической школой от Н. М. Карамзина до К. Н. Батюшкова.

(В скобках оговоримся, что типологически сходные процессы наблюдаются в западном романтизме. «Вечное молчанье Божества» (А. де Виньи) подавляет в «Тружениках моря» В. Гюго, задуманных как роман об «ананке природы»; Моби Дик Г. Мелвилла – олицетворение мира, Космоса; белизна кита внушает ужас (ассоциации: призрак, Конь блед). Вселенная неуправляема и лишена цели, в ней нет разумной высшей силы – только неопределенность, безмерность и равнодушная пустота [4]. Отдельная тема для размышлений – отношение к «природной идее» школы натурализма, в частности французского.)

Но вернемся к русской литературе. Если в элегических lamentациях на тему «бренности» еще было нечто условное (Ленский в «Евгении Онегине»), то гораздо более глубоко и непосредственно переживается *равнодушие природы* героями М. Ю. Лермонтова. Пленный рыцарь с тоской следит сквозь решетку за полетом вольных птиц; чинара откликается на мольбы дубового листка холодным: «Иди себе дальше, о странник! тебя я не знаю!» Торжественное спокойствие мира не способно проникнуть в смятенную, больную душу одинокого человека («Выхожу один я на дорогу...», 1841). Роскошная природа Кавказа в поэмах «Мцыри», «Демон» хранит свое безразличное отчуждение независимо от того, какую позу занимает герой перед ее лицом: просительную или же надменную.

Демону осталась только память о тех днях, когда его встречали улыбками бегущие светила; теперь же «прежнего собрата / Не узнавало ни одно». Отсутствие отклика – как клеймо грехопадения, кара за гордыню, побуждающую личность противопоставить себя Целому. Но так же безучастен мир и к судьбе Мцыри, хотя он не сам выбирал свой жребий и оказался в монастырских стенах против своей воли. И это еще хуже, потому что здесь уже нет места для идеи «наказания»: природе просто-напросто нет дела до людских понятий о справедливости; ни до гордыни Демона, платящего презрением за равнодушие, ни до слабости Мцыри, который умирает, не в силах вынести палящего южного солнца. Вот здесь пушкинская формула действительно насыщается буквальным и ужасным смыслом.

Если трактовка этого мотива Лермонтовым носит экзистенциальный характер, то у Е. А. Баратынского и представителей философского романтизма (особенно у В. Ф. Одоевского) на первый план выступает тема насильственного разрушения исконных связей с природой вследствие «фаустовских» научных амбиций, притязаний на

аналитическое постижение живого мира. Отчетливее всего эта идея звучит в стихотворении «Приметы» (1839), где Баратынский развивает поэтичную и вместе с тем очень здравую мысль: то, что мы сейчас называем суевериями, предрассудками, приметами (употребляя эти слова почти как синонимы), суть лишь обломки забытого языка, на котором природа некогда беседовала с людьми,

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой...

Слово «пытал» звучит здесь двусмысленно: не только «испытывал, вопрошал», – но и «терзал, мучил». *Пытающий* природу человек разрывает связи, основанные на родстве и доверии:

Но, чувство презрев, он доверил уму,
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Раннее стихотворение Ф. И. Тютчева «Безумие» (1830) отмечено, по устоявшемуся мнению, известным скептицизмом по отношению к шеллингианцам: внятность природного «языка» человеку выглядит здесь по меньшей мере сомнительной: «Оно стеклянными глазами / Чего-то ищет в облаках, <...> И мнит, что слышит струй кипенье...»

Там же, где литература стремилась сохранить иллюзию благополучия и гармонии, возникало напряжение, отсутствовавшее ранее. Так, мотив *равнодушия природы* практически не встречается у Н. В. Гоголя; зато какие сверкающие краски брошены в его пейзажи, как усиленно работает гипербола в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Тарасе Бульбе!» «Сама напряженность лиризма, – пишет Д. В. Иоаннисян, – указывает на “порог”, отделяющий автора от изображаемой картины мира» [5]. (Что-то сходное, на наш взгляд, можно наблюдать в своеобразной «природно-эстетической утопии» А. А. Фета.)

Ближе к середине столетия положение усугубляется общественно-политическим кризисом (запоздалая и не очень удачная реформа), одним из последствий которого становится возрастание «удельного веса» социальной проблематики в искусстве. Современный искусствовед (В. С. Манин) в связи с этим даже применяет характерное выражение: «пейзаж социальной укоризны» [6].

Мотив *равнодушия* получает новое звучание. А. Н. Плещеев, один из поэтов некрасовской школы, обозначил его в риторически-декларативном стихотворении «Лунной ночью» (1859). Оно не обладает ни особыми художественными достоинствами, ни глубиной идеи; но сама идея оттого предстает в особенно категоричной и недвусмысленной форме. Стоит привести этот текст целиком:

И мне когда-то было мило
Светило бледное ночей;
Как много грез оно будило
В душе неопытной моей!
Когда лучи его дрожали
На влаге дремлющей реки,
Душа рвалась к неясной дали,
Полна неведомой тоски.
И было томное сиянье
Путеводителем моим,
Когда спешил я на свиданье,
Кипя восторгом молодым.
Прошли неясные стремленья
И поэтические сны!
Теперь иные впечатленья
Во мне луной порождены.
Досадно мне, что так бесстрастно,
С недосыгаемых высот,
Глядит она на мир несчастный,
Где лжи и зла повсюду гнет,
Где столко слабых и гонимых,
Изнемогающих от битв,
Где льется столько слез незримых
И скорбных слышится молитв!

Фиксируется смена старых поэтических клише новыми: индивидуально-психологическое вытесняется социальным, причем ситуация «разрыва» углубляется.

Для И. С. Тургенева распад сочувственной связи человека с «натурой» превращается в предмет осознанной и постоянной рефлексии. Трудно назвать автора, у которого эта тема звучала бы с такой неотменимой настойчивостью, и это тем более показательно, что Тургенев справедливо пользуется репутацией лучшего «пейзажиста» из всех русских классиков, – иными словами, это человек с высокоразвитым «чувством природы». Вот очень типичный фрагмент из повести «Поездка в Полесье» (1857):

«Из недр вековых лесов, с бессмертного лона вод поднимается тот же голос: “Мне нет до тебя дела, – говорит природа человеку, – я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть”. <...> Неизменный, мрачный бор угрюмо молчит или воет глухо – и при виде его еще глубже и неотразимее проникает в сердце людское сознание нашей ничтожности» [7].

Уже в ранней повести «Дневник лишнего человека» (1848) лирический строй текста образован контрастом: победное шествие весны безжалостно вытесняет из жизни чахоточного Чулка-турина, которому сейчас и вспомнить-то о прожитом нечего, кроме того, что никогда ему не удавалось ощутить себя нужной частью целого – ни людского, ни природного мира. И сейчас, когда истекают его последние земные дни, он наблюдает маленькие победы весны: капель, игру солнца на талом снеге, крики воробьев на отпотев-

ших заборах. Только ему весна сулит смерть: «Уничтожаясь, я перестаю быть лишним». Именно в таком – природном, а не социальном – контексте выражение «лишний человек» впервые прозвучало в русской литературе.

В последнем произведении Тургенева – цикле «Стихотворений в прозе» – тема разрыва звучит с еще большей силой («Разговор», «Природа» и пр.). Но прямая отсылка к Пушкину появляется в знаменитом финале «Отцов и детей» (1861):

«Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [8]

Комментируя это место, исследователи упоминают о близости Тургенева к Пушкину, общем для обоих «диалектическом понимании целостности мира, ощущении взаимосвязи явлений и вместе с тем стремлении к гармонии» [9]. Между тем смысл этого пассажа у Тургенева открыто полемический. В образ *равнодушной природы* он вкладывает содержание, прямо обратное пушкинскому: «вечное спокойствие» противопоставляется «примирению и жизни бесконечной»!

Подлинно, хотя, возможно, и бессознательно трагичны предсмертные признания Базарова: «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! (Выделено мною. – Н. К.) А теперь вся задача гиганта – как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет...» [10] Такое убеждение может строиться только на безотчетном представлении о глубинной целесообразности жизни: *ничто* не позволит мне умереть, пока не будет разрешена моя жизненная задача. Но ведь в «отрицательном» базаровском мировоззрении нет места для этого *ничто*!

Есть какая-то горькая парадоксальность в том, что на дне души героя сохранилась вера в осмысленность мира, а вот смерть к нему приходит в полном «соответствии» с декларируемой им доктриной: слепая, бессмысленная – «случайность очень неприятная», как он ее сухо называет; смерть от мертвой материи, которую Базаров единственно и признавал. Пытаясь «остановить мысль на смерти», он видит лишь «какое-то пятно... и больше ничего».

Н. Н. Страхов («И. С. Тургенев. *Отцы и дети*», 1862) сравнивал Базарова с «титаном, восставшим против своей матери-земли». Если Д. И. Писарев считал отрицание искусства факультативной, хотя весьма распространенной чертой базаровского типа, то Страхов пронизательно уви-

дел в оппозиции Базарова к искусству закономерное выражение его непримиримости к жизни – а «искусство всегда носит в себе элемент примирения». То же самое, очевидно, распространяется и на отношение к природе: отрицание «природы-храма» есть необходимый элемент нигилизма; но ведь это не что иное, как своего рода ответная реакция на удручающее соображение: «Ну, будет он (мужик. – Н. К.) жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (Выделено мною. – Н. К.) Если не единственный, то очень важный корень «базаровщины» видится в переживании душевного разрыва с природным миром.

Толстой и Достоевский убеждены в возможности прийти к свету через хаос и тьму, и эта уверенность позволяет принять хаос и тьму как должное, как этап пути. Философия Тургенева безотрадна. Он не видит выхода из сферы наблюдаемых им противоречий жизни. Общество равнодушно к человеку, Природа равнодушна к человеку [11]. Вечность Космоса не утешительна: она угнетает. У Тургенева отсутствует «высшая целесообразность бытия»: личность одинока в своей героической, никем и ничем не подержанной попытке самоутверждения.

Лирическую версию темы мы находим у позднего Ф. И. Тютчева: «Природа знать не знает о былом...»

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

«От жизни той, что бушевала здесь...»,
1871

И однако, в позиции Тютчева присутствует известная двойственность. «Ужасающий душу хаос есть вместе с тем *родимый*, – писал С. Л. Франк по поводу стихотворения «Святая ночь на небосклон взшла...» (1850), – в *чуждом, незагаданном, ночном*, перед которым человек стоит как *сирота бездомный*, он все же *узнает наследье родовое*» [12].

Тютчев переживает своеобразный катарсис, наблюдая, как в природе извечно-безмятежно совершается то, что становится трагедией для отдельного человека. По весенней реке, «неизбежимо тая», плывут в море льдины («Смотри, как на речном просторе...», 1851):

Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, –
Сольются с бездной роковой!..

Вторая, поясняющая, часть параболы («Не такова ль судьба твоя?» – и т. д.) у Тютчева выглядит факультативной: впечатляет не рассуждение, само по себе тривиальное, а непосредственное переживание природного зрелища. Оно со-

общает наблюдателю то спокойствие, которого не в состоянии доставить вымученные рацеи о неизбежности смерти. Это помогает понять, почему Пушкин говорил о *равнодушии* природы с восхищением.

Традиционно мнение, что Ф. М. Достоевский прошел практически мимо природной темы. В какой-то мере оно справедливо, однако такая «фигура умолчания» тем более многозначительна. Люди у Достоевского от природы отлучены, «накоротко замкнуты» сами на себя либо друг на друга [13]. Мертвенным холодом веет на Раскольникова от петербургской панорамы. Чудовищное гротескное насекомое, которое видит в своем кошмаре чахоточный, умирающий Ипполит Терентьев («Идиот», 1868), – вот лик Природы, которая его одного, по горькому его замечанию, «сочла за лишнего» (развитие темы «Дневника лишнего человека»).

Мертвый, искаженный страданием лик Христа на картине Гольбейна – свидетельство того, как беспощадна Природа даже с Богочеловеком. Князь Мышкин замечает: «От этой картины у иного еще вера может пропасть». – «Пропадает и то», – серьезно подтверждает Рогожин. Что же остается простым смертным? Лишь отчаяние перед лицом этой «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой всё подчинено» [14], – сетует Ипполит. Слышатся в романе и отголоски темы отчуждения как возмездия за грехи «механической цивилизации» (философская лирика начала века): она приобретает уже прямо апокалиптическое звучание, когда Лебедев с азартом толкует о «звезде Полярной» и «настроении наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом», – «всё это в целом-проклято...» [15]

И другой полюс природной темы образует у Достоевского своеобразное развитие линии «природной утопии» (Гоголь, Фет): пейзаж «золотого века», который явлен во всем блеске своего пасторального великолепия... в видениях и снах героев (особенно часто – в романе «Подросток»). Идеальный пейзаж «золотого века» образует красноречивый контраст пейзажам реальной действительности – «конфликтным», «туманным, дымным и мутным» [16].

Для Достоевского, таким образом, тема *равнодушия* более чем актуальна. Зато весьма узконаправленно (хотя и важно) ее использование в творчестве Л. Н. Толстого, для которого главным критерием в оценке личности предстала естественность; «сопричастность целому – это и есть точка пересечения, совмещения этики и эстетики Толстого» [17]. Благодаря этому пейзаж почти исключительно выступает в роли эталона, наглядно обнаруживающего отклонение социальной и личной жизни от нормы, воплощенной в природе.

Так, миниатюрная 14-я главка «Севастопольских рассказов» (1855–1856) – один-единственный абзац – передает главную мысль автора через своеобразный публицистический пейзаж-антитезу:

«Сотни свежих окровавленных тел людей, за два часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких надежд и желаний, с окоченелыми членами, лежали на росистой цветущей долине, отделяющей бастион от траншеи, и на ровном полу часовни Мертвых в Севастополе; сотни людей – с проклятиями и молитвами на пересохших устах – ползали, ворочались и стонали, – одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта; а все так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горю, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и все так же, как и в прежние дни, обещая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплыло могучее, прекрасное светило» [18].

Здесь узнаются мотивы лермонтовского стихотворения «Валерик»: как прекрасен Божий мир и во что превратило его безумие человека!

Рассказ «Три смерти» (1859) ближе всего к исходной пушкинской элегии: использован тот же самый мотив («...У гробового входа / Младая будет жизнь играть»), но осложненный диссоциирующей лермонтовской интонацией («Что же мне так больно и так трудно?..»). Живое существо расплачивается тоской и страхом смерти за удаление от нормы естественной природной жизни, где всё слито в единое целое, подчиненное вечному закону превращений. Чахоточная барыня до последней минуты цепляется за призрачную надежду; умирающий ящик безропотно подчиняется общему, давно ему знакомому закону. Дерево, срубленное для могильного креста, умирает просто и вместе с тем эпически-торжественно; над его поникшими ветвями по-прежнему светит солнце, щебечут птицы и красуются «на новом просторе» живые деревья. Чем сильнее иллюзия «особости», тем отчаяннее протест обособившейся единицы, которая видит в смерти не **возвращение**, но **уничтожение**.

Несколько упрощая, можно резюмировать, что пушкинское органичное всеприятие бытия с его законами для Толстого стало «утраченным раем»; к возврату в него он будет всячески побуждать читателя, связывая свои надежды в первую очередь с духовным совершенствованием, отречением от ложных жизненных ориентиров. Это именно возврат, возрождение искаженного «цивилизованной» жизнью природного начала, «за которым Толстой, однако, отрицает всякий эгоцент-

ризм или темный инстинкт» [19]. По справедливому замечанию Н. Ф. Болдырева, проанализировавшего повесть «Казаки» (1863), даже христианские истины у Толстого «рождаются в любви к природному, а не в отталкивании от него»; сближение христианства с языческим пантеизмом не случайно у автора, который «начинал как пламенный руссоист» [20].

Уроки казачьей жизни не проходят даром для Оленина; однако мечты о том, чтобы прилепиться к этому миру, так и остаются мечтами. Переживание прорыва к «жизни целого» дается только высочайшим духовным напряжением: это своего рода «момент истины». Удержать же такое состояние надолго не дано даже Пьеру, даже Андрею Болконскому.

Наиболее противоречивы суждения исследователей в оценке чеховской концепции природы. Высказывалось мнение, что развитие ее видится Чехову протекающим как бы «по спирали», так что повторение совмещено с движением в сторону, прогресс – с регрессом [21]; что двойственность существует только в сознании героев-наблюдателей, а сама по себе природа у Чехова «так и остается непознанной и неизвестной» [22].

Равнодушная природа – главная «героиня» рассказа «Счастье» (1887). В неподвижности и беззвучии степных курганов чувствуются «века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми...» [23].

Очень похожее размышление встречаем и в повести «Степь» (1888): «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...» [24]

Прямой иронической отсылкой к знаменитым эпизодам «Войны и мира» (*дуб и небо* Андрея Болконского) выглядит сцена в рассказе «Соседи» (1892), где запутавшийся в своих проблемах герой «умоляюще поглядывает» на небо и деревья, «как бы прося у них помощи». «Но небо и деревья молчали» [25].

Однако в «Даме с собачкой» (1899) при описании любовного свидания этот мотив обогащается новым звучанием. Море шумит «равнодушно и глухо»; так было века назад, так будет и через века после нас. «И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечно-го спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» [26].

Этот комментарий возникает не случайно: ему сопутствуют думы героя, что исконная красота мира нарушается только тем, что мыслят и делают люди, когда забывают «о своем человеческом достоинстве». На людей тем самым возлагается огромная ответственность – за то, как они устривают собственную жизнь; человечество давно вышло из возраста пассивных инфантильных ожиданий «неравнодушия» мира.

«Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит, т. е. делает человека равнодушным (выделено мною. – Н. К.). А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать – конечно, это относится только к умным и благородным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны», – писал Чехов А. С. Суворину 4 мая 1889 г. [27]

Замечание очень многозначительное. В слово *равнодушный* здесь возвращается утраченный в послепушкинскую эпоху оттенок смысла: 'мирный', 'примиряющий'. (Вспомним, как Тургенев оспаривал Пушкина, противопоставляя «равнодушие» «примирению»!) К этому оттенку в поясняющем контексте подключаются другие: 'ясный, трезвый', 'объективный, адекватный'. Таким образом, у Чехова формируется «взрослый», лишенный психологического «иждивенчества» взгляд на природу, в котором растворяется кажущаяся непримиримость оппозиции «храма или мастерской» (Базаров). Русская «литературная» натурфилософия выстрадала это отношение за десятки лет затянувшегося кризиса, а спустя не столь долгое время на смену ему приходит нетерпеливый порыв к активному благоустройству бытия (в том числе и природного); но история натурфилософского мышления в русском XX в. составляет самостоятельную тему для исследования.

Примечания

1. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 21.

2. Там же. С. 22.

3. Глебов Г. Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 210.

4. Ковалев Ю. В. Литература США // История всемирной литературы: в 10 т. Т. 6. М., 1989. С. 581.

5. Иоаннисян Д. В. Структура образа и пространство-время в пейзаже раннего Юголя // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. Т. 33. 1974. № 4. С. 310.

6. Манин В. С. Русский пейзаж. М., 2000. С. 176–207 и др.

7. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М., 1962. С. 150.

8. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., 1961. С. 275.

9. Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972. С. 130.

10. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. С. 270.

11. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975. С. 68.

12. Франк С. А. Космическое чувство в поэзии Тютчева // Русская мысль. 1913. Кн. 11. С. 19.

13. Гачев Г. Д. Космос Достоевского // Проблемы поэтики и теории литературы. Саранск, 1973. С. 111.

14. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 12 т. Т. 7. М., 1982. С. 95.

15. Там же. С. 57.

16. Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979. С. 143–194.

17. Курьянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.: Л., 1966. С. 141.

18. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. Т. 2. М., 1979. С. 137–138.

19. Сердюченко В. Природа как нравственный критерий в творчестве Толстого и Достоевского // Научные труды вузов ЛитССР. Литература, 9. 1966. С. 213.

20. Болдырев Н. Ф. Природа в «Казаках» Л. Н. Толстого и принципы «калокагии» // Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции. М., 1984. С. 28.

21. Куликова Е. И. Пейзаж у Чехова // Проблемы реализма XIX–XX вв. Саратов, 1973. С. 175.

22. Тихомиров С. В. Природа в сознании героев А. П. Чехова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1986. № 4. С. 22.

23. Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 6. М., 1985. С. 106.

24. Там же. С. 367.

25. Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. М., 1985. С. 18.

26. Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 9. М., 1985. С. 326.

27. Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 12. М., 1985. С. 161.

Г. Г. Рамазанова

**ЖУРНАЛ «МОСКОВСКИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ»
В ОЦЕНКАХ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Предметом осмысления автора становится история изучения журнала «Московский наблюдатель» – значительного, имевшего свой неповторимый облик периодического издания второй половины тридцатых годов, почти забытого в настоящее время. История журнала необычна: фактическое руководство им осуществлялось сначала С. П. Шевыревым, который не раз становился объектом пристрастной критики В. Г. Белинского. Впоследствии Белинский сам возглавил журнал, став его неофициальным редактором. Автор статьи приводит весь спектр мнений о журнале, во многом переосмысляя утвердившиеся оценки издания.

The article deals with the history of studying the “Moscow Observer” which used to be a significant periodical of the 1830s with its own unique image and which is almost forgotten nowadays. The journal was practically run by S. P. Shevyrev who became the object of V. G. Belinsky’s partial criticism. Later Belinsky took charge of the journal and became its unofficial editor. The author of the article analyzes the whole range of opinions on the journal and reconsiders some conventional views.

Ключевые слова: В. Г. Белинский и С. П. Шевырев как редакторы журнала «Московский наблюдатель», журнал в оценке литературоведов XIX, XX и начала XXI в.

Keywords: V. G. Belinsky and S. P. Shevyrev as the editors of the “Moscow observer”, the journal in the estimation of literary scholars of the XIX, XX, XXI centuries.

В истории существования журнала «Московский наблюдатель» традиционно выделяют два периода: первый, связанный с именами официального редактора В. П. Андросова и ведущего критика издания С. П. Шевырева (1835–1838), и второй (с 1838–1839), когда он выпускался под неофициальным редактированием В. Г. Белинского. Знакомясь с литературой о журнале, сталкиваешься с давно устоявшимися оценками. Первый период обычно рассматривается как крайне неудачный, второй, напротив, считается периодом «взлета» журнала.

Статья В. Г. Белинского «О критике и литературных мнениях “Московского наблюдателя”» стала первым развернутым откликом на появление нового журнала [1]. Белинский уважительно отзывался о своем будущем непримиримом оппоненте: «Г. Шевырев литератор деятельный, добросовестный, оригинальный во мнениях и слоге, литератор с дарованием и авторитетом: тем

большого внимания заслуживают его критические мнения» [2]. Однако Белинский негативно оценивает все статьи неофициального редактора, определявшие литературно-критическое направление журнала. Предметом анализа стала, в частности, статья «Словесность и торговля». Утверждение Шевырева, что «торговое направление» поработило словесность, вызывает резкий отпор Белинского. Основные тезисы статей Шевырева «О критике вообще и у нас в России», «Перечень наблюдателя» были также оспорены Белинским.

Рассмотрев все критические публикации журнала за два года, Белинский выявляет «направление» «Московского наблюдателя». Становится понятно, что анализ мнений Шевырева во многом подчинен логике смоделированной в сознании Белинского концепции: «Слава Богу! наконец-то я добрался до идеи “Наблюдателя”! Он хлопочет не о распространении современных понятий об изящном; теория изящного не входит в него, искусство у него в стороне; он старается о распространении светскости в литературе, о введении литературного приличия, литературного общежития, он хочет, во что бы то ни стало, одеть нашу литературу в модный фрак и белые перчатки, ввести ее в гостиную и подчинить зависимости от дам; цель истинно похвальная: кто не поревнует ей!» [3] Беспристрастный взгляд на публикации «Московского наблюдателя» убеждает в том, что Белинский необъективен в оценке общей концепции журнала.

Не очень лестная оценка «Московского наблюдателя» первого периода дана Н. Г. Чернышевским в статье «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855–1856). Критик собственно не анализирует сам «Наблюдатель», считая его существование проходным эпизодом, этапом в подготовке журнала «Москвитянин». В отзыве Чернышевского выделены и подчеркнуты лишь очевидные промахи Шевырева-критика.

Необходимо отметить, что деятельность Белинского в качестве редактора «Московского наблюдателя» рассматривалась литературоведением гораздо чаще, чем аналогичная деятельность Шевырева. В пятой главе книги А. Н. Пыпина «Белинский, его жизнь и переписка» обстоятельно проанализирован период его сотрудничества с журналом. Эту главу монографии можно считать началом изучения «Московского наблюдателя». Так сложилось, что зачастую лишь из исследований о Белинском можно узнать мнение ученых о журнале Андросова – Шевырева. Правда, почти во всех монографиях, посвященных Белинскому, деятельность его предшественника и литературного оппонента Шевырева оценивается по преимуществу негативно. В этом прослеживается сильное влияние восприятия самого

Белинского. Пыпин излагает историю возникновения «Наблюдателя» и попутно характеризует деятельность Шевырева: ««Наблюдатель» начал издаваться с 1835 г. под редакцией Андросова, ученого-статистика, человека собственно чуждого литературным делам, но даровитого и умного. Литературную часть журнала взял в свое заведывание Шевырев <...> Шевырев был человек с известной начитанностью, но его литературная деятельность на первых же порах показала странный взгляд на вещи и страсть к высокопарному, фразистому изложению, причем за риторикой от него часто ускользала сама мысль» [4]. Недоброжелательность оценки очевидна.

Пыпин, чьи симпатии целиком на стороне Белинского, оценивая статьи Шевырева, акцентирует внимание на его промахах: «В разборах повестей Гоголя, Павлова, стихотворений Бенедиктова и проч. критик как нарочно хвалил то, что следовало бы осудить, и осуждал то, что следовало похвалить. Он превозносил трескучую поэзию Бенедиктова, вычурные повести Павлова, но находил кое-что поправить у Гоголя» [5].

В работе С. П. Весина «Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов» [6], опубликованной в восьмидесятых годах XIX в., уделено значительное место журналу. Исследователь характеризует журнал доброжелательно, демонстрируя уважительное отношение к деятелям московского культурного круга: «Не пользуясь таким значением в обществе, как последняя, московская журналистика, тем не менее, относительно нравственных требований и серьезного взгляда на литературу стояла в названное время значительно выше петербургской, так как не представляла в своей среде явлений, подобных «Северной пчеле» и «Библиотеке для чтения»» [7].

Показательно, что С. П. Весин, характеризуя журнал, тоже не избежал соблазна опереться на оценки Белинского. Некоторые выводы, к которым «приходит» исследователь, представляют собой скрытый пересказ мыслей критика. Это лишний раз убеждает в том, насколько кардинально влиял на исследователей, даже отделенных значительной дистанцией от полемических баталий того времени, «приговор» той или иной личности, тому или иному художественному явлению, вынесенный Белинским. Его оценки формировали «репутацию» оппонентов на весьма продолжительную историческую перспективу. Именно Белинским в значительной мере был подорван авторитет Шевырева, который стал объектом его очень жесткой и последовательной критики. Лишь в последнее время исследователи стали особенно активно переосмысливать роль и значение этого энциклопедически образованного, даровитого ученого, критика, поэта.

Устойчивая тенденция научной литературы – недооценка журнала под редакцией Андросова – Шевырева – была изменена в пятидесятые годы прошлого века Н. И. Мордовченко [8]. В исследованиях ученого журнал «вписан» в широкий контекст эпохи, место его среди других периодических изданий четко определено. Историю изучения журнала ученый начинает с момента зарождения его замысла. Чрезвычайно важно то, что в отличие от всех своих предшественников исследователь обнаруживает несколько направлений журнала редакции Андросова – Шевырева, одно из которых он определяет так: «Несмотря на идейные разногласия, все учредители «Московского наблюдателя» были противниками наступивших буржуазно-капиталистических отношений. «Торговое» направление журналистики в кругах «Московского наблюдателя» расценивалось как признак надвигавшегося капиталистического разврата во всех областях общественной жизни» [9]. Очевидно, что ракурс рассмотрения художественных явлений продиктован идеологическим «заказом» тех времен. Исследователь рассуждает о сопротивлении «буржуазно-капиталистическим отношениям», «капиталистическом разврате», хотя речь идет о российском журнале тридцатых годов XIX в., когда «призрак капитализма» был все-таки достаточно далеко.

Все эти наблюдения, безусловно, важны и заслуживают самого пристального внимания. Однако нельзя согласиться с другой мыслью исследователя, которая заключается в том, что в составе соучредителей и авторов журнала не было единомыслия и очень скоро редакция «раскололась» на два лагеря: один – левый – представлял собой своеобразную антигосударственную оппозицию, а второй – правый – напротив, всячески поддерживал охранительную идеологию правительства. Мысль об идейном расколе в рядах сотрудников и соучредителей журнала представляется спорной. Нельзя не учитывать того, что Мордовченко создавал свои труды в пятидесятые годы прошлого века, когда отечественное литературоведение в любом эстетическом явлении находило приметы классовой борьбы, идеологического противостояния или хотя бы намеки на них.

Необходимо напомнить, что уже изначально журнал замышлялся только как литературный, энциклопедический, что специально оговаривалось в разрешении от 9 декабря 1834 г. Более того, издание инициировалось самой властью, о чем говорится в письме Погодина к М. А. Максимовичу: «В Москве затеялся журнал, по мысли кн. Дмитрия Владимировича Голицына (генерал-губернатора Москвы. – Г. Р.), который хочет, чтобы Москва учила вкусу и литературе» [10]. Нужно иметь в виду то, что незадолго до

появления «Наблюдателя» по политическим соображениям был запрещен журнал И. Киреевского «Европеец». Но главное заключается в том, что во взглядах издателей и авторов журнала не было никакой оппозиционности и антиправительственную идеологию в публикациях можно увидеть только при большом желании ее обнаружить.

Нельзя не согласиться с другой мыслью ученого, который выделяет еще одно направление журнала, которое просматривается со всей очевидностью, – это формирование на страницах издания идеологии славянофильства. Проблема славянства, одна из центральных проблем будущего славянофильства, нашла свое освещение в «Московском наблюдателе». Здесь были напечатаны исторические исследования П. Шафарика «О народах скифского племени», «Мысли о древности славян в Европе», работы Ю. Венелина «Скандинавомания и ее поклонники, или Столетние высказывания о варягах», «О зародыше новой болгарской литературы».

Отдельный раздел работы Н. И. Мордовченко посвящен рассмотрению критической деятельности Шевырева в «Московском наблюдателе». Систематизируя взгляды Шевырева, исследователь их нивелирует, лишая присущих им многоаспектности и объемности. Тем не менее этот фрагмент работы представляет собой интересный, а главное, единственный в отечественном литературоведении пример целостного осмысления деятельности Шевырева в качестве редактора и ведущего критика «Московского наблюдателя».

Большой вклад в изучение истории журнала внесла В. С. Нечаева. Ее фундаментальный труд посвящен Белинскому [11], четыре главы монографии в той или иной степени затрагивают все аспекты деятельности критика на посту редактора журнала и то направление, которое он сформировал. Но не только о Белинском ведется речь в исследовании, В. С. Нечаева отдельно останавливается на первом этапе существования журнала, оценивает его.

Нечаева по-своему обосновывает то, почему Андросов передал бразды правления журналом Белинскому, подробно освещает взаимоотношения издания с цензурой, душившей журнал. Монография Нечаевой внесла очень весомый вклад в изучение журнала периода редактирования его Белинским, но исследовательница не нашла в «Московском наблюдателе» редакции Андросова – Шевырева ничего достойного внимания, поэтому необходим новый, объективный взгляд на издание.

Прошло достаточно много времени после этих серьезных исследований, и фигура Шевырева, и его деятельность вновь стали привлекать внима-

ние. Следует отметить статью Ю. В. Манна «Молодой Шевырев» [12]. Правда, уделяя значительное внимание всем аспектам деятельности Шевырева – научному, поэтическому, автор почти не касается его работы в качестве редактора «Московского наблюдателя».

Очень значительной и емкой представляется статья А. М. Пескова «У истоков философствования в России: русская идея С. П. Шевырева» [13]. В ней исследователь определяет национальные и православные основы взглядов Шевырева, их неизменность на протяжении всей его журналистской и критической деятельности. Также заслуживает внимания работа Е. Ю. Тихоновой «Маленький аристократ» (журнал «Московский наблюдатель» 1838–1839 гг. как культурное явление и исторический источник) [14]. Но, как видно уже из заглавия, она целиком посвящена журналу под редакцией Белинского.

Одно из последних исследований, целиком посвященных журналу под редакцией Андросова, – диссертация В. М. Гнеденко «Журнал “Московский наблюдатель” в 1835–1837 гг. Исторические взгляды русских шеллигианцев» [15]. Сам диссертант определяет предмет исследования так: «Философские, исторические, теологические взгляды основных сотрудников журнала “Московский наблюдатель” в первой его редакции, а также предлагаемая ими модель экономического развития России» [16]. Автор работы исключительно подробно и обстоятельно рассматривает только первый, дебютный выпуск журнала, мимоходом затрагивая полемику, почти не касаясь литературных публикаций.

Нельзя обойти вниманием и обстоятельную статью и комментарии В. М. Марковича, подготовившего издание «Шевырев С. П. Об отечественной словесности», напечатанное в 2004 г. [17]. Здесь исследователь затрагивает самые разные аспекты литературной и критической деятельности Шевырева, касается его борьбы с «торговым направлением», оценивает статьи о творчестве Гоголя, рассматривает эволюцию взглядов ученого. Однако работа Шевырева в качестве редактора «Московского наблюдателя» осталась вне поля зрения исследователя.

Обзор научной литературы по вопросу убеждает в том, что утвердившиеся в отечественном литературоведении стереотипы в оценке журнала нуждаются в пересмотре и серьезной корректировке. Один из них – убежденность в том, что журнал первого периода имел мало общего с журналом второго, другой – уверенность в том, что издание под редакцией Андросова не выдерживало никакого сравнения с «Наблюдателем» Белинского. Резко отрицательное отношение Белинского к журналу на многие годы предопределило однобокость оценок литературоведения.

Обновленной оценки требует и журнал периода редактирования его Белинским, поскольку он хронологически совпадает с «периодом примирения с действительностью», особым этапом духовной биографии критика. В отечественном литературоведении «Московский наблюдатель» под редакцией Белинского обычно рассматривался как абсолютно новое издание, своей идеологической концепцией в корне отличающееся от журнала под редакцией Шевырева. Однако внимательное знакомство с выпусками журнала под редакцией Андросова – Шевырева убеждает, что Белинский продолжил разработку идей, заложенных первой редакцией, которые он не замечал, чрезвычайно увлекшись собственной мыслью о пустоте, легковесности, «светскости» «Наблюдателя». Можно уверенно утверждать, что оба «редактора» ставили и пытались решать одинаковые задачи: Шевырев и Белинский акцентировали внимание на проблемах православного воспитания, апеллировали к христианским чувствам – состраданию, смирению, столь характерным для национального менталитета, проповедовали идеи добра и милосердия.

Примечания

1. Белинский В. Г. О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» // Телескоп. 1836. XXXII. № 5–8. С. 120–154, 217–287.
2. Там же. С. 126.
3. Там же. С. 284.
4. Пытин А. Н. Белинский, его жизнь и переписка. СПб., 1876. С. 203–204.
5. Там же. С. 206.
6. Весин С. П. Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов. СПб., 1881.
7. Там же. С. 277–278.
8. Мордовченко Н. И. Московский наблюдатель (1835–1837) // Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1. Гл. XV.
9. Там же. С. 371.
10. Письма М. П. Погодина к М. А. Макимовичу с пояснениями С. И. Пономарева. СПб., 1882. С. 7.
11. Нечаева В. С. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество 1836–1841. М., 1961.
12. Манн Ю. В. Молодой Шевырев // Русская философская эстетика. М., 1998. С. 201–250.
13. Песков А. М. У истоков философствования в России: русская идея С. П. Шевырева // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 123–139.
14. Тихонова Е. Ю. «Маленький аристократ» (журнал «Московский наблюдатель» 1838–1839 годов как культурное явление и исторический источник) // Мирозрение молодого Белинского. М., 1988.
15. Гнеденко В. М. «Московский наблюдатель» в 1835–1837-х гг. Исторические взгляды русских шелинговцев: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
16. Там же. С. 3.
17. Маркович В. М. Уроки Шевырева // Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М., 2004. С. 7–56.

УДК 159.946.4

Т. Н. Подлевских

ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПРОГРАММЕ «НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ» (НА МАТЕРИАЛЕ «ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ» ОЧЕРКОВ 1840–1850-х гг.)

Проблема читательского восприятия в программе «натуральной» школы до сих пор в достаточной степени не изучена. Данная статья представляет собой анализ основных приемов внутривидового взаимодействия автора «физиологического» очерка и читателя, помогающий проследить процесс формирования «третьей культуры», отраженный на страницах очерковой литературы. Предметом специального исследования становится журнальный очерк малоизвестных писателей 40–50-х гг. XIX в.

The problem of readers' perception in the "Natural School" program has not been studied sufficiently yet. The article represents an analysis of basic devices of inner structural interaction of an author of a "physiological" essay and a reader, which helps follow the process of forming "the third culture" reflected in essayistic literature. The research subject is the magazine essay of minor writers of the 1840s–1850s.

Ключевые слова: «натуральная школа», «физиологический» очерк, автор, читатель, восприятие, «третья культура».

Keywords: "The Natural School", "physiological" essay, author, reader, perception, "the third culture".

Проблема читательского восприятия имела принципиальное значение для писателей «натуральной школы». Литература этого периода явилась мощным средством к образованию народных масс, она формировала в читателях идею об общественно преобразующем воздействии художественного творчества на социум. «Социальная беллетристика» (Белинский) гармонично сочетала в себе доступность, демократизм со значительным практическим и общественным содержанием, удовлетворяла повседневные запросы публики в «легком» чтении, приятно занимала досуг аудитории, но вместе с тем заставляла мыслить. Именно умение создать активное читательское восприятие художественного произведения становилось едва ли не самым важным критерием оценки его социальной значимости.

Так, в «физиологических» очерках 1840–50-х гг. прослеживается тенденция ко все большей конкретизации образа читателя. Воображаемый читатель становится обязательным структурным компонентом произведения как особый образ, материализующий определенный тип мышления, сознания, тип культуры, опосредованно

запечатленный в тексте с помощью конкретных приемов, предназначенных для ориентации реального читателя в тексте. Этот «внутренний» читатель создается всей конструкцией текста, всей системой художественных элементов и представляет собой существенный аспект изображаемой действительности. Как правило, уже первый абзац очерка свидетельствует о его присутствии. Повествующий субъект, описывая конкретную жизненную ситуацию, стремится сразу установить прямой контакт с адресатом своей речи, создать иллюзию непринужденно-естественной беседы с ним. При этом текст очерка представляет собой определенный «набор инструкций» от автора, которые читатель должен выполнять в процессе чтения для актуализации содержания произведения в целом.

В очерковой литературе 40–50-х гг. XIX в. была выработана целая система внутривидового взаимодействия автора и читателя. Развернутый анализ акта чтения, опирающийся на текст очерка, его структуру, помогает установить связь между автором и читателем уже на уровне заглавия произведения. Наряду с подзаголовком, где, как правило, содержалось указание на жанр произведения и его тематическую разновидность («Денщик. Физиологический очерк», «Лука Лукич. Нравоописательный очерк», «Гостинодворы. Физиологические заметки», «Фактор. Тип», «Венгерцы. Местный физиологический очерк») или дополнительные сведения, раскрывающие предельно сжатое название («Петербургские углы. Из записок одного молодого человека», «Женщины. Барышни, милостивые государыни, ищущие мест, ничего не делающие, занимающиеся чем-нибудь», «Бобровый воротник. Из гостинодворских сцен», «Омнибус. Сцены из петербургской дачной жизни»), заглавие являлось основным источником информации относительно содержания следующего за ним текста. Именно оно более всего формировало у читателя предпонимание текста, становилось первым шагом к его интерпретации. Заглавие очерка выступало «не только как носитель конкретного содержания и формы, но и как разносторонний участник культурной ситуации» [1], в которой реализовывалось его семантическое богатство. Если на рубеже XVIII–XIX вв. наблюдалось единство читательских интересов, вследствие чего заглавия художественных произведений не имели еще социально адресованной семантики и были сугубо информативны, то уже в начале XIX в. связь между содержанием текста, заглавием и распространением произведения становилась более очевидной. Начинала работать схема «о чем рассказано в тексте», т. е. заглавие получало сюжетно-содержательное наполнение. Но круг потребителя литературы пока был ограничен образован-

ной средой, освоение литературы шло лишь в высших слоях общества. Именно там нарабатывался навык понимания художественного слова, шло освоение новых форм, стилей и жанров. К середине XIX столетия, когда русская читающая публика расслоилась и появилась литература, специально предназначенная для социальных низов, произошла дифференциация издательской продукции по целевому назначению, заглавие стало мыслиться одним из основных структурных компонентов текста произведения, с которого начинается процесс читательского восприятия. При этом чем ниже был образовательный ценз реципиента, тем прямолинейнее становилась связь его запросов с заглавием [2].

В большинстве своем заглавия «физиологических» очерков представляли собой конструкции с упрощенной семантикой, среди них не встречались заглавия символические, метафорические, аллюзивные, что было связано с особенностями психологии восприятия у формирующегося читателя из среднего и низкого сословий, ориентированного на подобие, определенный канон, стандарт, т. е. простое и привычное название. Поиск интересующей литературы производился по заглавию произведения, которое должно было вмещать целый комплекс представлений о нем. Имя автора, как правило, малоизвестного, при этом не являлось основным параметром читательского интереса. В сознании читателя закреплялся статичный, консервативный, клишированный заголовок, отвечающий ряду требований, влияющих на характер спроса: конкретность, одноплановость, узнаваемость, типизированность, доступность, стилистическая эквивалентность следующему за ним тексту. Поэтому заглавия большинства очерков 40–50-х гг. носят общий тематический характер, так как тесным образом связаны с определенной социально-бытовой ситуацией, описанной в произведении.

Заглавия «физиологических» очерков строго соответствовали их содержанию. Так как «физиологии» были посвящены исследованию определенной социальной общности, профессиональной группы, общественных нравов и обычаев в их типичности, значительная часть их заглавий – это антропонимы, представляющие персонаж-тип. Очень часто в этих заглавиях наличествовало множественное число, подчеркивавшее, что речь пойдет не об одном, а о многих представителях данной профессии или сословной принадлежности: «Чиновики», «Наемные люди, кучера, лакеи», «Купцы», «Приказчик», «Сваха», «Гостинодворы», «Гробовой мастер», «Извозчики», «Старьевщик», «Кухарка», «Кулаки и барышники», «Борзописцы», «Моншеры», «Лоскутницы» и др. Часто в заглавии очерка содержалось предельно конкретное указание на место действия –

как правило, Москва или Петербург: «Петербургский дворник», «Петербургские шарманщики», «Чай в Москве», «Свадьба в Москве», «Провинциал в Петербурге», «Чухонцы в Петербурге», «Мелкая промышленность в Москве», «Московские рынки» и др. Выбор топонима был обусловлен общей направленностью очерковой литературы, разрабатывавшей урбанистическую тему, – дать нарождающемуся читателю, вынужденному в эпоху бурного развития городов создавать новую картину мира и определить свое место в ней, зримое и целостное представление о социальной структуре русских городов, исследовать быт и культуру «третьего сословия». Очень редко встречались заглавия, передававшие сюжетную перспективу произведения: «Лотерейный бал». Этот факт объясняется описательным по преимуществу характером жанра, передававшим статику бытия.

Чуждый каким-либо орнаментальным украшательским тенденциям, русский «физиологический» очерк сравнительно редко прибегал к эпиграфике. Там, где эпиграфы присутствовали, они, по верному замечанию А. Г. Цейтлин, почти всегда имели юмористическую направленность [3]. Так писатель устанавливал первый контакт с читателем, создавая у него иллюзию шутливой доверительной беседы с автором текста. Приведем в качестве примера эпиграф к очерку В. Толбина «Лоскутницы»:

Я вам себя рекомендую:
Я на Апраксинском дворе
В лоскутной линии торгую
И всякий знает обо мне... [4]

О том, насколько сильна была сфера комического в русском очерке 40–50-х гг. XIX в., говорит и эпиграф к «Кухарке» И. Т. Кокорева:

«Пою тебя»... или:
Воспой, о муза, персону
ты ту,
Что желудка глад,
жажды же клич... [5]

Авторы «физиологических» очерков, выбирая эпиграф для своего произведения, часто обращались к устному народному творчеству, вероятно, ориентируясь тем самым на читателя неподготовленного, неискушенного, с неразвитым художественным вкусом, еще тесно связанного с фольклором и лубочной литературой, который быстрее усвоит коллективную мудрость, заключенную в пословице, поговорке или строчках народной песни и в то же время в доступной форме передающую основной замысел, идею, концепт автора текста, чем цитаты из популярных художественных произведений того времени, с которыми малообразованный, ограниченный в средствах читатель среднего и низшего сословий мог быть и не знаком. Так, В. Толбин в

качестве эпиграфа к своему очерку «Ярославцы», подготавливая читателей к появлению объекта своего исследования – находчивого, оборотистого представителя так называемого «торгового сословия», – приводит ярославскую поговорку: «Дурен, да фигурен, – в потемках хорош» [6]. Образованные же читатели, уже имевшие определенный книжный опыт, благодаря подобным эпиграфам, продолжали свое увлекательное знакомство с особенностями народной речи и психологии.

Иногда для эпиграфа очеркист использовал тексты объявлений, рекламу, ярлыки, прочитанные им в реальной жизни на заборе или воротах какого-нибудь дома. Обращение автора к подобной информации, взятой из повседневной жизни городского населения, свидетельствовало о достоверности изображаемого в очерке, о его фактографичности. Такие эпиграфы стимулировали интерес читателя к дальнейшему повествованию, увлекали его своей точной соотнесенностью с повседневной жизнью, заставляли публику взглянуть на привычную обыденность своего или чужого существования, в котором многое оставалось незамеченным, как на нечто новое, неизданное. Приведем в качестве примера эпиграф к очерку Н. Некрасова «Петербургские углы»: «Ат даеца внаймы угал, на втором дворе, впадвале, а о цене спросить квартирной хазяйке Акулины Федотовне» [7].

Эпиграфы из художественных произведений редко, но встречались в «физиологических» очерках. Это дает основание предполагать ориентацию авторов на более образованную часть публики, знакомую с творчеством популярных в это время писателей, поэтов и драматургов, а потому способную провести необходимые смысловые параллели между содержанием предложенного эпиграфа и очерка в целом. Например, И. Панев для своего очерка «Петербургский фельетонист», в котором критически оценивает творчество бездарных литераторов, выбирает в качестве эпиграфа строки из комедии Гоголя «Ревизор»: «Я сам по примеру твоему, душа Тряпичкин, хочу заняться литературой. Скучно, брат, так жить, хочешь наконец, пищи для души. Вижу: точно надо чем-нибудь высоким заняться...» [8] П. Вистенгоф, представляя читателям сословие чиновников в своем одноименном очерке, в эпиграфе к нему, взятом из комедии Грибоедова «Горе от ума», дает краткую характеристику исследуемому общественному типу: «К перу от карт, а к картам от пера? И положенный час приливам и отливам» [9].

Повествование в «физиологическом» очерке не было стеснено никакими внешними требованиями, поскольку в нем отсутствовал твердый и организующий стержень, интрига. Очеркист был

свободен в выборе направления своего рассказа, поэтому одной из характерных черт его композиции являлась «открытость» переходов от одной темы к другой: «Итак, оставя в стороне все эти души холодные и ничуть нечувствительные, а смотрящие на благополучие животных как на средства для удовлетворения или своим прихотям или своим пользам, обратимся к душам истинно чувствительным – душам рожденным на свет с началами любви и сочувствия к животным и никому более – именно к кошатницам и собачницам исключительно» [10]. Автор «физиологического» очерка не только не скрывал, но подчеркивал переход к новой теме, который он делал подобно ученому: «Мы начали о Петербурге, а распространились о Москве; но это совсем не отступление от главного предмета. У нас две столицы: как же говорить об одной, не сравнивая ее с другою? Только через такое сравнение можем мы узнать особенности и характер каждой из них. Ничто в мире не существует напрасно: если у нас две столицы – значит, каждая из них необходима, а необходимость может заключаться только в идее, которую выражает каждая из них. И потому Петербург представляет собою идею, Москва – другую. В чем состоит идея того и другого города, это можете узнать, только проведя параллель между тем и другим. И потому мы не раз еще, говоря о Петербурге, будем обращаться и к Москве. Пока мы нашли, что отличительный характер Москвы – семейственность. Обратимся к Петербургу» [11]. Задачей автора было в рамках одного произведения дать как можно больше фактов, практической информации нуждающемуся в этом читателю, охватить максимально широко окружающую действительность в очерке, поэтому повествователь менее всего заботился о плавности тематических переходов, он специально опускал все второстепенное, о чем прямо заявлял: «Многое бы нужно пояснить здесь, кое в чем оговориться, но не время и не место, и это все написано лишь для того, чтобы как можно менее говорить о новом нашем знакомце, Григории Александровиче Дарыгине, уланском корнете...» [12]

Не заботясь о композиционном оформлении переходов, авторы «физиологических» очерков вместе с тем резко обозначали и конец своего рассказа: «Теперь, я думаю, все, и ставлю заключительную точку» [13], «Здесь на сей раз протистимся мы с записками Тростникова (объяснение – кто такой Тростников – завело бы слишком далеко, и поэтому оно здесь опускается), из которых извлекли отрывок, предлагаемый благосклонному вниманию читателя» [14]. Такое внезапное завершение повествования объясняется теми задачами, которые поставил перед собой автор очерка перед его написанием, – всесто-

ронне исследовать суть одного общественного явления современной действительности, исключив при этом то, что не отвечает первоначальному замыслу. Если, по мнению автора, предмет исследования заслуживал дальнейшего внимания, то он мог в конце очерка отослать читателя к следующему произведению подготавливаемого им цикла, давая напоследок «обещание» поговорить об этом в следующий раз: «Но описание этого края я отложу до другого времени; он составляет что-то общее с Крестовским, и потому, я надеюсь, мы с ним еще встретимся, говоря о Крестовском. О Крестовском можно порассказать многое, была бы охота слушать» [15], «Впрочем, история Наташи ведь не закончилась так, как здесь, и если ты, снисходительный читатель, приберегая строгий свой суд для тех, которые предлагают тебе не все, что обещают, если ты захочешь знать, что случилось с этим слабо набросанным в очерках лицом, – соблаговоли написать в редакцию Москвитянина, прикажи, чтобы в повести обстоятельно рассказал конец начатого – обязующийся быть готовым к услугам твоим сказочником» [16]. Последний пример ярко демонстрирует, насколько тесную связь устанавливал автор очерка со своим потенциальным читателем. В процессе опосредованного чтением общения писателя с публикой формировались ее эстетические вкусы, запускался механизм спроса на подобную литературу, что, в свою очередь, не могло не влиять на издательское дело и книжный рынок, а также дальнейшее развитие русской литературы в целом, занятой в переломные 1840-е гг. поиском нового художественного метода изображения действительности. Первые шаги на пути к реализму были сделаны именно беллетристами. Именно беллетристика породила классику.

Таким образом, эстетическое самоопределение русской прозы было невозможно без осознания структурной роли читателя. К 40-м гг. XIX в. она уже вобрала в себя опыт непринужденно-естественной беседы автора со своим адресатом, научилась умению интонационно разнообразить беседу, наделять образ читателя чертами конкретной личности, в стиль прозаического повествования вводилась «домашняя семантика», свойственная стилю письма и посланий, т. е. общение автора с читателем становилось все более фамильярным, даже интимным: «Не знаю, кто вы, мой читатель, но приходит мне на мысль (и да простится мне она!), что может быть, странны и дики для вашего эстетического вкуса покажутся многие из обычаев, о которых я рассказывал вам...» [17], «Читатель! ты, кого с незапамятных времен весь пишущий люд чувствует благосклонным, позволь и мне сделать воззвание к твоей снисходительности – попросить тебя свер-

нуть на время в сторону с большой дороги начатого рассказа, для твоего же удовольствия» [18].

Теперь рассмотрим более частные приемы внутривидового взаимодействия автора «физиологического» очерка и читателя, помогающие проследить процесс формирования «третьей культуры», отраженный на страницах очерковой литературы. Определение характера взаимоотношений автора с адресатом творчества даст возможность обнаружить механизм управления сознанием читателя и понять, как очеркисты могли опосредованно влиять на культурное развитие среднего городского населения, а также как им удалось запечатлеть в своих текстах факты и свидетельства развития городской культуры в 40–50-е гг. XIX в.

Наиболее распространенным приемом конкретизации образа адресата-слушателя, которого мы косвенно уже касались выше, приводя различные примеры, являлось непосредственное обращение к нему автора речи. С первых слов рассказчик требовал от воображаемого читателя особого участия, предлагал ему самостоятельно определиться в изображаемом мире, войти в повествование с личностным пониманием: «Заглавие этой статьи перенесет вас, любезные читатели и читательницы, за несколько лет, а может быть, и десятков лет назад, и возродит в памяти вашей то время, когда, под надзором старушки нянюшки, вы играли, резвились, не знали еще ни строгих учителей, ни скучных наставников, ни забот общественных, ни людских обманов, ничего, что после, и именно с тех пор, как вы отошли от няни, набросало на вашу жизнь так много черных пятен» [19].

Настроить читателя определенным образом, активизировать его внимание к предмету исследования автору помогали вопросительные конструкции: «Дачник...?! Что это такое?!..... Это, – читатель, – вы, я, он, – любой из полумиллиона жителей нашей северной Пальмиры <...> Дачник? – вас смущает непривычное слово?» [20], «Во-первых, что такое именно кавказец и какие бывают кавказцы?» [21], «Знает ли читатель, что такое Черные мухи?» [22] Такого рода вопросы выполняли функцию презентации: как правило, в самом начале очерка автор предельно конкретно определял круг своих интересов, он называл тот общественный, профессиональный или психологический тип, явление, раскрытию сути которого был посвящен весь рассказ, тем самым концентрируя внимание читателя на том, что важно. Вопросы, адресованные читателю, выполняли программу направленного воздействия. Наряду с заглавием произведения, жанровым обозначением, вопросы первого абзаца создавали «определенный горизонт ожидания, который мог соответствовать или не соответствовать объему

культурной памяти, эстетическим нормам, привычным ассоциациям, жизненному опыту адресата» [23]. Соответствие содержания очерка типическим горизонтам ожидания демократической публики способствовало его успешному функционированию и отвечало творческим установкам «натуральной школы». В свою очередь, художественные открытия влекли за собой расширение традиционного читательского горизонта, развивали и воспитывали вкус.

Обращаясь к своему потенциальному слушателю, повествователь часто апеллировал к его опыту или воображению. Автор «физиологического» очерка предполагал у читателя наличие некоего опыта, существенного для понимания изображаемого, для сближения читателя с автором в оценке событий. Ссылки на читательский опыт в виде предположений или вопросов, возникающие в определенные моменты повествования, и служили знаками такого сближения. Читатель, обладавший опытом, сходным с авторским, должен был верно истолковать смысл описанного происшествия. Автор учитывал, в зависимости от конкретных целей повествования, различные виды опыта читателя: бытовой, эмоционально-психологический, книжный и т. д.: «Если вы человек наблюдательный, вы его [водевилиста] тотчас узнаете, входя в общество, на бал, в театр, на гулянье» [24], «Покупывали ль вы сено? Да или нет, а, наверно, знаете, что продается оно на вес, и на всякой сенной площадке есть весы...» [25], «Красноречие моншеров в самом деле неподражаемо. Самый ничтожный предмет <...> облачается моншерами в формы, такие грациозные, периоды такие длинные, что куда перед ними все непостижимые, трансцендентальные фразы Гегеля и Шеллинга! <...> любовь моншеры изъяснят так, как, вероятно, никогда не удастся объяснить ее Жорж-Санду, Сенанкуру и Руссо, всем троем вместе» [26].

При описании того или иного факта окружающей действительности автор зачастую предвосхищал ожидания или реакцию читателя, полемизировал с ним, тем самым управляя процессом восприятия и понимания. Используя воображаемую речь читателя, имитируя диалог со своим собеседником, автор учитывал все возможные возражения публики, ее вопросы, комментарии: «Вам странно, что А. и Б. в один и тот же день были у одного и того же человека, сидели за одним столом – и говорят так различно? Они оба хвастают!» [27], «Не хорошо доставать себе хлеб такими средствами», строго заметите вы. Правда, читатель, правда, и Русский люд думает то же самое» [28].

Зачастую предвосхищение использовалось автором «физиологического» очерка как элемент «игры» с читателем, как способ комического на-

рушения читательских ожиданий, опровержения возможной читательской реакции. Так, В. Толбин, приступая в своем очерке «Маркеры и бильярдные игроки» к анализу достоинств, особенностей и технических хитростей одной из самых популярных трактирных игр, поначалу говорит: «Славная игра! <...> Прекрасная и прездоровая игра эта, игра бильярдная!» [29] Но по мере погружения в текст читателю постепенно открывалось, что автор имел в виду обратное. Автор, заканчивая свой рассказ, приходит к выводу, который в результате совершенно не соотносится с тем тезисом, который он выдвинул в самом начале своего повествования: «Вот от каких бездельиц иные люди не любят бильярдной игры; как им не стыдно за это! Вот от чего, впрочем, я сам не люблю ее...» [30]

Желая быть правильно понятым, автор нередко прибегал к «самоинтерпретациям» и самокритике: «Многие скажут, может быть, зачем было выбирать такой безотрадный и странный тип? Но что же делать, когда есть много, безотрадного в жизни, когда ты, известный город, имеешь так много и других, тебе одному исключительно принадлежащих явлений!..» [31], «Чтоб быть водовозом, нужно прежде всего быть человеком... не торопитесь, я тотчас объяснюсь, – нужно иметь твердую волю, большую силу духа и тела, крепкую веру в судьбу и в неотразимость своего назначения» [32].

Иногда эти разъясняющие формы были лукавы и двусмысленны, исполнены иронии. Однако их необходимо рассматривать как пути к реальному читателю, борьбу за него, за его приближение к желанному адресату: «... а вы, читатель, смекнули ль загадку, поняли ль слово *накинуть*? Накинуть, то есть *идеальное* выдать за *реальное*...» [33], «Но что такое провинциал?.. спросят меня многие, иные хладнокровно, а иные, может быть, тоном резким, громовым, чрезвычайно идущим к некоторым натурам, тоном, какого дай, Бог, ни мне, ни вам никогда не слышать.

– Провинциал, человек, живущий в провинции.

– Но многие, живущие в провинции, жили прежде в столице! Какие они провинциалы?!..

– Пока жили они в столице, никто их не называл провинциалами, а когда поселились в провинции <...> стали провинциалами...» [34]

Поясняя некоторые места в своем рассказе, автор часто делился с читателем информацией о себе в прямой или косвенной форме: «Не скрою, что я не очень жалую барышника, и чтобы, говоря о нем, сохранить всевозможное беспристрастие, повествовать *sine ira studio*, – постараюсь сказать как можно меньше» [35], «Когда я иду по улице и взгляну случайно на извозчика, которого здесь можно встретить на всяком шагу, мне

как-то всегда приходит мысль, что за чудный человек извозчик? Мне кажется, он непременно, поневоле, должен быть большой наблюдатель нравов, а необходимость приравниваться ежедневно в новым характерам какого-нибудь десятка людей делает нечувствительно из него сметливого и тонкого человека» [36].

Безусловно, творческая инициатива писателя в «физиологическом» очерке была скована требованиями жанра, но так или иначе автор выражал в тексте свое отношение к изображаемому, делился с читателем своей мировоззренческой концепцией, сообщал ему свои ценностные ориентации и пристрастия, помогая адресату сформировать свою личностную позицию по данному вопросу, определить свою систему ценностей: «Я не хочу здесь представлять шарманщика идеалом добродетели; еще менее расположен я доказывать, что добродетель составляет в наше время исключительный удел шарманщиков и что, следовательно, вы должны запастись шарманкою и отправиться с нею по улицам, если считаете себя добродетельным; далек я также от мысли рассчитывать на ваше сострадание, представляя шарманщика злополучнейшим из людей. Нет, я хочу только сказать, что в шарманщике, в его частной и в общественной, уличной жизни многое достойно внимания. И если вы со мной согласны, то мне нечего и просить вас читать далее: вы это сделаете сами...» [37]

Писатель-очеркист выступал прежде всего как носитель того или иного представления о бытии и его феноменах, как представитель определенной части социума. Автор «опредмечивал» в произведении свое сознание, его субъективная художественная деятельность стимулировалась и направлялась биографическим, жизненным опытом, которым он делился с читателем, и социальным заказом. Академик Д. С. Лихачев назвал этот важнейший компонент авторской модальности «непреднамеренным», «мировоззренческим фоном», который «приходит» в произведение от укорененных в обществе представлений неизвольно, как бы минуя авторское сознание [38]. Поэтому глубоко значимы и принадлежность писателя его поколению, и наследуемые им традиции, и его причастность к национальной жизни, определенному социальному слою или группе, тому или иному течению общественной мысли, «микросреде».

Желая достигнуть максимальной приближенности к читателю, которая позволила бы сформировать правильное понимание прочитанного, повествователь стремился на протяжении всего произведения активизировать роль адресата как участника представленных событий. Так, автор включал читателя в действие, наделял его функцией персонажа, руководя его движениями, же-

стами, эмоциями, мыслительными операциями. Отсюда в тексте множество императивных конструкций («спросите», «вспомнитесь», «представьте (себе)», «понаблюдайте», «пойдемте», «потрудитесь прислушаться», «вникните» и т. п.), которые предваряли изображение предметов внешнего мира. Таким образом, читатель был включен в повествование как лицо, непосредственно присутствующее и располагающее возможностью производить по ходу дела какие-то действия. К этим действиям побуждал читателя автор.

Рассказчик в прямом смысле слова вел за собой читателя по городским улицам, устраивал для него так называемую «экскурсию», «заглядывая во все углы» и заставляя увидеть и услышать адресата то, что раньше оставалось за рамками его внимания, интересов и понимания: «Посмотрите на Невский проспект, видите там человека, идущего тихо, важно, с чувством своего достоинства; у него цвет лица красный, свежий, здоровый; смотрите, с каким участием рассматривает он вывески и далеко провожает глазами всякого лакея в красной ливрее; – подойдите смело к этому человеку с вопросом: давно изволили приехать?» [39], «Мы у Гостиного двора <...> Здесь самая многозначительная деятельность столицы; здесь вечная ярмарка <...> Посмотрите, какие длинные ряды обозов тянутся сюда и отсюда; как запрудили они почти всю Никольскую, Ильинку и Красную площадь» [40]. После такого путешествия привычное и само собой разумеющееся, полузабытое и стертое в сознании читателя актуализировалось, наполнялось новым содержанием, подавалось через призму авторского видения, обработанное художественным вымыслом и творческой энергией писателя.

Читатель, включенный в действие, своим предполагаемым отношением к событиям и героям был способен даже влиять на движение сюжета произведения в целом, по меньшей мере, мог сопереживать вместе с автором: «Идите по не очень ровному и немного шаткому дощатому тротуару, и вы увидите в подвальных этажах, почти у ног своих, разные трогательные семейные картины: то мужа, играющего на скрипке в то время, как жена кормит кашей грудного ребенка, то строгого отца, дерущего за уши сына, то семейство за чаем, то семейство, встречающее или провожающее гостя, то лицо, бессмысленно смотрящее на улицу; в среднем этаже часто играет фортепьяно и шаркают чьи-то ноги в кадрили или галопе. Если на беду сторы спущены, вы можете, от нечего делать, задуматься: кто там танцует? <...> а если вы не любите мечтать перед опущенными сторами – идите далее <...>» [41]. При этом для писателя было существенным то, знакомо или нет читателю изображаемое, способен ли он находиться рядом с персонажами в тех

или иных эпизодах. Отсюда в очерке при обращении частое использование личных местоимений «мы» и «вы»: «Не удивляйтесь: у нас подобные явления не редки: мы часто простодушно хвастаем незнанием русской речи или обычаев» [42], «Вы не увидите водовоза старика, потому что до старости они не доживают, а стариком начинать эту службу – невозможно» [43]. Это, с одной стороны, свидетельствовало о внутренней ориентации повествователя на читателя, о ведении постоянного диалога с ним, а с другой стороны, давало автору возможность не наделять воображаемого адресата чертами конкретной личности, а создать обобщенный образ, что позволило бы воздействовать не на отдельные читательские группы, а на широкую аудиторию, все общество. Как утверждал В. Г. Белинский, теоретик «натуральной школы», что «истинно большой талант так же должен писать не для одних знатоков, как и не для одной толпы, но для всех» [44].

Таким образом, в «физиологических» очерках 40–50-х гг. XIX в. два основных коммуникативных плана: повествователя и воображаемого читателя. При этом адресат, потенциальный потребитель, предстал в тексте то как величина неопределенная, то приобретал конкретность и социальную характерность, будучи во многом близким автору по образу жизни, бытовым привычкам и жизненному опыту. Ориентация писателя на определенную часть публики накладывала отпечаток на способ ведения повествования и заставляла использовать специальные приемы внутривидового взаимодействия с адресатом. Читатель, следуя за своим «проводником» в мире изображаемых событий, становился не просто их непосредственным участником, но и единомышленником писателя. Так чтение очерковой литературы становилось действенным средством для постижения и одновременно формирования личности читателя, познания обществом самого себя.

Примечания

1. Колганова А. А. Роль заглавия в формировании читательского интереса (в русской литературе XIX века) // Чтение в дореволюционной России: сб. науч. тр. / сост. А. И. Рейтблат. М., 1991. С. 44.
2. Там же. С. 45.
3. См.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 219.
4. Толбин В. Лоскутницы // Финский вестник. Т. 19. 1847. С. 1.
5. Кокорев И. Т. Кухарка // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 510.
6. Толбин В. Ярославцы // Финский вестник. Т. 14. 1847. С. 1.
7. Некрасов Н. Петербургские углы // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 179.

8. Панаев И. Петербургский фельетонист // Физиология Петербурга. М., 1984. С. 251.
9. Вистенгоф П. Чиновники // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 110.
10. Толбин В. Скотолоубы // Финский вестник. Т. 24. 1847. С. 4.
11. Белинский В. Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М., 1984. С. 50–51.
12. Там же. С. 131.
13. Кокорев И. Т. Сборное воскресенье // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 474.
14. Кокорев И. Т. Сибирка // Очерки и рассказы И. Т. Кокорева. Ч. 1–3. М., 1858. Ч. 1. С. 182–183.
15. Гребенка Е. Петербургская сторона // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 179.
16. Кокорев И. Т. Сибирка. С. 182–183.
17. Кокорев И. Т. Свадьба в Москве // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 460.
18. Кокорев И. Т. Сибирка. С. 82.
19. Башуцкий А. Няня // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 61.
20. Башуцкий А. Дачник // Финский вестник. 1845. Т. 1. С. 23.
21. Лермонтов М. Ю. Кавказец // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 100.
22. Ширков В. Черные мухи // Финский вестник. Т. 9. 1846. С. 6.
23. Чернец А. В. Адресат // Введение в литературоведение: учеб. пособие / А. В. Чернец В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. А. В. Чернец. М., 2004. С. 505.
24. Толбин В. Водевиллист // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 341.
25. Кокорев И. Т. Кулаки и барышники // Очерки и рассказы И. Т. Кокорева. М., 1858. Ч. 2. С. 37.
26. Толбин В. Моншеры // Финский вестник. Т. 20. 1847. С. 9.
27. Гребенка Е. П. Хвастун // Сочинения Е.П. Гребенки. Т. 1–2. Киев – Птб – Харьков, 1902. Т. 2. С. 639.
28. Кокорев И. Т. Кулаки и барышники. С. 60.
29. Толбин В. Маркеры и билиардные игроки // Финский вестник. Т. 21. 1847. С. 2.
30. Там же. С. 17.
31. Гребенка Е. Петербургская сторона. С. 164.
32. Толбин В. Венгерцы // Финский вестник. Т. 12. 1846. С. 26.
33. Кокорев И. Т. Кулаки и барышники. С. 42.
34. Гребенка Е. П. Провинциал в Петербурге // Финский вестник. 1846. Т. 8. С. 18.
35. Кокорев И. Т. Кулаки и барышники. С. 52.
36. Там же. С. 52.
37. Григорович Д. Петербургские шарманщики // Очерки и рассказы И. Т. Кокорева. М., 1858. Ч. 2. С. 141.
38. Лихачев Д. С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. М.: Книга, 1989. С. 130–131.
39. Гребенка Е. П. Провинциал в Петербурге. С. 2.
40. Кокорев И. Т. Московские рынки // Очерки и рассказы И. Т. Кокорева. М., 1858. Ч. 3. С. 6.
41. Гребенка Е. Петербургская сторона. С. 166.

42. Гребенка Е. П. Хвастун. С. 631.

43. Башуцкий А. Водовоз // Русский очерк. 40–50-е годы XIX века / под ред. В. И. Кулешова. М., 1986. С. 29.

44. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1976–1982. Т. VIII. С. 143.

УДК 821.161.1-312.1

Н. Н. Старыгина

ПРАЗДНИЧНЫЙ МИР В ЦИКЛЕ «ПРАВЕДНИКИ» Н. С. ЛЕСКОВА

В статье систематизированы упоминаемые и изображенные праздники, выявлены основные способы и приемы описания бытовых праздников, народных гуляний и местного религиозного праздника, определены функции изображения праздников в произведениях цикла. Делается общий вывод о том, что Лесков рассматривает изображение праздников как еще один способ характерологии и что изображение праздников не противоречит лесковской концепции праведничества.

The article characterizes all the holidays depicted or mentioned in Leskov's cycle, reveals the main modes and methods of describing the holidays, festivities and local religious feasts, defines the functions of describing the "righteous men" in the stories. It draws the general conclusion that Leskov considers the describing of the holidays as one of the methods of characterization and that the describing of the holidays does not contradict the author's conception of the "righteous men".

Ключевые слова: праздник, праздничная культура, праздничная ситуация, национальная ментальность, классификация, концепция праведничества, свое – чужое.

Keywords: holiday, holiday culture, holiday situation, national mentality, classification, concept of a "righteous man", "one's own – another's".

1. История и классификация праздников

Первыми были праздники, связанные с земледельческим календарем восточных славян, так называемые календарные, или праздники народного календаря. В конце X в. вместе с принятием христианства на Руси появились новые праздники – церковные (христианские, православные, религиозные). В эпоху Петра Великого возникли гражданские (светские) праздники (в том числе встреча гражданского Нового года в ночь с 31 декабря на 1 января). Наряду с ними развивалась ярмарочная праздничная культура и культура народных гуляний, которая в основном сформировалась к концу XVIII в. Наряду с общими для России праздниками существовало много местных праздников, среди которых преобладали церковные. Из них наиболее чтимыми были престольные праздники (храмовые, часовенные, придель-

© Старыгина Н. Н., 2012

ные), обетные (заветные, богомолье, молебствие, мольба, оброчные или обещанные дни), деревенские праздники (пивные дни, уличные, местные ежегодные гулянья) [1]. Менее дробная классификация праздников предлагается культурологами: выделяются религиозные, народные и государственные праздники [2]. Вероятно, можно выделить также частные или бытовые праздники, устраиваемые в честь именинника, награжденного чем-либо человека, события в жизни группы людей и т. п.

Эртологи и культурологи довольно давно изучают это явление человеческой жизни. К настоящему времени предложено множество дефиниций данного понятия. Например, «праздник – в традиционной, светской и религиозной традиции – временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального, предполагающий максимальную причастность к этой сфере всех участвующих в П. и отмечаемый как нечто институционализированное (даже если оно носит импровизационный характер). П. в культурологии рассматривается как институт культуры, выступающий как общественное событие торжественного характера, изъятое из повседневности и проводимое в свободное от работы время» [3].

Содержание праздника включает «чествование памятного или нового радостного события путем специального выделения свободного (праздного, пороженного) от обычных дел времени и места с осуществлением целых комплексов особых праздничных действий: провозглашения праздника, поздравления с вызвавшим его событием, приглашения гостей, нарядного оформления места и его участников, музыки, развлечения зрелищами, играми, соревнованиями, включения в сюжетно-ролевое игровое действие, чествования отличившихся, награждения, подарков, угощения, наслаждения искусством, природой, установления доброжелательного, дружелюбного общения, нередко с выделением необычных ролей, неожиданных положений (ряжение, выбор партнеров по жребию, «по велению» распорядителя и т. п.) и многого другого, что превращает и сам праздник в запоминающееся радостное событие» [4].

В словаре В. И. Даля сказано, что праздник – «день, посвященный отдыху, не деловой, не рабочий... день, празднуемый по уставу церкви, или же по случаю в память события гражданского, государственного, или по местному обычаю, по случаю, относящемуся до местности, до лица» [5].

Таким образом, праздник – это 1) выход за пределы профанного измерения жизни в мифологическое или «христианское» время и пространство, если связан с обрядами и ритуалами, 2) игра (или ее элементы), понимаемая как воссоздающая деятельность человека, единицей которой является роль и которая проявляется «в формах

образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения» [6]. Праздник, с одной стороны, реальность человеческой жизни, с другой – условность.

В празднично-игровых ситуациях (в модели поведения человека, в степени и характере его участия в празднике) проявляются национальная ментальность, ценностные ориентиры, психология, характер человека. Этим можно объяснить внимание писателей к праздничной культуре, изображение в художественных произведениях праздничных ситуаций.

2. Изображение праздников в цикле «Праведники» Н. С. Лескова

Изображение праздников и праздничных ситуаций не противоречит предмету изображения (праведник) в цикле «Праведники» и лесковской концепции праведничества. Праведник живет в миру, участвует в общественных и семейных делах, живет обычной человеческой жизнью, частью которой и являются праздники, прочно укоренившиеся в быту русского человека. Изображение праздника соответствует установке писателя показать бытовую жизнь героя, а также выявить национально-специфическое в русском человеке. Можно сразу предположить, что герой-праведник будет по-разному проявлять себя во время религиозных, государственных или частных праздников.

Праздники в цикле «Праведники»

В произведениях, составивших цикл «Праведники», встречаются преимущественно упоминания о праздниках *религиозных и календарно-обрядовых*: Крещение («Однодум». С. 22, «Человек на часах». С. 337), Рождество (воспоминания Ивана Флягина в «Очарованном страннике». С. 265), воскресенье (как день недели, «Кадетский монастырь». С. 72), открытие мощей нового угодника (как местный религиозный праздник, «Несмертельный Голован». С. 116–117 и далее), день св. Агафьи, день св. Георгия Победоносца, день памяти пророка Иеремии, день св. Николая Угодника («Несмертельный Голован». С. 104, 108, 112), Масленица («Очарованный странник. С. 327), Мокрый Спас («Очарованный странник». С. 334).

Второй группой праздников, о которых упоминается или которые изображаются в произведениях цикла, являются *частные или бытовые* праздники: свадьба («Однодум». С. 17, «Левша». С. 210, «Очарованный странник». С. 316, «Шерамур». С. 403–404), вручение ордена («Однодум». С. 33), пирушка («Кадетский монастырь». С. 153, 160–162), пир («Шерамур». С. 358, 402, 403).

Упоминаются *народные гулянья*: кулачные бои («Однодум». С. 6), ярмарка («Очарованный странник». С. 248, 278, 284, 291, 313).

Местный государственный праздник изображен в рассказе «Однодум»: встреча губернатора Ланского («Однодум». С. 20 и далее).

К праздникам можно отнести «бедные столы», накрываемые для нищих и бездомных («Несмертельный Голован». С. 127).

В сказе о Левше сравниваются русский и английский праздники без конкретизации («Левша». С. 212).

Указание на праздник содержится в библеизме «пир веры» («Несмертельный Голован». С. 116, 117).

В основном в произведениях о праведниках содержатся лишь упоминания о праздниках. Подробные и развернутые описания праздников присутствуют лишь в рассказах «Кадетский монастырь» (пирушки), «Несмертельный Голован» (открытие мощей нового святого), «Однодум» (встреча Ланского), «Шерамур» (пир), «Очарованный странник» (свадьба, ярмарки). Можно заметить, что предметом описания становятся бытовые праздники, народные гуляния, местный религиозный праздник. Церковные и календарно-обрядовые праздники не изображаются, не описываются, только упоминаются (исключение – изображение фрагмента праздника на Мокрого Спаса в «Очарованном страннике». С. 33–334). В какой-то степени это вызывает удивление, ведь в центре произведений – верующий человек. Казалось бы, изображение его в ситуации религиозного праздника дает писателю возможность более обстоятельно раскрыть религиозность героя, однако Лесков таким приемом не пользуется. Можно предположить, что это результат понимания того, что религиозные и календарные праздники – неотъемлемая часть народной жизни, обычное явление в жизни русского человека, знакомое каждому читателю как человеку общей национальной культуры с героем и потому способному воссоздать в воображении поведение героев в данных типичных ситуациях. Подтверждением этому служит то, что в некоторых упоминаниях, например в «Очарованном страннике» («...перед масленицей, когда в церкви поют: “Покаяния отверзи ми двери”...». С. 327) или «Однодуме» («...в конце концов их (мундиры. – Н. С.) втихомолку кропили из священных бутылочек богоявленскою водой, которая, если ее держать у образа в заткнутой воском посудине, не портится от одного крещеньева дня другого и нимало не утрачивает чудотворной силы, сообщаемой ей в момент погружения креста с пенем “Спаси, Господи, люди твоя и благослови достояние Твое”». С. 22), содержится очевидное указание на знание персонажем или рассказчиком праздничного церковного обряда, что дает основание предположить, что он неоднократно участвовал в церковных праздничных действиях.

При чтении произведений цикла «Праведники» у читателя формируется представление о богатстве и разнообразии русских праздников, о

их месте в жизни русского человека и общества, о роли в формировании ценностных ориентиров человека, о поведении русского человека в праздничной ситуации и т. д. Упоминание или изображение праздников конкретно функционально в каждом произведении, а общими функциями этих текстовых элементов являются формирование бытового фона, создание национального колорита, определение личностных особенностей персонажа.

Праздник

как явление национальной русской культуры

В «Левше» одним из параметров сравнения «своего» и «чужого» стал праздник: «А придет праздник, соберутся по парочке, возьмут в руки по палочке и идут гулять чинно-благородно, как следует» (с. 212). Сопоставление здесь скрытое, подразумеваемое, причем в сказе о Левше нет описания русского праздника, но в контексте цикла это сравнение реализуется. Совсем не чинно ведут себя во время пирушки герои рассказа «Кадетский монастырь» – молодые инженеры, празднующие выпуск, и инженеры в Польше, которые любого могли «подавить грандиозностью своего поведения» (с. 160). («Здесь пили и ели много, забирая все, что есть самого лучшего и самого дорогого, засиживались долго, сколько хотели, и платили за все настоящим благородным манером, то есть не торгуясь и даже не считая, что действительно взято и что бессовестно присчитано». С. 161.) Мало порядка на торжествах в Солигаличе по случаю чествования нового губернатора («Однодум») и при открытии мощей нового угодника («Несмертельный Голован»). Как будто не слишком благочинно празднуется Рождество Христово в деревне Ивана Северьяновича Флягина: «...а дома у нас теперь в деревне к празднику уток, мол, и гусей щипят, свиней режут, щи с зашеиной варят жирные-прежирные, и отец Илья, наш священник, добрый-предобрый старичок, теперь скоро пойдет он Христа славить, и с ним дьяки, попадьи и дьячихи идут, и с семинаристами, и все навеселе, а сам отец Илья много пить не может: в господском доме ему дворецкий рюмочку поднесет, в контрое тоже управитель с нянькой вышлет попотчует, отец Илья и раскиснет и ползет к нам на дворню, совсем чуть ножки волочит пьяненький... Так это все у него семейственно, даже в рассуждении кушанья» (с. 265).

«Чинно-благородному» праздничному поведению англичан в цикле противопоставлены «широкие привычки» (с. 161) и удалство празднующих русских, отсутствие чувства меры и удалство, с одной стороны, с другой – единение участников праздника (будь это офицеры или встречающие губернатора горожане), способность отдаваться полностью действию, в котором они уча-

ствуют, и тихая семейственность, родственность деревенских жителей. Если вспомнить об участии Рыжова в кулачных боях («В свои отроческие годы он был уже первый силач и так удачно предводительствовал стеною на кулачных боях, что на какой стороне был Алексашка Рыжов, — та считалась непобедимой». С. 6), Флягина — в ярмарочных гуляньях, то «чинно-благородству» англичан будут противопоставлены удалство, безудержность, размах, непосредственность русского человека, не умеющего подчас вовремя остановиться в своем увлечении.

Сравнение национально-русского обрядового действия и традиций иной культуры содержится в описании свадьбы Шерамура и «Танты» («Шерамур». С. 403): «Без всяких ухищрений с ним совершился святой обычай родной стороны: Шерамур был князем своего брачного вечера» (С. 403). Именование героя свадебным чином «князь» отсылает читателя к русскому свадебному обряду (невеста — княгиня, жених — князь). Несколько диссонирует с русской народной традицией обозначение «брачный вечер», более соответствующий светской культуре праздников. Наконец, действие «трех человек», возложивших по поручению Танты венки на голову Шерамура, также противоречит русской свадебной традиции, в соответствии с которой венком, являющимся символом девичьей невинности, увенчана невеста.

В целом же, описывая «пир нищих» (с. 403), Лесков ориентируется на западно-европейскую карнавальную традицию, когда во время карнавала всё и все меняются своими местами, всё становится с «ног на голову»: вечно голодного Шерамура гости-нищие коронуют («Шерамур, одетый Тантой в какую-то куртку, был между ними настоящий король, и они с настоящей деликатностью нищих устроили ему королевское место». С. 403), гости и сам жених-король пируют, не зная меры, Шерамура переименовывают: вместо Шерамура ему присваивают кличку «теткин муж».

Дворянская праздничная культура в цикле представлена описанием свадьбы князя в «Очарованном страннике». Это сугубо светский праздник, европеизированный (процесс модернизации и европеизации праздничной культуры начался в России в петровскую эпоху и затронул прежде всего гражданские и бытовые праздники [7]), включающий действия светского характера — званый ужин, бал, угощения и подарки для простого народа, музыку, фейерверк: «А как свадьба день пришел и всем людям роздали цветные платки и кому какое идет по его должности новое платье... за рекою весь дом огнями горит, светится, и праздник идет, гости гуляют, и музыка гремит, далеко слышно» (с. 316). Светский и «гос-

подский» характер имеют «товарищеские обряды», изображенные в рассказе «Кадетский монастырь» (с. 153–154, 161–162).

Фрагментарно изображенные религиозные или церковные праздники: великий праздник Крещения («Однодум». См. выше), воскресная обедня («Кадетский монастырь». С. 74), великий праздник Рождества Христова («Очарованный странник». С. 265), Масленица («Очарованный странник». С. 327), Мокрый Спас, церковный праздник, отмечаемый 1 августа по старому стилю («Очарованный странник»: «На самого на Мокрого Спаса, на всенощной, во время благословения хлебов, как надо по чину, отец игумен и иеромонах стоят посреди храма, а одна богомолочка старенькая подает мне свечечку и говорит: “Поставь, батюшка, празднику”. Я подошел к аналою, где положена икона “Спас на водах”, и стал эту свечечку лепить, да другую уронил». С. 333–334) — дают представление о праздничном календаре и устройстве праздничных церемоний, которые включали торжественные богослужения и другие церковные ритуалы, составлявшие официальную часть праздника, а также об участии и бытовом поведении русского человека в праздничных церковных церемониях и о традициях, существовавших в быту.

Календарные праздники и обряды связаны с «земледельческим месяцесловом» — устным крестьянским календарем, с одной стороны, с другой — с православными святыми. Природно-астрономические явления (летнее и зимнее солнцестояние, весеннее и осеннее равноденствие, смена времен года) открываются большими календарными праздниками: святками, масленицей, семицко-троицкой неделей, русалиями, Иваново-Купальским праздником, праздниками во имя Спаса и Богородицы. Между ними сложилась цепочка ежедневных малых и средних праздников, календарных примет, наблюдений, зарифмованных в присловья, закрепленных за тем или иным святым (причем имена святых были «народными»: Авдотья-Малиновка, Савватий-Пчельник и др.), окруженных поэтическими сказаниями, песнями, стихами [8]. Календарные праздники и обряды закрепили огромный опыт человека по освоению мира, они отражают верования, уклад жизни, психологию, характер, душу русского человека. В «Несмертельном Головане» повествование о народных календарных праздниках в полной мере соответствует сказанному:

«...в феврале на день св. Агафьи Коровницы по деревням, как надо, побегала “коровья смерть”» («Несмертельный Голован». С. 104),

«Это было по весне, должно быть, после того, как выехал на русские поля изумрудные молодой Егорий светлохрабрый, по локоть руки в красном золоте, по колени ноги в чистом сереб-

ре, во лбу солнце, в тыле месяц, по концам звезды переходящие, а божий люд честной-праведный выгнал встреч ему мал и крупен скот» («Несмертельный Голован». С. 108),

«...поля и луга уклочились густой зеленью, и привольно стало по ним разъезжать молодому Егорию светлохрабромому, по локоть руки в красном золоте, по колени ноги в чистом серебре, во лбу солнце, в тыле месяц, а по концам звезды переходящие. Отбелились холсты свежее юрьевой росой, выехал вместо витязя Егория в поле Иеремия пророк с тяжелым ярмом, волоча сохи да бороны, засвистали соловьи в Борисов день, утешая мученика, стараниями святой Мавры заси-нела крепкая рассада, прошел Зосима святой с долгим костылем, в набалдашнике пчелиную матку принес, минул день Ивана Богословца, “Николина батюшки”, и сам Никола отпразднован, и стал на дворе Симон Зилот, когда земля именинница. На землины именины...» («Несмертельный Голован». С. 112),

«...травы надо собирать с Ивана до полу-Петра, и отлично “воду показывал”, то есть где можно колодец рыть. Но это он мог, впрочем, не во всякое время, а только с начала июня до св. Федора Колодезника, пока “вода в земле слышно как идет по суставчикам”» («Несмертельный Голован». С. 113).

Таким образом, национально-специфическое в русской жизни Лесков показывает, упоминая и описывая праздники (конечно, наряду с другими возможностями). Традиции, обряды, быт, нравы, слово, поведение, характер, восприятие мира и человека, артистизм и поэтичность – всё, в чем проявляется национально-особенное, находит выражение в праздничной культуре русского человека. Писатель создал образ именно русского праздника, причем его особенности подчеркнуты приемом сравнения с иной праздничной традицией.

Праведник как человек празднующий

Лесковский герой-праведник является участником церковных праздников, частных/бытовых (пир), народных гуляний (кулачные бои, ярмарки).

Однодум в молодости принимал участие в кулачных боях, свадьба для него оказалась совсем не праздничной. По долгу службы Александр Рыжов участвует в торжественной встрече нового губернатора, что можно рассматривать как местный государственный праздник. Ему отведена роль городничего, но сыграна она героем неправильно (не по сценарию), и спектакль мог бы превратиться в трагифарс или трагикомедию. От этого его спасло лишь то, что Рыжов оставался самим собой. Он не сжился с новой ролью, вел себя естественно, поэтому «он всем казался чем-то величественным», а не смешным, несмотря на «разводы национальных цветов на его бе-

лых рейтузах» (с. 27). Естественен Однодум и в своем гневе, когда «благочестивый дух его всколебался и поднялся на высоту невероятную» (с. 28): для него нарушение церковного обряда Ланским было оскорбительным, потому что в данном случае следование ритуалу церковного обряда не было игрой, нарушение его означало отсутствие в душе человека богопочитания.

Рыжов, формально участвующий в общем городском празднике, отличается в этом плане от горожан, которые стремятся активно поучаствовать в памятном событии. Равнодушно Рыжов принимает владимирский орден, что для другого человека также могло бы стать личным праздником.

В государственных и бытовых праздниках герои либо не участвуют, либо участвуют поневоле или не принимают участия в собственно праздновании, либо праздник для них не имеет значения или они не способны праздновать так, как обыкновенные люди. Брянчанинов и Чихачев «не посещали никаких увеселений и гульбищ» («Инженеры-бессребреники». С. 142), Николай Фермор «не искал пиров» (с. 163), его участие в пирушках однокурсников и сослуживцев выявило полное непонимание ими его возвышенных устремлений и обернулось неприятием героя.

Иван Северьянович в праздник Мокрого Спаса нарушил общее благочиние в храме (с. 334), что было объяснено сатанинским искушением. Даже во время ярмарочных гуляний герой не такой, как все: его увлекают необыкновенные ситуации и люди (перепор, магнитезер и др.), а не традиционные народные увеселения.

Шерамур во время «пира нищих» (свадьбы) примеряет другую социальную роль – короля, но это только иллюзия, это мир, в котором все перевернулось на период праздника: нищие стали как будто богатыми, голодные – сытыми. (Кстати, ситуация напоминает ситуацию с Санчо Пансой из «Дон Кихота».)

Возникает ощущение, что праведники выламываются из традиционной атмосферы любого праздника – государственного, религиозного, бытового. Возможно, это еще один способ показать, что все-таки это не типичные в быту люди. Они типичны в своих духовных и религиозных исканиях. Но именно напряженность духовной жизни выделяет их из обыкновенной среды простых людей, не обремененных уяснением высшей истины, живущих обычной бытовой жизнью.

Итак, праздничный мир русского человека представлен в цикле «Праведники» достаточно широко и полно. Читатель получает представление о религиозных, календарно-обрядовых праздниках, о крестьянской и дворянской праздничной культуре, о праздниках общих и личных. Лесков изображает русские праздники, что подчеркнуто сравнением своей и чужой празднич-

ных культур. Праведник Лескова участвует в праздничных событиях. При этом изображение праздничных событий и поведения героя-праведника не противоречит лесковской концепции праведничества.

Примечания

1. См. подробнее: Русские. М.: Наука, 1999. URL: <http://www.Booksite.ru/fulltext/rus/sian/index.htm>
2. См.: Хоруженко К. М. Культурология: энциклопедический словарь. Ростов н/Д, 1997. С. 393.
3. Там же. С. 392–393.
4. Григорьев В. М. От игры и праздника к празднично-игровой культуре. С. 4. URL: <http://akademia-igri.narod.ru>
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982. Т. 3. С. 381.
6. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 153.
7. См.: Зелов Д. Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века. М., 2002; Келлер Е. Э. Праздничная культура Петербурга. Очерки истории. СПб., 2001.
8. См.: Русские. С. 615 и далее.

УДК 821.161.1-34

Н. Н. Старыгина

СТРУКТУРА И ПОЭТИКА СКАЗОВОЙ СИТУАЦИИ В ЦИКЛЕ «ПРАВЕДНИКИ» Н. С. ЛЕСКОВА

В статье выявляются общие закономерности изображения сказовой ситуации в цикле «Праведники», а также способы и приемы создания сказовой ситуации в каждом произведении цикла. Делается вывод о неразработанности структуры и поэтики сказовой ситуации, что обусловлено циклизацией как основным способом организации художественного материала в лесковском произведении.

The article reveals the general ways of describing the tale situation in the “righteous men” stories, the modes and methods of creating the tale situation in each story. It draws the conclusion on the inadequacy of the structure and the poetics of the tale situation, which is conditioned by the cyclization as the main mode of artistic material arrangement in Leskov’s works.

Ключевые слова: сказовая ситуация, система персонажей, мотивный комплекс, форма повествования, автор-повествователь, герой-рассказчик, хронотоп, цикл, циклизация.

Keywords: tale situation, system of characters, motive complex, form of narration, author-narrator, character-narrator, chronotope, cycle, cyclization.

В художественном мире произведений Н. С. Лескова, который любил наделять героя неповторимым «голосом» и был мастером сказовой

формы повествования, изображение сказовой ситуации как одной из ситуаций речевого общения становится почти обязательным. Вместе с тем содержание, структура и поэтика универсальной для Лескова сказовой ситуации – при наличии повторяющихся элементов – в полной мере определяются художественным замыслом писателя, его художественной тактикой в каждом конкретном случае. Это подтверждается анализом лесковских произведений, вошедших в цикл «Праведники».

Сказовой ситуацией мы называем изображение в художественном произведении совокупности обстоятельств, мотивирующих рассказ героя (воспроизведенный в тексте как иллюзия устной разговорной речи), условий, пространства и времени, в которых он осуществляется. Сказовая ситуация формирует обрамление рассказа героя, в котором разворачивается сюжет автора-повествователя, имеющий вполне самостоятельное смысловое и поэтическое значение и функции, равнозначный сюжету героя-рассказчика.

Основные функции сказовой ситуации – мотивация и рефлексия рассказа. Они реализуются благодаря наличию в системе персонажей (автор-повествователь («я»), слушатели (попутчики, собеседники, гости), герой-рассказчик) автора-повествователя. Произведение со сказовой ситуацией чаще всего строится как «рассказ в рассказе», при этом сказовая ситуация имеет типичную структуру: вход в ситуацию (экспозиция в сюжете); пребывание в ситуации (слушание рассказа/развитие сюжета и его кульминация); выход из ситуации (развязка).

Экспозиция (вход в сказовую ситуацию) включает в себя изображение нескольких событий, переживаемых автором-повествователем (осмысление какого-либо факта общественной (иной) жизни); припоминание каких-то событий из прошлого; появление (или проявление) героя-рассказчика и его представление; диалог или беседа; провоцирование рассказа. Изображение слушания и восприятия рассказа (пребывание в ситуации) чаще всего сводится к воспроизведению комментария автора-повествователя, диалога (обмена репликами) между героями слушателями, рассказчиком. Выход из ситуации (развязка) оформляется или как диалог между героями, или как резюме-размышление автора-повествователя. Иногда он формально отсутствует.

Сюжетообразующими мотивами в изображенной сказовой ситуации чаще всего являются мотивы пути (дороги), встречи, беседы. Мотивный комплекс соответствует принципу декаузальности (отсутствию видимой причинной обусловленности изображаемых событий), реализуемому в сказовой ситуации: случайность появления (выбора) героя-рассказчика, случайность встречи собеседников и пр. С мотивным комплексом со-

относится изображение пространства и времени: на хронотопические обстоятельства чаще всего лишь указывается или они предполагаются по имеющимся косвенным замечаниям.

В цикле «Праведники», составляющими элементами которого являются рассказы и повести со сказовой формой повествования, типичная сказовая ситуация изображается в рассказе «Пигмей» и в повести «Очарованный странник». В таких произведениях, как «Однодум», «Кадетский монастырь», «Русский демократ в Польше», «Инженеры-бессребреники», «Левша», «Человек на часах», не изображается сказовая ситуация. Особыми случаями являются «Несмертельный Голован» и «Шерамур»: в первом автор-повествователь выступает в роли мемуариста, который поведал о том, что о герое «знал и слышал», во втором автор-повествователь выступает как рассказчик, который рассказывает со слов других (литератора Нето, «человека будущего») и о своих личных впечатлениях.

Преобладающее в данном случае неизображение сказовой ситуации обусловлено художественной задачей автора – создать *цикл* произведений о праведниках. Сквозная тема и предмет изображения в цикле обозначены заглавием («Праведники») и эпиграфом («Без трех праведных несть граду стояния») и обстоятельно представлены в *предисловии*. Причиной, побудившей автора-повествователя искать и показать праведников, стало, как известно, несогласие с «одним большим русским писателем» [Лесков Н. С. Праведники // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1989. Т. 2. С. 3. В дальнейшем цитируем по этому изданию, указывая название произведения, страницу]. Автор также сформулировал алгоритм решения задачи: найти тех, кто знает праведников, услышать рассказ о них, записать рассказ. Таким образом складывается мотивный комплекс: поиска, пути, встречи, беседы (заметим, традиционный и для сказовой ситуации), а также мотивы узнавания/неузнавания, незнания/знания и записывания. В последнем реализуется текстообразующая функция предисловия: результатом поиска стали «записи» (Предисловие, 4), предлагаемые читателю.

В целом предисловие напоминает сказовую ситуацию: во-первых, автор-повествователь выступает как речевой субъект, которому принадлежит высказывание, адресованное читателю и привлекающее его внимание к будущему рассказчику (рассказчику) как субъекту речи, рассказ которого интересен прежде всего своей темой (праведничество) и объектом (праведник), во-вторых, в нем есть слово-маркер: «рассказать» (Предисловие, 3).

Но предисловие в первую очередь важно тем, что автор-повествователь убеждает читателя в

том, что его «записи» появились в результате прослушивания чьих-то рассказов о праведниках: «обращался», «спрашивал», «отвечали» (Предисловие, 4). В данном случае очевидно указание на сказовые ситуации, причем наличие двух изображенных сказовых ситуаций («Пигмей», «Очарованный странник»), намеки на конкретную ситуацию речевого общения в других текстах цикла подтверждают это. Сказовая ситуация (если ее изображение отсутствует) подразумевается или предполагается, она «запрятана» в подтекст и может быть выявлена только в контексте цикла «Праведники».

Почему писатель в произведениях, которые «запрограммированы» на изображение сказовой ситуации, отказывается от этого? На наш взгляд, объяснение в следующем.

Во-первых, сказовая ситуация, как уже было отмечено, «организуется» принципом декаузальности. В цикле «Праведники» этот организующий художественный материал принцип оказывается не актуальным: автор-повествователь в предисловии нацеливается на целенаправленный поиск праведников. В цикле реализуется противоположный принцип – мотивированности или причинной обусловленности изображаемого. Элемент случайности, конечно, предусмотрен в мотивном комплексе предисловия к циклу, и наличием двух произведений со сказовой ситуацией он подтверждается, однако он не становится ни циклообразующим, ни жанро-, ни композиционно- или сюжетоорганизующим. Отсутствие изображения сказовых ситуаций в подавляющем большинстве произведений цикла (отсутствие повторяемости ситуации) усиливает впечатление целенаправленности поиска героев-праведников.

Во-вторых, благодаря предисловию у читателя возникают так называемые предварительные знания (он знает, о чем будет идти речь), что опять же делает бессмысленным создание иллюзии случайности происходящего в каждом компоненте цикла: рассказ (точнее, его запись) о праведнике ожидаем читателем. В результате отпадает необходимость изображения сказовой ситуации во всех произведениях цикла.

В-третьих, заданность тематики и предмета изображения переключает внимание читателя на героя-праведника и на события его жизни, в которых он проявляет свою праведность, свой духовно-нравственный, религиозный опыт. Рассказ о праведнике не нуждается в прикрепленности к какому-то общественному, культурному, бытовому и другому обсуждаемому во время беседы, встречи, любого общения событию (теме, факту и пр.), что характерно для произведения с изображением типичной сказовой ситуации. Для русской духовной традиции праведничество – явление характерное, а не случайное или уникаль-

ное. В цикле «Праведники» это понимание закрепляется на композиционном уровне.

В-четвертых, сказовая ситуация, как мы уже говорили, имеет свой хронотоп, который изображается по принципу локализации: замкнутое пространство – место встречи и беседы, ограниченное временем общения. Такой способ организации пространства и времени противоречит заявленному в предисловии и реализуемому в тексте всего цикла ощущению всеохватности и бесконечности поиска праведников, а также формируемым мотивом пути и поиска композиционной разомкнутости и сюжетной перспективе цикла.

В-пятых, все сказанное выше высвечивает функциональную значимость присутствия образа автора-повествователя в цикле. С ним связана композиционная мотивация цикла – «записи» накапливаются, стилистическая мотивация: они возникла в результате речевого общения с разными людьми, в разное время и в разных местах – хронотопическая мотивация.

Таким образом, наличие общего предисловия к циклу «Праведники» определило композиционно-сюжетную стратегию автора в составляющих его компонентах: сказовая ситуация в большинстве произведений присутствует как подтекстовая или первичная ситуация речевого общения. В этом случае рассказчик не является объектом речи автора-повествователя, то есть о нем не сообщается никаких предварительных сведений. Он предстает перед читателем субъектом речи или исключительно «языковой личностью», когда о его мировоззрении, характере, социальном статусе, возрасте, взаимоотношениях с окружающими и т. д. читатель догадывается и судит, основываясь на его высказывании, составляя его речевую характеристику (содержание высказывания, композиционные и стилистические особенности речи, конструируемое речевое поведение).

Характерной приметой лесковского цикла является сосуществование трудно разграничиваемых «я» автора-повествователя и «я» рассказчика. Этим, например, примечателен рассказ «*Однодум*», первый компонент цикла. То, что произошла смена субъектов речи (автор-повествователь в предисловии, рассказчик в «*Однодуме*»), очевидно: «запись» рассказа об *Однодуме* стилистически не совпадает с предисловием. Автор-повествователь создает иллюзию устной речи, подкрепляя ее указанием на «очевидца» (*Однодум*, 28) описываемых событий. Однако заключительные слова последнего абзаца: «...мне кажется, в нем можно видеть кое-что кроме «одной дряни», – чем и да будет он помянут в самом начале розыска о «трех праведниках», могут быть восприняты двояко: как слова автора-повествователя, поскольку они переключаются с предис-

ловием, или как слова рассказчика – своего рода ответ автору-повествователю на его предполагаемую просьбу рассказать о праведниках (в пользу этого свидетельствует тот факт, что слова «одной дряни» о «трех праведниках» заковычены, то есть являются цитатой, «чужим словом» в речи рассказчика).

В «*Инженерах-бессребренниках*» намек на подтекстовую сказовую ситуацию содержится в выражениях «расскажем ниже» (*Инженеры-бессребренники*, 141), «описано» (178), но веских речевых фактов, помогающих различить «голоса» автора-повествователя и рассказчика, нет. Единственное, что может поддержать предположение о наличии первоначального рассказчика, – указание на тему праведничества в заключительной главе рассказа: последний абзац начинается фразой «Так отошли от жизни три страстно стремившиеся к праведности воспитанника русской инженерной школы» (188).

Следующий за рассказом «*Инженеры-бессребренники*» «*Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе*» отмечен очевидной сменой субъекта речи: иллюзия устной разговорной речи мастерового контрастирует с речевой манерой предыдущего рассказчика, и этот контраст подчеркнут указанием на речевой жанр «сказ». Но в «самом сказовом» лесковском произведении сказовая ситуация не изображена. Предположение о возможности такой ситуации возникает благодаря общему предисловию к циклу, иллюзии устной речи, контрастной речи субъекта речи в предшествовавшем рассказе и речи автора-повествователя в главке двадцатой (*Левша*, 217–218).

Рассказ «*Человек на часах (1839 г.)*» начинается с небольшого вступления автора-повествователя, адресованного читателю и содержащего оценку изображенного события и его участников, а также «источника информации»: «Это составляет отчасти придворный, отчасти исторический анекдот... Вымысла в наступающем рассказе нет нисколько» (*Человек на часах*, 337). Указание на анекдот свидетельствует о наличии первоначальной сказовой ситуации. Заключительное предложение рассказа размышление может быть приписано как автору-повествователю, поскольку апеллирует к предисловию, хотя и без точных соотношений, так и первоначальному рассказчику, поскольку заключается словами «героя моего точного и безыскусственного рассказа» (354) и контрастирует возвышенным стилем с лаконичным предисловием автора-повествователя к данному рассказу.

В усеченном виде сказовая ситуация представлена в рассказе «*Кадетский монастырь*»: текст первой главы воспринимается как ответ героя-рассказчика на вопрос автора-повествователя («У нас не переводились, да и не переведутся пра-

ведные. Их только не замечают, а если стать при-сматриваться – они есть. Я сейчас вспоминаю целую обитель праведных, да еще из таких времен, в которых святое и доброе больше чем когда-нибудь пряталось от света. ...Я хочу вам рассказать нечто весьма простое...» (с. 46). Это подтверждается тем, что «я» героя-рассказчика представлено и в первой главе (где обычно звучит голос автора-повествователя), и в последующих (глава вторая: «Воспоминания мои касаются Первого петербургского кадетского корпуса, и именно одной его поры, когда я там жил, учился и сразу въявь видел всех четырех праведников, о которых буду рассказывать» (с. 46), «Я прошу верить, а лично слышащих меня – засвидетельствовать, что моя память совершенно свежа и ум мой не находится в расстройстве, а также я понимаю слегка и нынешнее время» (с. 47) и др.). Иллюзию рассказывания и слушания создают также постоянные обращения к слушателям (или слушателю): с. 47, 48, 50, 52, 60, 62, 65, 72, 73, 75. По аналогии с началом произведения (первой главой) оформлен его финал: «Я кончил, больше мне сказать об этих людях нечего...», с. 75), также воспринимаемый читателем как заключительная реплика героя-рассказчика, обращенная к слушателям.

Таким образом, в «Кадетском монастыре» просматриваются все три составляющие сказовой ситуации (хотя и в усеченном виде): вход в ситуацию – пребывание в ней – выход из ситуации.

Следующие рассказы «*Прибавление к рассказу о Кадетском монастыре*» и «*Русский демократ в Польше*» имеют тот же первоначальный источник, что и «Кадетский монастырь». В «Прибавлении...» на это указывает лишь заглавие произведения, а в «Русском демократе в Польше» сказовая ситуация трансформируется в достаточно традиционную форму: в небольшой преамбуле к рассказу появляется автор-повествователь, который лаконично представляет рассказчика – «почтенный старец» (с. 79), и раскрывает (точнее, подтверждает сказанное в предисловии) алгоритм своей работы: «...со слов которого я записал рассказ...» (с. 79).

В заключительном рассказе цикла «*Шерамур (Чрева-ради юродивый)*» явно разграничиваются две роли-функции автора: автора-повествователя и автора-рассказчика. «Если бы я не опасался выразиться вульгарно в самом начале рассказа...», «...я должен это сказать...», «...я рискую рассказывать» (с. 354) – в данных высказываниях содержится указание на устную речь (рассказ). В словах «Я опишу кое-что из них в коротких отрывках...» (с. 354) автор указывает на оформление своего рассказа: «отрывки», то есть на запись собственного рассказа. Обратим вни-

мание на то, что в последнем рассказе цикла о праведниках, во-первых, обозначены две функции автора (повествователь и рассказчик), которые в первом рассказе цикла «Однодум» были трудно различимы и которые на протяжении всего повествования о праведниках то сближались, то намеренно разграничивались.

На ситуацию устного речевого общения в тексте есть указание: «До сих пор я говорю с чужих слов – теперь перехожу к личным наблюдениям...» (с. 361). В данном высказывании опять же раскрыт алгоритм работы автора: он слушает и записывает (автор как бы возвращает нас к предисловию). Однако в этом произведении он несколько усложнен: сначала автор-рассказчик *говорит* «с чужих слов», затем переходит «к личным наблюдениям» (с. 361), то есть *рассказывает* свою историю, далее еще раз *говорит* с чужих слов, когда воспроизводит рассказ «гостя» («человека будущего». С. 398) о Шерамуре, и только потом все это *записывает*.

В финале произведения преобладает роль повествователя, обращающегося к читателю: «Я боюсь, что мой Шерамур вам не совсем понятен, читатель, но это не моя вина: я его записал верно. ...Пьеса окончена, и читатель может меня теперь спросить: зачем она попала в одну книгу с рассказами о трех праведниках...» (С. 405) Характерно, что теперь в поле зрения автора-повествователя вся книга (цикл), причем словами «о трех праведниках» он нас, читателей, возвращает как к предисловию, так и к эпиграфу, заставляя также увидеть как единое целое все рассказы о праведниках и актуализировать в памяти сказанное и записанное ранее.

Специфичность изображения сказовой ситуации как ситуации речевого общения в цикле «Праведники» подчеркивается наличием двух произведений, в которых она воссоздана типически: «Пигмей», «Очарованный странник».

В «*Пигмее*» есть вступительная часть, в которой автор-повествователь воспроизвел бытовую ситуацию беседы «в одном скромном кружке» (с. 34), обозначил место действия – Петербург. Мотив беседы как сюжетообразующий подкреплен указанием на тему общей беседы: «...по поводу замечаемого нынче чрезмерного усиления в нашем обществе холодного и бесстрастного эгоизма и безучастия» (с. 34). Участники беседы именуется традиционно «собеседниками», «господами» (в речи будущего рассказчика) (с. 34). Из числа собеседников выделяется рассказчик, который представлен следующим образом: «...один из собеседников, мой земляк, пожилой и весьма почтенный человек...» (с. 34), то есть именование персонажа является основным средством создания его образа. Характерологической функцией наделена также речевая характе-

ристика героя-рассказчика: он в небольшом введении к своему рассказу раскрывает его тему, соответствующую общей теме беседы, и дает оценку герою предстоящего рассказа и его поступку: «...вы увидите, что может сделать для ближнего самый маленький человек, когда он серьезно *захочет* помочь ему, – наше нынешнее горе в том, что никто ничего не хочет сделать для человека, если не чаёт от этого себе выгоды» (с. 34).

Вход в сказовую ситуацию завершается словами автора-повествователя: «И рассказчик сообщил нам следующее» (с. 34). Пребывание в сказовой начинается со смены речевых субъектов (автор-повествователь, рассказчик), поддерживается указаниями на процесс рассказывания в тексте: «...о котором я говорю...» (с. 34), «Я не назову...» (с. 35), а также обозначением «первоначального рассказчика» истории – самого «мелкопоместного дворянина», именуемого «С.»: «...говорит С.» (с. 35). Выход из ситуации не изображен, но зафиксирован собственно финалом всего произведения, его заключительной фразой: «Как же за эти незаслуженные ощущения Бога хоть слезою не поблагодарить!» (с. 46), принадлежащей герою-рассказчику.

Обращает на себя внимание такая деталь: лишь в двух рассказах цикла есть не обозначенная указанием на очередность главок преамбула. Это «Пигмей» и «Русский демократ в Польше», рассказы, в которых именно в этих частях текста изображена в той или иной степени развернуто сказовая ситуация, содержащая представление героя-рассказчика. Членение на главы и собственно оглавление (первая глава, вторая, третья...) в остальных произведениях цикла распространяются только на воспроизведенный рассказ о праведнике. С одной стороны, это косвенное указание на значимость именно той части произведения, в которой рассказывается о праведнике, с другой стороны, таким образом вычленяется в названных двух произведениях обрамление, в котором изображена сказовая ситуация. (Вступительная часть в «Очарованном страннике», в которой отчетливо выделена и изображена сказовая ситуация, озаглавлена «Глава первая», но это мотивировано достаточно большим объемом повести, на наш взгляд.)

Классически выдержанный вариант изображения сказовой ситуации представлен в повести «*Очарованный странник*» (глава первая). В сказовой повести развернуто изображены вход, пребывание, выход из ситуации, то есть сформировано полноценное обрамление, имеющее свой сюжет, мотивный комплекс, событийный ряд, систему образов-персонажей. Мотивы пути («Мы плыли по Ладожскому озеру...», с. 218) и беседы («...речь зашла...», с. 218) организуют сказовую

ситуацию. Основными изображенными событиями в сказовой ситуации стали диалоги пассажиров судна, появление «нового оппонента» (с. 219) и его представление, его рассказы о «попике запивашке» (с. 221), усмирении коня. В сказовой ситуации (вход) запрограммировано распределение художественного материала в основной части повести: рассказ (монолог) героя чередуется с диалогами между ним и остальными собеседниками.

Образная система включает образ автора-повествователя, образы собеседников-путников, образ героя-рассказчика. Роль автора-повествователя здесь достаточно скромна, он не выделяет себя из массы беседующих («мы»), однако достаточно основательно высказывает свою точку зрения на героя-рассказчика и происходящие с ним события в заключение повествования. Образы пассажиров-собеседников – это собирательный образ путешествующих на пароходе («мы», «многие из нас», «пассажиры», с. 218, 221 и др.), это «выделенные» персонажи («человек склонный к философским обобщениям и политической шутовности» (с. 218), «философ» (с. 219), «кто-то, часто здесь путешествующий...» (с. 219), «рассказчик, очевидно, купец, и притом человек солидный и религиозный» (с. 219). «Выделенные» пассажиры – наиболее активные собеседники. Их активность становится мотивацией многочисленных диалогов, формирующих иллюзию устной речи рассказчика, живого общения и побуждения рассказчика к дальнейшему рассказу, ограничивающих части монолога рассказчика, что способствует «композиционному» оживлению материала и разрушает у читателя впечатление монотонности рассказа-монолога. Таких диалогов в период пребывания в ситуации речевого общения шестнадцать, причем один из них дополняется описанием поведения Ивана Флягина (с. 266). Приемы создания образов попутчиков именованье, речевая характеристика, речевое поведение персонажей.

Представление героя-рассказчика в сказовой ситуации состоит из развернутого портрета, именования, описания поведения и поступков при знакомстве с попутчиками, обстоятельной речевой характеристики, сообщений рассказчика о некоторых событиях его жизни, раскрывающих характер и мировосприятие.

Итак, в цикле «Праведники» из одиннадцати произведений в трех («Пигмей», «Русский демократ в Польше», «Очарованный странник») воспроизведена сказовая ситуация, в остальных она либо отсутствует, либо представлена в весьма усеченном виде, либо трансформирована, но угадывается всегда, поскольку изначально оговорена в предисловии к циклу. Алгоритм смены субъектов речи в цикле выстраивается следую-

щим образом: автор-повествователь (предисловие), рассказчик («Однодум»), автор-повествователь, рассказчик («Пигмей»), рассказчик («Кадетский монастырь», «Прибавление...»), автор-повествователь, рассказчик («Русский демократ в Польше»), автор-рассказчик («Несмертельный Голован»), рассказчик («Инженеры-бессребреники»), рассказчик, автор-повествователь («Левша»), автор-повествователь, рассказчик («Очарованный странник»), автор-повествователь, рассказчик («Человек на часах»), автор-рассказчик («Шерамур»). При этом в тех случаях, когда автор-повествователь не представлен своим высказыванием или берет на себя функцию рассказывания, он все равно выполняет роль «записчика» предлагаемых рассказов. Таким образом становится очевидной основная роль автора-повествователя – связующая или циклообразующая. Незавершенность или отсутствие (формальное) сказовой ситуации в цикле становится функциональным: усиливает роль автора-повествователя в цикле Лескова как идеологическую, так и структурообразующую. Внимание читателя переключается с образа героя-рассказчика на образ героя-праведника (исключение – «Очарованный странник»). Читатель сосредоточивается на сквозной теме цикла – праведничество – и на главном предмете изображения – праведнике. Авторские понимание и оценка этого явления русской жизни выражены в эпиграфе, предисловии и в моралистических сентенциях автора-повествователя, присутствующих в тексте. Но более всего – в отборе материала для изображения и в его подаче. Нельзя, например, не заметить, что и «первоначальные» рассказчики, автор-повествователь, собеседники в сказовых ситуациях безымянны или наделены нейтральными именами («почтенный старец» из «Русского демократа в Польше», «Немо», «человек будущего» из «Шерамура», герои «Очарованного странника»). Зато именование героев-праведников начинается с названия цикла, названий входящих в него рассказов и повестей.

Функциональным становится отсутствие традиционных для сказовой ситуации указаний на место действия, место, где осуществляется событие рассказывания и слушания. Это подтверждает мысль о наличии праведников во всех сферах жизни и о том, что они есть в любом местечке России. Создается впечатление масштабности и всеохватности пространства и бесконечности возможных встреч с праведниками. Даже указания на места речевого общения в «Пигмее» (Петербург) и «Очарованном страннике» (пароход, плывущий по Ладоге), традиционные для сказовой ситуации, не противоречат этому. Разрушается характерное для сказовой ситуации впечатление камерности события рассказывания, воз-

никающее благодаря замкнутости (локализации) места действия (вагон, квартира) и общей характеристике собеседников как кружка, семьи и пр.

Роль «записчика» рассказов, которую взял на себя автор-повествователь, его указания на то, что «первоначальные» рассказчики были очевидцами событий, в которых проявлялось праведничество героев (см.: с. 28, 46, 79, 355, 397 и др.), элементы сказовой ситуации, которые сохраняются в цикле, создают иллюзию абсолютной достоверности изображенного, формируют у читателя убежденность в том, что «на Руси не переводились... праведники». Это подкрепляется также тем, что автор-повествователь сам становится рассказчиком: герои «Несмертельного Голована», «Шерамура» являются его современниками. В цикле возникает ощущение исторической перспективы, в том числе и за счет постоянного использования формы воспоминаний и присутствия в тексте категории памяти. Воспоминание (как изображенный процесс интеллектуальной деятельности персонажа-рассказчика или автора-рассказчика и как важнейший элемент лесковской поэтики) акцентируется своеобразным наложением на запрограммированные предисловием (то есть в любом случае предполагаемые) сказовые ситуации акта записывания услышанного автором-повествователем (или записывания его собственных воспоминаний). Именно автор-повествователь как собеседник в ситуации речевого общения побуждает героя-рассказчика к воспоминаниям (или припоминанию) или сам становится мемуаристом. Историческая перспектива, осознаваемая автором-повествователем, придает произведению философскую и этическую глубину.

Автор-повествователь в лесковском цикле занимает активную позицию по отношению к остальным персонажам: он человек спрашивающий, слушающий, записывающий (в двух случаях еще и вспоминающий, рассказывающий, записывающий), а также рефлексиирующее услышанное, то есть автор-повествователь занимает «активную ответную позицию» (М. М. Бахтин) по отношению к герою-рассказчику. Кроме того, он рассматривает также на «активное ответное понимание» (М. М. Бахтин) своего читателя. Герой-рассказчик тоже активен: он человек отвечающий, вспоминающий, рассказывающий. Вместе с тем его функциональный арсенал все-таки несколько уже, чем у автора-повествователя. Заметим, однако, что диалог «спрашивающего» и «отвечающего» не изображается, а подразумевается и присутствует в подтексте произведения.

Художественная задача Лескова – создать галерею русских праведников – ярко и полно реализована в цикле «Праведники». Одним из средств воплощения авторского замысла стало

своеобразное изображение сказовой ситуации, проявившееся в неразработанности ее структуры и поэтики, в присутствии сказовой ситуации на уровне подтекста составляющих цикл компонентов. Думается, специфика воспроизведения сказовой ситуации в «Праведниках» обусловлена циклизацией как важнейшим способом организации художественного материала в этом лесковском произведении.

УДК 821.161.1-313.2

А. Е. Ануфриев

КОСМОГОНИЧЕСКИЕ УТОПИИ В. ХЛЕБНИКОВА (ЦИКЛ ЭССЕ «КОЛ ИЗ БУДУЩЕГО»)

В статье проанализирован цикл эссе В. Хлебникова «Кол из будущего», в котором отразилось утопическое мировидение писателя. Утопии Хлебникова трудно поддаются какой-либо жанровой маркировке. Условно их можно назвать фрагментами книг, философскими статьями, научно-художественными проектами. Они находятся на стыке прозы и поэзии. Утопии Хлебникова лишены конкретно-бытового фона и хронологической последовательности: образы и картины, сцены соединяются по принципу монтажного видения, выявляя авторскую историософскую концепцию.

The article analyzes the cycle of V. Khlebnikov's essays which reflected the writer's utopic world outlook. It is difficult to define their genre precisely. They may be called fragments of books, philosophical articles, and science fiction projects having the features of both of prose and poetry. Khlebnikov's utopias lack concrete background and chronological sequence. Their characters and scenes are connected according to the principle of montage. They reveal the author's historiosophical conception.

Ключевые слова: цикл эссе, модель мира, жанр утопии, утопическое мышление, хронотоп.

Keywords: cycle of essays, utopia, utopic mentality, chronotope.

Загадочный и неповторимый творческий мир Велимира Хлебникова пронизан стремлением предугадать будущее, поэтически спрогнозировать его приметы, прочесть его знаки в настоящем. Фантастико-утопические предвидения пронизывают всё творчество В. Хлебникова, определяют темы и мотивы многих его стихов, поэм, трагедий, драм, повестей, рассказов, статей, эссе, очерков, эскизов. Устремлённость в будущее помогла Хлебникову увидеть мир в его движении, во взаимосвязях эпох и цивилизаций, в смене знаков культуры и в их вечном диалоге.

Утопизм является парадигмой поэтического мирозерцания Хлебникова. Он стирает жанровые границы в его творчестве, позволяет увидеть, как поэт, оставаясь поэтом, «выходил за пределы поэзии – в мифологию, философию, жизненную практику» [1].

Утопическое мировидение Хлебникова в полной мере проявилось и в ряде его эссе, статей, фрагментов, набросков, вошедших после смерти художника в пятитомное собрание его сочинений в цикл под названием «Кол из будущего».

Цикл включает произведения, созданные в период с 1916 по 1922 г. По проблематике и основной тональности к ним примыкают такие статьи 1918–1922 гг., как «Открытие народного университета», «Наша основа», «Художники мира», «Про некоторые области...».

Это фантастические видения, «грёзы», попытки прозреть грядущее. Утопии Хлебникова были вызваны временем глобальных изменений: тремя русскими революциями, Первой мировой и Гражданской войнами, техническим прогрессом. Эти события воспринимались художником как явления надличностные, метаисторические, как переходный этап к новому, небывалому состоянию мира.

Отталкиваясь от жизненных конфликтов, Хлебников ставит не только национально-исторические проблемы, но и глобальные вопросы бытия. Он пытается преодолеть разрыв времен, разобщённость народов и рас, разъединённость человека и природы. Он верит в новый путь человечества, в его способность построить мир справедливости и разума, в необычайные возможности раскрепощения энергии человека, которая изменяет лик земли, её климат, возможности получения знаний, способы сообщения между людьми.

Утопии Хлебникова трудно поддаются какой-либо жанровой маркировке. Условно их можно назвать фрагментами книг, философскими статьями, научно-художественными проектами, предвидениями, репортажами из будущего. Они находятся на стыке прозы и поэзии. По точному замечанию М. Полякова, «Хлебников подошёл к открытию, расширяющему границы прозы, он противопоставил “болтливости” современной ему беллетристики, изобретающей сюжеты, особую лирическую форму, насыщенную философскими размышлениями. Поэтичность, причудливость строя соединяется с конкретностью документа» [2].

Утопии Хлебникова лишены бытового фона и хронологической последовательности: картины, сцены, образы соединяются по принципу монтажного видения, выявляя авторскую историософскую концепцию. Внимание писателя сосредоточено на интеллектуальном и эмоциональном

переживании событий в их движении от прошлого и настоящего к будущему.

На первый взгляд композиция утопий кажется отрывочной и фрагментарной, но за этим скрывается «экспрессия мысли, стремящейся начертить план грядущего мироустройства, угадать его эпос, с необыкновенной эмоциональной энергией созидаемая философская концепция» [3].

В ранней утопии «Мы и дома» (1915) Хлебников рисует облик города будущего с его неземными пропорциями, фантастической архитектурой.

Он не принимает город настоящего, в котором «дома-крысятники строятся союзом глупости и алчности», а «люди ведут жизнь узников» [4]. Ему он противопоставляет город с иными принципами архитектуры, на который будут смотреть «сверху, а не сбоку», с высоты птичьего полёта.

В городе грядущего крыша «нежится в синеве, согревается солнцем»; «на прекрасной и юной крыше будет толпиться люд, носовыми платками приветствуя отплытие облачного чудища». Город-сказка превратился в «сеть нескольких пересекающихся мостов» (с. 598).

Структура будущего города включает в себя «избоулы», «житеулы», «мостоулы», «улочертоги». Фантазмагоричны типы домов, представленных поэтом. Здесь и «дома-мосты», «дом-тополь», «дома-пароходы», «дома-шахты», «дом-качели», «дом-книга» (с. 601).

Дома одушевляются, наделяются свойствами деревьев и растений, обретают способность к движению, меняют очертания и ждут тех, кто сможет поселиться в них: «Как зимнее дерево ждёт листвы или хвои, так эти дома-остовы, подымая руки с решёткой пустых мест, свой распятый железный можжевельник, ждут стеклянных жителей, походя на ненагруженное невооружённое судно» (с. 598).

В этой утопии сюжет номинально вбирает в себя внешние события, но по принципу ассоциаций они свободно переносятся в любую часть текста. Основное значение приобретают образы-символы избы, дома, дворца, корабля, судна, башни. Они являются не только знаками будущего, но и ориентирами для настоящего.

Футуристическая картина Хлебникова заканчивается на первый взгляд весьма неожиданно. Он возвращает читателя в мир русской сказки и мифа, в мир преданий и детской наивной веры: «Я думал про сивок-каурок, ковры-самолёты и думал: сказки – память старца или нет? Или детское ясновидение? Другими словами я думал: потоп и гибель Атлантиды была или будет? Скорее я склонен был думать – будет» (с. 602).

Поэтизируя сказочный мир, Хлебников противопоставляет его современной цивилизации и

человеку, не способному понять и постичь его. Он пытается перенести его приметы в будущее. Опираясь на излюбленное им фольклорно-мифологическое обобщение, он говорит о повторяемости, цикличности в развитии явлений культуры и истории.

Этот прозаический этюд имеет поэтический вариант в стихах «О, город тучеед», «Город будущего», «Москва будущего». В них тоже предстаёт город-утопия с его неповторимыми чертами:

Дворцы-страницы, дворцы-книги
Стеклянные развёрнутые книги.
Весь город – лист зеркальных окон,
Свирель в руке суровой рока (с. 120).

В философской фантазии «Лебедия будущего» Хлебников строит свою космогоническую концепцию, в которой человек выступает как создатель и творец.

Лебедия (ею, по объяснению поэта, назывался в древности степной край между Доном и Волгой) предстаёт как обетованная земля будущего, как «огромная мастерская для творческого выражения мысли и действия» [5].

Автор объясняет те принципы и законы, которые положены в основу грядущего человеческого общежития.

«Лебедия будущего» состоит из четырёх небольших главок-картин. Каждая из них представляет один из этапов освоения человечеством пространства земли и неба.

В картине «Небокниги» Хлебников грезит о гигантских светотеневых книгах. Это некие сгустки энергии, дающие возможность человеку приобщиться к новостям всего мира, заявить о своём личном участии в создании новых отношений: «На площадях, около новых садов, где отдыхали рабочие, или творцы, как они стали себя называть, подымались высокие белые стены, похожие на белые книги, развёрнутые на чёрном небе. Здесь толпились толпы народа, и здесь творецкая община тенепечатью на тенекнигах сообщала последние новости, бросая из блистающего глаза-светоча нужные тенеписьма» (с. 614).

В главе «Земледелие» автор проектирует будущие отношения человека с землёй и небом. Между ними, по мысли Хлебникова, существует нерасторжимая духовная связь, которая помогает земледельцу, управляя стихиями, добиваться высоких результатов труда.

Местом обитания крестьянина становится небесная сфера, откуда он эффективно воздействует на землю: «Пахарь переселился в облака и сразу возделывал целые поля, земля всей задруги. Земли многих семей возделывались одним пахарем, закрытым весенними облаками» (с. 615).

В картине «Пути сообщения» Хлебников представляет те средства передвижения, которыми овладела Лебедия в будущем. Здесь и «грозохо-

ды», и «парусные сани», и «воздушные челны», бороздящие степи из края в край.

Заключительная 4-я главка – «Лечение глазами» – это не только сводный перечень достижений человечества, но и своеобразный кодекс его отношений с миром животных и растений.

Характерной особенностью утопии Хлебникова является прославление человека труда, рабочего или крестьянина. Для Хлебникова в будущем само название «рабочий» исчезнет и заменится понятием «творец».

В хлебниковской «творецкой общине», или задруге, коллектив не поглощает человека, а помогает ему раскрыть своё индивидуальное «я», свою самость, непохожесть на других. «Небокниги», «тенекниги», «искрописьма» и прочие чудеса техники позволяют личности сохранить и в максимальной степени выразить свой внутренний мир. Они дают способы противостояния забвению, нивелировке и даже смерти. Не случайно среди изображённого на тенекнигах жители «задруги» «видят не только новинки земного шара, дела Соединённых Станов Азии, приказы советов, научные сообщения, но и стихи, внезапное вдохновение членов общины, вести о смерти рядовых граждан» (с. 615).

Представления Хлебникова о «творецкой общине» связаны с идеей соборности, то есть единства во множестве. Истина не принадлежит избранному, она достояние всех, кто входит в общину, вырабатывается каждым в отдельности и всеми вместе. Приобщение к истине не может быть насильственным, так как всякое творчество есть акт свободы. Отвергая принуждение как путь к единству, Хлебников ищет более эффективные средства, способные сплотить людей.

Таковыми средствами, по его мнению, могут быть любовь и творчество, понимаемые как нравственно-философские категории. Исходя из общинных начал, Хлебников конструирует общество, в котором господство высших, духовных, единых для людей идеалов основано на любви и свободе. При этом утопический социум, построенный на достижениях науки и техники, устанавливает гармоничные отношения между материальным и духовным развитием, подчиняя стихию материальной жизни высшим запросам духа.

Хлебниковский «союз трудовых общин» напоминает идеальную социальную ячейку Н. Фёдорова, озабоченную «общим делом» регуляции природы и воскрешения мёртвых. Их объединяет принцип родственности, понимаемый не как повторение первобытной семейно-родовой формы, а как чувство братства всех живущих и умерших людей.

В «Лебедии будущего» Хлебников выдвигает гуманистическую концепцию отношений человека с природой. Он исходит из идеи о единстве

человека и природы. Любовь к животным и растениям – сложный духовный процесс. Она живёт лишь в сердцах тех, кто смотрит на них не как потребитель, а как творец, признающий себя неотъемлемой частью всего живого на земле.

Хлебников утверждает в 4-й главе «Лебедии будущего» идеи о необходимости сохранения равновесия сил в природе, сотворчества человека с природой. Животный и растительный мир – это святилище, в котором человек созерцает прекрасное и врачует душу. «Лучшим храмом, – отмечает художник, – считалось священное место пустынного бога, где в отгороженном месте получали право жить, умирать и расти растения, птицы и черепахи. Было поставлено правилом, что ни одно животное не должно исчезнуть. Лучшие врачи нашли, что глаза живых зверей излучают особые токи, целебно действующие на душевно расстроенных людей. Врачи предписывали лечение духа простым созерцанием глаз зверей, будут ли это кроткие, покорные глаза жабы, или каменный взгляд змеи, или отважные – льва, и приписывали им такое же назначение, какое настройщик имеет для расстроенных струн» (с. 615).

Одушевление, очеловечивание природы для Хлебникова – не столько приём, сколько утверждение универсального принципа, который должен восторжествовать в будущем. Не случайно утопия заканчивается картиной, в которой «крылатый творец шёл к общине не только людей, но и вообще живых существ земного шара» (с. 615).

В «Утёсе из будущего» земное и небесное пространство изображены как единый космос, обжитый людьми и животными. В нём «проплывают здания», люди уподобляются «светлым облакам лучевого молчания». Одни «шагают по воздуху, опираясь на посох, или бегают по воздушному снегу». Другие способны творить, заниматься живописью «на высоте, на воздухе, в невесомых креслах» (с. 566).

Хлебников рисует мир бесконечных метаморфоз. Человек превращается в «сложную звезду из костей», а его тело – в некое государство, населённое гражданами, сознание – в правительство этого государства, «которое не должно забывать, что счастье человека есть мешок песчинок счастья его подданных» (с. 566).

В утопических эссе Хлебникова выражено отношение к человеку как вершинному порождению природы, понимание его уникального положения во Вселенной, стремление изменить «земные неустройства» (А. Платонов). Он пытается воплотить идеи преодоления человечеством своей разобщённости, переделки физического облика человека на духовных началах, единения людей на основе гармоничного сосуществования со всем природным миром.

Примечания

1. Урбан А. Философская утопия: поэтический мир В. Хлебникова // Вопросы литературы. 1979. № 3. С. 164–173.
2. Поляков М. Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика // В. Хлебников. Творения. М., 1986. С. 30.
3. Урбан А. Указ. соч. С. 165.
4. Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 598. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.
5. Урбан А. Указ. соч. С. 167.

УДК 821.161.1.09“1917–1991”

И. И. Матвеева

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ДИСКУССИЯ
1920-х ГОДОВ

В статье рассматривается отношение А. П. Платонова к литературной дискуссии 1920-х гг., анализируются его наиболее значимые произведения, посвященные данному вопросу, прослеживается эволюция взглядов на советскую литературу и критику.

The article deals with A. Platonov's attitude to the 1920s literary discussion. The author analyzes the writer's most important publications concerning the issue, and outlines the evolution of his views on Soviet literature and criticism.

Ключевые слова: Платонов, Литвин-Молотов, Шкловский, РАПП («Российская ассоциация пролетарских писателей»), «Перевал», «Фабрика литературы», «Великая глухая».

Keywords: Platonov, Litvin-Molotov, Shklovski, RAPP (The Russian Association of Proletarian Writers), “Pereval” (“The Pass”); “Fabrika Literaturny” (“The Factory of Literature”); “Velikaya Gluykhaya” (“The Great Deaf”).

1920-е годы прославились жестокими литературными баталиями, приведшими в конечном итоге к партийному диктату, закреплению литературы, насильственному внедрению метода соцреализма. Платонов внимательно следил за ходом дискуссии, пытался высказать собственное мнение о современной литературе и критике. Цель настоящей статьи – представить творческую позицию Платонова, показать эволюцию его взглядов на литературу. Следует оговориться, что ни одно из произведений, о которых пойдет речь в настоящей статье, не увидело свет при жизни автора. Все они обнажали не только литературные, но и политические проблемы общества, что сделало их публикацию в 1920-е гг. невозможной. Однако каждая из представленных вещей

являет собой интереснейший материал, позволяющий судить об отношении писателя к литературной ситуации в стране.

Первым произведением, которым Платонов отозвался на полемику, была статья «Фабрика литературы» (1926). Существует две точки зрения на данное произведение. «Несмешной пародией» на центральные идеи В. Шкловского и конструктивистов считает статью Н. В. Корниенко [1]. Противоположную позицию заняла Н. М. Малыгина, увидевшая в ней декларацию новой пролетарской литературы, объединившей «технизм» авангарда с «эстетикой “производственного” искусства» [2]. Название статьи действительно перекликается со сборником конструктивистов «Госплан литературы» и книгой Шкловского «Третья фабрика». Но само понятие «инженерия» в искусстве было не ново: в Москве в рамках «Госкино» действовали Первая и Третья кинофабрики, в Ленинграде – Фабрика эксцентричного актера (ФЭКС), как архитектурные новации воспринимались фабрики-кухни, как живописные – линиизм и супрематизм. В этом контексте название статьи Платонова не выглядит пародийным, а Шкловский не воспринимается как противник. Не исключено, что центральный постулат книги Шкловского «Техника писательского ремесла» (1927) – необходимость для писателя «второй профессии» – был навеян встречей с Платоновым в 1925 г. Писатель, инженер, активный строитель нового общества, Платонов поразил теоретика литературы. Вполне вероятно, что они говорили не только об искусстве и философии (как это представлено в книге Шкловского «Третья фабрика»), но и о необходимости для писателя производственного опыта, ибо правомерность этой идеи Платонов доказал собственной жизнью.

Как многие творческие люди, Платонов связывал Октябрьскую революцию с обновлением культурной жизни, созданием «революционных» форм искусства. Еще в воронежский период творчества (1919–1926) он стал автором ряда статей о пролетарской культуре («Культура пролетариата», «Творческая газета», «Пролетарская поэзия» и др.), где изложил основные положения «Фабрики литературы». Мысль о необходимости тесного взаимодействия писателя с «низовой» жизнью настойчиво повторялась им на протяжении 1920–1930-х гг. Наиболее четко она сформулирована в ответе на анкету «Какой нам нужен писатель» <1931>: «В эпоху устройства социализма “чистым” писателем быть нельзя, – заявил Платонов. – Нужно получить политехническое образование и броситься в гущу республики. Искусство найдет себе время родиться в свободные выходные часы» [3]. Кроме того, полученный в Воронеже опыт инженерной работы (осу-

ществление государственного плана мелиоративных работ) раскрыл его незаурядные организаторские способности, которые он был готов приложить и в области литературы.

Платонов верил, что художника можно и нужно учить мастерству. Эта мысль родилась из его личного опыта. Активный член Воронежского пролеткульта, Платонов усвоил идею А. Богданова о создании пролетарской культуры «лабораторным методом». Становление собственного писательского дара шло у Платонова не всегда гладко, но он верил в силу нарождающейся литературы: «Мы растём из земли, из всех ее нечистот, и всё, что есть на земле, есть и на нас. Но не бойтесь, мы очистимся – мы ненавидим своё убожество, мы упорно идём из грязи» [4].

Наставником Платонова, помогавшим ему «очиститься», преодолеть творческое «убожество», был Г. З. Литвин-Молотов, возглавлявший студию молодых пролетарских поэтов и писателей Воронежа в 1919–1920 гг. и создавший модель «литературной фабрики», основанной на равенстве и совместном интеллектуальном труде [5]. В статье «Творческая газета» (1920) Платонов впервые сформулировал принципы коллективной работы редакции и рабкоров – носителей пролетарской идеологии. Редакция, по мнению автора, должна лишь грамотно излагать мысли трудящихся, не изменяя их сути. «Лучшая редакция газеты – мастерские», – так закончил Платонов свою статью [6].

В «Фабрике литературы» собраны воедино разбросанные по разным статьям мысли о пролетарском искусстве, его связи с народом и производством, задачах «преобразования материи», сотворения «совершенной организации из хаоса» [7]. Пассионарий по своей сущности, Платонов попытался перенести полученный в Воронеже опыт на карту всесоюзного масштаба, представив на суд читателя «проект» государственного литературного журнала.

Платонов выстроил модель будущего литературного дела как инженер – логически и иерархически. Указав на типичные ошибки критики, ставившей перед писателем невыполнимые задачи, автор статьи заявил, что современный писатель не может правдиво изобразить жизнь в силу масштабности материала и малых сил отдельно взятого автора. Иронически сравнив творческие потуги литераторов – «чужеземцев» на производстве – с «выдуванием мыльных пузырей» (выпад в адрес Шкловского и писателей, совершавших «экскурсии» на фабрики и заводы), Платонов предложил объединить усилия корреспондентов, писателей и критиков. Он дал схему литературного предприятия, где труд, как на конвейере, разделен. Низовую ступень на этой «фабрике» должны занять «литкоры», собирающие сюжеты

будущих произведений и материал по определенным темам. Затем «полуфабрикаты» поступают в «литературный цех», где опытный литератор, обладающий тонким вкусом («нацлиткор», или «цеховой мастер»), «очищает» их и отсеивает слабый материал. Мастер лишь слегка подправляет текст, «не переставляя даже запятых». Далее вступают в действие «монтеры», «квалифицированные мастеровые» – литераторы, отбирающие, систематизирующие «всю массу полуфабрикатов, чтобы получилось произведение, а не окрошка словес, фактов и девьей мечты» [8].

Высший орган литературного предприятия – редакция. Это своеобразный «сборочный цех», во главе которого стоит опытный критик или бюро критиков. Его задача – вносить «реконструкции, улучшая качество, экономя и упрощая труд» писателя. В свете сказанного та часть статьи, где речь идет о наставниках литераторов, выглядит далеко не пародийной. Например, Литвин-Молотов был тем самым «нацлиткором» и редактором, как определил в статье Платонов. Хорошо зная «свой народ и родную литературу», он давал советы Платонову, оберегая от ошибок и ударов судьбы.

Каждое из звеньев «литературной фабрики» Платонов считал важным, но приоритет отдавал сборщикам материала и «монтерам». Их доле участие в общем деле он оценивал соответственно в 40 и 50%. О том, что для Платонова это не было пустой фантазией, говорит тот факт, что к 1928 г. он осуществил опыт совместной работы с М. Бахметьевым («Рассказ о многих интересных вещах») и Б. Пильняком (пьеса «Дураки на периферии»), очерки «Че-Че-О»).

Таким образом, перед нами – пропагандируемое в 1920-е гг. производственное разделение труда, примененное к литературе, когда каждый член творческого коллектива отвечает за порученный ему участок. При этом автор статьи далек от мысли, что создание произведения – процесс механический, напротив, по его мнению, «искусство получается в результате обогащения руд жизни индивидуальностью художника» [9]. Название статьи – метафора пролетарской литературы, отбирающей материал из самой гущи производственной жизни, пропускающей его через сердце художника и, наконец, облагороженной критиками, которые не бранят авторов, а берут на себя ответственность за судьбу произведений.

Своей статьей Платонов не претендовал на истину («...меня можно сильно поправить» [10]). Однако он рассчитывал на то, что его услышат и, возможно, как в Воронеже, он станет у истоков нового дела. Платонов был намерен бороться за него, а потому, получив отказ редакции «Октября», направил статью в «Журнал крестьян»

янской молодежи». Но и там ее не приняли – публикация не состоялась. А между тем страсти вокруг литературы накалялись, растравляя в Платонове «раны иронии» [11], подготавливая появление произведений, окрашенных совсем другим пафосом.

Поворот искусства к партийности А. Платонов пережил как личную драму. В 1927 г. он написал наполненный горькой иронией *фельетон* «Московское Общество Потребителей Литературы (МОПЛ)». В нем создан собирательный образ *официального дома*, где бюрократическим способом куётся политика в области искусства. Платонов показал литературное собрание, на котором писатели и поэты, подобно прочим из романа «Чевенгур», могут присутствовать только стоя и без права голоса. Так Платонов пародировал ситуацию, возникшую в литературе после появления постановлений 1925 и 1927 гг., утвердивших руководящую роль партии в сфере литературы и искусства. Нужна ли государству художественная литература, и если «да», то какая? Этот далеко не праздный вопрос обсуждается в фельетоне.

Платонов передал в нём противостояние литературы и критики – служанки партии. В ироничном и зашифрованном тексте фельетона «между строк» прочитываются истинные мысли автора по этому поводу. Так, Воищев, называющий себя «интеллигентом» на том основании, что он «всю жизнь читает», с высокой трибуны судит о качестве литературы целой страны. Говорящая фамилия персонажа вполне соотносится с резким тоном партийной критики и выдает объект пародии – РАПП. Считая чтение «суррогатом» жизни, Воищев призывает писателей создавать картины прекрасной, но пока не существующей жизни, чтобы сделать людей счастливыми хотя бы таким образом: «Когда общество будет так устроено, что... все волокна мозга будут трепетать от труда... и счастья, – тогда я брошу книгу, но... если сегодня нам недоступна вся девственность... жизни – мы пользуемся суррогатом всего этого пока недоступного добра» [12]. Эта же мысль о подмене жизни ее субститутом звучит в сатирическом рассказе Платонова «Антисексус» (1926), в котором прекрасное чувство любви заменяется его уродливым суррогатом – аппаратом, призванным осчастливить человечество, удовлетворяя его половые потребности.

Воищев, подобно рапповским критикам, требует от писателей изображения «настоящего человека» – мученика «подвига, мозга и сердца» – и бичует ослушников. Под стрелы его критики попадают талантливые сотрудники журнала «Красная новь»: С. Клычков, А. Толстой, Л. Сейфуллина, Ф. Гладков, И. Бабель и другие, что также высвечивает объект пародии.

Воищеву вторит содокладчик – «токарный мастер» Ухов, представитель пролетарского крыла читателей. Его фамилия заставляет вспомнить героя будущей повести Платонова «Сокровенный человек» Фому Пухова – человека из народа, «природного дурака». Своими прямолинейными высказываниями Ухов выдает неосведомленность в особенностях творческого труда. Примечательно, что в репликах героя слышатся отголоски платоновской идеи, высказанной в ранних статьях и «Фабрике литературы», о возможности участия в литературной работе народных масс. Однако по законам жанра в фельетоне идея переворачивается и выглядит карикатурно: «...Если писатели не хотят писать, чтобы нам интересно и увлекательно было... то тогда мы сами будем писать, тогда читатель станет писателем, а теперешним писателям мы объявим бойкот...» [13]

Безапелляционный тон докладчиков убеждает в том, что за выступающими стоит некая сила, определяющая политику в литературе. Не случайно «сплошь умные» «спокойные люди» [14] уверенно заняли почетные места в зале. Платонов намекает на то, что в советском литературном сообществе существуют скрытые пружины управления, не связанные с творчеством. Автор фельетона, всегда отрицательно относившийся к «официальным революционерам» («Душа человека – неприличное животное», 1921), к середине 1920-х гг. разглядел диктат номенклатуры и в литературной жизни страны.

Нагнетая конфликт, Платонов лишил художников слова права голоса. Едкой иронией наполнена красноречивая оговорка в программе мероприятия: «Если останется время, слово будет предоставлено писателям» [15]. Подчеркивая трагичность ситуации, Платонов обращается к авторитету признанного поэта В. Маяковского. Но даже он терпит крах в борьбе с авторитарной критикой: «Тут из читательской среды крикнули: брось, сядь, знаем – о хулиганах, о призыве, о борьбе с пьянством, – знаем тебя, халтурщик...» [16] Действительно, в 1927 г. Маяковского нередко упрекали за чрезмерное служение государству, называя «маляром» и «агитпропщиком». Маяковский и сам понимал это, признавался, что Агитпроп «в зубах навяз», но был убежден, что только так может служить революции. Сцена с Маяковским обнажает один из источников пародии – Дом Герцена, где ковалась литературная политика, проходили читки еще не опубликованных вещей. При этом публика бросала с мест дерзкие реплики такого рода, что выступавший нередко прекращал чтение.

Платонов показал безжалостное наступление государства на литературу. Угроза Ухова создать Потребительский Союз и издательство читате-

лей только на первый взгляд кажется смешной. На самом деле она имеет под собой реальную почву. Частные книгоиздательства, созданные в годы нэпа литературными объединениями «Всероссийский совет пролеткульта», «Всероссийский союз писателей», «Имажинисты», «Серапионовы братья», «Литературный центр конструктивистов» и т. д., к середине 1920-х гг. были вынуждены свернуть свою деятельность, так как книгоиздание было признано идеологической сферой. Главлит, учрежденный в 1922 г., просматривал все предназначенные к опубликованию произведения и выдавал разрешения на право издания. Существовали секретные предписания создавать препятствия для частных издательств. Курс на их свёртывание дал результаты в 1927–1928 гг., когда объём выпускаемой ими продукции начал снижаться. Платонов, чутко среагировав на изменение литературной политики, высмеял стремление государства контролировать книгоиздание.

Итак, МОПЛ пытается взять на себя функции народного контроля в литературе. Но если народный контроль за производством и распределением товаров в СССР воспринимался как достижение революции, то вмешательство читателей из «Общества потребителей литературы» в тонкую материю творчества выглядит грубым насилием над художниками слова. Отныне писатели всецело зависят от организации, присвоившей себе право решать, кто достоин выйти на потребительский рынок. И вновь Платонов повторил идею «Города Градова» – мысль о глобальной подмене, происходящей в стране. Автор фельетона утверждает, что результатами революции воспользовались литературные чиновники (иронично названные «читателями»), оттеснившие писателей-«пролетариев» на задний план.

Еще одну попытку высказаться А. Платонов сделал в 1930 г., в период работы над «бедняцкой хроникой» «Впрок». В *предисловии к хронике*, названном «От составителя» [17], Платонов изложил свои взгляды на литературную борьбу конца 1920 – начала 1930-х гг. В это время завершался поединок РАПП и группы «Перевал», окончившийся для последней разгромом. Платонов видел уязвимость обеих позиций. Он не мог согласиться с жёсткими оценками, данными пролетарской литературе критиками «Перевала»: «бескрылый бытовизм», «примитивное направленчество», «красная халтура» [18]. Претил ему и их лозунг «моцартианства», декларировавший превосходство художников, опирающихся на некий интуитивный, подсознательный процесс творчества гения-индивидуалиста [19]. Платонов дал резкую отповедь таким взглядам, назвав подобных писателей *идеологическими паразитами*, признающими «искусство действительностью,

пропущенной через эмоционально-индивидуальные, ароматические особенности автора» [20] (здесь и далее курсив мой. – И. М.). Высмеивая художника, якобы имеющего особенные «благоухающие качества», Платонов противопоставил ему писателя, выдвинутого коллективом, выражающего его взгляды и чувства посредством разума. Именно его Платонов называет Моцартом.

Перевернув пушкинскую формулу о гениях вдохновения и ремесла (Моцарт и Сальери), Платонов представил свою формулу творчества: «В наше время... мы видим *моцартиански действующих* людей, но в которых душа Сальери, и видим бессильную работу Сальери, не могущих сделать внешним фактом свое *моцартианское существо*. <...> Моцарт научится делать из своей безмолвной души общественное явление... а действующий Сальери погибнет без душевного резерва, без самостоятельного умения питаться из материнского источника своего класса...» [21]

Платонов критиковал и противоположный лагерь за стремление сделать литературу партийной. По мнению автора, «литература не служанка для пролетарской революции – рабынь последней не нужно, – а ее младшая сестра, такая же мужественная, желающая, чтобы старшая сестра воспитала ее впрок» [22]. В связи со сказанным «бедняцкая хроника» прочитывается (помимо ее политического содержания) как отклик на литературную ситуацию, как попытка донести голос масс до широкого читателя. Однако мнение писателя не интересовало литературных генералов, поэтому по настоянию цензуры Платонов был вынужден снять вступление к «Впрок».

Завершила неосуществленный диалог Платонова с братьями по перу неопубликованная при жизни *статья «Великая глухая»*, написанная в 1930 г., когда развернулась дискуссия между группами РАПП и «Литфронт», а партия готовилась подвести черту под литературными спорами 1920-х. Уже предчувствуя трагический исход полемики, Платонов с горькой иронией назвал современную литературу «великой глухой», «оглушенной» партийной идеологией [23].

Платонова тревожило отсутствие у большинства писателей и критиков подлинного социалистического чувства. Одну из причин этого он видел в оторванности от производства, от народа. В статье вновь зазвучала мысль о необходимости для художника «второй профессии»: «...Писатель не может далее оставаться лишь профессионалом одного своего дела: он... должен стать рядовым участником его, ибо трудно в такое время... писать, не строя самого социалистического существа» [24].

Определять качество художественного произведения, по мнению автора, должен народ, имеющий безупречный художественный вкус. Оцен-

ка народа должна стать эталонной для писателя: «...Надо уметь постоянно слышать других, даже когда сам говоришь, – надо иметь неослабный корректив своим чувствам в массах людей» [25]. Между тем судьбу созданных вещей, утверждал Платонов, решают литературные чиновники, язвительно названные им «надсмотрщиками». Вместо конструктивной учёбы они предпочитали одёрнуть «ошибающегося» писателя, рвануть его «за ухо». Упрёк, несомненно, адресован и рапповцам, и «литфронтовцам», которые, по мнению автора статьи, сами грешат глухотой и «оглашенностью». Если вспомнить, что оглашенными называют людей, еще не принявших крещение, но уже следующих христианским догматам, то выпад Платонова в сторону Ю. Либединского и А. Безыменского, поддавшихся партийному диктату, выглядит далеко не безобидным. «Оглашенные» авторы, пишущие по канону, плохие художники, так как «бесчувственная идеологическая упитанность сама по себе не может сотворить нового мира» [26].

Предвидя скорое искусственное «рождение» соцреализма («Литературная газета». 1932. 23 мая), Платонов в статье «Великая глухая» высказал критический взгляд на создаваемый литературный метод: «...Теоретически изобрести метод нельзя (до него можно доработаться...); санкционировать же единственный метод (даже приблизительно правильный) – вредно, если не гибельно» [27]. Но и на этот раз Платонов не был услышан (статья впервые опубликована в 1988 г.).

Итак, следует признать эволюцию взглядов Платонова на литературу и на своё место в ней. От веры в возможность создания пролетарского искусства в духе богдановских идей коллективизма и тектологии писатель пришёл к трагедии отчуждённости, от оптимизма – к скепсису. Он словно предвидел скорое сотворение невиданной в мире организации – Союза советских писателей, куда соберут всю пишущую братию, подчинив её государственной задаче, заставив изображать то, что нужно, а не то, что требует душа. Платонов пытался бороться, но голос его не мог прорваться сквозь заслоны литературных чиновников, действующих все более слаженно и жёстко. Изменившееся отношение к литераторам чувствовали многие, но мало кто осмелился протестовать. М. Исаковский в стихотворении «Разговор с редактором» (1927) сформулировал витавшую в воздухе идею так: «...плохо живётся по-

эту, / Который не пишет “в ударном порядке”». Эти слова сказаны будто о Платонове, пережившем трагедию отлучённости от великой русской литературы, которую он искренне любил и мечтал обновить за счёт притока писателей, кровно связанных с широкими демократическими массами.

Примечания

1. Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. М.: ИМЛИ РАН, 1993. С. 35.
2. Малыгина Н. М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005. С. 44.
3. Платонов А. П. Ответ на анкету «Какой нам нужен писатель» // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 287.
4. Платонов А. П. Сочинения. Научное издание. Т. 1. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 68–69.
5. См. об этом: Матвеева И. И. «Фабрика литературы» А. Платонова как проект литературного «производства» // Вестник МГОУ. 2008. № 1.
6. Платонов А. П. Сочинения. С. 130; 163, 166.
7. Там же.
8. Платонов А. П. Фабрика литературы. Литературная критика. Публицистика. Собрание. М.: Время, 2011. С. 54.
9. Там же. С. 48.
10. Там же. С. 50.
11. Платонов А. П. Ответ на анкету... С. 287.
12. Платонов А. П. Московское общество потребителей литературы (МОП) (Отчет хроникера) // Платонов А. Усомнившийся Макар. Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. Собрание. М.: Время, 2009. С. 183.
13. Там же. С. 185.
14. Там же. С. 181.
15. Там же.
16. Там же. С. 186.
17. При жизни автора не публиковалась. Впервые в кн.: Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова. С. 152–154.
18. Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Комкакадемия, 1929–1939; Декларация «Перевала» // Красная новь. 1927. № 2; Перевал и искусство наших дней (декларация) // Литературная газета. 1930. № 15–16; Наша заявка // Литературная газета. 1931. № 27.
19. Против буржуазного либерализма в художественной литературе (дискуссия о «Перевале»). М.: Комкакадемия, 1931.
20. Корниенко Н. В. История текста... С. 153.
21. Там же.
22. Там же. С. 154.
23. Платонов А. П. Фабрика литературы. С. 583.
24. Там же.
25. Там же. С. 585.
26. Там же.
27. Там же.

УДК 882(09)

В. А. Ханов

СИМВОЛИКА ИНФЕРНАЛЬНОГО В РАССКАЗАХ М. ГОРЬКОГО О «БЫВШИХ ЛЮДЯХ»

В статье рассматривается символика inferнального в рассказах М. Горького о «бывших людях». Раскрываются ассоциации жилищ босяков с преисподней. Выявляется аллюзивная соотнесенность образов «бывших людей» с отрицательными персонажами библейской и славянской мифологий.

The symbolism of the infernal in Maxim Gorky's short stories about "former people" is considered in this paper. The author of the article reveals associations of tramps' dwellings with the hell and detects the allusive correspondence of the "former people"'s images with the negative personages of Biblical and Slavonic mythologies.

Ключевые слова: символика, inferнальное, аллюзии, ассоциации, мифология, апокрифы.

Keywords: symbolism, the infernal, allusions, associations, mythology, apocryphal stories.

Одним из важнейших направлений в современном горьковедении является стремление рассмотреть творчество М. Горького сквозь призму фольклорно-мифологических традиций. Как справедливо подчёркивает Л. А. Спиридонова, «изучение творческого метода Горького фактически начинается заново. Но уже сегодня ясно, что понять его эволюцию невозможно без изучения мифопоэтической основы, на которой он базировался» [1]. Мифопоэтическую основу имеют, в частности, рассказы Горького о «бывших людях».

В рассказах о «бывших людях» Горький в некоторых героях-босяках сознательно подчёркивает положительные качества, стремясь показать, что человеческое сохраняется в человеке на самом «дне» жизни. Однако, заостряя внимание на таких чертах босяцкой психологии, как гордость, презрение к благам жизни, стремление к свободе, писатель не возвеличивал босяков. Он хорошо осознавал, что «русский босяк – явление страшное, страшен человек этот невозмутимым отчаянием своим, тем, что сам себя отрицает, извергает из жизни» [2].

Изображая людей, «извергающих» себя из жизни, Горький зачастую обращается к *символике inferнального* (здесь и далее курсив наш. – В. Х.). Показательно в этом отношении хотя бы описание ночлежки Кувалды в рассказе «Бывшие люди»: «Внутри ночлежка – *длинная, мрачная нора*; она освещалась – только с одной стороны – четырьмя маленькими окнами. Кирпич-

ные стены её *черны* от копоти, потолок тоже прокоптел до *черноты*. От стен пахло дымом, от земляного пола – *сыростью*». В жилище «бывших людей» мало света, здесь трудно дышится. Не может быть достойным человека дом-нора, дом-яма. Такое жилище – средоточие и порождение тёмных начал, свидетельство антигуманного социального бытия.

С изображением ночлежки Кувалды во многом сходно описание пекарни, в которой трудятся герои рассказа «Коновалов»: «Пекарня помещалась в подвале со сводчатым потолком, её три окна были ниже уровня земли. Света мало, мало и воздуха, но зато *много сырости* и грязи». Подмечает писатель и то, что «сводчатый закопчённый (значит «чёрный». – В. Х.) потолок пекарни давил своей тяжестью». Герои рассказа «Супруги Орловы» тоже обитают в подвале. Их жилище – «*тёмная и сырая дыра*, из которой *пахнет плесенью*». Даже двор, в котором живут Орловы, «кажется глубокой *ямой*».

В приведённых картинах явно присутствует символика inferнального. В виде пещеры с тяжёлыми каменными сводами нередко изображается преисподняя в иконописи и в апокрифах. По мифологическим представлениям, грешники на «том свете» мучаются в *мрачных погребках, ямах*. Вот что по этому поводу писал исследователь отречённых книг Н. С. Тихонравов: «Будущие наказания грешников представлялись в виде заключения в *погребках*, в которые не попадает с земли свет <...> В русских сказках злая жена падает в бездонную *яму* и попадает к чертям в преисподнюю» [3].

Характерно и то, что в представленных картинах из рассказов Горького доминирует *чёрный цвет*. А из всех цветов у чёрного самая конкретная и однозначная символика. Чёрный означает принадлежность к губительным силам хаоса – это мрак, тьма [4]. Чёрный цвет (= тьма) является важнейшим признаком ада. Так, в апокрифе «Хождение Богородицы по мукам» пресвятая Богородица видит многих грешников, которые «*во мраке злом* находятся», видит «*тьму великую*» [5]. А. С. Тихонравов отмечает, что, по народным представлениям, «неверовавшие в Бога мучаются *в тёмных и смрадных колодцах* <...> В аду над неверовавшими в Христа лежит *глубокая тьма*» [6].

В приведённых сценах важным является и указание на *сырость* в жилищах босяков: сырость столь же характерна для преисподней, как тьма и холод.

Аллюзии inferнального вызывают в изображении Горького и *каменные стены* подвалов, в которых ютятся «бывшие люди». Так, писатель обращает внимание на «кирпичные стены» ночлежки Кувалды, говорит о «каменных стенах» ямы-пекарни, в которой ему пришлось повстре-

чатся с Коноваловым. С описанием этого сумрачного, заполненного мучной пылью подвала сходно изображение пекарни в рассказе «Двадцать шесть и одна»: «...каменная коробка под низким и тяжёлым потолком».

Камень – универсальный знак утраты, вычёркивания из жизни [7]. Смерть по природе своей губит жизнь, живое обращая в камень. Примечательно, что славянские космогонические апокрифы связывают холмы, горы (камень) с деятельностью сатаны. Вот что об этом пишет исследователь славянской мифологии А. Н. Афанасьев: «Господь сотворил ровные места и путисные поля, а сатана понаделал непроходимых пропастей и высоких гор» [8].

Показательно и то, что в апокрифе «Исповедание Еввы» Каина, не умевшего убивать, именно дьявол научил ударить Авеля камнем. Так же описывается первоубийство и в «Повести временных лет»: «И восстал Каин на Авеля и хотел убить его, но не умел это сделать. И сказал ему Сатана: “Возьми камень и ударь его”. Он взял камень и убил Авеля» [9]. Данный мотив звучит у Горького в рассказе «Челкаш». Гаврила (земледелец, как и Каин!) пытается убить Челкаша камнем, а вернувшись к поверженному босяку, кается: «Брат!.. дьявол это меня». Не случайно, видно, и то, что Гаврила и Челкаш называют друг друга «братом». Горький на данном обращении делает особый акцент.

Итак, жилища босяков – это прежде всего символ ненормальной жизни, символ бездомности, неприютности. Дома как такового у «бывших людей» нет. Они живут в помещении, а не в доме, поскольку это лишь строение, а не социально-бытовое или этическое понятие. В народной культуре «дом» – средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода. Его важнейшая функция – защитная, поскольку «дом противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему» [10]. Жилища босяков – подвалы, ямы, конуры – всем этим не обладают. В художественном сознании Горького они ассоциируются с «тем светом», где властвуют тёмные начала.

К символике inferнального Горький обращается и при описании внешности босяков. Почти все «бывшие люди» обладают какими-либо физическими недостатками. К примеру, Аристид Кувалда – это «длиннорукий, колченогий человек, с рябым, опухшим лицом». Тряпичник Тяпа держит голову так, что подбородок упирается ему в грудь, поэтому «его тень напоминает своей формой кочергу». Босяк Полтора Тараса «костляв и крив на левый глаз».

По мифологическим представлениям, физическая ущербность, особенно *хромота и сутулость*,

являются признаками «нечистого». Так, в одной из легенд говорится, что «дьявол тщится создать человека, подобного сотворённому Богом, но у него получается волк, которого оживляет Бог. Волк откусывает дьяволу часть ноги, поэтому *он хром*» [11]. Исследователь С. М. Толстая, касаясь облика нечистой силы, отмечает, что в народной культуре «распространён антропоморфный облик нечистой силы (в виде старика, старухи, женщины, мужчины) однако с постоянно выраженным некоторым аномальным для человека (звериным) признаком; чаще всего это: остроголовость, рогатость, *хромота*» [12]. Разумеется, «бывшие люди» в изображении Горького не являются «представителями» Сатаны, но им далеко и до святых.

Заметим, что среди босяков, изображаемых Горьким, есть и красивые люди. Но, как правило, красота таких «бывших людей» – это красота хищников. Таков, к примеру, Григорий Орлов. Рисуя его портрет, Горький пишет: «Гришка был сильный, красивый <...> Над его большим хрящеватым носом почти срастались густые брови, из-под них смотрели всегда беспокойно горевшие, чёрные глаза». Во внешности Григория Орлова есть нечто от гордой и хищной птицы – орла. Черты хищника писатель отмечает и в портрете Челкаша, героя одноименного рассказа: «острое, хищное лицо», «горбатый, хищный нос». Со степным ястребом сравнивает его автор. Почти такими же словами, как и Григория Орлова, Горький изображает Ларру, героя рассказа «Старуха Изергиль»: «...с ней был юноша, красивый и сильный». Сын женщины и орла тоже воплощает в себе хищнические начала, «звериный индивидуализм».

Характерно, что для Горького «орёл – хищник, питающийся кровью и мясом людей» [13], причём сближение образа орла, обладающего амбивалентными свойствами, с силами зла и смерти не является прихотью писателя, оно присуще мифологическим представлениям. Непосредственно образы *орла и смерти* связаны, в частности, в Новом Завете. Так, в Евангелии от Матфея сказано: «где будет труп, там соберутся орлы» (Мф. 24:29). Мифологический змей – властитель царства мёртвых – может принять вид птицы, чаще всего *орла*, а ударившись о землю, может принять облик *красивого парня* [14]. Известна также загадка о смерти, которую приводит А. Н. Афанасьев: «Стоит дерево, на дереве цветы, под цветами котёл, над цветами орёл – цветы срывает, в котёл бросает. Дерево – мир, цветы – люди, *орёл – смерть*, котёл – гроб» [15].

Общность Григория Орлова и Ларры, заявленная в их внешности, отчасти в номинации, реализуется и далее: в характерах, поступках, в тоске, которой можно отравить весь мир, в с-

тремлениях к возвеличиванию и т. д. Разумеется, свойственны Орлову и романтические порывы. Так, он мечтает совершить подвиг, освободить Русь от холеры. Но в итоге Орлов приносит окружающим лишь боль и страдание, беспробудно пьёт, потому что водка «гасит сердце», и оказывается в одной из городских трущоб.

Внутренний мир Григория Орлова, конечно же, социально детерминирован и разработан глубже, чем внутренний мир Ларры. Но общие принципы изображения этих «героев» вполне соотносимы. На близость Григория Орлова и Ларры в своё время обратил внимание ещё Н. Михайловский. Назвав Сокола, Данко, Ларру «очищенными от грязи босяками», он, в частности, заметил, что «злодейские подвиги» Орлова «в коллекции очищенных босяков предоставлены Ларре» [16].

«Злодейские подвиги» совершают у Горького многие босяки: Челкаш из одноименного рассказа, Шакро («Мой спутник»), Артём («Каин и Артём»)… Среди них особо выделяется Промтов из рассказа «Проходимец».

Уже в самом начале рассказа Горький связывает Промтова с началами *тьмы и зла*. Встреча повествователя с Промтовым происходит в тёмную, сыкотную ночь, наполненную завываниями ветра: «А погода была скверная: сыпался мелкий холодный дождь, грязная земля была *плотно окутана тьмой*. Иногда откуда-то налетал порыв ветра; он *тихо был* в ветвях деревьев». В приведённой картине важное значение имеет не только образ *тьмы*, но и образ *ветра*. *Завывание, свист ветра – знак хаоса, разрушительных сил, одно из проявлений и свойств сатаны*. С ветром связывается появление ведьмы и чёрта. Как отмечает А. Н. Афанасьев, кое-где считалось «грехом даже упоминать слово “ветер”, которым называли нечистую силу» [17]. Он же подчёркивает, что, по народным представлениям, злые духи «любят свистеть и шипеть» [18].

Горький обо всём этом, конечно же, имел хорошее представление. Так, в рассказе «О чёрте» заглавный герой чёрт, «шляясь по кладбищу среди могил», «весело посвистывает». В другом рассказе «Калинин» герой-повествователь с интересом выслушивает легенду «христоробивого странника» о происхождении ветров на море, над которым начальствует «бес Змиулан». Змей (в христианской традиции дьявол) «генетически» связан с водой, сыростью, в более широком смысле – со смертью. Известны приведённые А. Н. Афанасьевым предания о чертях, посыпавшихся с неба вслед за сатаной и упавших в реки, озёра, болота [19]. Используя этот мотив в поэме «Девушка и Смерть», Горький пишет:

А в болоте бьются, ликуя,
Упыри, кикиморы и черти.

С водой, сыростью связан у Горького и «весёлый пройдоха» Промтов, с которым герой-повествователь (как уже было отмечено) повстречался дождливой, сыкотной ночью. Неоднократно говорит автор и о весёлом свисте Проходимца: «Пройдя несколько шагов, он *стал насвистывать* какую-то весёлую песню». И далее: «Промтов был весел, пел, *свистел* и иронически поглядывал на меня».

В рассказе «Проходимец» ситуация складывается следующим образом: герой-повествователь, промокший до последней нитки, получив отказ в ночлеге *и посланный к «чёрту»*, решает переночевать под полом сельского магазина. Здесь в тёмной узкой щели, куда можно было лишь проползти, и происходит его неожиданное знакомство с Промтовым. Мрачная дыра под полом, в которой было нестерпимо холодно, предстаёт в рассказе как преисподняя, «хозяйном» её и является Проходимец. Даже в его облике есть нечто зловещее: «Папироса освещала его лицо *красноватым светом*. Около глаз и на лбу у этого человека было *много глубоких, тонко прорезанных морщин*». Изрезанное морщинами «бледное лицо с чёрной бородкой» вызывает явные ассоциации с обликом дьявола, «страшного и внутренне мёртвого властолюбца» [20].

В приведённом эпизоде существенным является и указание на *красноватый свет*: стихия огня, красного цвета столь же характерна для ада, как стихия тьмы, холода и сырости. Вот что по этому поводу пишет Н. С. Тихонравов: «На миниатюрах рукописей, содержащих описания загробного царства, Страшного суда, постоянно изображается “лютый мраз” в виде озера, *красного, как огненная река*» [21].

В рассказе «Проходимец» сближение Промтова с разрушительной дьявольской силой продолжается и далее. Говоря о себе и ему подобных, Промтов заявляет, что «наш брат Исакий» монахами уважается. Выражение «наш брат Исакий» восходит к «Печерскому патерику». В слове «О преподобном Исакии Печернице» рассказывается о том, как Исакий, будучи искушаем бесами, принял бесовские наваждения за предзнаменование Христова и поклонился бесовскому действу. Бесы же кричали ему: «Наш Исакий!» [22] Не имея никаких нравственных устоев, отвергая всякие принципы морали, Проходимец как бы поклоняется тёмным силам.

Более того, свою родословную Промтов прямо ведёт от Агасфера. На вопрос собеседника «Скажите мне: кто и что вы?» он отвечает: «На свете есть особый сорт людей, родившихся, должно быть, от Вечного жиды. Особенность их в том, что они никак не могут найти себе на земле места и прикрепиться к нему». Согласно средневековой легенде, во время страдальческого пути

Иисуса Христа на Голгофу один из толпы, некто Агасфер, оскорбительно отказал ему в кратком отдыхе и за это был обречён на вечные скитания, стал Вечным жидом [23]. На скитания обречён и Промтов, от которого за его «похождение» отказались все знакомые. «Аз есмь перекасти-поле», — заявляет Проходимец.

Промтов далеко не глуп. Но свой ум он направляет во вред окружающим, так как не верит в благодать бытия. Он прямо говорит: «Как ни живи — а все-таки умрёшь». По словам Горького, Промтов является воплощением «животного эгоизма». Вот поэтому общение «проходящего» с Промтовым наталкивает на сравнение его с хищным и безжалостным зверем — волком. Этот образ не раз возникает в повествовании: «пожал плечами этот волк», «скептически усмехнулся этот волк», «волк прав» и т. д.

Заметим, что с волком Горький неоднократно сравнивает и грубого себялюбца Шахро, главного героя рассказа «Мой спутник»: «...когда он сердится, то оскаливает зубы, как волк»; «мой спутник по-волчьи щёлкал зубами». Героя-повествователя поражает в Шахро ярко выраженное *животное начало*: «Глаза его разгорались *нефритным, жадным, животным огнём*». Со «старым травлёным волком» сравнивает писатель и Челкаша.

Думается, что уподобление Промтова волку не случайно: обращение Горького к образу безжалостного хищника снова вызывает аллюзии inferнального. По одному из сказаний, волк создал сатана. В символике волка основной признак — «чужой». Волк соотносится с мёртвыми предками, «ходячими покойниками». В заговорах говорится, что он бывает у мёртвых на «том» свете. Ему присущи функции посредника между людьми и нечистой силой. Опасным считается даже упоминать волка, чтобы тем самым не накликать его [24]. Синонимической заменой слова «волк» часто выступает слово «зверь». Именно волчьи, звериные качества присущи Промтову.

Итак, в рассказах о «бывших людях» Горький активно обращается к символике inferнального, тем самым усиливая впечатления о тяжёлой жизни босяков. Его герои ютятся в подвалах, ямах, мрачных норах, аллюзивно соотносимых с преисподней. Во внешности «бывших людей» писатель тоже отмечает черты, свойственные представителям тёмных сил. Раскрывая «звериный ин-

дивидуализм» босяков, Горький сближает их с отрицательными персонажами библейской и славянской мифологий. Выявление «родовой принадлежности» «бывших людей» позволило писателю подчеркнуть их неверие в творческую энергию и разум человека, усилить их обречённость.

Примечания

1. *Стиридонова А. А.* Мифопоэтическая основа художественного мира Горького // Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2002. С. 12.
2. *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 29. С. 148.
3. *Тихонравов Н. С.* Сочинения. М., 1898. С. 195.
4. *Раденкович А.* Символика цвета в славянских заговорах // Вопросы славянского языкознания. Вып. VI. М., 1962. С. 135.
5. Памятники литературы Древней Руси: XII век. М.: Худож. лит., 1980. С. 169.
6. *Тихонравов Н. С.* Указ. соч. С. 205.
7. *Топоров В. Н.* Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 124.
8. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1868. Т. 2. С. 462.
9. Повесть временных лет. М.; Л.: Академия наук СССР, 1950. С. 261.
10. *Топорков А. А.* Дом // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 168.
11. *Петрухин В. Я.* Сатанаил // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 348.
12. *Толстая С. М.* Нечистая сила // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 272.
13. *Архив А. М.* Горького. М.: Наука, 1969. Т. XII. С. 254.
14. *Слащев В. В.* Змей // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 196.
15. *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 528.
16. *Михайловский Н. О.* О г. Максиме Горьком и его героях // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХТИ, 1997. С. 367.
17. *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. Т. 3. С. 133.
18. Там же. С. 136.
19. *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 462.
20. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1988. Т. 2. С. 414.
21. *Тихонравов Н. С.* Указ. соч. С. 209.
22. Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 128.
23. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1987. Т. 1. С. 34.
24. *Гура А. В.* Волк // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 103.

УДК 821.161.1-312

А. И. Смоленцев

МИР БОГА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. А. БУНИНА
(РОМАН «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»)

В статье выполнен тематический (выборочный) анализ романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» с целью определить этапы становления духовного мировоззрения главного героя, выявить параметры и значение такой содержательной величины, как «мир Бога», в тексте произведения. Роман «Жизнь Арсеньева» представлен автором статьи как «четыре эпохи» (Л. Н. Толстой) жизни героя, «истории души человеческой», находящейся под наблюдением «ума зрелого над самим собою» (М. Ю. Лермонтов). Каждой из эпох взросления героя, становления личности соответствует *свое* открытие мира Бога – от младенческого знания Бога и первого чувства разединенности с Ним к детской приверженности «вещественным началам мира» (Гал. 4:3), за которыми душа умеет видеть «Божественное великолепие», и до отроческого постижения мира Бога как части «жизненного состава» личности. Таким образом, обозначены возможности нового прочтения содержательных смыслов романа в контексте такой «самой дискуссионной» (О. А. Бердникова) в современных исследованиях творчества И. А. Бунина проблемы, как «Бунин и христианская духовная традиция».

The author carries out the aspectual analysis of I. A. Bunin's "The Life of Arseniev" in order to determine the stages of spiritual development of the protagonist, to identify the parameters and the value of the concept "the world of God" in the novel. "The Life of Arseniev" is presented by the author of the article as "four times" (Tolstoy) of the hero's life, "the history of the human soul" under self-observation "of the mature mind" (Lermontov). Each of the stages of the hero's maturation correlates with the specific discovery of the world of God: the infant's knowledge of God and the first feeling of separation from Him; the child's commitment to the "elements of the world" (Gal. 4 3), behind which the soul is able to see the "divine splendor"; the adolescent comprehension of the world of God as part of the "vital structure" of a personality. Thus, the author marks some ways of a new interpretation of the novel in the context of "the most controversial" (O. A. Berdnikova) problem of contemporary Bunin studies, the issue of Bunin's attitude to Christian spiritual tradition.

Ключевые слова: душа, личность, мир Бога, церковь, жизнь, смерть.

Keywords: soul, personality, the world of God, church, life, death.

Данная статья ставит своей целью доказательно обозначить некоторые особенности проявления такой содержательной величины, как «мир Бога», в художественном мире романа «Жизнь Арсеньева». Принципиально важно для нас суждение самого автора о романе как «вымышленной автобиографии», отсюда мы стремимся исследовать логику становления религиозной со-

ставляющей в жизни личности («вымышленного лица»), основываясь исключительно на том материале, который предоставлен нам текстом произведения – с учетом его содержательной глубины (подтекста, символического пространства).

«История души (здесь и далее акценты текста – «полужирный», «курсив» – принадлежат автору статьи. – А. С.) человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она – следствие **наблюдений ума зрелого над самим собою**» [1]. Обозначенный Лермонтовым художественный принцип «**наблюдений ума зрелого над самим собою**» является важным элементом формирования художественного мира «Жизни Арсеньева». Мы предполагаем, что предмет «вымышленной автобиографии» не биографическая история героя, но **история его души**. Наше предположение подкреплено тем, что в тексте «Жизни Арсеньева» **очевидны** два субъекта взаимодействия: «душа» и «окружающий мир». Важно отметить, что субъекты взаимодействия предложены нам самим текстом романа: «Но грустит ли в тишине, в глуши какой-нибудь сурок, жаворонок? Нет, они ни о чем не спрашивают, ничему не дивятся, не чувствуют той **сокровенной души**, которая всегда чудится **человеческой душе в мире, окружающем ее**» [2]. Важно, что человеческая душа чувствует (ей чудится) в окружающем мире не только его реалии, но и «сокровенную душу». Все это имеет самое непосредственное отношение к теме данной статьи.

«Жизнь Арсеньева» на определенном этапе рассуждений может быть представлена как четыре эпохи жизни героя – «автора» «вымышленной автобиографии»: Младенчество, Детство, Отрочество, Юность. Крайне важно при этом, что последняя сохранившаяся рукопись «Детства» Л. Н. Толстого озаглавлена автором «**Четыре эпохи жизни. Роман. Воспоминания о нескольких днях...**». Первый черновик задуманного романа никак не озаглавлен и прямо начинается с «обращения к другу...» [3].

Каждая из эпох жизни героя (эпох наблюдения) прямо обозначена в тексте «Жизни Арсеньева»: «**Младенчество** свое я вспоминаю с тихой печалью»; «**Детство** стало понемногу связывать меня с жизнью...» (VI, 9–11); «**Так** начались мои **отроческие** годы...» (VI, 40); «**Это** было уже **начало юности...**» (VI, 92). Движение от одной эпохи жизни к другой характеризуется взаимными изменениями души героя и окружающего героя мира. Точнее, изменяется только душа (состояние души), а изменение окружающего мира есть расширение его границ. Характер взаимодействия «душа – окружающий мир» проявляется следующим образом: душа соприкасается с окружающим миром – в точках этого соприкосновения

(как результат соприкосновения) возникают чувства. Чувства способствуют взрослению души, ее формированию. Став взрослее, душа более полно воспринимает окружающий мир, более сложные его проявления. Результат – новые соприкосновения с окружающим миром, расширившимся до новых границ и – новые чувства, суть – взросление души: «Запутавшийся в колосьях хлебный рыжий жучок. Я освобождаю его... разглядываю... и жук подымается в воздух... теряется в небе, обогащая меня новым чувством: оставляя во мне грусть разлуки» (VI, 10).

История жизни героя начинается с пробуждения души. Во взаимодействии с окружающим миром вступает не младенец, но душа его, которая еще не живет, еще только «грезит жизнью». Что в этих грезах? «Пустынные поля, одинокая усадьба среди них... Зимой безграничное снежное море, летом – море хлебов, трав и цветов... И вечная тишина этих полей, их загадочное молчание...» Окружающий мир представлен миром природы. Какие чувства вызывают в душе эти грезы? Печаль, грусть. Но почему не радость бытия? Душа «всем и всему чуждая», то есть всему земному (окружающему) миру, тому миру, в котором она пребывает. «Почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества? Оставаясь наедине с собой, душа наиболее свободна от воздействия чуждого ей мира. К чему же стремится она в эти минуты?

«Вот вечерет летний день. Солнце уже за домом, за садом, пустой широкий двор в тени, а я (совсем, совсем один в мире) лежу на его зеленой, холодеющей траве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое». – Чужой, земной чуждый мир. Но часть этого мира – небо, – воспринимается душой как «отчее лоно», «родные глаза». Небо – родина души? Что находит душа в небе? – «Плывет и, круглясь, медленно меняет очертания, тает в этой вогнутой синей бездне высокое, высокое белое облако... Ах, какая томящая красота! Сесть бы на это облако и плыть, плыть на нем в этой жуткой высоте, в поднебесном просторе, в близости с Богом и белокрылыми ангелами, обитающими где-то там, в этом горнем мире!» Интересно, что Иван Ильин в своей работе «О тьме и просветлении» приводит данную цитату по раннему изданию «Жизни Арсеньева»: «...высокое белое облако... Ах, как все-таки разъединен я с ним! Какая томящая красота!» [4]. Весьма существенное для нас дополнение: «Ах, как все-таки разъединен я с ним!» Разъединен. – С чем? С облаком? К числу бесспорных величин отнесена в исследованиях творчества Бунина точность языка писателя, отсутствие случайного и «лишнего» в его зрелых произведениях.

По нашему предположению, в данном отрывке необходимо воспринимать не только содержание текста, но и интонацию, учитывать грамматические особенности построения предложения, воспринимать на слух, воспринимать как поэтический текст, что применительно к творчеству Бунина вполне естественно. Поэтические повторы – «совсем, совсем», «высокое, высокое», «плыть, плыть» – подтверждают основательность нашего намерения. И тогда движение смысла в русле поэтической (созидающей картину чувства) интонации выглядит следующим образом: лежу на траве, глядя в небо как в отчее лоно (точка); здесь – все сказано, смысловой посыл завершен, поэтому – «точка»; содержание данного предложения что передает? – мысль или чувство? – по нашему предположению, это **впечатление души** (наблюдение души зрелой над самой собою во младенчестве героя); далее – плывет облако – это то, что герой видит в небе, зрительный ряд (многоточие); почему «многоточие»? – потому что зрительный ряд завершен, но «точки» здесь быть не может, так как от зрительного ряда вновь реализуются (принимаются) в тексте **впечатления души** – «Ах, как все-таки разъединен я с ним», – с отчим лоном (не с облаком); на облако можно «сесть бы» (не соединиться с облаком, а всего лишь – «сесть») и тогда быть «в близости» (т. е. в соединении) с «Богом и белокрылыми ангелами», быть в горнем мире, быть частью (в соединении) горнего мира. И по смыслу – нельзя быть разъединенным с тем, с чем не был соединен, разъединить можно только соединенное. – Как материнское лоно соединено с младенцем до определенного срока, так «отчее лоно» соединено с душой человека (?). Не менее интересно, что И. Ильину данный отрывок «Жизни Арсеньева» дает основания для заключений диаметрально противоположных тем, о которых, по нашему мнению, однозначно свидетельствует текст произведения [5].

По мере знакомства героя с миром предметов и миром людей (эпоха детства) мир природы приобретает для героя все более и более земное значение, сохраняя, однако, свою символическую сущность (мир природы – содержащий и выражающий Бога; как творение есть выражение Творца, произведение – выражение автора). «Я уже заметил, что на свете, помимо лета, есть еще осень, зима, весна...» «Мир все расширился перед нами, но все еще не люди и не человеческая жизнь, а растительная и животная больше всего влекли к себе наше внимание... Всюду была своя прелесть!» Душа жадно постигает реалии мира природы: «... жаркий полдень, белые облака плывут в синем небе, дует ветер, то теплый, то совсем горячий, несущий солнечный жар и ароматы нагретых хлебов и трав... нашли мы и много-

численные гнезда крупных бархатно-черных с золотом шмелей, присутствие которых под землей мы угадывали по глухому, яростно-грозному жужжанию». Постигая мир природы, душа уже не помнит (забыла), что некогда была родственна ему в Боге. — «О как я уже **чувствовал** это божественное великолепие мира и **Бога**, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой **вещественности!**» Знание души уступает место ее чувству, что свидетельствует о ее «приземлении». Мир природы все-таки остается проявлением мира Бога, только детская душа, в отличие от младенческой, воспринимает это не на уровне знания, а на уровне чувства. Восприятие мира природы как мира, символизирующего Бога, отныне занимает свое место в художественном мире «Жизни Арсеньева» именно в таком значении.

Отметим, что восприятие мира природы в эпоху детства, конечно же, в первую очередь чувственное, **вещественное**. Но иначе и быть не может. В младенчестве — Бог знаемый, в детстве душа уже забыла Бога. Душа способна в этот период лишь чувствовать Бога. Душа чувствовала Бога как «сокровенную душу» в мире природы и во младенчестве. Но вспомним: в детстве герой может **видеть красоту природы уже без боли**. Значит, во младенчестве боль была. И выше мы это показали — боль разъединенности с отчим лоном. Детство — новое состояние души. Отсюда и инстинктивность (по Ильину) восприятия мира. Однако с позиции Евангелия это **естественная** для эпохи детства подчиненность вещественным началам мира. Ср.: «Так и мы, доколе были в детстве, были поработаны **вещественным** началам мира» (Гал. 4:3). (Отметим, что только в том случае, если понимать Ветхий Завет как свидетельство об «эпохе детства» в развитии человечества, можно говорить о «ветхозаветности» подобной традиции.) Следовательно, если и идет речь об инстинкте, то не начало ли здесь того «инстинкта», о котором, применительно к Пушкину, Белинский писал как об «инстинкте истины» [6]? К тому же развитие героя не кончается детством. Душа взрослеет, приходит и новое чувство Бога, и новое знание о Боге.

Рождение чувства веры в Бога подготовлено постижением героем мира интеллектуального. Вера в Бога — это свойство (опыт) души понимающей, то есть уже способной к интеллектуальному восприятию. «**Страшная месть**» пробудила в моей душе то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, — чувство священной законности возмездия, священной необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается. Это чувство

есть несомненная жажда Бога, есть вера в Него. В минуту осуществленья Его торжества и Его праведной кары оно повергает человека в сладкий ужас и трепет и разрешается бурей восторга как бы злорадного, который есть на самом деле взрыв нашей высшей любви и к Богу и к ближнему...» (VI, 40). Обратим внимание на начало рассказа о впечатлениях души от творчества Гоголя: «У Гоголя необыкновенное впечатление произвели на меня “Старосветские помещики” и “**Страшная месть**”. Какие незабвенные строки! Как дивно звучат они для меня и до сих пор, с детства войдя в меня без возврата, тоже оказавшись в числе того самого важного, из чего образовался мой, как выражался Гоголь, “жизненный состав”» (VI, 38).

Чувство веры в Бога рождается при соприкосновении личности с миром Бога. Точка этого соприкосновения — Смерть (смерть сестры Нади). Смерть в данном случае — одно из проявлений мира Бога: «...За что именно ее, радость всего дома, избрал **Бог?**» (VI, 43) Хронологически смерть Нади следует за эпизодом с зеркалом и первой болезнью героя (это важнейшие этапы осознания и становления личности), то есть с миром Бога соприкасается уже осознающая себя личность. «Смерть Нади, первая, которую я видел воочию, надолго лишила меня чувства жизни — **жизни, которую я только что узнал**. Я вдруг понял, что и я смертен... И моя устрешенная... душа устремилась за помощью, за спасением к Богу» (VI, 29). Устремления личности логичны: если смерть — проявление мира Бога, то и защиты от нее следует искать у Бога. Гибель Сеньки в Провале не отзывается в герое с такой силой. Хотя душа зрелая, наблюдая за самой собой в доличностную эпоху жизни, отмечает: «Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о Нем, ощущение Его? Думаю, что вместе с понятием о смерти. Смерть, увы, была как-то соединена с Ним (и с лампадкой, с черными иконами в серебряных и вызолоченных ризах в спальне матери). Соединено с Ним было и бессмертие. **Бог — в небе**, в непостижимой высоте и силе, в том непонятном синем, что вверху, над нами, безгранично далеко от земли: **это вошло в меня с самых первых дней моих**, равно как и то, что, не взирая на смерть, у каждого из нас есть где-то в груди **душа и что душа эта бессмертна**» (VI, 28). В то время, до личности, душа еще только чувствует смерть, не понимая ее. Поняв же — устращается.

При этом полноценное чувство веры, веры в Бога, как части «жизненного состава» еще впереди. Ее обретение становится возможным только при слиянии первых детских ощущений и пониманий Бога с духовным и религиозным опытом, сконцентрированным в жизни Церкви. В отроческом восприятии Арсеньева-гимназиста

внешняя, парадная сторона церковной службы все еще занимает значительное место. «Чем ближе собор, тем звучнее, тяжелее, гуще и торжественнее гул соборного колокола. ...Какое многолюдство, какое грузное великолепие залитого сверху донизу золотом иконостаса, золотых риз притча, пылающих свечей...» Однако, в отличие от детского восприятия, в центре храмового действия уже не «я – Арсеньев», а все-таки сама служба. «Для отроческого сердца все это было нелегко: голова мутилась от длительности и пышности службы, от этих чтений, каждений, выходов и выносов, от зычного грома басов и сладких альтовых замирений на клиросе...» (VI, 68) Обратим внимание: нелегко было не телу, а сердцу, то есть речь идет о сложности воссоединения своего чувства веры в Бога с духовным опытом Церкви, воссоединение это должно произойти именно в сердце.

В церковке Воздвиженья во внутреннем мире Арсеньева происходит таинственное превращение. Церковка Воздвижения – это (без сомнения) Церковь в честь Воздвижения Креста Господня, возможно, Крестовоздвиженская. В святоотеческой традиции Крест Христов «представляет нашему зрению тайну нашего спасения» [7]. Крест Христов наряду с Воскресением Христовым – это основа христианства, основа православия, основа веры в Бога. Символична – и для нас это имеет значение – «судьба Креста Христова, Его Обретение и Воздвижение»: «Первоначально Святой Крест не был сохранен христианами, не был достоянием верующих в течение целых трех столетий» [8], то есть Крест был утрачен («безвозвратно»), а затем обретен.

Все, что происходит с героем в церковке Воздвижения, имеет самое непосредственное отношение и к символу Креста, и к Его «судьбе» – по нашему предположению. Церковная служба, ранее воспринимавшаяся героем как часть (одно из проявлений в мире людей, предметов) окружающего мира, потом как проявление мира Бога, вдруг осознается Арсеньевым как созвучное устремлениям собственной его души. Более того – выражающее эти устремления: «Как все это волнует меня! Я еще мальчик, подросток, но ведь я родился с чувством всего этого, а за последние годы уже столько раз испытал это ожидание, эту предваряющую службу напряженную тишину, столько раз слышал эти возгласы и непременно за ними следующее, их покрывающее “аминь”, что все это стало как бы частью моей души, и она, теперь уже заранее угадывающая каждое слово службы, на все отзывается сугубо, с вящей родственной готовностью... и уже всю службу стою я зачарованный». Произшедшая во внутреннем мире перемена позволяет Арсеньеву воспринимать не внешнюю сторону церковной служ-

бы, но ее сущность, не внешние атрибуты, но созидательное (поэтическое) начало церковной службы. Позволяет осознать и свою религиозную принадлежность: «Нет, это неправда – то, что говорил я о готических соборах, об органах: никогда не плакал я в этих соборах так, как в церковке Воздвиженья в эти темные и глухие вечера, проводив отца с матерью, и войдя истинно как в отчужденную обитель под ее низкие своды...» (VI, 76).

«Отчая обитель» – то, что младенческая душа находила в небе – «отчее лоно», – то личность нашла на земле. Но «отчее лоно» было **безвозвратно** утеряно («как все-таки разъединен я с ним!») в младенческом ощущении мира. Речь идет не о внешнем предмете, но о внутреннем состоянии души героя: **разъединенность** (состояние души) – **вновь соединенность** (также состояние души). Что, по смыслу, по существу, есть для человека возвращение безвозвратно утерянного? – Воскрешение, Воскресение. Ср.: «и у меня застилают глаза слезами, ибо я уже **твердо знаю теперь**, что прекрасней и выше всего этого нет и **не может быть ничего на земле**, что, если бы даже и правду говорил Глебочка, утверждающий со слов некоторых плохо бритых учеников из старших классов, что Бога нет, все равно нет ничего в мире лучше того, что я **чувствую сейчас**». Ср.: «Gefühl ist alles – чувство все. Гете. Действительность – что такое **действительность?** Только то, что я **чувствую**. Остальное – вздор» (запись в дневниках 7/20 авг. 23 г. [9]). Это личный опыт.

Именно о такого рода опыте свидетельствует митрополит Антоний Сурожский: «Я сидел, читал и между началом первой и началом третьей глав Евангелия от Марка, которое я читал медленно, потому что язык был непривычный, **вдруг почувствовал**, что по ту сторону стола, тут, стоит Христос... Помню, что я тогда откинулся и подумал: если Христос живой стоит тут – значит, **это воскресший Христос**. Значит, я **знаю достоверно и лично**, в пределах моего личного, **собственного опыта, что Христос воскрес** и, значит, всё, что о Нем говорят, – правда. Это того же рода **логика**, как у ранних христиан...» («О встрече») [10]. Возраст героя воспоминаний митрополита Антония – «был мальчиком лет пятнадцати» – сопоставим с возрастом героя «Жизни Арсеньева»: «Я еще мальчик, подросток». Важно, что оба свидетельства независимы друг от друга – **личный опыт** и в том и другом случае – и совпадают в силу того, что основаны на общей логике.

На службе воскресного дня герой переживает собственное воскресение – воскресение в домладенческое состояние души (я родился с чувством всего этого): соединенности с Богом

(знания Бога). Именно с этого момента и именно в таком виде вера в Бога – уже не чувство, а именно сама вера в Бога, – и становится частью «жизненного состава» личности Алексея Арсеньева.

Итак, Бог Обретенный есть для Арсеньева уже не средство спасения только от страха, но путь спасения души: «...читаются дивные светильничные молитвы, выражающие наше скорбное сознание нашей земной слабости, беспомощности и наши домогания наставить нас на пути Божии...» Вера в Бога, став частью «жизненного состава» личности героя, позволяет Арсеньеву и Самого Бога воспринимать иначе, чем ранее. С этого момента Бог для Арсеньева – **объективная духовная реальность**, непосредственно участвующая (осуществляющаяся) в жизненном процессе и, более того, определяющая этот процесс.

Примечания

1. Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения: в 2 т. М., 1959. С. 408.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1–9. М., 1965–1967. Т. VI. С. 9. Далее текст романа цитируется по тому же изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).
3. Толстой А. Н. Детство. Отрочество. Юность. М., 1978. С. 512.
4. Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1–3. М., 1948. Т. 3. С. 37.
5. Ильин И. А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991. С. 37–39.
6. Белинский В. Г. Указ. соч. С. 37–39.
7. Христос Воскресе! Правда и факты. Свято-Успенская Почаевская лавра. 2007.
8. Там же. С. 239.
9. Бунин И. А. «Окаянные дни» М., 1991. С. 136.
10. Митрополит Сурожский Антоний «О встрече». URL: <http://www.gidepark.ru/post/article/index/id/93478>

Традиции и эксперимент в отечественной литературе конца XX – начала XXI в.

УДК 82-343.4

С. А. Маслова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

В статье на примере анализа сказочной повести А. Усачева «Жили-были ежики» рассматриваются характерные особенности поэтики современной детской литературной сказки о животных, художественный мир которой представляет собой единство древних архетипических моделей с обновляющимися, подчас остро актуальными мотивами. Столкновение и взаимодействие противоположных тенденций порождают эстетическую реакцию.

The article considers the poetics of modern literary fairy tales about animals on the example of A. Usachyov's tale "Zhili-Byli Yozhiki" ("Once There Lived Hedgehogs"). The work's artistic world represents the unity of ancient archetypal concepts and actual motives. The conflict and interaction of opposite tendencies cause a peculiar aesthetic response.

Ключевые слова: детская литературная сказка, фольклорная сказка о животных, эстетическая реакция, столкновение противоположностей, традиция, архаика, обновление, реализация чудесного, противоречивое изображение животных, задачи детской литературы.

Keywords: fairy tale for children, folk tale about animals, aesthetic reaction, conflict of opposites, tradition, antiquity, renovation, realization of the marvelous, ambivalent depiction of animals, aims of tales for children.

Литературная сказка для детей стоит в ряду других жанров детской литературы, отношение к которой никогда не было однозначным. Педагоги, с одной стороны, литературоведы – с другой, спорят о преобладающей направленности этой литературы – служить дидактическим целям или быть прежде всего произведением искусства. Педагогическое и эстетическое течения в критике до сих пор находятся в противоборстве. Наиболее оптимальной, уравнивающей оба направления становится мысль о «единстве и неделимости эстетических и педагогических критериев произведений, адресованных детям» [1]. Эта позиция при учете психических и возрастных особенностей маленького читателя, тем не менее, «обуславливает включение литературы для детей в единый художественный процесс развития отечественной и мировой литературы, и шире – художественной культуры» [2].

Среди разнообразия современных литературных сказок обращает на себя внимание внушительная группа, главными героями которых выступают животные (С. Козлов «Ежик в тумане», Н. Грибачев «Заяц Коська и его друзья», В. Бондаренко «Три веселых зайца», Н. Абрамцева «Чудеса, да и только» и др.). Закономерно предположить, что эти сказки продолжают традицию фольклорных сказок, «в которых животное является основным объектом или субъектом повествования» [3]. Один из источников животного эпоса – мифы первобытных народов [4], что дает основание увидеть в народной сказке о животных отражение древнейших верований наших предков, обожествлявших природу и животных. В русских сказках об Иване-медведе ушко, о девушке Маше, которую медведь унес себе в жены, о Медведе-липовой ноге фольклористы находят отголоски культа медведя [5]. Рассказ о животных «не кажется бессмыслицей людям, приписывающим низшим животным способность речи и свойства человеческой нравственной природы» [6], ведь для них, древних людей, «получеловеческое животное не есть фиктивное существо, придуманное для проповеди или насмешки, но существо чисто реальное» [7].

Разумеется, научно ориентированное современное сознание, далекое от древних форм мировосприятия, мифомышления, прекрасно понимает условность сказочного отождествления, сближения людей с животными, тем не менее традиция подобного изображения в ряде жанров, прежде всего в сказке, остается устойчивой и очень востребованной, демонстрируя свою жизнеспособность в стремительно меняющемся мире.

История литературной сказки насчитывает почти двести лет, что не так много для жанра. Пройдя путь от устного бытования народной сказки, ее записи и публикации к литературно обработанной и, наконец, собственно литературной сказке, последняя не может не сохранять в своей структуре связь с фольклорными истоками, со своим «пражанром».

В детской литературе устойчиво проявляется тенденция изображения жизни животных в сказочной форме. По произведениям В. Бианки, Г. Скребицкого, Н. Сладкова маленькие читатели знакомилась с действительной жизнью природных сообществ и их обитателей. В таких сказках, названных В. Бианки «сказки-несказки», сохраняются некоторые элементы стиля и композиции народных сказок, но в них минимализи-

ровано жанрообразующее свойство народной сказки – наличие фантастики.

Сегодня наряду с природоведческой «сказкой-несказкой» популярны сказки о животных, где возрождается установка на вымысел, но по-иному, нежели в животном эпосе. Фольклорная сказка стремится к устойчивости, сохраняя элементы тотемизма и архаизма, новая литературная сказка обращена к современности. Круг персонажей, действующих в них, значительно расширяется за счет героев, непопулярных или отсутствующих в животном эпосе. Осовременивается предметная среда сказок: звери живут в меблированных домах, одеваются, пользуются бытовой техникой и садовым инвентарем, читают газеты и т. д.

Семья ежей в сказке А. Усачева «Жили-были ежики» выглядит моделью человеческой семьи, у каждого члена которой свой социальный статус. Папа Еж – доктор, собирает лекарственные растения, мама работает портнихой, Вовка закончил первый класс, а Вероника так мала, что пока еще не ходит в школу. Ежиное семейство живет дружно, папа и мама, как положено в хорошей семье, заботятся друг о друге и о своих детях, помогают соседям и друзьям. Взаимоотношения между зверями, их занятия, характеры, игры воссоздают человеческий мир, но вместе с тем для каждого персонажа характерна такая линия поведения, которая строится в соответствии с повадками того или иного вида животных в природе. Ежи, например, питаются ягодами, орехами, грибами, запасают их на зиму, могут держаться на воде, но не умеют плавать, зимой спят – такие характерные особенности этих зверей становятся определяющими для построения небольших глав с динамичным сюжетом.

При восприятии сказки, как и любого другого художественного произведения, важным становится результат этого восприятия, то есть эстетическая реакция. «Эстетическая реакция на произведение искусства – непременно условие освоения – присвоения читателем пафоса, смысла, понимания того, что побудило художника создать данное, именно такое произведение» [8]. Исследуя эстетическую реакцию детей на рассказанную или прочитанную сказку, советские психологи обнаружили, что дети тонко чувствуют меру необыкновенного в сказке: «в сказке не все возможно, с точки зрения ребенка. Если нарушается реалистичность, правдоподобность сказочного повествования, это вызывает с его стороны недовольство» [9]. Воспользовавшись методом экспериментальной деформации, допустим, что семья ежей в сказке поселилась в дупле дерева, ежи, словно белки, ловко перепрыгивают с ветки на ветку. При таком ходе действия резко нарушается естественная форма поведения лес-

ных персонажей, сказка превращается в необычную. «Если типичные свойства предметов и характер производимых с ними действий нарушается, ребенок заявляет, что сказка неправильная, что так не бывает» [10]. Поэтому мера чудесного, условного в сказке ограничена логикой жизни зверей в естественных условиях.

Чудесное реализуется путем соединения в образах героев черт животных и людей. В одной из глав повести папа Еж с ежатами отправляются за грибами, что идентифицируется как прогулка по лесу семьи людей. Глава семейства по дороге рассказывает о грибах, собирает вместе с сыном грибы в корзины, а маленькая дочка лакомится земляникой. Но то, что Вероника села на масленок и приклеилась к нему, а мама Ежиха сушит грибы «старым ежиным способом», наколов грибы на иголки, апеллирует к чертам животных, действительно им свойственным: небольшому размеру и наличию игл. Такое строение тела ежей подсказывает Вовке новый способ уборки листьев – листья накальваются на колючки ежей, которые примостились на швабре, и папа убирает ими листья лучше, чем граблями. Эта же физиологическая особенность может быть и помехой для ежонка, когда Вовка царапает мебель или протыкает воздушный шарик. Колючки мешают Вовке играть в футбол с другими зверями. Только получив в подарок от мотоциклиста Володи шлем, Вовка немедленно использует его как спортивное обмундирование – теперь, надев его, ежонок справляется с обязанностями вратаря.

Черты животных диктуют логику их человеческого поведения. Хомяки очень запасливы по своей природе, и в сказке эта черта усилена – Хома, Хомиха и Хомуля бережливы и домовиты до жадности, и это уже человеческое. Зайцы быстро бегают, у них крепкие задние лапы – этим любит прихвастнуть Вовкин друг заяц Сенька, который занимался карате.

Эти примеры демонстрируют противоречия, свойственные сказочным зверям, – столкновение физических свойств и человеческой психологии, что обуславливает специфику комического, отличающее эту литературную сказку от народных животных сказок. Здесь забавное, часто возникающее на пересечении противоположных начал – человеческого и животных, тесно сопрягается с инфантильным, трогательным, рождая эстетическое переживание и смягчая дидактизм, который оказывается ненавязчивым, органичным.

Обновляются в литературной сказке и принципы построения сюжета. Трюковый элемент, лежащий в основе народной сказки, обязательно сталкивает трикстера, действия которого «мнимые», «замаскированные», с антагонистом.

Так, лиса использует разные обманные приемы, чтобы добиться своей цели: притворяется мертвой и сбрасывает рыбу с воза; дает коварный совет волку наловить рыбы, опустив в прорубь хвост; притворяется жертвой, симулируя болезнь, что дает возможность прокатиться верхом на избитом волке; используя мнимую приманку, заставляет петушка выглянуть в окошко и т. д. Если народные сказки основаны на трюковом сюжете, на обмане, одурачивании, то литературная сказка легко обходится без противостояния трикстера и антагониста, способ моделирования сказочной действительности принципиально иной. В авторской сказке трикстер отсутствует вообще, снимается проблема противостояния животных – обманывающего и обманываемого, в сказке о ежиках решаются задачи, свойственные детской литературе. На первый план здесь выходят темы взаимоотношений родителей и детей, братьев и сестер, вопросы детского восприятия и мироощущения, места ребенка во взрослом мире. Решаются эти вопросы путем актуализации в героях-зверях человеческой психологии. Ежик Вовка, как любой мальчишка, непоседлив, любопытен, непосредствен, иногда непослушен, но добродушен и дружелюбен. Занятия ежонка и других детей-животных воспроизводят реалии ребячьего мира: игры и игрушки, детское творчество и развлечения. Точка зрения на детские игры, детский фольклор как на элементы, воспроизводящие «древние этапы культуры, относящиеся к детскому периоду в истории человечества» [11], позволяет провести параллели с мифическим прошлым и дает основание увидеть в современной сказке отголоски древней культуры.

Страсть ко всему новому, неизведанному заставляет Вовку нарушать родительские запреты, что становится причиной опасных положений, в которые попадает герой и его друзья. Нарушение запрета и последующая за ним беда – одна из функций волшебной народной сказки, продолжающая свое существование в сказке литературной. Движимый желанием научиться плавать, Вовка нарушает родительский запрет и вместе с сестренкой идет к Дальнему ручью. Плавать он так и не научился, зато чуть не утонул. Однажды в лесу появляется волк; Вовка со своим другом Сенькой, несмотря на запрет родителей выходить из дому, отправляются на прогулку, встречают волка, и жизнь ежика и зайца подвергается опасности. Благополучное разрешение опасных ситуаций, в которых оказываются герои сказки А. Усачева, сближает эту сказку с волшебными сказками. Далеко не всегда так счастливо оканчиваются народные сказки о животных. Все звери, обманутые лисой, оказавшись в яме, погибают, остается в живых лишь сама обманщица; в некоторых вари-

антах сказок о коте и петушке кот в третий раз не спасает петушка, и лиса съедает его; а бедолагу волка, который не смог вытащить хвост из проруби, забивают до смерти мужики. Несчастливо оканчиваются и многие варианты кумулятивных сказок: лиса съедает колобка, медведь разрушает теремок, петушок, подавившись бобовым зернышком, погибает.

Современная литературная сказка о животных, безусловно, наследует жанрообразующие черты древней фольклорной сказки. Установка на вымысел, по-человечески мыслящие, действующие, чувствующие и разговаривающие животные сближает древний животный эпос и литературную сказку, что дает возможность увидеть в последней родство с архаичными формами культуры – анимизмом и тотемизмом. Двойственность природы сказочных героев, обусловленная взаимопроникновением животного и человеческого начал, становится основой для сюжетного построения и раскрытия характеров персонажей современной сказки. В то же время последняя значительно трансформируется, легко вбирает в себя современные реалии, так что художественный мир детской литературной сказки представляет собой единство древних архетипических моделей с обновляющимися, подчас остро актуальными мотивами. Игра на этих гранях – дистанцирования и сближения, когда архаическое притягивается, а современное отдаляется, становится одним из важнейших механизмов порождения эстетической реакции, богатого эмоционального переживания. Чрезвычайно значимым оказывается здесь и изображение животных, природного мира как «чужого» и «своего» одновременно, как условного, чудесного (за счет антропоморфности), но и естественного, в определенной мере реалистичного. Все эти ряды противоположностей, сталкиваясь и солидаризуясь, высекают эстетический разряд, обеспечивают своеобразие жанрового облика литературной детской сказки о животных.

Примечания

1. Полозова Т. Д. О власти искусства слова и ценности чтения. М., 2010. С. 140.
2. Там же. С. 140.
3. Фропф В. Я. Русская сказка. М., 2008. С. 338.
4. Там же. С. 344.
5. Померанцева Э. В. Русская устная проза. М., 1985. С. 60.
6. Тейлор Э. Первобытная культура. М., 2009. С. 451.
7. Там же. С. 450.
8. Полозова Т. Д. Указ. соч. С. 91–92.
9. Запорожец А. В. Психология восприятия ребенком-дошкольником литературного произведения // Избранные психологические труды: в 2 т. Т. I. Психическое развитие ребенка. М., 1986. С. 70.
10. Там же. С. 71.
11. Тейлор Э. Указ. соч. С. 107.

УДК 82.083

А. М. Лобин

ЭВОЛЮЦИЯ ИСТОРИЗМА В РОМАНЕ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «СЕРДЦЕ ПАРМЫ»

На материале романа А. Иванова «Сердце Пармы» рассмотрены новые тенденции развития современной исторической прозы: мифологизация исторического прошлого, включение элементов фантастики и мистики. Определена их обусловленность общими процессами развития современной литературы, выявлено родство с исторической прозой начала XIX в.

The article deals with the new tendencies in modern historical prose revealed in A. Ivanov's novel "The Heart of Parma". They include mythologization of the historical past and introduction of fantastic and mystic elements. They are predetermined by the general tendencies of modern literary process and are akin to some peculiar features of Russian historical novel of the Romantic period.

Ключевые слова: литература и история, современная историческая проза.

Keywords: literature and history, modern historical prose.

Эволюция форм и методов художественного осмысления истории определяется не только новыми закономерностями художественного мышления, но и проникновением актуальных исторических и философских концепций в художественную литературу. Именно поэтому историческая проза в постоянно изменяющемся культурном пространстве рубежа XX–XXI вв. так заметно трансформировалась. Эта тенденция проявилась, прежде всего, в рамках постмодернистского исторического дискурса, а также в недавно возникшей исторической фантастике, однако и в произведениях, которые не относятся явно ни к одному из этих направлений, ясно прослеживаются черты новой поэтики, характерной для современной исторической прозы.

Одним из таких произведений можно назвать роман А. Иванова «Сердце Пармы» [1], выход которого стал заметным событием в литературной жизни России. Первые рецензии на него вышли еще до его публикации, а в последующие годы были написаны десятки отзывов, интересных прежде всего разностью мнений в оценке жанра этого произведения. Так А. Гаррос и А. Евдокимов сочли, что это «в лучшем смысле традиционный и консервативный роман... Вполне убедительный с исторической и бытовой точек зрения. С некоторым (не определяющим) элементом мистики» [2], а Л. Данилкин, напротив, оценил «Сердце Пармы» как «литературный курьез...

исторический роман с элементами фэнтези» [3]. С. Кузнецов также определил этот роман как исторический, но отметил, что «Алексей Иванов рассказал о средневековом уральском мире так, как и рассказывают о неведомых мирах в книгах последователей Толкиена» [4].

Литературоведы рассматривают этот роман как оригинальное жанровое образование, не вполне укладывающееся в традиционные рамки исторической романистики [5]. Отмечено причудливое смешение несочетаемых, казалось бы, начал: «исторический, документально подтверждаемый материал, и собственно легендарный, в том числе фольклорно-мистический по своему происхождению, пласт повествования» [6]. Исходя из этих особенностей, Г. В. Чудинова утверждает, что А. Иванов написал «не исторический, а мифопоэтический роман, сочетающий в себе хроникальность и вымысел, подобно магическому реализму латиноамериканской литературы» [7].

В рамках заявленной темы представляется необходимым проанализировать жанровую природу этого произведения, опираясь на критерии исторического романа, при этом основное внимание следует уделить оценке роли и функции отмеченных исследователями мифологического и фантастического элементов.

Основными жанровыми признаками исторической прозы принято считать: тему, обращенную в прошлое; отдаленность изображаемой эпохи; историзм (определенная концепция истории как основа реконструкции прошлого); историчность (отражение исторических событий и лиц, реалий прошлого) и собственно историческую проблематику, то есть подчеркнутый интерес автора именно к данным историческим лицам и событиям [8].

По таким критериям, как отдаленность эпохи и историчность, роман вполне соответствует канонам исторического жанра: описанные события (два похода вогулов на Чердынь, гибель пермских князей Ермолая и Михаила, поход пермяков за Урал, взятие Чердыни московским войском) происходят с 1455 по 1481 г. на обширных территориях Верхнекамья и описаны в летописи. В числе героев романа – Великий князь Иван III, князь Михаил Великопермский и его сын Матвей, московский воевода Федор Пестрый, епископы Питирим и Иона. Представленное автором описание бытовых реалий и культуры описываемого периода выглядят достаточно убедительно.

В отношении темы данного произведения и критики, и литературоведы придерживаются общего мнения: «“Сердце Пармы” есть пеплум про русскую колонизацию земель вокруг Перми при Василии Темном и Иване Третьем; местные русские князья, вогулы... пермяки, татары, новгородцы, московиты грабят, казнят, осаждают,

вырезают друг друга в течение двадцати лет с диким средневековым остервенением» [9]; «про поглощение отчасти языческой, отчасти уже православной Перми Московским княжеством в XV в... Про походы, осады, раздоры, тайгу, страсть, месть, кровь, любовь, судьбу, ворожбу – и так далее» [10].

Проблематика романа более сложна. Первый, наиболее заметный ее уровень прямо вытекает из темы. Это очень актуальная для настоящего времени проблема государственно-национальная. Критик С. Кузнецов писал, что «Сердце Пармы» – это «роман про построение империи, про создание русских как большой нации, про ту цену, которую за это платили... чтобы стать Россией, Русь покорила и инкорпорировала в себя множество других народов – причем колонизация шла как любая другая колонизация: с уничтожением чужой культуры, насильственной христианизацией, сжиганием святынь и массовой резней» [11]. Ту же мысль высказывают А. Гаррос и А. Евдокимов: «“Сердце Пармы” – об имперском строительстве. О рождении имперской русской идеологии, о Москве – Третьем Риме, поглощающем и подчиняющем словом и мечом прекрасные и дикие окраинные территории... О собирании земель, о возникновении, выплавлении новой нации – не москвитов и новгородцев, не пермяков и вогулов, а РУССКИХ...» [12]

Актуальность «имперской» проблематики объясняется прежде всего состоянием современной культуры. И. Кукулин, исследовавший социальные фобии в современном русском романе, отметил, что автор «задел “болевые точки” общества» и «его книги представляют описываемые события как метафору современности... осуществляют своего рода очную ставку эпох, позволяющую увидеть их сходство и несходство» [13].

Но А. Иванов изобразил не только поглощение Перми Москвой, его прежде всего интересует их духовное противостояние: в художественном мире А. Иванова христианство и язычество сопоставлены как равные силы, и этот философско-религиозный пласт идей в романе представляется более важным, чем описание этнических конфликтов. В «Сердце Пармы» за национально-религиозно-государственными проблемами скрывается экзистенциальная идея Судьбы, Рока, Предопределения, проблемы выбора и поиска пути: «в Чердыни формально разворачивается битва с вогулами, а по существу – это битва с судьбой и по воле судьбы», – полагает Г. М. Рибель [14].

Таким образом, проблематика романа «Сердце Пармы» не исчерпывается описанием реальных исторических конфликтов, ее метаисторическая составляющая представляется более значимой. Именно эта особенность содержания за-

ставила автора обратиться к фантастике как более мощному средству создания художественной условности.

Определение жанровой принадлежности этого произведения требует оценки его историзма как основного жанрового критерия. Наиболее продуктивным в данном случае представляется анализ сюжетообразующих конфликтов как проявления сил, движущих ход событий, а также определение роли фантастического вымысла и принципов его взаимодействия с историческим домыслом.

Да, основные исторические события (крещение Перми, войны с вогулами и Москвой) представлены автором достоверно, в соответствии с историческими источниками. Основные сюжетообразующие конфликты между Москвой, Пермью и другими государствами, между Пермью и вогулами, а также борьба православия с язычеством объективно существовали. Однако на уровне фабулы эти конфликты решаются на личностном уровне, а вот историзм сюжетно значимых героев представляется спорным.

Главный герой здесь, безусловно, князь Михаил, человек, которого ведет по жизни некое мистическое предопределение. Он почти лишен нормальных человеческих слабостей и желаний, потому и поступки его, определяющие сюжет, слабо мотивированы с позиций обычной житейской логики: он женится на ведьме-ламии, сам того не желая, идет в поход на вогулов и пленяет их князя Асыку, затем отпускает его, отказывается идти в поход на казанских татар, чем провоцирует разорение пермской земли московским войском. В своих поступках он руководствуется, как правило, внутренними порывами и смутными стремлениями, наибольшее влияние на него имеют вымышленный мистический герой Васька Калина, хумлялт – призванный на свершение некоей миссии и до тех пор бессмертный, – а также его жена – ламия Тиче.

Его основной антагонист – вогульский хахан Асыка тоже хумлялт, призванный пермскими богами на борьбу с христианами-русскими. Это герой не только вымышленный, но и совершенно демонический. Дело даже не в том, что он бессмертен – поражает уровень его амбиций, сверхчеловеческая мотивация. Желание противостоять христианской Руси, отстоять этническую и религиозную самобытность Пармы (притом что его народу, живущему за Уралом, непосредственно ничто не угрожает) далеко выходит за рамки нормальных притязаний мелкого языческого хакана – не случайно А. Иванов объяснил одержимость Асыки сугубо фантастическими средствами [15].

Стоит также обратить внимание на деятельность епископа Ионы – тоже одержимого, хотя здесь автор обошелся без лишней мистики, мо-

тивировав его поступки исключительно религиозным пылом. Однако совершенное этим вполне историческим лицом также выходит за рамки логики и правдоподобия. Иона настолько проникся ненавистью к язычникам, что не ограничился разорением пермяцких святынь, но и сжег чердынскую крепость при приближении московского войска, чем способствовал успешному завоеванию Чердыни воеводой Пестрым.

В рамках ивановского нарратива отдельные события получают высшее метаисторическое значение, поэтому к ним уже неприменимы обычные критерии сюжетной логики. Особенно этот эффект заметен в фабульной линии князь Михаил – его жена Тиче. Ее отказ от крещения, ухода и возвращения, попытка спасти его, чтобы затем вновь предать, представляют собой уже не отношения мужчины и женщины, а борьбу человека с волей Пармы, олицетворением которой становится ламия Тиче. И ее гибель в горящей церкви (совершенно необязательная) становится символическим итогом этой борьбы, таким же, как и случайная (с фабульной точки зрения) гибель Михаила от руки хумляльта Асыки в финале романа.

Этот метаисторический мистический фактор работает не только в магистральном историческом сюжете (судьба князя Михаила и история становления Великопермского княжества), но и в его «боковых» линиях: судьба храмадела-хумляльта Калины, трагическая любовная история сотника Полюда, его жены Бисерки и ее возлюбленного, охотника Ветлана; есть также описание гибельного похода князя Васьки и другие значимые эпизоды. Во всех этих случаях мистико-фантастическая логика событий играет даже большую роль, чем в основном сюжете: особенно в случае с Полюдом, когда банальный любовный треугольник разрастается буквально в космический катаклизм с бурями и смерчами (во время которого хумляльт Калина умудряется в одиночку поднять и водрузить крест на купол храма), а разрешается только романтической гибелью всех его участников – прямо на глазах у читателя бытовая драма становится легендой.

Таким образом, правильное (с исторической точки зрения) течение событий движут поступки как реально существовавших, так и вымышленных героев, при этом проклятие Сорни-Най (Золотой Бабы), роковые страсти и трагические случайности приобретают сюжетообразующий характер. Историю у А. Иванова направляет не политика и не экономика, а общая судьба народов, вследствие чего научный историзм романа представляется сомнительным – тот мистический и фантастический элемент, о котором единодушно упоминают все исследователи, играет в романе определяющую, отнюдь не декоративную, роль.

Метаисторический масштаб событий, мистическая мотивация проявляются почти во всех элементах фабулы. Накал страстей и эпическая мощь отдельных эпизодов напоминают уже не исторический, а скорее рыцарский роман или скандинавскую сагу: епископ Иона сжег крепость и позже сам погиб в огне в обнимку с идолом, пермяки режут своих крещеных Ионой детей, горят города и церкви, пленные вогулы казнят сами себя, здесь же жених перед казнью убивает невесту, а раненые, чтобы не отягощать выживших, добровольно прыгают под лед. Запредельная жестокость и великая жертвенность, любовь и предательство переполняют сюжет, задавая описанному бытию Пармы совершенно мифопоэтический масштаб.

Однако следует отметить, что такая сверхчеловеческая мотивация свойственна далеко не всем героям. Некоторые из них – великий князь Иван, его воевода Федор Пестрый, татарский шибан Мансур, последний пермский епископ Филофей – руководствуются в своих решениях вполне предсказуемой корыстной логикой и стремлением к власти, то есть рядом с героями, которых ведет судьба, есть герои, ведомые общей логикой истории, поэтому их поступки, даже самые бесчеловечные, вполне объяснимы и закономерны с психологической точки зрения.

Критерием разграничения между ними становится принадлежность к пермской земле, к Парме – главной действующей силе в романе, так как и судьба, и боги всего лишь орудие ее. Эта идея выражена автором уже в третьей главе романа «Канская тамга»: «Судьба – это весть земли, боги – весть судьбы, люди – весть богов, земля – весть людей...» – говорит верховный шаман вогулов; «Наши боги рождены нашей судьбой, нашей землей...» – вторит ему хахан Асыка [16].

Таким образом, ведущим конфликтом в «Сердце Пармы» становится не борьба людей, княжеств или христианства и язычества, а противостояние Пармы натиску истории, которую несет ей весь остальной мир. Образ Пармы стал главным содержанием романа, намного более значимым, чем философские споры, построение империи, описание человеческих судеб, поскольку они в большинстве случаев только часть Пармы. Этот мифопоэтический образ властно подчиняет себе и сюжет, и все остальное содержание романа.

«В прозе А. Иванова геопозэтический образ Урала становится фундирующим основанием художественного мира. Наследует черты уральской геопозэтики Б. А. Пастернака и П. П. Бажова, А. Иванов максимально их интенсифицирует и космизирует. Геопозэтической доминантой Урала у него становится вектор хтонических подземных глубин, задающий серию устойчивых моти-

вов: “древнее”, “мистическое”, “потустороннее”, “могучее”, “хранящее сокровище”, “рубежное”. Этим мотивам подчиняется и описание реалий уральского ландшафта – рек, гор и пармы (леса) – так характеризует эту черту ивановской поэтики А. С. Подлесных [17].

На создание образа Пармы нацелены все поэтические средства, использованные автором: пространные описания, специфический язык, вполне литературный, но переполненный многочисленными этнонимами, топонимами и финно-угорской лексикой [18], обильное включение фольклорного материала. Этой же цели служат сюжет и образы главных героев.

Метаисторическая сверхличная мотивация свойственна тем из героев, которые живут по закону Пармы. Предельным выражением этой тенденции становится хахан Асыка, а также ламии Айчель и Тиче. Принял закон Пармы и князь Михаил; не случайно московский дьяк Венец отмечает, что он *«точно перелицевался из русича в пермяка: то же спокойствие, будто чуть тронулся умом, и тот же пермяцкий взгляд сквозь человека... и мыслит-то князь небось тоже по-пермски... Было в нем что-то непостижимое»* [19].

Кроме пермяков и вогулов, изначально являющихся частью этой земли, есть ряд героев, к ней не относящихся, но испытавших ее мощное духовное влияние, как, например, дьяк Венец: *«Огромный, великий простор со всех сторон давил душу Венца, и от этого дьяку казалось, что все прочее сжимается, мельчает, теряет смысл... Здесь и сами люди жили в вечности: спокойные, молчаливые люди с непонятными глазами и древней кровью – они, словно бы слегка прижмурясь на свет, выходили из мрака в звездное свечение и, постояв немного, так же молча уходили во мрак»* [21].

Венец, как и епископ Иона, не принял правды Пармы, однако приняли ее воевода Нелидов и московский ратник Вольга. В итоге Нелидов повернул свое войско назад с полпути, и автор отметил его последующее духовное преображение, а Вольга стал частью этого мира и погиб, защищая Чердынь от набега вогулов. В Парме даже скудельники (грабители могил) становятся фигурами романтическими: *«Золото – так... Не оно манит. Тайна манит, понимаешь? Охота за грань времен заглянуть. Как жили люди? Зачем? В кого верили? Какие обряды творили? Почему исчезли с земли? Может, оттого и щадят меня демоны, что я не за кладами рыщу, а за истиной?..»* – рассуждает скудельник Лукьян Убойца [22].

В Парме иначе и живут, и умирают – ярко, трагически, в огне, в бою, жертвуя собой или принесенные в жертву. И опять нельзя не отметить разницу с Москвой, где казнь Иссура и Бур-

мота описывается сухо, торопливо, совершенно не по-ивановски: *«Телеги отъехали, и Михаил увидел Иссура с Бурмотом. Их посадили на колья. Колья торчали меж растопыренных голых ног, и по ним текла кровь. Бурмот был мертв: его проткнули косо и порвали сердце. Он обвис на колу, уронил голову. Иссур был жив и медленно извивался, как раздавленная гусеница, дергался, скреб ногами землю, катал по плечам голову с окровавленным ртом – он откусил себе язык. Люди уходили прочь от казненных так, словно ничего не случилось; они пересмеивались, поправляли шапки. Маленькая дворовая собачка стояла напротив Бурмота, открыв улыбающуюся пасть, и крутила хвостом»* [23].

Разность подходов в изображении Пармы и остального мира бросается в глаза при сравнении двух стоящих рядом эпизодов: описания поездки князя Михаила к татарам в Афкуль и его визита в село Бондюг, где он встретил Тиче. В первом случае автор дает сухой рассказ, с упором на бытовые детали, во втором – эмоциональное подробное описание природы, образа жизни и обрядов. То же самое можно сказать, сравнивая описания жизни Михаила в плену и его возвращения из плена.

Если в образе Пармы ведущими стали мотивы «древнее», «мистическое», «хранящее сокровище», «рубежное», причем рубежное положение она занимает не только между Русью и Востоком Сибири, но и между небом и недрами, где спит чудовищный Ящер, то Москва скорее характеризуется определениями «большая» и «хищная». Очевидно, что этой мистической, хтонической вертикали в хронотопе Москвы нет. Она представлена как место обитания, заполненное домами, церквями, амбарами, заборами и прочим – то есть просто как пространство, главной характеристикой которого является размер.

Московскую идеологию ясно и недвусмысленно выразил Великий князь Иван: *«Господь наш избрал нашу землю и наш народ... Во всем мире мы теперь главная твердыня праведной веры. И потому Русь должна быть великой державой... Я хочу всю Русь перетрясти... чтобы по всем нашим землям от Смоленска до Чердыни не было чердынцев, тверяков, московитов, не было чудинов, литвинов, русинов, а все были русские! ...Руси для величия единство нужно! ...мне потомки наши поклонятся»* [24]. Планам Ивана нельзя отказать ни в величии, ни в исторической прогрессивности (похожие вынашивал отец Михаила – князь Ермолай), однако, несмотря на упоминание о Божьей воле, они преследуют конкретно-исторические, отнюдь не религиозные цели.

И совершенно другие проблемы волнуют хахана Асыку, который внешнюю угрозу со сторо-

ны Новгорода и Казани оценивает довольно-таки пренебрежительно – «можно мириться с набегами врагов... Мечи мы сможем отбить» – зато очень озабочен проблемой сохранения единства человека с землей, богами и судьбой, которое он видит главным условием выживания: «Русь не принесут нам другого бога... они просто уничтожат всех богов, и будет пустота! Они бранны, и все, что они сотворят, рано или поздно погибнет, и земля их погибнет тоже! Я не хочу, чтобы наша земля стала их землей и погибла вместе с ними!» [25]

Следует признать, что в данном случае имеет место не столкновение политических и экономических интересов, а конфликт мировоззрений, образов жизни. Создается впечатление, что пермякам, живущим в доисторическом мифологическом мире, ни защита Москвы (объективно необходимая), ни государственное величие, ни даже возможное экономическое процветание совершенно не нужны. Именно поэтому большинство критиков оценивают экспансию московской Руси не как защиту и объединение, а как захват и поглощение.

Те, кто сравнивал А. Иванова с Р. Р. Толкиеном, были во многом правы: мир Пармы по своим характеристикам более близок к Средиземью, чем к Руси XV в. Эта земля переполнена нежизнью и идолами, ведьмами и оборотнями, мифами и преданиями. Кроме того, Парма – скудная северная земля, где своего хлеба не сеют, – предстает у Иванова еще и землей сказочно богатой: пермяки приносят в жертву своим богам не только животных и людей, но и золото в огромных количествах, золотом же наполнены могильные курганы, пермские князьцы кроют свои жилища восточными коврами. В итоге пермский край выглядит и сытым, и обильным, хотя источников этого богатства А. Иванов не называет.

Те из рецензентов, что оценивают этот роман как «вполне убедительный с исторической и бытовой точек зрения» [26] или утверждают, что «Иванов дотошно воспроизвел словами ушедшую фактуру (особенности архитектуры, предметы домашней утвари, воинские доспехи)» [27], не совсем правы: А. Иванов воспроизвел фактуру именно словами, причем слова эти чаще всего элементарно непонятны, а вот реального описания хозяйства и быта, характеристики экономики здесь все же нет.

В итоге Алексей Иванов создал мифопоэтический образ Пармы, властно подчиняющий себе и сюжет, и систему персонажей, что делает роман на редкость эмоционально и эстетически насыщенным, но все же не историческим, а мифопоэтическим, так как его художественный метод совершенно не соответствует сложившейся модели исторического романа, даже если взять

за образец не романы Д. Балашова, а «Русь изначальную» его однофамильца Валентина Иванова. Описание Пармы и весь строй романа в целом скорее вызывает ассоциации с историко-софскими романами Д. С. Мережковского.

Идейно-философская ценность «Сердца Пармы», особенно его трактовка христианства и язычества, достаточно спорная, однако в рамках заявленной темы больший интерес представляет ответ на другой вопрос: является ли роман А. Иванова принципиально новым жанровым образованием или он все же укладывается в общую традицию исторической романистики?

Наиболее характерными чертами ивановской поэтики стали активное использование фантастики и мистики, тотальная мифопоэтизация художественного мира и преобладание экзистенциальной национально-религиозной проблематики. Кроме того, большое место занимают специфический язык, фольклорные мотивы, а также приемы исторической беллетристики (любовная интрига, элементы боевика и детектива).

Совершенно оригинальным такой метод назвать нельзя: изучение истории жанра убеждает в том, что А. Иванов скорее продолжает традицию, сложившуюся еще в первой половине XIX в.: «Историческая литература XIX в. начиналась с выражения неких вневременных (национальных, политических или нравственных) доктрин. История сводилась к утверждению той или иной тенденции. Изображение исторических событий оставалось по существу предлогом для выражения внешней по отношению к ним идеи – национальной, социальной или “нравственной”», – писал А. Ю. Сорочан [28].

Черты художественного метода, использованного А. Ивановым, сформировались еще в 1830-х гг. В частности, романы М. Загоскина и Н. Полевого посвящены соотношению времен на основе национально-религиозной идеи [29]. Произведения А. Вельмана характеризуются как фольклорно-исторические, построенные на основе фольклорно-мифологического материала [30]. Документальная основа в сочетании с национальным колоритом, занимательно изложенные в рамках религиозно-этической концепции, стали характерной чертой историко-романтических романов Ф. Булгарина [31]. При этом некоторые авторы (Ф. Булгарин и А. Вельман в особенности) активно использовали не только фольклорные образы, но и фантастические элементы в сюжете. Общей эстетической тенденцией русской исторической прозы первой половины XIX в. стали сочетание романтического пафоса со стремлением к реалистической объективности и попытка добиться органического слияния фольклорной поэтики с общим духом изображаемой эпохи [32].

Столкновение двух равнозначных идей (в данном случае – объективной логики исторического процесса и утверждение этнорелигиозной самоценности народов) было характерно для историсофских романов Д. С. Мережковского, построившего свои произведения на антитезах христианства и язычества, а также «нового христианства» и «старой церкви». С художественной манерой Д. С. Мережковского А. Иванова роднят и широкое использование мистики, преобладание мифопоэтического образа над исторической фактурой, пристрастие к пространственным эмоционально нагруженным описаниям. Однако отсутствие подлинно самобытной историсофской концепции в романе «Сердце Пармы» все же не позволяет отнести его к числу историсофских романов.

Вместе с тем искать истоки ивановской поэтики исключительно в прошлом было бы неверным, так как мифопоэтический роман «Сердце Пармы» вполне укладывается и в общую тенденцию развития современной литературы, для которой вполне характерно и стремление к тотальной мифологизации мира [33], и использование сказочного и фантастического [34], а также ирреального и условного элемента в рамках реалистического повествования [35]. Языковая специфика романа А. Иванова также вполне соответствует лингвистическим традициям постмодернизма [36].

Созданный на переломе эпох роман А. Иванова «Сердце Пармы» стал очередным шагом в эволюции русской исторической прозы, где актуальные тенденции развития современной литературы побудили автора сознательно или невольно возродить черты поэтики, свойственной первым русским историческим романам.

Примечания

1. Роман был опубликован в 2003 г., практически одновременно в Пермском книжном издательстве под названием «Чердынь – княгиня гор» и в московском издательстве «Пальмира» под названием «Сердце Пармы. Роман-легенда» (в сокращённом варианте).

2. Гиррос А., Евдокимов А. Одинокий голос крови // Эксперт. 15 сент. 2003. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdceODINOKIJJGOLOSKROVI/

3. Данилкин Л. Диагностика Пармы // Журнал «Афиша» (г. Москва). 31 марта. 2003. URL: <http://www.afisha.ru/book/453/review/147498/>

4. Кузнецов С. Кровь империи и печень врага // Старое и новое. Вып. 9. 8 мая. 2003. URL: http://old.russ.ru/krug/20030508_sk.html

5. Беляков С. Географ и его боги // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 8–22. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/2/be2.html>

6. Ребель Г. М. «Пермское колдовство», или Роман о Парме Алексея Иванова. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/meth_learn/koldovstvo/

7. Чудинова Г. В. Интерпретация миссионерской деятельности подвижников православия в романе

Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор». URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/meth_learn/interpritzija/

8. Кормилов С. И. Современный словарь-справочник по литературе. М.; АСТ, 1999. С. 209.

9. Данилкин Л. Указ. соч.

10. Гиррос А., Евдокимов А. Сердце империи и вес воздуха // Газета «Час» (г. Рига). 29 августа. 2003. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce/SERDCEIMPERIIIVESVOZ/

11. Кузнецов С. Указ. соч.

12. Гиррос А., Евдокимов А. Сердце империи и вес воздуха.

13. Кукулин И. Героизация выживания // НЛО. 2007. № 86. С. 302–330.

14. Ребель Г. М. Указ. соч.

15. Когда-то еще в начале XV в. Асыка поменял свою тамгу наследника на серебряный крест своего побратима Васьки Калины, который получил его от святого Стефана Пермского вместе с обетом захватить Золотую Бабу, главного идола пермяков. Лишившись добровольно тамги наследника, Асыка был вынужден убить своего отца, чтобы самому стать хаконом, после чего посвятил себя Сорни-Най (Золотой Бабе, Вагийорме) и стал ее бессмертным хранителем и защитником языческих богов.

16. Иванов А. Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор. URL: <http://lib.rus.ec/b/207349/read#t4>

17. Подлесных А. С. Геопозитика Алексея Иванова в контексте прозы об Урале: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.

18. Ребель Г. М. Указ. соч.; Кронгауз М. А. Эффе́кт Хонтуя // Новый мир. 2004. № 5. С. 160–165;

19. Иванов А. Указ. соч.

20. Там же. #t18.

21. Там же. #t20.

22. Там же. #t29.

23. Там же. #t29.

24. Там же. #t29.

25. Там же. #t4.

26. Гиррос А., Евдокимов А. Одинокий голос крови.

27. Кузьминский. Б. Алексей Иванов. «Чердынь – княгиня гор» // Политбюро. Февраль. 2003. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce/ALEKSEJIVANOV.CHERD/

28. Сорочан А. Ю. Формы репрезентации истории в русской прозе XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2008. С. 7.

29. Линьков В. Д. Типы русского исторического романа 20–30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Горно-Алтайск, 2001. С. 157–58.

30. Скачкова О. А. Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А. Ф. Вельтмана («Кощей Бессмертный» и «Светославич, вражий питомец»): автореф. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. С. 1–2.

31. Федорова Ж. В. Историческая проза Ф. В. Булгарина. Жанровое своеобразие: дис. ... канд. филол. наук, Казань, 2002. С. 181–83.

32. Христюлова О. В. Русская историческая проза 40–50-х годов XIX века: проблема стилиевой эволюции: автореф. ... канд. филол. наук. Саратов, 1997. С. 7–11.

33. Хализев В. Е. Мифология XIX–XX веков в литературе // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 7–21.

34. Пхасафьян Н. Т. Реальность – текст – литература – реализм: динамика и взаимодействие // Вест-

ник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2006. № 2. С. 66–76.

35. *Большакова А. Ю.* Встреча модернизма и реализма в современной русской прозе // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы: сб. науч. тр. / сост. А. И. Ванюков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2004. С. 151–57.

36. *Кронгауз М. А.* Указ. соч. С. 160–165.

УДК 821.511.152(045)

О. И. Налдеева

ЧАСТУШКА КАК ОСОБЫЙ ЖАНР В СОВРЕМЕННОЙ МОРДОВСКОЙ ПОЭЗИИ

В статье обозначены основные жанровые признаки литературной частушки, определены ее разновидности. Прослежены особенности функционирования и рецепции жанра в современной мордовской поэзии. Рассмотрена ритмическая организация стиха.

The article deals with the main genre properties of a literary chastushka (folk song) and its basic kinds. The author traces some features of functioning and reception of the genre in contemporary Mordovian poetry. The rhythmic organization of chastushka is considered.

Ключевые слова: жанр, частушка, ритм, рифма, стихосложение, поэтика.

Keywords: genre, chastushka, rhythm, rhyme, versification, poetics.

Одним из жанров, фигурирующих в современной мордовской лирике, является частушка. Изучение ее жанровых особенностей – задача, определявшая направления научных поисков многих ученых – С. Г. Лазутина, И. З. Зырянова, М. М. Бахтина, Н. П. Колпаковой, Е. В. Гусева, А. А. Горелова, В. П. Аникина, О. В. Мешковой и других. Литературная частушка, возникнув на основе фольклорной, переняла многие ее особенности. Будучи родственной песне, с одной стороны, и присловью и поговорке – с другой, частушка имеет вместе с тем совершенно особые черты. В отличие от песни в ней больше импровизации, она более непосредственно привязана к бытовой обстановке и конкретным переживаниям ее автора. Частушка не дает развернутого лирического образа, углубленной психологической характеристики. Она выражает только определенное состояние, вызванное вдруг возникшим чувством или отношением к предмету или явлению. Чаще всего она выражает поэтически сформулированную насмешку, просьбу, призыв, упрек, пожелание, конкретное эмоциональное настроение. В «Словаре литературоведческих терминов» частушка получает следующее опре-

деление: «...короткая, обычно четырехстрочная, рифмованная песенка более быстрого, чем протяжная песня, темпа исполнения» [1]. К жанровым особенностям частушки С. Г. Лазутин относит лиризм, проявляющийся с особой силой, прямо и непосредственно; необыкновенную многогранность содержания, мыслей, чувств и настроений; оперативный отклик на современность; реалистичность и связанное с этим изменение ее символики и т. п. [2] П. С. Выходцев наделяет частушку такими чертами: «Чрезвычайно оперативная и многообразная по охвату явлений действительности, отзывчивая на разные эмоции человека, богатая ритмически, многоцветная и очень экономная в своей поэтической выразительности, частушка блестяще объединила в себе острое словцо, афоризм, пословицу и песню с ее лирическим настроением. Это открывало ей большие возможности для повседневного участия в общественной жизни и отражения характерных явлений ее, что, в свою очередь, всегда оказывалось благоприятным и плодотворным для поэтов, и более всего пишущих о современности» [3].

Все эти особенности в той или иной мере характерны и для мордовских частушек – *сиде моронят*, появившихся примерно в конце XIX в. Процесс формирования фольклорной частушки протекал достаточно быстро, чему в значительной степени способствовало широкое распространение среди мордовского народа русских частушек.

Частушка как жанр мордовской литературы сформировалась в начале прошлого века. Так, В. В. Горбунов отмечает, что в 20-е гг. XX в. за относительно короткий период мордовским поэтам удалось «освоить жанры стихотворения и песни, найти разнообразные формы ораторского стиха, стихотворного очерка, сатирической зарисовки, фельетона и частушки на злобу дня» [4]. Особенно популярными были частушки мокшанских поэтов Т. Салмыксова, М. Безбородова, П. Левчаева, эрзянских – В. Архипова, И. Суньякина. Звучная и легко запоминающаяся, небольшая по объему частушка была наиболее доступной для малограмотных мокшан и эрзян. В деревне ее считали своеобразной устной газетой, содержащей последние новости.

Частушка являлась довольно распространенным жанром в военные и послевоенные годы. Она продолжает активную жизнь и в наши дни. Довольно плодотворно в этом направлении работает С. Кинякин. Данный жанр позволяет поэту быстро откликнуться на изменения, происходящие в жизни и быту народа, отразить последние события политической и социальной жизни. В связи с этим идейно-тематический диапазон его частушек очень широк: предметом отражения становится любое событие местного, районного или общегосударственного значения: приватиза-

ция, ваучеризация, назначение нового местного начальства и т. п. Но при этом следует отметить, что в частушках автора преобладают тексты социального содержания. Отличительной чертой творчества С. Кинякина является то, что практически все осуществляемые преобразования представлены в ироническом свете.

Частушка, основываясь на событиях современной жизни, нередко содержит ответы на актуальные вопросы времени. Общественные и политические частушки С. Кинякина с максимальной правдивостью показывают жизнь народа, причем автор не просто фиксирует факты, а выражает свое отношение к ним – одобрение, отрицание и т. д.

Социальное положение лирического героя С. Кинякина определяет лексический состав частушки. Максимальная близость к народу, в первую очередь к сельскому жителю, объясняет использование автором в поэтических текстах элементов разговорной речи («*потязь одаронц народть*» – «выдоили народ», «*лавгама*» – болтать, «*сисембратотне*» – «семиголовые» и т. д.).

Частушки С. Кинякина включают заимствования из русского языка, выступающие в качестве эмоционально-экспрессивных обращений к партнеру («*залетказе*» – «моя залетка», «*милканязе*» – «мой миленок» и др.). Например: «*Залетказе кадондсамань, / Кле, “саты, сась момент”.* / *Етнихть венза фельса лангса, / Мяргат сонга президент*» [5] («Моя залетка оставляет меня, / Дескать, “хватит, пришел момент”, / На релсах проходят его ночи, / Можно подумать, что он президент») (перевод здесь и далее подстрочный наш. – О. Н.). Использование русской лексики вполне объяснимо, ибо русский и мордовский народы многие столетия живут в тесном контакте.

Бытовым частушкам, повествующим о любви, свойственна шутовская интонация: «*Мокшесь шуди, нинге шуди, / Кепсихть нинге зенза. / Милканязень коське кишити / Паморсть сембе пееенза*» [6] («Течет Мокша, еще течет, / Еще поднимаются льды. / У милого от сухого хлеба / Выпали все зубы»). По своей основе, по звучности и по частоте употребления глагольных рифм частушка С. Кинякина близка к фольклорной.

Для частушки С. Кинякина чаще всего характерна двучастная композиция, когда основное содержание выражается в третьей и четвертой строках. Смысловое значение первой пары строк может быть максимально ослаблено: они могут быть по смыслу ничем не связаны с основным содержанием частушки и выполнять лишь формально-ритмические функции. Отсутствие синтаксической связи между зачином и второй частью связано с использованием традиционных для мордовского народа зачинов. Пример такого начала: «*Вярге лии самолет, / Лии, лии – потай. / Миньзонк ся миллионер, / Кие аф рабо-*

тай» [7] («В вышине летит самолет, / Летит, летит – возвращается. / У нас тот миллионер, / Кто не работает»).

Большинство частушек имеет форму монолога. И это вполне объяснимо, так как монолог является самой естественной и самой простой формой выражения мыслей и чувств. Например: «*Вай, лийкстан, вай, лийкстан, / Аш тильгалон шалгама. / Демократненди спасиба – / Тонафтомазь лавгама*» [8] («Ой, взлечу, ой, взлечу, / Нет под ногами опоры. / Спасибо демократам – / Болтать научили»). По канонам жанра частушка не терпит описательности, в связи с этим чувства, эмоции выражаются в ней автором с необычайной активностью. Употребив одно лишь словосочетание с просторечной окраской, автор показывает свое негативное отношение к тому или иному явлению.

Основной метрический размер частушек С. Кинякина – хорей. Способ рифмовки перекрестный, что способствует объединению произведения в художественное целое, что особенно актуально при отсутствии синтаксической связи между зачином и второй частью частушки. Частушки не стремятся к обязательно точной и звонкой рифме в ущерб смыслу. В них встречаются рифмы точные и приблизительные, звонкие и глухие. Каждый раз их выбор обусловлен содержанием частушки. Употребляются рифмы мужские (с ударением на последнем слоге), женские (с ударением на предпоследнем слоге) и дактилические (с ударением на третьем слоге от конца). Наиболее распространены мужские и женские рифмы.

Мордовские поэты, как классики, так и современники, преимущественно тесно связаны с жизнью села. Поэтому каждый из них с детства был знаком с частушкой и испытывал ее своеобразное воздействие. Эта тенденция хорошо заметна в творчестве П. Черняева. Поэт часто использует песенные и частушечные сюжеты, мотивы, образы, видоизменяя и преобразовывая их порой до неузнаваемости. Так, в стихотворении «Мокшень ава шачфтомань» («Родила меня мокшанка») П. Черняев пишет: «*Мезе ульсь – тят кизефне, / Етасть стака кизотне... / Мазы пингть аф колсеса, / Мороса сонь морсеса!*» [9] («Что было – не спрашивай, / Прошли тяжелые времена... / Красоту не искажаю, / В песнях ее воспеваю!»). С одной стороны, стихотворение построено по образцу частушки: сначала идет грустная интонация, затем тональность меняется, становится более радостной, даже жизнеутверждающей. С другой стороны, автор приближает свое произведение к песне: «*мороса сонь морсеса*» – «воспою ее в песнях». Тем не менее по звучанию, интонации, частотности употребления глаголов стихотворение больше тяготеет к частушке, нежели к песне.

В фольклорных частушках часто используются слова, выражения из просторечной лексики. Аналогичное явление мы наблюдаем в схожем с частушкой стихотворении П. Черняева «Кода морсень аф кунара!» («Как пел я недавно!»): «*седить сусксь*» («защемило сердце»), «*карай*» («ковыряется») и др. В тексте произведения раскрываются любовные переживания лирического героя, и подобные выражения, на наш взгляд, здесь не совсем уместны.

Многие стихотворения мордовских поэтов по своей ритмической организации очень близки к частушкам. В народном произведении преобладает хореический ритм и обязательна рифмовка смежных или четных строк. А. П. Феоктистов объясняет эту закономерность давней традицией, идущей от фольклора: «...в мордовской книжной поэзии довольно долго сохраняется строй народного стиха, который, как известно, по своей природе неотделим от силлабического стихосложения и во многих отношениях напоминает хорей» [10]. М. И. Малькина указывает, что «тяготение ударения к началу слова более всего оправдывает хореическо-дактилические размеры» [11]. Опираясь на научные работы мордовских ученых, можно констатировать, что перевес стихов хореического размера вытекает из фонетических особенностей мордовских языков, обусловивших в первую очередь метрику народных произведений, которые оказывают значительное влияние на современную поэзию, заметное на всех уровнях. Это прослеживается в стихотворении М. Моисеева «Стирень ризф» («Девичья печаль»): «*Морай кайгиста гармонць. / Пиже нарнясь ляпе, / Церась туфляса, а монць / Нарнять ланга – кяпе*» [12] («Звонко поет гармонь. / Мягка зеленая трава, / Парень в туфлях, а я – / Босиком по траве»). Автор использует трехстопный хорей, осложненный пиррихием. Рифма богатая и полная, способ рифмовки перекрестный.

Таким образом, одной из отличительных черт мордовской частушки является способность выживания. Она проникает во все сферы жизни, ей интересны личные отношения и перипетии общественной жизни, события мирового масштаба

и местные новости. В постоянно изменяющихся социальных условиях частушка позволяет автору не только отразить собственное восприятие происходящего, но и в минимальной форме дать его емкую оценку. В современной поэзии встречаются и частушки о любви, однако граница между частушкой личной, бытовой и общественной, социальной весьма условна. Отношения влюбленных почти всегда окрашены цветом эпохи, времени, дня. Для частушек обязательна рифма, она способствует определенной организации поэтического материала. В большинстве произведений этого жанра встречается неполная перекрестная рифма, когда рифмуются вторая и четвертая строки. Широко используются языковые средства не только нормированной, литературной речи, но и нелитературные, особенно просторечные, со сниженной окраской. Однако несмотря на устойчивость жанра частушка в чистом виде не так часто встречается в современной мордовской поэзии. Гораздо больше произведений, которые по своим жанровым признакам приближены к частушкам.

Примечания

1. Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. С. 456.
2. Лазутин С. Г. Русская частушка: вопросы происхождения и формирования. Воронеж, 1960. С. 101.
3. Выходцев П. С. Русская советская поэзия и народное творчество. М.; Л., 1963. С. 283.
4. Грбунов В. В. Поэзия – душа народа (О становлении, развитии и современном состоянии мордовской поэзии). Саранск, 1973. С. 90.
5. Кинякин С. В. Эряфозе, кельгомазе, пингозе (Жизнь моя, любовь моя, время мое). Саранск, 2007. С. 339.
6. Там же. С. 340.
7. Там же. С. 341.
8. Там же. С. 340.
9. Черняев П. Н. Чивге-чивгоня (Калина-каalinka). Саранск, 1976. С. 5.
10. Феоктистов А. П. А. С. Пушкин и силлаботоника в мордовской поэзии // Нар. образование. 1999. № 1. С. 81.
11. Малькина М. И. Мордовское стихосложение. Саранск, 1990. С. 118.
12. Моисеев М. С. Кельгомань пинге (Пора любви). Саранск, 1985. С. 80.

Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

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

УДК 812

Е. А. Полякова

ТЕМА ПРИРОДЫ В ПОЭЗИИ ЭНН БРОНТЕ

Тема природы в творчестве Энн Бронте рассматривается как лирический дневник и одновременно неотъемлемая часть художественного мира писательницы. Источники поэзии Бронте видятся в традициях английской романтической поэзии, и в особенности в стихах У. Вордсворта.

The representation of nature in Anne Brontë's poetry, viewed as an indispensable part of her artistic world, is considered within the traditions of a lyrical diary. The sources of Anne Brontë's poetry can be traced back to English romantic poetry and in particular to the heritage of W. Wordsworth.

Ключевые слова: Энн Бронте, тема природы, поэзия, лирический дневник, традиция У. Вордсворта, художественный мир.

Keywords: Anne Brontë, nature in poetry, the tradition of Wordsworth, lyrical diary, artistic world.

Энн Бронте (1820–1849) – менее известная младшая сестра знаменитой английской писательницы викторианской эпохи Шарлоты Бронте – является не только автором двух романов («Агнес Грей» («Agnes Grey», 1847) и «Незнакомка из Уайлдфелл Холла» («The Tenant of the Wildfell Hall», 1848), но и поэтессой. На протяжении всей жизни она писала стихи, причем начала писать их раньше, чем прозу. Самые ранние стихотворения датируются 1836 г., и родились они на основе пьес, разыгрываемых детьми Бронте на придуманные сюжеты. Начавшись с детской игры, написание стихов позднее превратилось для Энн в способ выразить личные чувства и переживания.

И в поэзии, и в прозе Энн Бронте уделяет большое место изображению природы. Поэтессе пристальное исследование того, как используются пейзажные зарисовки в стихах писательницы, может помочь глубже понять ее прозу. Ключевые для Энн Бронте темы и образы, использованные в поэзии, находят отражение и развитие в романах, указывая на постоянство определенных доминант в творческом сознании автора.

Поэзию Э. Бронте можно разделить на три периода, которые тесно связаны с биографическими событиями. Первый период (1836–1841) отражает становление Энн как личности. В это время она сначала со всей семьей проживает в Хоурте, Западном Йоркшире с его знаменитыми холмами, покрытыми вересковыми пустошами, в уединенном, расположенном на кладбище доме отца священника. Затем отправляется в школу Роу Хед, где переживает кризис веры и обращается к учению моравских братьев, для которых Бог есть любовь и всепрощение. Начинает работать гувернанткой. В 1840 г. возвращается домой, где встречает Уейтмена и влюбляется в него. Именно на этом этапе Энн создает свои первые произведения.

Начало второго периода датируется 1842 г. Энн получает новое место работы в Торп Грине, куда со временем привозит и брата Бренуэлла в качестве гувернера для братьев своих подопечных. Любовь брата к хозяйке дома и трагический конец их отношений, приведший к тому, что Бренуэлл начал стремительно опускаться, явилось причиной глубоких переживаний писательницы. Страшным ударом стала для нее и неожиданная смерть Уейтмена в 1842 г., которая усилила ощущение одиночества и заставила с удвоенной силой искать спасение в вере. На этом этапе Энн создает большую часть своих стихов. В 1845 г. она покидает Торп Грин и больше никогда не работает гувернанткой.

Третий период охватывает 1846–1849 гг. С 1846 г. Энн занимается исключительно литературной деятельностью, начав с публикации стихов, написанных в предшествующие годы. В это же время она создает и публикует романы, первый из которых родился из дневниковых записей тех лет, когда она работала гувернанткой.

Пейзажная лирика составляет существенную часть поэтического наследия Энн Бронте. Из пятидесяти восьми стихов в двадцати двух природа или является центром внимания, или играет большую роль, причем от этапа к этапу соотношение меняется. На первом этапе из пятнадцати стихов о природе восемь, на втором из тридцати одного стихотворения – девять, на третьем из одиннадцати стихов – четыре. В то же время

остальные стихи писательницы редко обходятся без пейзажных зарисовок.

Как и две старшие сестры, Энн тонко чувствовала природу. Эта любовь была навеяна суровыми ландшафтами Йоркшира, в которых они провели детство, и особенным чувством природы, свойственным их отцу. Кроме того, нельзя сбрасывать со счетов и влияние английских поэтов-романтиков, чье творчество оказалось созвучно сестрам Бронте и подсказало им способы выражения любви к природе в поэзии и прозе. Особенно любимы в доме пастора были В. Скотт, Д. Г. Байрон и У. Вордсворт. Однако три сестры по-разному восприняли их поэзию, и у каждой из них была своя ключевая фигура, с которой было больше всего родства и созвучности. Для Энн Бронте это был У. Вордсворт.

Их родство можно проследить прежде всего в том, что именуют *"reflective imagination"* (рефлектирующим воображением) [1]. Энн Бронте, как и великий романтик, часто обращается к теме памяти, связанной с радостями детства и переживанием красоты природы. Писательнице свойственна склонность к созерцательности. Ее чувства не переходят в сентиментальность, а размышления направлены не на философские абстракции, а на личный опыт. Подобно Вордсворту, Энн отдает предпочтение не ярким пейзажам и буре чувств, а воспевает повседневную, неброскую красоту природы, всегда представленную живой, одушевленной. Ветер говорит, листья танцуют, природа улыбается, ручьи поют и т. д. (*nature smiles no more, the wind is roaring, bare trees are tossing their branches, dead leaves are merrily dancing, white clouds are scudding, the stream sing forth so joylessly*).

Лишь в гармонии с природой рождается чувство свободы, столь характерное для романтической поэзии в целом. Образы узника, темницы, подземелья предстают у Энн Бронте как ключевые на всех трех этапах творчества писательницы: «Сон узника» (*"The Captive's Dream"*, 1838), «Пленная голубка» (*"The Captive Dove"*, 1843), «Строки, написанные на стене подземелья» (*"Lines Inscribed on The Wall of a Dungeon in The Southern P of I"*, 1844), «Заключенный в глубокой темнице» (*"A prisoner in a dungeon deep"*, Pre-1839 – 1842, or 1845–1846). Глубокий биографический контекст стихов Бронте: смерть матери, потеря двух старших сестер, утрата любимого человека – частично снимает традиционный романтический штамп, приобретает особую лирическую задушевность. При этом, как и у Вордсворта, у Бронте особенно значим период детства, хотя и наполненный трагическими событиями, тем не менее, ассоциировавшийся с навсегда ушедшим временем счастья, радости, яркости впечатлений и свободы. Как и у Вордсворта, у

Энн Бронте чувства и эмоции, переживаемые лирическим героем, выражены без особой экспрессивности, не лежат на поверхности, а требуют от читателя вдумчивого вчувствования, основанного на его собственном человеческом опыте. Все эти качества, как известно, особенно ценились в английском XVIII веке, от которого Энн унаследовала пристальное внимание к внутренней жизни человека, к миру чувств и переживаний, а не внешних событий; склонность к созерцательности и размышлениям над впечатлениями и событиями внешнего мира, столь характерную для Эдварда Юнга, Джеймса Томсона и Томаса Грея.

С XVIII веком Энн Бронте роднит и способ познания мира не через разум, а через ощущения и непосредственный опыт, интерес к процессу восприятия, движению чувств, диктовавшие особое внимание оттенкам слов, интонации. У Томсона, Юнга и Грея Э. Бронте учится пристальному вниманию к красоте природы в ее мелочах, в деталях (туман, поднимающийся от земли на закате, окутанные плащом сумрака долины, церковный колокол, возвещающий окончание дня, уставший пахарь, бредущий домой). Как в природе, так и в человеке ее тоже интересует не общее, а индивидуальное и неповторимое. У поэтов XVIII в. Э. Бронте заимствует простоту и непосредственность выражения чувств, умение заставить читателя сопереживать героям, идущую от английской сентиментальной поэзии через романтическую традицию лирическую проникновенность, стремление передать чувства и переживания лирического героя через состояние природы.

Первые стихи Энн связаны с придуманным ей и сестрой Эмили миром Гондал. Пейзаж в стихах, посвященных Гондалу, напоминает знакомые ей с детства покрытые вереском и открытые всем ветрам суровые холмы северо-западного Йоркшира. Ее прогулки по вересковым пустошам, которые были самыми счастливыми моментами детства, нашли отражение в стихах, где дуновение северного ветра говорит с ней знакомым языком того блаженного времени.

В первый период преобладает лирика, связанная с Гондалом. Объясняется это, по-видимому, важностью в жизни детей Бронте игрового начала, которое побуждало их жить сюжетами вымышленного мира, жизнью его героев. Из пятнадцати стихов этого периода тема природы звучит в восьми. Четыре стихотворения полностью посвящены природе, а оставшиеся четыре содержат пейзажные зарисовки.

Первое из сохранившихся стихотворений «Стихи Леди Геральды» (*"Verses by Lady Gerald"*, 1836) [2] по жанру представляет собой лирический монолог, характерный для романтиков, когда от лица леди Геральды говорит сама Энн. «В

лирическом монологе не только не происходит смены субъекта, но сохраняется проблематика, общий угол зрения, лексический и синтаксический строй и “общий эмоциональный тон” (термин Б. О. Кормана) собственно авторской лирики» [3]. Маска лирической героини почти ничем не обозначена, кроме заглавия и одной-двух деталей. Если бы не название, можно было бы принять стихотворение за исповедь девочки, переживающей пору взросления и потерю детской гармонии с миром. Величественный и дикий северный пейзаж, так похожий на окрестности Хоуорта в Йоркшире (mountain heath, pathless moors, wild wind, rushing by, wild and lovely flowers, lone and dreary hill, lovely vale), больше не радует героиню. И она пытается разобраться, в чем дело.

Why, when I hear the stormy breath
Of the wild winter wind
Rushing o'er the mountain heath,
Does sadness fill my mind?

<...>

O why are things so changed to me?
What gave me joy before
Now fills my heart with misery,
And nature smiles no more [4].

Она понимает, что внешне ничего не изменилось – перемены произошли в ее душе: “Alas! my heart is changed alone: / Nature is constant still”.

Героиня одинока, так как все ее родные далеко или в могиле. Однако это не мешает ей надеяться на будущее, и эта надежда поддерживает ее.

I will cheer the feeble spark
And raise it to a flame;
And it shall light me through the world,
And lead me on to fame.

<...>

From such a hopeless home to part
Is happiness to me,
For nought can charm my weary heart
Except activity [5].

Та же тема расставания с домом звучит и в прозе. В романе «Агнес Грей» (“Agnes Grey”, 1847) героиня хочет покинуть свой дом, где она всегда будет маленьким ребенком и так и не сможет понять себя, не реализует свои способности на практике и не разовьет свои таланты. Она томится в тесных стенах дома и хочет уехать, чтобы узнать мир и найти свою любовь. Ее привлекает жажда деятельности, активности и благородное намерение помочь близким.

Лирический сюжет стихотворения построен на нагнетании чувств через описание подробностей пейзажа, отношение к которым изменилось. Это образы ветра, солнца, розовых облаков на заре, источника, холмов, птиц, первоцвета:

The sweet voice of the singing bird,
The wind among the trees,
Are ever in that valley heard;

While every passing breeze
Is loaded with the pleasant scent
Of wild and lovely flowers [6].

Рисуя пейзаж через конкретную подробность, значимую деталь, поэт Бронте последовательно обращается к различным чувствам читателя: слуху, обонянию, осязанию. И в этом она наследница вордсвордской традиции, а через него – традиции английской пейзажной лирики XVIII в.

Здесь идет противопоставление долины и гор, которое мы находим в романе «Незнакомка из Уайлдфелл Холла» (“The Tenant of the Wildfell Hall”, 1848). Защищенное и радостное пространство, где героине комфортно, находится внизу, а неуютное, необжитое и отталкивающее – наверху. Контрастность видения, характерная для стихотворения, еще раз подчеркивает романтическое мировосприятие Энн Бронте. В типично романтическом ключе поданы автобиографические мотивы смерти, одиночества и слез, для образной системы характерен параллелизм того, что происходит в жизни героини и в мире природы: цветок умирает – мать умирает.

В первом стихотворении намечены центральные мотивы творчества писательницы – мотив воспоминания, обращения к прошлому, одиночества (Father! thou hast long been dead, / Mother! thou art gone, / Brother! thou art far away, / And I am left alone), предчувствия ранней смерти (I will not linger here!), жажды деятельности и самореализации (For nought can charm my weary heart / Except activity). Появляется и важнейший для всего художественного мира Энн Бронте в дальнейшем образ огня/пламени как символ внутреннего горения и надежды, который впоследствии будет трансформироваться в образ божественного света, сулящего возможность спасения после смерти. Образы ветра, солнца, неба, холмов, птиц, цветов тоже пройдут через все ее творчество.

Природа в стихотворении живая, она одушевлена: “wild wind”; “breath of wind”, “wind rushing by”; “roar of wind”, “a primrose young and pale”, “nature smiles no more”, “the trees, the buds, the stream sing” и т. д., причем пейзаж интересует автора не сам по себе, но как возможность понять и определить, что происходит в душе героини.

Уже в этом стихотворении складывается характерный для Энн Бронте образ лирического героя, чувства которого всегда сверяются с состоянием природы: либо контрастируют с ним, либо звучат в унисон. Важно, что, поскольку человек мыслится неотъемлемой частью природы – связь с ней предстают гармонией с самим собой и с Богом.

В поэзии второго периода нарастает символизм, аллегоричность, иносказательность, связан-

ная с духовными исканиями, достигшими своей кульминации в это время.

Поначалу писательнице еще удастся испытывать моменты счастья, как, например, в стихотворении «В память о счастливом дне в феврале» (“In Memory of a Happy Day in February”, 1842), где увлеченность духовным не мешает лирической героине замечать физическую красоту вселенной. Но растущий гнет отчаяния и сомнений нередко заставляет ее стремиться уйти от мира для размышлений и молитв. С этого времени моральная сторона жизни стала более значимой для Энн, чем физический мир, и лиризм ее ранних стихов уступает место аллегорическому видению природы в поздней поэзии. Таково же отношение к природе и в романах. В «Незнакомке» изменение восприятия природы у главной героини Хелен Хантингдон тоже показано как результат ломки мировоззрения, как это произошло в свое время с самой писательницей. Главной функцией места действия – Уайлدفелл Холла, а также мрачных и унылых вересковых пустошей – является передача полной неустроенности жизни главной героини. В Хелен уже нет и следа инстинктивно радостного эмоционального ответа на окружающий ее дикий и суровый пейзаж, который чувствовался в ранних стихах Энн Бронте и сохранился у героини ее первого романа. Спокойное, лишенное энтузиазма отношение к диким, суровым и бесплодным пейзажам «Незнакомки» становится более понятным, когда рассматривается в контексте творчества Энн Бронте в целом.

В финальный период своего поэтического творчества Энн выступает как моралист. Качественно новый уровень ее произведений выражается в чрезвычайно интенсивном осмыслении сложнейших мировоззренческих тем в небольшом количестве программных стихов. Двенадцать стихотворений этого периода в основном посвящены вопросам о смысле жизни, о Боге, о Царствии Божием, об обретении спасения, о роли времени и памяти в жизни человека. Природа здесь меняет свою функцию, она больше не важна сама по себе, но становится источником аллегорий и символов, подкрепляющих и раскрывающих философские мысли поэта, чаще всего имеющих религиозный характер.

Поэзию Энн Бронте по праву называют дневником писательницы, она проходит через все ее творчество и отражает нравственные и художественные искания жизненного пути. Поэтому важность поэтических произведений для понимания художественного мира Бронте невозможно преувеличить.

Среди всего спектра тем поэзии Энн Бронте тема природы занимает существенную часть, что убедительно свидетельствует о важной роли, которую природа играла в сознании писательницы, и помо-

гает глубже понять функцию пейзажных зарисовок в двух ее романах: «Агнес Грей» и «Незнакомка из Уайлدفелл Холла». Как показывает анализ стихотворений Энн Бронте, специфика ее подхода к изображению природы складывалась из трех основных составляющих: биографического элемента, связанного с суровой, но прекрасной природой Йоркшира, где прошло ее детство, традицией английской пейзажной лирики XVIII в. и поэтическим наследием великого мастера пейзажа – У. Вордсворта.

Примечания

1. *Dutbie E.* The Bronte and Nature. L., 1986. P. 73.
2. The Poems of Anne Bronte / A New Text and Commentary (ed.) Edward Chitham. London and Basingstoke: Macmillan, 1979. P. 11–14.
3. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 68.
4. The Poems of Anne Bronte A New Text and Commentary (ed.) Edward Chitham. London and Basingstoke: Macmillan, 1979. P. 11.
5. Там же. С. 14.
6. Там же. С. 11.

УДК 811.111

Е. А. Кошкина

«ДУХОВНЫЙ ПАРАЛИЧ» ГЕРОЯ В МАЛОМ РАССКАЗЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА «СЁСТРЫ»

В статье описывается своеобразие стилистики и поэтики малой прозы Джеймса Джойса на примере сборника «Дублинцы», в частности рассказа «Сёстры». Автор анализирует повествовательную структуру произведения, его мотивы и образы-символы, а также лексико-синтаксические средства, способствующие воплощению основной темы рассказа.

The article describes the uniqueness of stylistics and poetics of James Joyce's prose on the example of the “Dubliners”, in particular, the short story “The Sisters”. The author analyzes its narrative structure, the leading motives and symbolic images as well as the lexico-syntactical devices contributing to the realization of the main theme of the story.

Ключевые слова: Дж. Джойс, духовный паралич, мотив, образ-символ, лексико-синтаксическая организация текста.

Keywords: J. Joyce, spiritual paralysis, motive, symbolic image, lexico-syntactical organization of the text.

Для англо-ирландского писателя Джеймса Джойса искусство слова было высшим из искусств, а проблема слова – одной из ведущих тем, которую он разрабатывал на протяжении всего своего творчества. Поставив перед собой задачу – выразить подсознательный мир словом – Джойс вдохнул значимость во всё: в фонетичес-

кую организацию, семантическое значение, мифопоэтический контекст. Для писателя язык всегда был особым инструментом, используя который он говорил со своим читателем. Дж. Джойс не искал новых слов, не желал создавать новые значения, он находился в поиске совершенно иного, абсолютно уникального языка. Именно поэтому область значений текстов, созданных английским модернистом, чрезвычайно усложняется, что вводит читателя в заблуждение, побуждает к размышлениям и глубокому анализу. Текст превращается в одно большое слово, в котором отдельные слова лишь элементы мозаики, и нам их предстоит собрать. Голос автора чаще всего прячется под многоголосием других персонажей, но внимательный читатель обязательно должен услышать его.

Действие всех произведений Дж. Джойса происходит в Ирландии, в Дублине. Несмотря на огромное разнообразие форм, все работы автора являют собой единое целое. Взгляды писателя на искусство сложились в молодости, и он оставался верен им на протяжении всего творческого пути. Основные положения своей эстетики Джойс изложил в записных книжках 1903–1904 гг. С его точки зрения, цель искусства – в эстетическом наслаждении. «Те явления прекрасны, которые доставляют нам удовольствие... Искусство не может быть ни моральным, ни аморальным» [1].

Особый интерес для нас представляют малые произведения ирландского писателя, вошедшие в сборник рассказов «Дублинцы» (1914) – первое зрелое реалистическое произведение Джойса, новый этап в развитии европейской новеллистики. «Моим намерением было написать главу из духовной истории моей страны, и я выбрал местом действия Дублин, поскольку, с моей точки зрения, именно этот город является центром духовного паралича» [2]. Паралич для Джойса – это символ ненавистных ему пороков современной ирландской жизни: косности, низкопоклонства, коррупции, культурной отсталости, бездуховности.

Серый скучный быт Ирландии выступает в «Дублинцах» фоном, своеобразными декорациями, где разыгрывается «драма жизни». Признаки духовного нездоровья современников Джойс видел в мелочах быта, что, безусловно, отразилось в его произведениях. Жизнь и нравы Дублина были знакомы Джойсу до мелочей, писатель относился к нему не только как к одной из древнейших столиц мира, но и как к живому организму, обладающему многообразием социальной и духовной жизни.

В сборнике «Дублинцы» были заимствованы элементы музыкального искусства: рассказы представляют цельное симфоническое полотно, в ко-

тором главная тема – «духовный паралич» – поддерживается множеством мотивов и вариаций. Мир поэтических образов-символов создаётся при помощи слова, передавая атмосферу «духовного паралича».

Джойс писал: «Я пытался представить жизнь Дублина на суд беспристрастного читателя в четырёх аспектах: детство, отрочество, зрелость, общественная жизнь» [3]. Дублин – полноправный настоящий герой рассказов. Его самостоятельная жизнь лишь подчёркивает ощущение заброшенности персонажей, которые блуждают по его улицам. Город взирает на них, наблюдает молча и беспристрастно.

На разных возрастных этапах осуществляют моменты постижения героями самих себя, своей судьбы, трагизма существования. Это рассказы о детстве («Сёстры», «Встреча», «Аравия»); о юности («Эвелин», «После гонок», «Два рыцаря», «Пансион»); о зрелом возрасте («Облачко», «Личины», «Земля», «Несчастный случай»); рассказы об общественной жизни («В день плуща», «Мать», «Милость Божия»). Общий замысел сборника отражается в сложной внутренней, тематической, идейной, интонационно-стилистической связи рассказов друг с другом. Заключительным этапом «Дублинцев» является «озарение», которое выделяется из всего повествования особой ритмической организацией прозы («Мёртвые»).

Новелла «Сёстры» открывает сборник «Дублинцы», являясь своеобразным лирическим прологом. Повествование начинается монологом мальчика, рассказывающего о смерти от паралича своего учителя – отца Флинна, с которым он часто проводил время. Но осознать утрату у него не получается до тех пор, пока он не видит священника мёртвым. Дяде мальчика не нравилось общение со священником, ведь дети должны беззаботно резвиться, бегать и играть с ровесниками, однако он не препятствовал их встречам и занятиям. На другой день тётя отвела мальчика в дом покойного попрощаться, где ребёнок погружился в гнетущее состояние безысходности, увидев тяжёлое серое лицо священника.

Встречаясь в тексте несколько раз, слово «паралич» превращается в лейтмотив, который говорит читателю, что паралич – это не только болезнь, сразившая отца Флинна, но и духовное состояние мира, в который входит ребёнок. Моменты постижения бездуховности католицизма воспроизводятся через детское сознание, с этого момента навсегда изменяется представление мальчика о жизни.

Главной причиной «духовного паралича» Джеймс Джойс считает католицизм Ирландии. В рассказ автор вводит два важных символа:

1) священник Джеймс Флинн, выступающий символом ирландской церкви;

2) чаша для причастия (дароносица), обозначающая духовную полноту жизни – символ религии (однако Джойс считает, что эта полнота жизни в ирландской религии отсутствует, поэтому чаша в повествовании пуста, лишена духовной сущности).

С детства у детей Ирландии рушатся надежды, их «чаши» дают трещину от самого первого соприкосновения с действительностью. Правственное оцепенение нации порождено догматизмом и непримиримостью католицизма.

Рассмотрим текст рассказа «Сёстры» более подробно:

*“Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word **paralysis**. It had always sounded strangely in my ears, like the word **gnomon** in the *Euclid* and the word **simony** in the *Catechism*. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.”* [4]

«Каждый вечер, глядя в окно, я произносил про себя, тихо, слово “паралич”. Оно всегда звучало странно в моих ушах, как слово “гномон” у Евклида и слово “симония” в катехизисе. Но теперь оно звучало для меня как имя какого-то порочного и злого существа. Оно вызывало во мне ужас, и в то же время я стремился приблизиться к нему и посмотреть вблизи на его смертоносную работу» [5].

Слово «паралич» связывается в стилистике приведённого отрывка с двумя другими понятиями – «гномон» и «симония». Дж. Джойс создаёт метафору духовной смерти католической церкви путём перекрещивания мотивов «паралича» и «симонии». Этот приём также усиливается событием смерти священника, выступающего, как мы уже отмечали ранее, символом ирландской церкви. Тот факт, что повествователем является мальчик, объясняет читателю, почему слово «гномон» выглядит таким странным и непонятным для восприятия. Но зададимся вопросом: почему Джойс вкрапляет понятия из религии и математики в текст рассказа с самой первой страницы? В своём труде “*Joise, Chaos, and Complexity*” («Джойс, хаос и сложность») [6] британский писатель и драматург Т. Дж. Райс отмечает, что религия и математика (в частности, геометрия Евклида) являются важнейшими системами как в теории образования конца XIX в., так и в иезуитском ‘*Ratio Studiorum*’ (Latin: ‘Plan of Studies’). Джеймс Джойс получил великолепное иезуитское образование, что оказало влияние на его эстетику.

Мальчик боится зловещего слова «паралич», помещаемого автором в рассказ в виде яркого сравнения, метафоры и эпитета: “...it sounded to me like the name of some maleficent and sinful

being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.” [7]

Интересно и следующее олицетворение, выражающее состояние раздражения ребёнка по отношению к мистеру Коттеру, принёсшему недобрую весть в его дом:

“Old Cotter looked at me for a while. I felt that his little beady black eyes were examining me but I would not satisfy him by looking up from my plate.” [8]

«Старик Коттер присматривался ко мне некоторое время. Я чувствовал, что его чёрные, как бусины, глаза пытливо впиваются в меня, но я решил не удовлетворять его любопытства и не отрывал глаз от тарелки» [9].

Но нам хочется остановиться на одном из наиболее ярких по стилистике моментов данного рассказа:

“In the dark of my room I imagined that I saw again the heavy grey face of the paralytic. I drew the blankets over my head and tried to think of Christmas. But the grey face still followed me. It murmured; and I understood that it desired to confess something. I felt my soul receding into some pleasant and vicious region; and there again I found it waiting for me. It began to confess to me in a murmuring voice and I wondered why it smiled continually and why the lips were so moist with spittle. But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin.” [10]

«В темноте моей комнаты мне казалось – я снова вижу неподвижное серое лицо паралитика. Я натягивал одеяло на голову и старался думать о Рождестве. Но серое лицо неотступно следовало за мной. Оно шептало, и я понял, что оно хочет покаяться в чём-то. Я чувствовал, что погружаюсь в какой-то греховный и сладостный мир, и там опять было лицо, сторожившее меня. Оно начало исповедоваться мне тихим шёпотом, и я не мог понять, почему оно непрерывно улыбается и почему губы его так влажны от слюны. Потом я вспомнил, что он умер от паралича, и почувствовал, что я тоже улыбаюсь, робко, как бы отпуская ему страшный грех» [11].

Удивителен тот факт, что мальчик не называет по имени священника, не вспоминает его как учителя и наставника, а видит отца Флинна «паралитиком» с «тяжёлым серым лицом», преследующим маленького героя. Но более поразительным моментом является исповедь. Здесь мы снова встречаем понятие «симония» в сравнении – “as if to absolve the simoniac of his sin”. Ребёнок выступает в роли епископа, отпускающего грехи виновному священнику.

Примечательно и то, как описывают покойного сёстры, ведь они говорят о теле усопшего как о произведении искусства:

1) “*He had a beautiful death, God be praised.*” [12]

«Хорошая была смерть, хвала Господу» [13].

2) “*No one would think he’d make such a beautiful corpse.*” [14]

«Никто бы ведь и не подумал, что он в гробу будет так хорош» [15].

Лексико-синтаксическая организация текста также представляет для нас интерес. Необходимо ещё раз отметить: повествование ведётся от лица маленького мальчика, однако речь его обладает большим разнообразием синтаксических структур. Читатель встретит обилие сложносочинённых и сложноподчинённых предложений, а также большое количество инверсионных конструкций:

1) “*Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his armchair by the fire, nearly smothered in his greatcoat.*” [16]

«Если бы он не умер, я вошёл бы в маленькую комнату за лавкой и увидел бы его сидящим в кресле у камина, закутанным в пальто» [17].

2) “*It may have been these constant showers of snuff which gave his ancient priestly garments their green faded look for the red handkerchief, blackened, as it always was, with the snuff-stains of a week, with which he tried to brush away the fallen grains, was quite inefficacious.*” [18]

«Из-за этого вечно сыплющегося табака его старая священническая ряса приобрела зеленовато-блеклый оттенок, и даже красного носового платка, которым он смахивал осевшие крошки, не хватало – так он чернел за неделю» [19].

3) “*There he lay, solemn and copious, vested as for the altar, his large hands loosely retaining a chalice.*” [20]

«Важный и торжественный, лежал он, одетый как для богослужения, и в вялых больших пальцах косо стояла чаша» [21].

Инверсия, обособление второстепенных членов предложений наполняют речь персонажа живой экспрессией, делают её одновременно логической и эмоциональной.

Диалог Элайзы, одной из сестёр, с тётей мальчика также примечателен для анализа:

4) “*Only for Farther O’Rourke I don’t know what we’d done at all. It was him brought us all them flowers and them two candlesticks out of the chapel and wrote out the notice for the Freeman’s General and took charge of all the papers for the cemetery and poor James’s insurance.*” [22]

«Если бы не отец О’Рурк, уж и не знаю, как бы справились. Он вот и цветы прислал, и два подсвечника из церкви, и объявление во “Фримен джорнэл” дал, и взял на себя всё устроить на кладбище и насчёт страховки бедного Джеймса» [23].

5) “*If we could only get one of the them new-fangled carriages that makes no noise that Father O’Rourke told him about, them with the rheumatic wheels, for the day cheap – he said, at Johnny Rush’s over the way there and drive out the three of us together of a Sunday evening. He had his mind set on that... Poor James!*” [24]

«Вот только бы удалось достать недорого у Джонни Раша, здесь неподалёку, одну из этих новомодных колясок без шума – отец О’Рурк ему говорил, есть нынче с особенными какими-то ревматическими колёсами, – и поехать всем втроем в воскресенье под вечер... Крепко это ему в голову засело... Бедный Джеймс!» [25]

Характерной чертой речи Элайзы является «подмена понятий»: она заменяет слово “journal” в названии дублинской газеты на “general”, путает слова “pneumatic” и “rheumatic”, что говорит о неискущённости в выражении мыслей, более того, её речь представляет собой сбивчивый поток предложений. Читатель также обязательно заметит и некоторые неологизмы (например, “laughing-like”, “confession-box”), которые служат сильным экспрессивно-стилистическим средством в художественном произведении. Высказывания Элайзы лишены грамотности, смысловой цельности и стройности.

Подводя итог, отметим: главными темами произведений Джеймса Джойса являются немота, отчуждённость, безразличие людей по отношению друг к другу и миру, бесконечное одиночество, мучительные поиски своего «я». Содержание и форма рассказов англо-ирландского драматурга поражают своей необычностью, что делает их крайне важными как для литературоведческого, так и лексико-синтаксического анализа.

Примечания

1. Joyce J. The Critical Writings. N. Y., 1959. P. 147.
2. Джойс Дж. Дублинцы: рассказы / пер. с англ.; под ред. И. Кашкина. СПб.: Изд. группа «Азбука-классика», 2010. С. 13.
3. Там же. С. 14.
4. Joyce J. Dubliners // Intr. and Notes by L. Davies. Dartmouth College, New Hampshire: Wordsworth Classics, 1993. P. 1.
5. Джойс Дж. Указ. соч. С. 23.
6. Rice T. J. Joyce, Chaos, and Complexity. Urbana: University of Illinois Press, 1997.
7. Joyce J. Dubliners. P. 1.
8. Ibid. P. 2
9. Джойс Дж. Указ. соч. С. 24.
10. Joyce J. Dubliners. P. 2.
11. Джойс Дж. Указ. соч. С. 26.
12. Joyce J. Dubliners. P. 5.
13. Джойс Дж. Указ. соч. С. 30.
14. Joyce J. Dubliners. P. 5.
15. Джойс Дж. Указ. соч. С. 30.
16. Joyce J. Dubliners. P. 3.
17. Джойс Дж. Указ. соч. С. 27.
18. Joyce J. Dubliners. P. 3.

19. Джойс Дж. Указ. соч. С. 27.
20. Joyce J. Dubliners. P. 4.
21. Джойс Дж. Указ. соч. С. 29.
22. Joyce J. Dubliners. P. 6.
23. Джойс Дж. Указ. соч. С. 31.
24. Joyce J. Dubliners. P. 6.
25. Джойс Дж. Указ. соч. С. 32.

УДК 821.112.2-21.09

Г. И. Родина

АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ЗУДЕРМАНА

В статье рассмотрены античные образы и мотивы, особенности их рецепции и функционирования в ранних новеллах Г. Зудермана, вошедших в сборник «В сумерки» (1886).

The author considers ancient imagery and motifs, the peculiarities of their reception and functioning in H. Sudermann's early short stories included in "At Twilight" collection.

Ключевые слова: античность, миф, образ, мотив, рассказчик, собеседница, новелла, Зудерман.

Keywords: antiquity, myth, image, motif, narrator, interlocutor, novelette, Sudermann.

Немецкий писатель и драматург Герман Зудерман (1857–1928), образованнейший человек своего времени, на протяжении всего творчества в произведениях разных жанров вёл постоянный диалог с культурным наследием разных эпох и народов, в частности с античностью, которая была для него источником художественных образов, сюжетов, мотивов, идей. Начиная с самых первых произведений – новелл, составивших сборник «В сумерки» (1886) [1], особенностью использования автором античной образности было обращение и к греческому, и к римскому искусству.

Сборник состоит из двенадцати новелл, композиционное решение которых одинаково, что обусловлено сквозными темой и идеей книги, а также образами рассказчика и его собеседницы (Эгерии). Эти образы определяют рамочную конструкцию, лежащую в основе построения всех новелл, ядром которых является та или иная «маленькая история», изложенная рассказчиком своей собеседнице. А в «обрамлении» рассказчик выражает своё отношение к современному миру, к человеку.

Рассказчик «историй» называет свою собеседницу «Эгерия» (новелла «Ищите мужчину»). Он заходит к ней, когда наступают сумерки, и в зависимости от повода, продиктованного впечатлениями дня или сиюминутным настроением хо-

зяйки дома, сообщает ей ту или иную жизненную «историю», из которой выводит нравоучение, полезное для понимания жизни, психологии человека, взаимоотношений мужчины и женщины.

Как известно, Эгерия – это «римская нимфа источника, возлюбленная (или жена) и мудрая советчица» «в государственных делах» царя Древнего Рима Нумы Помпилия [2]. В связи с этим женским именем следует подчеркнуть ещё одну особенность использования автором мифологического образа: из ряда его значений заимствуется лишь то, которое необходимо для решения конкретной идейно-художественной задачи. В новеллах сборника актуализируется, например, лишь личностная оценка Эгерии – её мудрость. Свою тридцатилетнюю собеседницу рассказчик называет так: «философ, женщина, украшенная сединой».

Писатель изменяет традиционный контур образа Эгерии, наполняя его иным содержанием в соответствии с иным временем. Так, рассказчик и собеседница – аристократы. В новеллах речь идёт не о событиях государственной важности, а о житейских повседневных делах и «историях». Советы даёт не Эгерия-собеседница, а сам рассказчик в своих нравственно-психологических резюме «историй». Она выслушивает его советы и, вероятно, принимает их к сведению. Поэтому повествование в обрамлениях представлено в форме диалогизированного монолога, т. е. собеседница является «внесценическим» персонажем, лексически не оформленным. Однако её присутствие читатель ощущает по репликам и обращениям рассказчика, по его ответам на вопросы; при этом понятна и реакция собеседницы.

Иные, чем у нимфы Эгерии и Помпилия, взаимоотношения собеседницы и рассказчика, хотя и их также объединяет взаимное чувство. Однако собеседница – не возлюбленная рассказчика, а друг [3]. Рассказчик впервые переступил порог её дома после смерти её мужа и застал женщину читающей Канта. Это и «послужило основанием» их дружбы. Теперь они «старые друзья», «интеллектуальная любовь к истине» объединяет их и выстраивает платонические отношения и чувства «вдовы» и её «друга». Эти отношения основаны на взаимном уважении и духовном родстве и подтверждают возможность дружбы между мужчиной и женщиной.

Для Зудермана принципиально важен именно такой тип взаимоотношений мужчины и женщины. Писатель особо подчеркивает интеллектуальное равенство рассказчика и собеседницы, изучающей Канта. Поэтому он и называет её уважительно «философ, женщина, украшенная сединой». Нужно сказать, что в 80–90-е гг. XIX в. в Германии в условиях кризиса патриархальной

культуры была чрезвычайно актуальна идея женской эмансипации. Зудерман в своих произведениях раскрывает не только смысл общественных перемен этих лет, но и судьбу немецкой женщины, жизнь которой традиционно ограничивалась, как известно, четырьмя «К» (Kinder, Kirche, Kleider, Kuche). Зудерман на протяжении всей жизни страстно отстаивал эмансипацию женщины. И в первом сборнике новелл эта идея уже убедительно заявлена, как и зудермановский идеал женщины, – в ней гармоничное соединение интеллекта, нравственных чувств, свободы в выборе жизненного пути.

«История», изложенная рассказчиком собеседнице в новелле «Не тронь меня», содержит указание на мифы о Тартаре и Пигмалионе. Как известно, Тартар – это «нижняя часть преисподней, в которой томились Кронос и богопреступники (титаны, Титий, Тантал, Сизиф)» [4]. В новелле образ Тартара воспринимался культурным читателем как аллюзия, помогающая автору заинтриговать читателя, намекая на развязку. В этом образе, который в новелле привязан к конкретному персонажу, писатель, как было сказано выше, также вычленяет лишь то значение, что ему необходимо. Но в то же время в этой новелле возникает и новое в использовании автором мифа – он содержит подсказку событийной перспективы, скрытый вектор судьбы персонажа.

Излагаемая рассказчиком «история» начинается фразой: «Один из старейших моих берлинских знакомых – Роберт Ф., талантливый художник по исторической живописи, *тот самый, чья картина “Группа из Тартара” в позапрошлом году чуть было не получила медаль*» [5] (курсив наш. – Г. Р.). В указанном издании А. А. Каспари переводчик почему-то проигнорировал самое главное в этом предложении – его вторую часть (выделенную курсивом), содержащую отсылку к мифу, который задолго до финала уже сигнализирует о драматической развязке конфликта, о том, *что* произойдёт с этим художником (“*Einer meiner altesten Bekannten in Berlin ist Robert F..., der begabte Historienmaler, derselbe, dessen vorvorjahriges Bild “Gruppe aus dem Tartarus” haarscharf an der Medaille voruberschlupfte*” [6] (курсив наш. – Г. Р.). Подобно тому как его картина на античный сюжет «Группа из Тартара» «чуть было» не получила медаль «в позапрошлом году», так и он *в этом году* «чуть было» не женился на Эдите Х. И эта не воплотившаяся в счастье мечта стала драмой в его жизни.

Роберт Ф. и Эдита Х. принадлежат к аристократическому кругу, их объединяет отношение к искусству, их любовь взаимна. В отличие от мифологического Тития, пытавшегося «силой овладеть богиней Лето» [7], Роберт любит Эдиту «два долгие года робко и безмолвно».

Однако они не справились с психологической задачей, которую поставила перед ними жизнь: отправляясь на бал, они не поняли поведения друг друга. «Вечная», как и любовь, ситуация недоразумения, когда каждый из героев по-своему интерпретирует происходящее, привела к разрыву их отношений. Роберт Ф. очень импульсивен в принятии решений; с его непонятного для Эдиты Х. бегства из её дома началась цепочка взаимных недоразумений, завершившаяся браком Эдиты не с ним, а с коммерции советником.

Мечта Роберта о счастливом супружестве не состоялась, провалилась в Тартар, хотя счастье было так близко. Мифические обитатели Тартара были наказаны за «богоотступничество». Так и Роберт отступился от своей возлюбленной, поддавшись чувству ревности и обиды. Не имея жизненного и эмоционального опыта, не понимая женской психологии и поведения Эдиты, он совершает необдуманные и опрометчивые поступки под влиянием сиюминутного настроения. При этом он глубоко страдает, испытывает поистине танталовы муки до тех пор, пока рассказчик не разъяснил ему, что причина его несчастья в нём самом. Он должен был знать, что «от женщины, которую любишь, ничего не требуй *до бала, а после бала...*» (курсив Г. Зудермана. – Г. Р.). До бала, одетая в роскошные наряды, она «обращается в статую», к которой нельзя прикасаться. И лишь на балу начинается «медленный процесс оживания» мраморной статуи, когда «вальсирующие Пигмалионы принимают в свои объятия Галатей и горячим дыханием отогревают их на своей груди».

Сизиф, входящий в группу из Тартара, присутствует в тексте новеллы реминисцентно: его труд как «тяжёлая, лишённая смысла работа» [8] соотносится с деятельностью Роберта как живописца, получившего заказ в замке Экартсбурга. Роберт рассказывает: «В мрачной высокой комнате, где с утра до вечера топились камин, чтобы у меня и моего помощника не выпадали кисти из окоченевших пальцев, я стоял на высоких помостках и целые дни рисовал». Но когда Эдита пригласила его на бал, в нём борются два чувства – страсть к ней и чувство долга, «репутация художника. Вначале он написал ей отказ», но в день бала, понимая бессмысленность своего труда в короткий световой февральский день, он бросает кисти и мчится на берлинский поезд.

Обращаясь к античным мифам, к узнаваемым сюжетам и образам, писатель создавал тот глубинный подтекстный пласт, который трансформировал простую житейскую «историю» в общечеловеческую, не зависимую от времени и пространства.

Смысл новелл Зудермана обогащается не только благодаря античным мифам, но и реалиям

античного быта. Так, источником конфликта между судьёй и обитателями «маленького местечка» Даблово, что на востоке Германии, становятся римские бани в одноимённой новелле. Судья получает письмо, компрометирующее его жену, которая съездила в город якобы в римские бани. Любопытные светские дамы, прочитав в словаре, что это такое, убедили своих наделённых властью мужей отказаться от общения с судьёй и его женой, безнравственной, по их мнению. Однако разумный судья защищает жену от наветов «почтенных лиц», и супруги уезжают в более крупный город. Реалия римского быта позволяет писателю разоблачить мещанскую ограниченность, невежество, агрессивную пошлость «светского общества Даблово – этой немецкой Абдеры» [9] («где господствует общество, там уже и Абдера»), и «нет никакого спасения» от госпожи Мейер (это собирательный образ), которая «точит свой язык мегеры» [10].

Идея новеллы подтекстно усиливается упоминанием таких знаковых имён, как Каракалла, построивший в Риме колоссальные термы; Гомер, создавший свои сочинения, по мнению священника, только для того, чтобы он «три тысячи лет спустя написал на них свои комментарии»; Демокрит – уроженец и гражданин Абдеры, спасавшийся от бесцеремонности её жителей. Параллельными оппозициями Абдера – Демокрит, Даблово – судья; Абдера, Даблово – Демокрит, судья декларируется мысль: меняются времена, но не изменяются нравы, пошлость и мещанство по-прежнему торжествуют в светском обществе и Берлина, и Даблово; и в столице, и в провинции.

Мифологемы, античные аллюзии выполняют в новеллах сборника и характерологическую функцию, сигнализируя о личности персонажа и векторе его судьбы, о деталях его портрета.

Знание античной культуры формировало у Зудермана интерес к искусству Ренессанса, к культуре Италии; «Italiensehnsucht» [11], который он сохранял до конца жизни. Здесь он покупал античные статуи [12] и антиквариат для своего дома в Берлине, для парка и интерьеров дома в Бланкензее (что южнее Берлина) [13]. Здесь ставились его пьесы, в которых играла Э. Дузе.

Творчество писателя переключается с античностью не только через аллюзии, мифологемы. Самого Зудермана современники соотносили с Плутархом, великим греческим философом и писателем. Сравнение это впервые появилось в посвящённых 45-летию Зудермана юбилейных статьях, в которых его называли «Плутархом XIX века» [14]. Как и греческий автор, Зудерман защищал идею о воспитательном назначении литературы; как Плутарх в своих «Нравственных сочинениях» («Моралиях»), так и Зудерман в произведениях разных жанров на протяжении всего

творчества исследовал нравственно-этические аспекты жизни и человека, раскрывал противоречивые стороны его личности, многообразие человеческой психики и характеров, что составляло основу конфликта и позволяло автору выявлять социальные проблемы времени через нравственно-психологическое, что было также источником для морализаторства, свойственного и Плутарху.

События античной истории привлекают Зудермана возможностью выявления исторических параллелей для более глубокого осмысления современной ему политической ситуации. Накануне Первой мировой войны он размышляет о роли в судьбе страны и народа объективных предпосылок, стечения обстоятельств, человеческого фактора, нравственных качеств носителей власти. Свои мысли он излагает в письмах жене, а реализует в художественной форме в исторических драмах «Нищий из Сиракуз» (1910; автор обращается к периоду расцвета Сиракуз и его войн с Карфагеном) и «Хвалебные гимны Клавдиана» (1914; события здесь происходят в Милане в начале V в. н. э., когда Римская империя продолжала подвергаться нападениям варварских племен – готов, гуннов, перемещавшихся в поисках свободных земель, благоприятных для оседлой жизни).

Таким образом, обширное поле античной культуры Зудерман включает в процессы как творчества, так и осознания читателем современного мира и человека. Используя аллюзии, скрытые и явные цитаты, он расширяет смысл текста, обогащает его ассоциативными связями, усиливает его интеллектуальное и эстетическое воздействие на читателя.

Примечания

1. Зудерман Г. В сумерки: рассказы. СПб.: А. А. Каспари, 1906. Цитаты в тексте даются по этому изданию.
2. «Нума Помпилий, согласно римской традиции, второй царь Древнего Рима... Ему приписывают многочисленные государственные меры» (Словарь античности. М.: Прогресс, 1989. С. 646, 385).
3. Рассказчик называет свою собеседницу «мой дорогой друг», «милый друг», «уважаемый друг», «многоуважаемая», «милая приятельница», «остроумнейшая из всех женщин», «сострадательная душа», «воплощенная аристократка».
4. Словарь античности. С. 563.
5. Зудерман Г. Указ. соч. С. 122.
6. Sudermann H. Im Zwielficht. Zwanglose Geschichten. Stuttgart, 1899. S. 170.
7. Словарь античности. С. 579.
8. Там же. С. 523.
9. «Абдериты пользовались у греков славой наивных простаков. Немецкий писатель К. М. Виланд в романе «История абдеритов» (1774) высмеивает мещанскую ограниченность своих провинциальных современников» (Словарь античности. С. 7). Зудерман продолжает эту национальную традицию.

10. Мегера – греч.: завистница; одна из трех эриний; в современном языке иносказательно – злая, сварливая женщина (Словарь античности. С. 339).

11. Briefe Hermann Sudermanns an seine Frau (1891–1924). Hrsg. von Dr. Irmgard Leux. Stuttgart und Berlin, 1932. S. 157.

12. Он купил мраморную скульптуру Антония; намеревался приобрести скульптуру Августа (Briefe Hermann Sudermanns... S. 240).

13. В письме от 8 мая 1908 г. он рассказывает жене о купленных статуях и замечает: «...мои мраморные вещи отправляются пароходом» (Briefe Hermann Sudermanns... S. 238).

14. Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. СПб., 1902. Сентябрь. Здесь опубликована краткая биография писателя в связи с тем, что 30 сентября 1902 г. ему исполнилось 45 лет. С. 136.

УДК 821.111(73).06 Джонс

В. А. Щукина

ТИП «ВОЗЛЮБИВШЕГО АРМИЮ» ГЕРОЯ В РОМАНЕ ДЖ. ДЖОНСА «ОТНЫНЕ И ВОЕК»

Роман Джеймса Джонса «Отныне и вовек» заметно расширяет границы традиционной антимилитаристской прозы США. Так, в этом произведении появляется новый тип героя – герой, «возлюбивший армию», отличающийся от привычных «возлюбивших войну» и «возлюбивших мир» персонажей. Тем самым писатель вносит свой вклад в разработку ряда характеров, особенно показательных для всей американской литературы XX в.

James Jones's novel "From Here to Eternity" considerably enlarges the boundaries of the traditional USA's antimilitaristic prose. A new type of the hero – "the army lover" – appears in this book. It differs from the habitual types, "the war lover" and "the peace lover". So, the writer contributes to the XX century American literary characterology.

Ключевые слова: «возлюбивший армию» герой, «возлюбивший войну» герой, «возлюбивший мир» герой, антимилитаристская проза.

Keywords: "the army lover" hero, "the war lover" hero, "the peace lover" hero, antimilitaristic prose.

Одним из важных этапов развития антимилитаристской прозы США XX в. справедливо считается появление посвященной Второй мировой войне трилогии американского писателя Джеймса Джонса (1921–1977), состоящей из романов «Отныне и вовек» ("From Here to Eternity", 1951), «Тонкая красная линия» ("The Thin Red Line", 1962) и «Только позови» ("Whistle", посмертная публикация в 1978). Однако первое из этих произведений (оно связано с описанием обыденной жизни гавайской «ананасной» армии накануне

нападения Японии на США в ноябре 1941 г.) заметно выходит за рамки подобного жанра. Так, для сюжета традиционных антимилитаристских романов, по верной мысли Т. Г. Боголеповой, характерно «столкновение поклонников культа насилия, жестокости, а потому и войны с теми, кто отстаивает принципы гуманности, справедливости, человеческого достоинства» [1]. Другими словами, в этих произведениях на первый план выходят два противоположных типа героя: тип «возлюбившего войну» [2], что отсылает нас к названию известного романа Дж. Херси «Возлюбивший войну» (1959), и тип «возлюбившего мир» (определение наше. – В. Щ.) – выразитель идей автора. Такое деление обычно осуществляется и относительно персонажей романа «Отныне и вовек». Тем не менее думается, что в этом произведении Дж. Джонса, напротив, присутствует только один (но совершенно новый) тип героя, которого можно охарактеризовать как «возлюбившего армию» (определение наше. – В. Щ.). Подробное рассмотрение его особенностей в данном случае вызывает значительный интерес.

Прежде всего необходимо заметить, что в качестве главного персонажа романа «Отныне и вовек» выступает сама американская армия, которая, подобно живому существу, является неким целым, состоящим из множества противоположных начал. С одной стороны, она способна разъединять сослуживцев, так как весь искусственно организованный гарнизонный мир пронизывает неравенство, которое проявляется на разных уровнях: «вертикальном» (офицеры и рядовые) и «горизонтальном» (солдаты многих национальностей). С другой – армия сближает и делает друзьями людей разных поколений, социальных статусов и характеров, становясь для них общим домом. В любом случае, со всеми недостатками и достоинствами, она становится неотъемлемой частью жизни персонажей романа «Отныне и вовек», практически всей их реальностью: «они – частицы единого целого, <...> эти элементы крошечной солнечной системы – роты, затерянной среди галактик, – полков, образующих вселенную, имя которой Армия, те элементы, что придают смысл этой <...> единственной вселенной, которая тебе нужна» [3]. Получается, что каждый из героев произведения оказывается явным или тайным поклонником такого особого мира.

При этом тип «возлюбившего армию» персонажа не является однозначным. Представляется, что можно выделить два варианта бытования таких героев в романе «Отныне и вовек»: 1) «возлюбившие» армию США в ее современном виде, так как она обеспечивает им хорошее положение в обществе, материальное благосостояние и ощущение неограниченной власти (генерал Слейтер,

капитан Хомс); 2) «возлюбившие» американскую армию прошлого, воспринимаемую как образчик справедливости и героизма, верное служение которому определяет каждое их действие (рядовой Пруит, старший сержант Тербер). Следовательно, конфликт в книге Дж. Джонса, как ни парадоксально, строится вокруг своеобразной борьбы за армию, которую ведут ее искренние поклонники: одни пытаются сохранить существующие в ней порядки, другие – защитить от пагубного влияния первых и вернуть к некоему идеальному состоянию. В качестве наиболее заметных представителей каждой из противоположных сторон следует назвать молодого бригадного генерала Сэма Слейтера и юного рядового Роберта Э. Ли Пруита. Показательно, что по ходу сюжета эти герои ни разу не сталкиваются друг с другом: каждый из них олицетворяет крайнюю степень проявления своих убеждений.

Так, для генерала Слейтера армия – некий механизм, который при помощи вызываемого по отношению к себе страха должен «сплотить страну под единым централизованным контролем» [4]. Сэм до тонкостей разрабатывает свою «сатанинскую теорию» [5], в которой довольно доказательно объясняет и произошедшую в XX в. перемену в солдатском восприятии американских вооруженных сил: «понятие “честь” отмерло» [6]. Ревностным сторонником идей генерала становится молодой и честолюбивый Дейне Хомс: «было такое ощущение, будто он все это давно знал, но знание пылилось где-то в заброшенном чулане его разума, а теперь он вдруг открыл дверь и увидел» [7]. Капитан пытается применять на практике основные положения теории Слейтера, устраивая в своей роте настоящую травлю на «инакомыслящих», в числе которых оказывается и рядовой-правдоискатель Роберт Ли Пруит.

Этот герой становится знаковой фигурой в романе «Отныне и вовек». Как справедливо отмечает Ю. Ковалев, обращает на себя внимание уже имя персонажа, которое «вызывает в памяти <...> образ одного из самых «романтических» деятелей американской истории – генерала Роберта Ли <...> – легендарной личности, талантливого военачальника, командовавшего во время Гражданской войны армиями южан, <...> верно и преданно служившего исторически обреченному делу» [8]. Такая параллель, по точному комментарию исследователя, указывает не только на общие черты характера, сближающие героя Дж. Джонса с реальным человеком, но и на то, что «образ Пруита – анахронизм, он принадлежит к безвозвратно ушедшему прошлому» [9]. Кроме того, имя этого персонажа заставляет вспомнить и о знаменитом американском блюзмене *Роберте Ли Бернсайде* (1926–2005), так как Пруит – музыкант, необыкновенно талантливый горнист, который

сочиняет солдатскую песню “The Re-Enlistment Blues” – «Блюз о повторной вербовке на военную службу» (перевод наш. – В. Щ.). Удивительная же тяга юного рядового к литературе обнаруживает отсылку к еще одному «тезке» – поэту *Роберту Ли Фросту* (1874–1963) – одаренному художнику слова США. Пруит, постоянно сталкивающийся с ситуациями нелегкого выбора между ведущими его к гибели принципами чести и сулящими процветание доводами окружающего прагматизма, чем-то напоминает лирического героя из стихотворения Р. Л. Фроста «Две дороги» (“Two Roads”): “Two roads diverged in a wood, and I – / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference” [10] – «Разошлись две дороги в лесу, и я – / Я выбрал ту, что меньше исхожена, / И лишь в этом вся разница» (подстрочный перевод наш. – В. Щ.).

Действительно, Роберт оказывается одним из немногих солдат седьмой роты, добровольно ступивших на самый тяжелый и опасный путь – защите идеалов справедливости, которые, по мнению персонажа, всегда существовали в армии США и были утеряны лишь недавно. По этой причине за Пруитом прочно закрепляется прозвище «большевик» (“a bolshevik”), выражающее его исключительное отличие от сослуживцев. Сам Роберт постоянно характеризует себя определением “AWOL” («сокр. от absent without leave – отсутствующий (по непонятной причине), пустившийся в бега» [11]), причем не только из-за того, что оказывается вынужденным, спасаясь от грозящего ему ареста, дезертировать из своей роты, но и в связи с его неприятием современного общества (как военного, так и гражданского), от которого герой пытается скрыться в мире музыки: «Он словно приобщился к таинству – так бывает, когда сидишь ночью под открытым небом <...> он знал, что, если научиться играть на горне по-настоящему, его жизнь наконец-то обретет смысл» [12]. В то же время отчасти романтический бунт Пруита против существующей армейской системы носит довольно активный характер: от нежелания выступать на гарнизонных боксерских соревнованиях – абсурдной прихоти Хомса – до убийства зверски издевавшегося над заключенными сержанта военной тюрьмы Джадсона.

Это обстоятельство коренным образом отличает Роберта от втайне сочувствующего ему и разделяющего его взгляды (хотя и не признающего себе в этом) старшины Милта Тербера (в английском тексте Milt Warden), у которого подобный протест выражается в пассивной форме: упорном нежелании стать офицером и скрытой насмешке над излишне самоуверенным и деспотичным командным составом. Ироничное восприятие теорий, подобных разработанной Слейтером системе, становится его главным оружием в

борьбе за идеальную армию. Именно оно внушает окружающим некое среднее между страхом и восхищением чувство по отношению к Терберу, которого никто из рядовых и офицеров не может понять: «Он <...> вызывает какое-то такое ощущение... Странное. Необычное» [13]. Загадочность старшего сержанта подчеркивается и некоторыми деталями, присутствующими в его портретных характеристиках: “the hooked satanic eyebrows” [14], “a devilish pixy peered out from behind his face with unholy glee” [15], “his sly pixy grin” [16], “pointed ears that were like a satyr’s” [17], “the pixy’s eyebrows” [18] – «изогнутые сатанинские брови», «озорной эльф со злобным ликованием показался за его лицом», «его лукавая усмешка эльфа», «заостренные, как у сатира, уши», «брови эльфа» (перевод наш. – В. Ш.). Такое постоянное отождествление Тербера с одной из существующих в английской мифологии разновидностей эльфов – пикси (“pixy”) – «духов леса <...> способных изменять свою внешность и представлять в нескольких обликах» [19], поведение которых варьируется от безобидных шалостей до смертельных проказ, выявляет двойственность натуры этого героя: «То он к тебе как последняя сволочь, а то вдруг на рожон лезет, только чтобы тебя выручить, хотя сам же виноват» [20]. На самом деле Милт, подобно Пруиту, не может смириться с произошедшей в армии США утратой «морального кодекса “Честь, Патриотизм, Служба”» [21], но не хочет себе признаться в том, что является таким же, как и охарактеризованный им Роберт, «дурачком, до сих пор верящим в справедливость» [22] и не желающим «расстаться с допотопным миром иллюзий» [23]. В результате Тербер испытывает противоположные чувства по отношению к Пруиту: с одной стороны, симпатию, вызванную бесстрашием рядового и его стойкостью перед натиском современной военной машины, с другой – неприязнь, так как пример юного солдата не дает старшине окончательно смириться со сложившейся ситуацией и спокойно закрыть на все глаза. Всем своим поведением Роберт напоминает Милту о том, насколько дороги лично ему исчезающие из американского общества в целом и из армии США в частности «косные романтические идеалы и устаревшие понятия о справедливости» [24]. Подобная противоречивость Тербера не ускользает от внимания его наиболее проницательных сослуживцев: «Его изнутри что-то точит. Как будто у него там костер горит и все никак не гаснет, все жжет его» [25]. Переломным же моментом для всего мировоззрения Милта становится известие о смерти недавно дезертировавшего Пруита, который, узнав о нападении Японии на Пирл-Харбор, спешит вернуться в свою роту, но погибает от пули сержанта военного

патруля Гонолулу, заподозрившего в нем беглого арестанта. Тербер прекрасно понимает, за что двадцатилетний солдат отдал жизнь: «Он любил армию. <...> Он любил армию так, как немногие мужчины любят своих жен. Любить армию до такой степени могут только ненормальные» [26]. Сам Милт в конце концов тоже приносит армии огромную жертву. Выказывая презрение к командному составу, он, дабы не быть причастным к верхушке вооруженных сил США, отказывается от зачисления на офицерские курсы, сознавая, что это приведет к разрыву с его возлюбленной Карен – мечтающей о карьерном росте Тербера женой капитана Хомса. Так, своими финальными действиями оба героя (рядовой и старший сержант) доказывают, что возвращение «положительного морального кодекса» [27] в военное и гражданское общество Америки вполне осуществимо. Хотя «возлюбившие» исчезающую, основанную на законах чести американскую армию персонажи оказываются убитыми либо физически (Пруит), либо духовно (Тербер), они не позволяют уничтожить свои нравственные принципы тем, кто «возлюбил» создающуюся в США армию-машину, для которой человек становится только одним из многочисленных и вполне заменимых винтиков.

Таким образом, в романе «Отныне и вовек» автор вводит новый тип героя и акцентирует внимание на необычном конфликте. Созданный писателем тип «возлюбившего армию» значительно отличается как от «возлюбившего войну» (в книге отсутствует фиксация отношения действующих лиц непосредственно к войне) персонажа, так и от обычно противопоставляемого ему в традиционном антимилитаристском произведении «возлюбившего мир» (огромную роль в жизни героев Дж. Джонса играют вооруженные силы). Тем самым автор романа «Отныне и вовек» вносит свой вклад в разработку ряда характеров, особенно показательных для всей американской литературы XX столетия.

Примечания

1. Боголепова Т. Г. Развитие жанра антимилитаристского романа в послевоенной литературе США // Проблемы жанра и стиля художественного произведения. Владивосток, 1988. С. 185.
2. Там же. С. 186.
3. Джонс Дж. Отныне и вовек. М., 1989. С. 240.
4. Там же. С. 308.
5. Там же. С. 311.
6. Там же. С. 307.
7. Там же. С. 308.
8. Ковалев Ю. Предисловие // Джонс Дж. Отныне и вовек. М., 1987. С. 6.
9. Там же. С. 6.
10. Frost R. Two Roads // Антология мировой лирики. URL: http://highpoetry.clan.su/board/antologija_mirovoi_liriki/frost_robert_li/dve_dorogi/10

11. Торн Т. Словарь современного англоязычного сленга. М., 2010. С. 34.
12. Джонс Дж. Указ. соч. С. 16.
13. Там же. С. 457.
14. Jones J. From Here to Eternity. N. Y., 1998. P. 41.
15. Ibid. P. 43.
16. Ibid. P. 52.
17. Ibid. P. 123.
18. Ibid. P. 171.
19. Мифологическая энциклопедия: пикси // Bestiary. URL: <http://www.bestiary.us/pixy.php>
20. Джонс Дж. Указ. соч. С. 456.
21. Там же. С. 306.
22. Там же. С. 257.
23. Там же. С. 257.
24. Там же. С. 257.
25. Там же. С. 458.
26. Там же. С. 726.
27. Там же. С. 306.

УДК 821.111(73)-3.09

Ю. В. Стулов

НЕОНЕВОЛЬНИЧЬЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АФРОАМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В статье рассматривается развитие неоневольничьего повествования, демонстрирующего необыкновенную гибкость новейшего афроамериканского романа. Отталкиваясь от традиций, идущих от Элаудо Эквиано и Фредерика Дугласа, современные авторы, среди которых особо выделяется Эдвард П. Джонс, наполняют старую форму новым содержанием, обращаясь к неизвестным фактам истории черных американцев.

The paper deals with the development of neo-slave narrative that demonstrates the remarkable flexibility of the present-day African American novel. Rooted in the traditions that go back to the works of Olaudah Equiano and Frederick Douglas, contemporary writers (Edward P. Jones being one of the most distinguished ones), fill the old form with new contents as they address unknown facts from the history of black Americans.

Ключевые слова: жанр, этнические литературы, афроамериканская литература, исторический роман, невольничье повествование.

Keywords: genre, ethnic literatures, African American literature, historical novel, slave narrative.

Начало нового тысячелетия отмечено выдвижением на передние позиции литератур меньшинств, особенно этнических, что создало новую культурную ситуацию. Как отмечал А. М. Зверев, «культура многообразия воспринимается как необходимый вызов прежнему господству монолитной культуры, основанной на идее универсальных американских ценностей и подходов. В некоторой степени также присутствует налет новой ли-

тературной моды и, что еще более очевидно, отпечаток политической корректности» (здесь и далее по тексту – перевод наш. – Ю. С.) [1]. В условиях изменения культурной парадигмы возникла необходимость переосмысления истории меньшинств, которая на протяжении нескольких столетий или замалчивалась, или намеренно искажалась, что привело к заметному росту популярности разных модификаций исторического романа, исторических сериалов, обилию т.н. исторической документальной драмы на телевидении. Понятно, что восприятие истории этническими меньшинствами иное, нежели у белого большинства, тем более что это история унижений, страданий и стремления преодолеть все препятствия на пути к равноправию и справедливости. Поэтому для этнических литератур, а афроамериканская является старейшей и наиболее значительной из них, обращение к истории носит особый характер. Под влиянием изменений, происшедших в результате массового движения за гражданские права в 1950–1970-е гг., стал возможным новый, более объективный подход к событиям прошлого, дающий ключ к пониманию сегодняшнего положения афроамериканцев. Возникла, однако, опасность нового разделения по т. н. цветной линии на этнически «правильную» или «неправильную» точку зрения относительно самой сложной проблемы США – расизма, что столь заметно проявилось в период «негритянской революции», когда приверженцы «черной эстетики» отстаивали идеи черного сепаратизма и осуждали любые формы взаимодействия с белой Америкой. Проф. Бонни ТуСмит обращает внимание на то, что, «поскольку между людьми нет серьезных биологических отличий, раса является понятием, созданным человеком. Страдания же, вызванные расистскими взглядами и позициями, были вполне реальными», и делает вывод о том, что «[в]ерное понимание истоков расизма и его трагических последствий позволяет извлечь нужные уроки из прошлого. Поэтому изучение этнической литературы дает нам возможность заняться нашими собственными расовыми предрассудками и бросить серьезный вызов “долговечности расизма”» [2].

Вместе с тем именно эта ветвь американской литературы позволяет проследить развитие самосознания дискриминируемого этноса, сумевшего сохранить себя в условиях жесточайшей дискриминации и постоянных унижений. И потому, по мнению Р. Бакстера Миллера, в последние десятилетия актуальной стала задача «реструктурировать литературную и культурную память афроамериканцев, чтобы завещать интеллектуальную мощь и формальное искусство аналитики последующим поколениям» [3].

История черных американцев присутствует на страницах произведений таких разных писате-

лей, как Чарльз Джонсон, Тони Моррисон, Ишмаэл Рид, Маргарет Уокер, Элис Уокер, Артур Хейли, которые во многом отталкиваются от традиций невольничьего повествования, признанного критикой чисто афроамериканской литературной формой. По мнению крупнейшего афроамериканского литературоведа Генри Луис Гейтс-мл., «афроамериканская литературная традиция, особенно ее канонические тексты, основывается на корпусе этих повествований от первого лица, создававшегося неравномерно и по существу в полемических целях» [4].

Анализу различных аспектов афроамериканского исторического романа посвящены работы многочисленных американских исследователей. В литературоведении России и стран СНГ творчество данных авторов в той или иной степени, включая исторический аспект, рассматривалось в диссертациях, монографиях и статьях Н. А. Анастасьева, А. В. Ващенко, Т. Н. Денисовой, Н. А. Высоцкой, Л. А. Агрба, И. В. Гусаровой, С. А. Пухнатой, Ю. Л. Сапожниковой, И. М. Удлер, С. И. Чугуновой и некоторых других авторов, хотя крупных работ, посвященных историческому роману афроамериканцев, пока не появилось.

А это жанр, который требует пристального внимания литературоведов, позволяет понять направление художественных поисков нового поколения писателей, к которому принадлежит Эдвард П. Джонс (род. 1951). Несмотря на то что его литературный багаж невелик, писатель отмечен авторитетными литературными премиями, а роман «Знакомый мир», опубликованный в 2003 г., получил Пулитцеровскую премию и был удостоен таких лестных эпитетов, как «великолепный», «захватывающий», «мощный», «яркий». Джонатан Ярдли, один из наиболее авторитетных американских критиков, назвал «Знакомый мир» «лучшим американским романом... за многие годы» [5]. Книга демонстрирует не только незаурядный талант своего создателя, но и подчеркивает перспективы развития современного афроамериканского исторического романа.

«Знакомый мир» наметил новые пути в осмыслении истории рабства в США и его влияния на взаимоотношения рас в стране. Опираясь на традиции «невольничьего повествования», писатель создает качественно новый вариант афроамериканского исторического романа. Он исходит из той точки зрения, разделяемой такими видными черными писателями США, как Чарльз Джонсон и Ишмаэл Рид, что рабство – это «не только уникальный опыт афроамериканцев, но и важнейший компонент в развитии современности на Западе» [6]. Невозможно понять ментальную картину мира черных американцев, не принимая во внимание наследие эпохи рабовладения, которое для них нашло наиболее яркое воп-

лощение в жанре невольничьего повествования. Отдельные главы романа заставляют вспомнить классические образцы жанра и вместе с тем содержат принципиально важные идеи, свидетельствующие о новаторском подходе Джонса к теме рабства. Как справедливо замечают редакторы сборника «The American Uses of History: Essays on Public Memory», «литературные и художественные формы несут следы истории и могут читаться как источники исторического знания. По сути, иногда форма является единственным следом, оставленным функциями и значениями, которые находятся на грани исчезновения. Наполнение этих старых форм новыми значениями – это способ повторить прошлое иначе и может рассматриваться как прием воспроизведения истории без фиксации ее в застывших формах» [7]. Наполнением невольничьего повествования новым значением и отличается роман Джонса, состоящий из целой серии эпизодов, так или иначе перекликающихся с основными темами и сюжетами данной литературной формы.

Действие книги происходит на американском Юге, печально известном бастионе расизма, и сосредоточено на коллизиях и морально-этических проблемах, возникающих во взаимоотношениях белой «аристократии» Юга, черных господ и их рабов. Страдания рабов и их попытки обрести свободу описаны в многочисленных невольничьих повествованиях и романах афроамериканских авторов, среди которых выделяются масштабные полотна Маргарет Уокер «Юбилей» и Алекса Хейли «Корни». Джонс подходит к изображению системы рабства с неожиданной стороны, демонстрируя ее разрушительный эффект на человеческую психику и мораль общества. Отправной точкой для писателя в переосмыслении истории стало малоизвестное явление черного рабовладения, которое позволяет по-новому взглянуть на экономические, моральные и психологические последствия рабства. Как он сам сказал, «рабство оказало мощный психологический эффект на каждого. Одни сумели преодолеть его, как в случае с Селестой (персонаж романа. – Ю. С.); другие стали его жертвами» [8]. В действительности жертвами стали все: и рабовладельцы, и рабы, белые и черные, мужчины и женщины, поскольку их жизненные установки и ценностные ориентиры формировались системой. Стереотипы взаимоотношений, сложившиеся в эпоху рабства, оказали громадное воздействие на нацию в целом и в значительной степени определили ход американской истории. Рабство деморализует и хозяев, и их рабов. На множестве судеб персонажей своего густонаселенного романа Джонс раскрывает трагизм ситуации, когда человек владеет себе подобными и относится к ним как к вещам, имеющим залоговую цену. В отличие от канонических произведе-

ний жанра, где героем является персонаж, от имени которого ведется повествование, в романе Джонса главный герой отсутствует, а повествование в целом напоминает причудливую мозаику, складывающуюся в целом благодаря всезнающему рассказчику. События романа разворачиваются вокруг плантации Генри Таунсенда, бывшего раба, ставшего рабовладельцем, который умирает в первой части. История плантации после его смерти распадается на множество эпизодов, вовлекающих в свой кругооборот большое число людей, некоторые из них становятся героями эпизодов, проливающих свет на сложнейшие проблемы во взаимоотношениях рас, господ и рабов.

Традиционно невольничье повествование рассказывает о пути из неволи к свободе, от незнания к знанию, из мрака к свету. Генри проходит другой путь, хотя, казалось бы, внешне это путь к свободе и знанию. Из мальчика-раба, быстро усваивающего уроки окружающего мира, он превращается в черного рабовладельца, который должен переступить через себя, предать своих родителей, близких ради того, чтобы достичь цели – стать «своим» в белом мире. Плата за это – человечность и чувство неудовлетворенности, которое разрушает его как личность. В отличие от своих черных собратьев он обучается грамоте, и чтение становится важной частью его жизни. Но только цель у него другая. Если для Фредерика Дугласа это была возможность выйти за пределы интеллектуального гетто и приобрести к миру, открывающемуся благодаря знанию, для Генри это способ адаптироваться к белому миру. Но даже любимые книги не могут облегчить его физическую и нравственную боль, вызванную переменой его участи: «Я так устал от Мильтона. ...Днем, когда светит солнце и я вижу, что мне дал Господь, мне больше подходит Библия» [9]. Джонс высвечивает тайники его души, и перед читателем предстает не уверенный в себе человек, сотворивший сам себя, а раздвоенная личность, которая не в состоянии обрести цельность, потому что бывший раб не может не испытывать угрызений совести, когда обрекает на рабство таких же чернокожих, как и он сам. И ему недолго удастся тешить себя надеждой, что он будет справедливым и добрым рабовладельцем, то есть будет лучше всех других рабовладельцев. Ведь он должен следовать законам, установленным рабовладельческим обществом. Пронзительный роман Джонса показывает, как сама система разъедает личность, отнимая достоинство и честь. Какими бы замечательными ни были намерения Генри, им не дано сбыться.

Всезнающий рассказчик, который комментирует происходящее в романе, соединяет нити прошлого, настоящего будущего в единое целое, перемещаясь во времени и пространстве. Этот

образ этимологически уходит к авторским отступлениям в невольничьем повествовании, которые повествователь адресовал непосредственно читателю. Используя принципы реалистического письма, Джонс глубоко проникает в психологию взаимоотношений хозяин – раб, создавая запоминающиеся характеры одних и других. Его Генри обречен изначально, поскольку он «не понимал, что тот мир, который он хотел создать, был обречен еще до того, как он произнес первый слог в слове *хозяин*» (курсив Э. П. Джонса. – Ю. С.) [10]. Неправедную систему нельзя улучшить, и рабовладелец останется рабовладельцем, прибегая к тем же методам в отношениях с рабами, что и остальные хозяева, даже если он черный. Первый урок того, как следует поступать с рабами, преподает ему его бывший рабовладелец, выступающий в романе в дьявольской роли искушителя, овладевающего душой Генри в обмен на клочок земли и подарок в виде первого раба. Нельзя допустить, чтобы раб почувствовал слабость хозяина, и тут все рабовладельцы заодно. Ранняя смерть Генри в июле 1855 г. в возрасте тридцати одного года – не только следствие каких-то глубоких физических и психологических травм, но и предупреждение о надвигающихся испытаниях, которые ждут не только его плантацию, но и всю нацию. До Гражданской войны остается всего шесть лет.

Вымышленный писателем округ Манчестер, штат Виржиния, где сконцентрировано действие романа, описан так детально, что кажется вполне узнаваемым, настолько точными представляются его описания с указанием мельчайших подробностей относительно количества жителей, свободных людей, рабов, их вероисповедания, топографических особенностей, истории местности и т. д. И это не просто реалистическая деталь романа, но и влияние невольничьего повествования, где всегда точно описывалось местопребывание рассказчика и среда его обитания, а с другой стороны, – развитие традиции «южной школы» с ее Йокнапатофой Фолкнера или городком Тимс Крик Рэндалла Кенана. Место действия произведения приобретает метафорическое значение, во многом становясь символом расовой ситуации.

Это становится особенно заметно при рассказе о судьбе отца Генри Огастуса, сумевшего выкупить из рабства свою семью и пытающегося начать новую жизнь свободного человека. Его надежды напрасны, и, несмотря на его талант и свободолобие, ему недолго наслаждаться свободой: Юг не дает ему шансов, черный всегда останется «ниггером» в глазах белых расистов. Огастус становится жертвой белых мошенников, уничтожающих его вольную, и умирает далеко от родного дома опять рабом. Его путь из тьмы к свету заканчивается тьмой, но, как и в традиционном не-

вольничьем повествовании, этот путь освящен истинным христианским чувством, которое дает ему силы даже в трагических обстоятельствах. Отлетая, душа его стремится домой, где в неведении о судьбе мужа мучается Милдред.

«Он долго глядел на нее, ровно столько, сколько потребовалось бы, чтобы пройти по небу в Канаду и еще дальше. Потом он подошел к постели, нагнулся и поцеловал ее в левую грудь.

Поцелуй прошел сквозь грудь, пронзил кожу и кости и пробрался к клетке, которая защищала сердце. У этого поцелуя, как и у множества других поцелуев, было много ключей, но он, как и многие другие поцелуи, был забывчивым и не смог сразу найти нужный ключик от клетки. В конце концов, расстроенный, отчаявшийся, поцелуй протиснулся через решетки и поцеловал Милдред в самое сердце. Она тут же проснулась и поняла, что ее муж ушел навсегда... Огастус умер в среду» [11].

Канада для черных американцев всегда была символом свободы, и не случайно она возникает именно в этом контексте. Но душа Огастуса не может покинуть этот бранный мир, не попрощавшись с той, которая делила с ним горе и радость, и эта магическая сцена не только усложняет художественную канву романа, поэтизируя ее, но и обращается к тем моральным ценностям, которые позволяли человеку оставаться человеком. Несмотря на все удары судьбы и унижения, Огастус сумел сохранить человеческое достоинство, будучи, как и в знаменитой книге Ф. Дугласа, «человеческой личностью, свободной и духовно независимой, даже если он находится в оковах рабства», что, по мнению известного исследователя афроамериканской литературы И. М. Удлер, является одной из важнейших тенденций в повествовании Дугласа [12], оказавшего огромное влияние на все развитие афроамериканской литературы. Ни ему, ни Милдред не дано было познать счастье воспитывать сына, следя за его успехами и печалась его неудачам. Белый хозяин заменил Генри родителей, которые мучительно переживают моральную деградацию сына; он жестко направлял его на жизненном пути, не позволяя отклониться от принятых правил; он развратил его душу и обрек на горькое одиночество и душевный дискомфорт.

Повествование вводит все новые и новые судьбы других людей, связанных с плантацией Генри Таунсенда, обращаясь как к традиционным для данного жанра темам истязаний и страданий рабов, издевательств надсмотрщиков, попыток бегства из рабства, преследований беглецов белыми патрулями, описаний жизни рабовладельцев, их нравов, так и затрагивая темы, которые были актуальными для южан, но по понятным причинам мало или вообще не поднимались в неволь-

ничьих повествованиях, как, например, привязанность Уильяма Роббинса, самого богатого и влиятельного рабовладельца в округе, к черной рабыне, его беспокойство за судьбу их совместных детей, что в большой степени объясняет его участие в жизни Генри.

По ходу развития действия на передний план выходит фигура Мозеса, первого раба Генри, купленного у бывшего хозяина и становящегося орудием возмездия системе рабства. Роман начинается с Мозеса и заканчивается им. Его путь от неволи к свободе и опять к неволе отмечен особым драматизмом. Он хорошо усвоил уроки, которые ему преподала жизнь, но именно ему суждено стать тем человеком, который выступит катализатором процессов, разрушающих систему. После смерти Генри его вдова Калдония, которой перешла плантация, поручает всю работу Мозесу, становящемуся ее любовником, и начинается разложение всех основ, на которых зиждется жизнь на плантации, приходящей в итоге в полный упадок. Разорение, бегство рабов, насилие, разгул страстей, отчаяние становятся реальностью «знакомого мира» рабства, несущего в себе проклятие его обитателям. Неудачный побег Мозеса приведет к удивительным последствиям, изменив не только его судьбу, но и жизнь белых патрульных, которые были вовлечены в поимку беглеца и становятся участниками и свидетелями преступлений расистов. Смерть, жестокость, несправедливость – и ощущение гибельности всей системы. И потому один из патрульных, Барнум, «уехал прочь, уехал домой, к семье. В Виржинии ему больше нечего было делать» [13]. Другой, Оден, умевший одним ударом ножа разрезать ахиллесову пяту у беглеца, сделав его навсегда неспособным к бегству, «больше никогда не применит нож к человеку. Ведь одно дело – резануть человека, забрать деньги за хорошо выполненную работу и сесть ужинать со своей семьей. И совсем другое – проделать длинный путь с человеком за спиной (Мозесом. – Ю. С.), который мучился всю дорогу у самого уха Одена, обвив его за пояс, потому что даже в этой боли его терзал страх свалиться с лошади» [14]. Скупое описание его последних дней, когда хромая рабыня Селеста, являющаяся, по замыслу автора, носителем доброго начала, и ее дети принимают на себя заботу о немощном и разуверившемся старике, завершает роман на пронзительной ноте: любовь и добро пересиливают зло. «Она будет готовить еду для Мозеса до самого конца. Обращаясь ко всем и ни к кому по отдельности, Селеста всегда завершала день, размышляя вслух: “Хотела бы знать, поел ли Мозес?”» [15] Несмотря на огромные страдания целых поколений черных невольников и свою собственную несчастную жизнь, Селеста не очер-

ствела душой и сохранила внутреннюю цельность и тем самым продолжила галерею прекрасных женских образов, возникающих на страницах невольничьих повествований.

Роман отличается необыкновенной достоверностью, которая создается за счет многочисленных точных деталей, подчеркнутым стремлением проникнуть в психологию каждого из многочисленных персонажей книги. Обращая на себя внимание обстоятельные экскурсы в прошлое героев, ориентирующие читателя на события, которые будут развиваться в очередной главе, или возвращающие его к событиям предыдущих глав. Автор активно вмешивается в ход повествования, вводит вставные эпизоды, проясняющие сущность явлений и дополняющие или развивающие основные мотивы романа. Автор то прерывает повествование, поставив точку в судьбе поколений одной семьи, то отбрасывает читателя в предысторию персонажа, то дает комментарии к урокам истории со своей всезнающей позиции. Его голос отчетливо слышен на протяжении всего повествования. Учитывая авторские комментарии, читатель становится свидетелем событий едва ли не двухсотлетней истории.

Книга отличается неторопливой, даже безыскусной манерой повествования, которую сам писатель объяснил в интервью программе PBS: «...У рабства есть свой эмоциональный накал. Знаете, у повествования – собственная страсть, а потому зачем поднимать голос относительно чего-то такого? Достаточно рассказать историю человека, который хотел стать свободным, а при попытке освободиться его поймали и отрезали ухо, знаете ли. Зачем при этом ставить множество восклицательных знаков? Можно же рассказать это совершенно прямо» [16]. И, однако, эта неспешная манера вдруг начинает искриться вспышками магического реализма, столь мощно проявляющегося в творчестве многих афроамериканских писателей – от Тони Моррисон до Рэндалла Кенана, резко меняя всю тональность романа. При этом Джонс создает впечатление документированности излагаемых фактов, что было характерно для невольничьих повествований, ссылаясь на результаты переписей, газетные вырезки, фрагменты различных документов, которые таковыми не являются, но обеспечивают ощущение достоверности событий и поступков персонажей. Писатель не скрывает фиктивного характера документов, объясняя это стремлением создать «жесткий фон из цифр и дат, который делает передний план персонажей и то, через что они должны пройти, более реальным» [17].

Джонс трансформирует жанр невольничьего повествования, используя в какой-то степени

методику «лоскутного одеяла», являющегося формой традиционной афроамериканской культуры, когда в него вплетаются все новые и новые лоскуты, отражающие в своих узорах опыт каждого отдельного клана, семьи, человека, но не теряющие общих ценностей этнической группы. Соединение узнаваемых фактов и явлений из жизни американского Юга эпохи рабства и фантастических видений делает роман Джонса удивительным произведением новейшей афроамериканской литературы. Вместе со своими именитыми современниками Тони Моррисон, Чарльзом Джонсоном Ишмаэлом Ридом, Элис Уокер Джонс плетет свой узор на необыкновенно ярком и пестром одеяле афроамериканской литературы, с одной стороны, опираясь на мощную двухсотлетнюю традицию, а с другой – открывая новые возможности современного романа, обогащенного художественной практикой последних десятилетий.

Примечания

1. Zverev A. American Literature in the Age of Globalization // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: Матеріали ІІ Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24–26 вересня 2002 р. Київ: Вид. Інституту міжнародних відносин, 2004. С. 46.
2. TuSmith B. The Significance of the “Multi” in “Multiethnic Literatures of the US” // MELUS. 2001. Vol. 26. № 2. P. 11.
3. Miller R. B. A Literary Criticism of Five Generations of African American Writing: the Artistry of Memory. Lewiston, et al.: The Edwin Mellen Press, 2008. P. xi.
4. Gates H. L., Jr. Introduction // The Classic Slave Narratives / ed. and With an Introduction by Henry Louis Gates, Jr. N. Y.: Mentor, 1987. P. xii.
5. Yardley J. ‘The Known World’ by Edward P. Jones // The Washington Post. Sunday, August 24, 2003.
6. The Norton Anthology of African American Literature / Henry Louis Gates Jr., General Editor, Nellie McKay, General Editor. N. Y.: W.W. Norton & Company, 1997. P. 2013.
7. The American Uses of History: Essays on Public Memory / Tomasz Basiuk, Sylwia Kuzma-Markowska, Krystyna Mazur (eds.). Frankfurt am Main.: Peter Lang, 2011. P. 12.
8. Jones E. P. The Known World. N. Y.: Amistad, 2004. P. 5.
9. Ibid. P. 6.
10. Ibid.
11. Ibid. P. 347.
12. Удлер И. М. В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVIII–XIX веках. Челябинск: Энциклопедия, 2009. С. 159.
13. Jones E. P. The Known World... P. 373.
14. Ibid. P. 376.
15. Ibid. P. 388.
16. The Known World // Online NewsHour. September 19, 2003. URL: http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec03/jones_9-19.html
17. Jones E. P. The Known World... P. 2.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 01.07.72

Г. В. Петровская

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗНАК – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ – ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы, связанные с процессом художественной коммуникации. В центре исследования – использование основных типов знаков, входящих в коммуникационную систему изобразительного искусства, представление о значимости художественного образа в системе коммуникационных связей, уточнение дефиниций, конкретные примеры.

Issues relevant to the artistic communications sphere are being covered in this article. The research focuses on the following points: usage of the main types of signs which constitute the artistic communication systems, the importance of artistic image in communication network system, clarification of definitions, etc.

Ключевые слова: художественная коммуникация, изобразительное искусство, семиотика, икона, символ, индекс, художественный образ.

Keywords: artistic communications, fine arts, semiotics, icon, symbol, index, artistic image.

Известно, что изобразительное искусство появилось на несколько десятков тысяч лет раньше, чем письменность, и, как полагают ученые, способствовала ее возникновению, подсказав, что некое символическое знаковое изображение на плоскости, сделанное одним человеком, может быть понято другим.

Определив искусство как особый язык общения между людьми, Ю. М. Лотман подчеркнул, что, как и всякий другой язык, он представляет собой «коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом» [1].

В семиотике – науке, исследующей способы передачи информации, свойства знаков и знаковых систем, принято выделять несколько основных типов знаков. Будем придерживаться общепринятой модели их классификации, предложенной известным американским философом и логиком Ч. С. Пирсом, который наиболее фундаментальным считал их разделение на иконы, индексы и символы. Использование этих знаков при реализации авторской идеи неразрывно связано с самим художественным процессом, а также с проблемой декодирования визуального эстетического сообщения.

Понятие иконического знака было введено в научный оборот самим Пирсом. Это знак замещения, обладающий определенными признаками существующего в действительности или воображаемого предмета или явления. Пирс выделял такие разновидности иконических знаков, как метафоры, диаграммы, схемы, чертежи, образы. Последние представляют собой «качества и ощущения», которыми оперируют литература, музыка, изобразительное искусство [2].

Вся реалистическая живопись, отмечал Е. Н. Павлов, – «это собрание иконических знаков. Пейзаж, написанный кистью художника-реалиста, является для посетителя выставки знаком определенного ландшафта, причем таким знаком, иконические свойства которого выражены наиболее полно» [3].

В основе иконического знака лежит такой тип репрезентации, при котором знак обладает общими качествами со своим объектом, иначе говоря, «похож на него». В этом случае отношения между знаком и его объектом (формой и денотатом, означающим и означаемым) будут отношениями той или иной степени сходства, аналогии: «Действие иконического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого, например рисунка какого-то животного и самого животного; первое заменяет второе просто потому, что оно на него похоже» [4]. Иконические знаки способны замещать и прямо отражать объекты в нашем сознании.

В основе символических знаков лежит такой тип репрезентации, когда знак и представляемый им объект не имеют никаких общих качеств, никакой степени сходства. Эти знаки также называют условными или конвенциональными, подчеркивая, что некогда было условлено, договорено их использование вместо определенного денотата.

Символические знаки в той или иной степени используются в изобразительном искусстве на протяжении всей истории его существования, и это не случайно. Многие символы, выражающие какие-либо понятия, вырабатывались мировой культурой с древнейших времен, постепенно входили в сознание людей и становились понятны им, представленные в визуальных образах. Не имея представления о них, невозможно понять содержание и смысл старинных икон и более поздней живописи, ими насыщены сюрреалистические полотна. Значение символов не всегда однозначно. Если на автопортрете с подсолну-

хом Ван Дейка огромный цветок олицетворяет монарха (Карла Первого, покровителя художника), то подсолнухи Ван Гога, представленные иконическими знаками замещения, одновременно могут восприниматься как символ солнца, энергии, неувыдаемой жизни.

Достаточно сложным представляется для современного реципиента процесс декодирования православных икон, насыщенных символическими знаками, где практически каждая изображенная деталь имеет свое особое значение: крест символизирует мученичество, пещера – ад, копье в руках святого – победу над темными силами, указующий перст – Божественный промысел, часто встречающаяся лестница олицетворяет устремление к Богу.

В качестве символа в период Средневековья традиционно использовалось не только изображение отдельных предметов, но и определенные цвета. Главными, «божественными», считались белый, золотой, его заменяющий желтый, красный, пурпурный [5]. Синий, символизируя небо, вечность, считался мистическим [6]. Черный цвет старались заменить темно-синим, темно-коричневым. Черный воспринимался как «противоположность свету, как символ мрака, смерти и ада, “знак скорби”, символ неверия и греха» [7].

Своеобразной традиционной символикой пронизано творчество мастеров Азии и Африки. Например, китайская живопись далека от копирования натуры и всегда полна символов, часто обозначенных изображением цветов, птиц, растений, животных. Бамбук – символ стойкости, непреклонности, сосна – долголетия, хризантема – символ совершенства, два лотоса (две бабочки, две рыбки) – верные, неразлучные супруги, супружеское счастье.

Нередко символика картины раскрывается помещенным на ней каллиграфическим иероглифом, который, по сути, является элементом китайской живописи.

Глубокий аллегорический смысл присущ картине известного китайского художника Ян Уцзю (1097–1171 гг.) «Деревенская слива». Слово «деревенская» появилось в названии картины после отзыва «деревенщина», высказанного высокопоставленным чиновником о его творчестве. «Слива, распускающаяся ранней весной во время заморозков, символизирует стойкость к неблагоприятным условиям. А бамбук... олицетворяет негибкость и сильный характер. Художник использовал эту символику для выражения своей жизненной позиции, провозгласив свою решимость не сгибаться...» [8]

Третьим основным знаком по классификации Ч. Пирса является индекс, или указательный знак. На пейзаже оренбургского художника Владимира Иванова «Лыжня» [9] мы не видим человека,

но изображенная лыжня является знаком его присутствия, это и есть тот самый индекс, который с денотатом связывают отношения пространства и времени, параллельность, смежность существования.

Как индекс можно воспринять и картину И. Левитана «Владимирка». Изображение печально знаменитого каторжного тракта – это отражение целого явления многолетних страданий, изломанных судеб, жестокости существующего режима. Именно этому полотну Ф. И. Тютчев посвятил свои поэтические строки:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык... [10]

В том случае, когда речь идет об абстрактной живописи, возникает ситуация, когда зритель практически не встречается с иконическими знаками, а видит символы и индексы, чаще всего не имеющие общераспространенного или общеизвестного толкования. По мнению Якобсона, «беспредметная живопись знаменует, наперекор ее теоретикам, полное отмирание живописной семантики...» [11]. Может ли при этом возникнуть диалог с автором? Вероятно, да, если учитывать еще один общий для любого произведения искусства фактор эмоционально-эстетического влияния на зрителя.

Коммуникативные свойства произведения изобразительного искусства проявляются не только через знак, но и через художественный образ. Это более широкое и традиционное понятие, дающее представление о едином целом, целостном восприятии духовно-эстетической информации, заложенной в произведениях изобразительного искусства. Оно не противоречит представлениям терминологии семиотики, но позволяет лучше понять одно через другое. Тем не менее, если любое изображение можно свести к знаковой системе, не каждое изображение на плоскости несет в себе художественный образ. Он присутствует только там, где за изображением стоят идеи, мысли, чувства его создателя. И даже если несколько авторов воплощают в своем полотне одну тему, художественный образ каждый раз возникает как нечто глубоко индивидуальное, что предстоит понять, разгадать зрителю. Сотрудник Психологического института РАО А. Мелик-Пашаев вспоминал, как участники творческого семинара в одном из городов Сибири рассматривали и описывали репродукции, посвященные одному из самых распространенных сюжетов европейской живописи – Мадонне с младенцем. Картины были достаточно близки по времени создания и технике, две из них вообще написаны одним автором. Любопытно, что все реципиенты сначала увидели в том,

что изобразили разные художники, только «тревогу матери за судьбу сына», достаточно частый штамп, встречающийся в аннотациях, экскурсиях, буклетах. Однако анализ выразительных средств заставил зрителей по-новому увидеть представленные картины. «В самом деле, разве есть место тревоге в наивном райском саду Крайнаха? Можно ли назвать тревогой надмирную печаль “Мадонны Конестабиле”, словно замкнутой в незыблемом круге вечности? Какие композиционные, цветовые или иные признаки тревоги найдешь в неомраченном, детском счастье играющей “Мадонны Бенуа”, в величавом покое, гармонии и симметрии “Мадонны Лита”? И только в одном случае, при описании картины Рогира Ван дер Вейдена, была замечена определенная напряженность изображенных фигур в “подчеркнутом контрасте темного фона и бледных лиц... особой “нервной” проработке рук”, и в том, “что ребенку словно не хватает места и он может “выпасть в пустоту”...» [12]

Художественно-выразительные средства в каждом конкретном произведении оказываются индивидуальными, в отличие от других семиотических систем, в изобразительном искусстве не существует «букв» и «слов», имеющих однозначную семантику. Художник организует свою собственную семиотику, что и позволяет по-разному воплощать одну и ту же тему.

Произведение искусства представляет собой, по определению Ю. М. Лотмана, «сложно построенный смысл» [13]. Язык изобразительного искусства, его семиотическая система, осуществляется двумя каналами, выражается двумя субстанциями: материально-идеальной и чисто идеальной. Первое представлено самой картиной, ее иконами, индексами, символами, техникой и материалом, особыми выразительными средствами. Второе – это художественный образ, нечто тонкое и сложное, многообразное и неисчерпаемое, неповторимое и неоднозначное, как неповторим и неоднозначен его создатель. Но так же неповторим и зритель, реципиент, принимающий послание мастера, поэтому коммуникационный процесс, идущий между ними, представляет постоянный диалог, не имеющий однозначного завершения. Диалог реципиента с автором, «сотворчество понимающих» (по определению М. Бах-

тина), состоится только тогда, когда оба будут настроены на единую эмоциональную волну [14]. В противном случае «не помогут ни чужие оценки произведения, даже самые правильные, ни знания об авторе, его эпохе, художественных стилях и т. д.» [15].

Известно выражение «Красота спасёт мир», его с полным основанием можно отнести и к сфере изобразительного искусства, с той единственной долей сомнения: а будет ли понята эта красота? И увидит ли конкретный зритель за несомненно красивой оболочкой присутствие (или отсутствие) «красоты» мировоззренческой позиции автора? Вероятно, чтобы это произошло, предстоит пройти достаточно сложный путь осмысления художественного знака, художественного образа через всю систему художественной коммуникации.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 2005. С. 20.
2. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.
3. Панов Е. Н. Знаки, символы, языки. М.: Знание, 1983. С. 93.
4. Якобсон Р. О. В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 104.
5. Миронова А. Н. Цветоведение. Минск: Высш. шк., 1984. С. 82.
6. Там же. С. 84.
7. Тючкалова Т. Е. Значение и символика цвета в витражном искусстве эпохи готики. // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. Ч. 1. СПб., 2009. С. 80.
8. Сун Жуй. Цветы и птицы как аллегорические символы китайской живописи // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. Ч. 1. СПб., 2009. С. 111.
9. Работы в жанрах пейзаж // ArtOnline.ru. URL: <http://www.artonline.ru/painting/info/33537>
10. Михаил Нестеров. Воспоминания о Левитане из книги «Давние дни» // Танаис галерея. URL: <http://www.tanais.info>
11. Якобсон Р. О. Указ. соч. С. 424.
12. Мелик-Пашаев А. Что сделал художник, чтобы мы его поняли? // Искусство в школе. 2009. № 4. С. 4.
13. Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 24.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. М.: Искусство, 1979.
15. Мелик-Пашаев А. Указ. соч. С. 3.

УДК 82.12+791.43

А. Н. Рябитченко

**ПРОБЛЕМА ЖАНРА
«ПОЭТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ»
И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
А. СНЕЖИНА**

Настоящая статья посвящена изучению и анализу проблемы жанра «поэтический сценарий» и его реализации в творчестве современного поэта и драматурга Алексея Ивановича Снежина.

The present article is devoted to studying the genre of "poetic scenario" and its realization in the oeuvre of the modern poet and playwright Alexey Ivanovich Snezhin.

Ключевые слова: жанр, жанровая форма, художественный текст, художественный образ, стихотворение, проза, лирика, поэма, лиро-эпическая поэма, поэтический текст, сценарий, поэтический сценарий.

Keywords: genre, genre form, artistic text, artistic image, poem, prose, lyrics, poem, lyric-epic poem, the poetic text, scenario, the poetic scenario.

Искусство, ориентированное на глубину и цельность, не может сегодня выступать необходимым мостиком для перехода к постижению лишь академических форм литературного текста. Структура усвоения художественного произведения в наше время заметно изменилась. С привлечением средств массовой информации, компьютеризации обогатились формы его бытования. Усвоение пласта новых ритмов, интонаций, форм и жанров искусства имеет в мышлении современного человека свою обусловленность.

Сегодняшние реалии общества создали не только новую поэзию и драматургию, но и сформировали новый тип поэта, драматурга: это участник всех жизненных коллизий, мастер, чуткое песенное эхо социума. Это он, наш современник. Строй образов, интонация, мелодика стиха – на всем отпечаток личности.

В настоящее время происходит смешение и взаимозамещаемость лирических жанров. Сейчас, строго говоря, остались только два – поэма и стихотворение, причем даже они не имеют четко очерченных границ. Прежнее определение поэмы как «многочастного произведения» устарело; достоинством поэмы признается теперь ее лирическая цельность, то, что она пишется «на одном дыхании», без пауз и остановок. «По сути, поэмой сейчас часто называются большие стихотворения. Это не относится к лиро-эпическим поэмам, которые стоят на грани двух поэтических родов; для них действительно характерна

многочастность, хотя и здесь она не является обязательным условием» [1].

Лирику принято зачастую разделять и определять не по жанрам, а по тематическим линиям. Говорят о любовной, философской, пейзажной, политической, гражданской лирике. Деление не менее условное, чем жанровое, но в известной степени оно помогает делу – упрощает задачу критиков и дает пищу для споров.

Представление о лирике не бывает полным, если ничего не сказать о ее главном оружии – стихе. Стих является формой поэтической речи. Эта форма предполагает ритмическую организацию словесного материала в качестве сильнейшего изобразительного средства. Ритм – движущая сила стиха, без него стих перестает быть стихом. Но здесь есть множество разных нюансов, и вопрос не так очевиден, как может показаться с первого взгляда. Ритм как мерное чередование тех или иных композиционных элементов – звуков в музыке, движений в танце, красок в цветном кино – явление давнее и вечно обновляемое.

Поэзия как словесное искусство также связана с ритмом, а стих от него неотделим, но было бы неверным полностью отождествлять этот ритм с ритмом музыкальным, так как эпос и лирика в начальном своем развитии были тесно связаны с музыкой, напевы и мелодия держали слово в стихотворном ряду. Гомеровские поэмы и русские былины, древнеегипетские гимны и флорентийские «баллады» пелись или произносились речитативом под аккомпанемент лир, арф, гуслей и мандол. Но в дальнейшем, когда эпос и лирику стали читать с листа, музыкальное сопровождение оказалось ненужным. Стих оторвался от него, он стал читаться, произноситься, декламироваться, отображать действительность.

Поэтическое отображение и осмысление новой реальности, бурных исторических событий нашего столетия уже не может быть осуществлено средствами какого-либо определенного жанра. Глубокие изменения, происходящие в стране, в искусстве, приводят к образованию новых жанров, поиску новых средств отображения жизни.

Раскроем сущностную характеристику жанра. Жанр – «определенный вид произведений, принадлежащих к одному и тому же роду» [2].

Если рамки трех основных родов литературы слишком широки, то границы отдельных жанров чрезмерно узки. Всегда, особенно в современной литературе, происходило и происходит смешение жанров, взаимопереход и взаимопроникновение. Не во всех случаях видима грань между рассказом и повестью, повестью и романом и т. п. Некоторые жанры стоят на границе двух родов, где происходит их смешение, – например, лиро-эпи-

ческая поэма. Так, А. Чехов определял «Вишневый сад» как комедию, но актеры играют, а публика воспринимает эту пьесу как драму. Известны драматизированные поэмы, построенные в виде диалогов, – здесь наблюдается смешение лирических и драматических элементов.

Каждый художественный текст представляет собой ту или иную информацию, которая всегда преследует определенные цели. Искусства для искусства не существует. Даже тогда, когда сочиняют для себя. Сообщая что-либо, писатель одновременно так или иначе воздействует на читателя. Сила этого воздействия прежде всего и по преимуществу зависит от степени художественности произведения, его изобразительно-выразительной фактуры, жанровой особенности. Оно может волновать, брать, что называется, за душу и оставлять равнодушным, не трогать, нравиться или не нравиться, быть по духу своим и близким или чужим и далеким. И все это лишь при условии, если мы его понимаем.

Иначе говоря, наше восприятие художественного текста целиком и полностью зависит от степени его понимания. А правильно понять художественный текст возможно только в том случае, когда мы понимаем язык, которым он написан (ведь язык – это «первоэлемент литературы!»), когда нам известны те языковые «дробь», из которых слагаются целые образные единицы художественного языка.

В химии есть термин «валентность»: способность химического элемента связываться с атомами другого элемента в пропорции. Слово художника также дает возможность сочетаться стихотворным строкам в разумной пропорции с прозаическими строками.

Жанр поэтического сценария, используемый в творчестве Алексея Снежина, на наш взгляд, как раз и представляет собой это сочетание, этот глубокий и органичный синтез поэзии и прозы. Если поэзия есть мышление в образах, а проза – язык науки, где слова выступают в значении терминов, то речь как бы и не содержит эмоций и образов. Анализ же лиро-эпической поэмы А. Снежина «После весны» отвергает это: автор не осуществляет свои творческие замыслы посредством абстракций, схем или формул. Языковая основа его произведения – слова в их прямом специальном значении; автор сознает, что роды и жанры литературы разделяются и группируются на основе только широких категорий. Проза и поэзия А. Снежина есть именно художественная проза и поэзия, гармонично объединенные и реализованные посредством жанра поэтического сценария.

Как и многие поэты и драматурги современности, А. Снежин переосмыслил старые жанры и жанровые особенности художественного про-

изведения в соответствии с новым идейным содержанием своего творчества. Широта социального видения автора «После весны», глубина постижения им внутреннего мира человека, естественно, потребовали коренного пересмотра старых жанровых форм лирики, ее языка и мелодики.

Жанр «поэтический сценарий», созданный А. Снежиным, уникален, как уникальны и возможности реализации этого жанра в поэтическом драматургическом произведении. Весь строй мышления автора поэмы «После весны» нестандартен и отличен от творчества других поэтов и драматургов: поэтично его восприятие мира, прозаичны сцены произведения, проникнутые глубиной жизненного осмысления.

Удивительно, но если даже это литературное сочинение разделить на ритмические периоды, оно остается поэтическим произведением по самой своей природе и драматургическим – по самостоятельности пережитым и трактованным в нем эпизодам, событиям, характерам героев.

Первое крупное произведение А. Снежина «После весны» является во многом отражением тех поэтических ассоциаций и восприятий, которые сегодня продолжают находиться в обращении других поэтов и драматургов. Однако указанное сочинение являет собой непреходящий и самодовлеющий над временем, талантливый образец реализации критериев поэтического сценария – литературно-драматического произведения, умело и логично распределенного на ритмически соизмеримые части.

По мнению С. Наровчатова, вся поэзия, по сути, – это «мышление в образах, и, строго говоря, все художественные произведения, написаны они прозой или стихами, относятся к поэзии» [3]. Уникальная форма поэмы «После весны» представляет, на наш взгляд, чередование прозаических и стихотворных, в основе своей песенных, фраз. Не только чередование, но и своеобразный синтез стиха и прозы отличают строки поэмы.

Этот синтез не дань современным тенденциям к эпатажу или необузданным неологизмам. Это есть художественная необходимость, самовыражение тех искренних и глубоко неожиданных чувств автора, которые обусловлены не столько спецификой самой поэзии, сколько жанровой принадлежностью, особенностями (выделенными самим автором) критериев поэтического сценария: образностью, лаконичностью, необычайной динамичностью. И действительно, исследование особенностей поэмы «После весны» позволяет сделать выводы о том, что в сочинении ярко прослеживаются такие черты и приемы, как изобразительность, яркость, живость; краткость и четкость изложения; богатое движение и действие.

В Толковом словаре русского языка С. И. Ожегова понятие «сценарий» трактуется как «драматическое произведение с подробным описанием действия и реплик, предназначенное для создания кино- или телефильма, а также краткая сюжетная схема театрального представления, спектакля» [4]. В какой же мере находит свою реализацию «поэтический сценарий»? Художественное литературное произведение А. Снежина имеет в полной мере огромные возможности «вместить» в себя драматургию и поэзию, лирику и эпос, такие способы реализации замысла, как подробное описание, краткость и быстрота сюжетной линии, образность, яркость, живость, четкость и динамика развития образов, богатство изложения и движения действия. Собственно, и сам автор детально и полно раскрывает особенности поэтического сценария как жанра:

– «образность – яркая красочность изображения, присущая исключительно поэзии. Основным средством придания слову образности является его использование в переносном смысле. Тут уместно вспомнить об особых средствах художественной выразительности – тропах (метафора, метонимия, синекдоха, гиперболы, литота) и фигурах (сравнение, эпитет, оксиморон), используемых в поэтическом творчестве;

– лаконичность – краткость, сжатость повествования. В «поэтическом сценарии» описание обстановки, внешности и поступков героев осуществляется в довольно сжатой форме, с использованием наименьшего количества слов. Это обусловлено спецификой самой поэзии, не способной в полной мере отобразить все нюансы окружающего мира. Однако эта особенность не мешает автору создавать точное, стройное произведение, способное донести до читателя основные цели своего творческого замысла;

– необычайная динамичность действия. События в «поэтическом сценарии» развиваются очень быстро, под стать нашему времени, когда стоит только замешкаться, и можно уже не успеть вскочить на подножку уходящего поезда жизни. Возможно, эта особенность и определила возникновение поэтического сценария как жанра, способного сосуществовать с новыми веяниями мира, его актуальными запросами и безумным темпом жизни [5].

Чем же воздействуют на нас особенности поэтического сценария? Какими своими сторонами? Какую имеют структуру? Как направлены к слушателю, зрителю, читателю? Какими путями они могут передать глубочайшие содержательные смыслы, воплощенные в художественных образах? Какую функцию в связи с этим могут они выполнять? Какие впечатления создавать?

Некоторые исследователи отождествляли содержание наших впечатлений с восприятием того

или иного произведения, с содержанием этого восприятия, появились теории «вчувствования», «идентификации», «заражения искусством» и т. п. Наряду с ними возникли и представления об иррациональном характере художественного переживания, его гедонистическом значении. Оно рассматривалось как самоценное, не связанное с отражением действительности в искусстве. Само переживание прекрасного в искусстве выступает мерой более широкого отношения человека к миру – и познания, и оценки, и наслаждения, и коммуникации. В жанре поэтического сценария в первую очередь выделяется чувство красоты, которое интенсивно захватывает наше воображение, разум и эмоциональную сферу, становится для нас ценностью особого рода.

Жанр поэтического сценария оказывается способным затронуть и выразить социально незрелее даже тогда, когда оно еще не до конца осознано, но его накал уже ощутим. Именно темп, динамика, острая и яркая образность выступают здесь своеобразным «спусковым механизмом» процесса социального и художественного, а порой и личностного, прозрения. Они дают эмоциональную энергию, становятся внутренним стимулом активности личности.

В поэме А. Снежина ярко и во многом уникально вырисовывается художественный образ, который есть форма художественного мышления автора. Этот образ диалектичен: он объединяет живое созерцание, и ее субъективную интерпретацию, и оценку автором. Художественный образ создается на основе комбинации нескольких средств. Он неотъемлем от материального субстрата самого искусства.

В художественный образ, созданный А. Снежиным, входит и материал действительности, переработанный его творческой фантазией и отношением к изображенному, а также все богатство личности автора. Художественные образы «После весны» есть специфическая форма мышления художника, особая форма отражения действительности в искусстве. Автор поэмы мыслит образами, природа которых конкретно-чувственна.

Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность присущи художественным образам лиро-эпической поэмы – это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Художник А. Снежин как бы сталкивает явления друг с другом и высекает искры, освещающие жизнь новым светом. Образ, включающий в себя характер, поступки, действия героев произведения «После весны», напоминает уже не моментальную фотографию, а движущуюся киноленту событий. И обобщение, которое она в себе несет, возникает не с первых кадров, а лишь тогда, когда прослеживается движе-

ние и развитие событий и характеров героев на протяжении всего художественного сочинения.

Герои лиро-эпической поэмы А. Снежина жизненно взрослеют, более самостоятельно и глубоко осмысливают не только свои поступки и решения, но и саму жизнь, и потому автор логично и целесообразно делает уместный переход стихотворных фраз к прозаическим и наоборот. Здесь словесный образ неразрывен с образом чувственным.

В воображении читателя, который встречается с высокохудожественными и умело «расставленными» в поэтических строчках «После весны» приемами и средствами (посредством зрительных, слуховых, осязательных и даже обонятельных и вкусовых ощущений), возникают картины, помогающие постепенно складывать свой взгляд на художественный образ, выразительность языка: «сочится огонек заглохшего амбара», «среди этой хладной тишины», «с макушками набухших куполов», «в сдержанной одышке», «такой тяжелый, суховатый», «одет, как старый бражник», «дикое, некошеное поле», «степное запустение», «за лесом-шепуном», «со взглядом двух больших смородин», «намокшая сирень», «заглохший и как будто синий сад», «брызжут нам по коже», «доскам, замшелым от больших дождей», «пышнотелая индюшка», «кудлатую макушку», «тихо теплит красную лампаду» и т. п.

При анализе поэтического языка «После весны» можно заметить, что выбор языковых средств, приемов языковой выразительности имеет и художественную мотивировку. В любовной и лирической лирике широко представлена лексика со значением психического. Конкретизация содержания поэмы, по мнению С. Н. Труфановой, «способствует активному использованию так называемого открытого текста, где логическим центром являются слова, лексическое значение которых максимально обострено» [6].

Зачастую проникнутая чувством национальной гордости, ярко выраженными мотивами судьбы народа, глубоко оригинальная по форме лиро-эпическая поэма А. Снежина выстраивает иное отношение к литературному произведению, его композиционной альтернативе, новаторскому жанру: в поэме углубляется реализация особенностей жанра поэтического сценария. Новое и оригинальное проявляется не только в конкретной исторической локализации сюжета, лирической, любовной и бытовой линии поэмы, в органическом сплаве реальности и вымысла, но и в подчеркнутом драматизме и драматургии изображаемых конфликтов, глубоко психологизме образов.

Для драматургического решения А. Снежина характерны «фольклорные» тавтологические эпитеты, которые буквально повторяют определя-

мое слово и тем самым усиливают тот или иной признак, ту или иную черту в изображении явления или характеров героев поэмы. В каком-то отношении некоторые бытовые массовые или индивидуальные моменты поэтического сценария А. Снежина можно рассматривать как тяготеющие скорее не к художественному, а к сценарному «мышлению».

Как справедливо отметил А. Оганов, «при сравнении структуры и образов художественного и обыденного сознания нельзя не видеть особенное в них, обусловленное различием соответствующих языковых систем» [7]. На наш взгляд, связь с обыденным сознанием и предопределяет по преимуществу самодеятельный, а не профессиональный уровень прочтения лиро-эпической поэмы А. Снежина. Такой уровень мышления читателя, использующий бытующие штампы познания художественного произведения, самый неоправданный и нецелесообразный.

Поэтический язык А. Снежина обладает способностью давать читателю тепло восприятия уникальности произведения; проводником же лирического тепла и волнения от поэта к читателю является слово – полный и яркий, чаще всего емкий, краткий и динамичный выразитель глубинного смысла стиха. Многоплановость поэтического слова, реализованного в поэтическом сценарии, – одновременно и от природы присущее ему свойство, и причина его долговечности. Так, Борис Пастернак, говоря о природе искусства, отмечал, что «художник должен смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия» [8].

«Пышность» и в то же время простота использованных в «После весны» многочисленных эпитетов, метафор, метонимий, олицетворений и других поэтических средств выразительности языка позволяют создать тот неповторимый и оправданный художественными, сюжетными и жанровыми особенностями мир произведения, где сплетены в единое целое образность, лаконичность и необычная динамичность, т. е. составляющие жанра «поэтический сценарий».

А. Снежин – поэт и драматург юности: даже весну он считает стержневой определяющей всей композиции своего художественного замысла. На всех «ступенях» раскрытия сюжета и образов он изобретательно варьирует повторяющиеся слова, чувства, мотивы и образы, определяемые этим временем года. Автор не «вешает» на юность мемориальную доску; он живет юностью и юношеством: «под тихий шепот прожитой весны», «красная весна» и пр.

Лирика А. Снежина мастерски воспроизвела не только психологию, но и нравственный облик героев поэмы, которые еще не утратили опреде-

ленной связи с народом, Отчизной, родным краем. Село Авгуры – олицетворение России: многострадающей, верующей, открытой и отзывчивой...

Однако герои произведения А. Снежина не ходячие добродетели. Их сложный и внутренне противоречивый духовный мир, их идеалы и устремления формируются в тесном взаимодействии различных социальных теорий и взглядов. Герои А. Снежина своеобразны, неповторимы. Эти особенности наблюдаются в их поступках, языке, надеждах. Пожалуй, единственное, что их объединяет, – это любовь к отчужденному краю, высокое сострадание к его истории, судьбе.

Главный герой поэмы «После весны» А. Снежина – Николай Оленин – стремится к исполнению своей великой мечты – найти свое место в современной жизни, найти свою любовь – настоящую и вечную. Реализация в произведении принципов и критериев жанра поэтического сценария позволяет выстраивать центральный образ достаточно динамично. Как события поэмы, так и динамика развития его характера (образ которого далеко не статичен!) стремительны, а это создается за счет краткости, необыкновенной сжатости изложения, специфики и стройности поэтического сценария; при этом сущностная смысловая основа произведения, художественная самостоятельность автора и избирательность им средств выразительности языка поэмы целостны и неповторимы.

Реализация жанра поэтического сценария в поэме А. Снежина «После весны» находит свое выражение и в использовании диалогической речи героев, «закадрового» голоса, своеобразных «титров» (сносок, примечаний, пометок, уточняющих оборотов и пр.). Средства изображения позволяют автору описывать психологические состояния героев, уточнять бытовые характеристики, служат способом художественного изображения. Однако этими средствами поэт не «перегружает» произведение: они логично «вплетены» в стиль, не мешают автору развивать ту или иную мысль, а лишь подтверждают ее.

Рифма поэмы также имеет свои особенности, которые определены жанром поэтического сценария. Так, клаузулы иногда попарно не созвучны, т. е. не рифмуются, что дает ощущение свободы и стремительности развития сюжета, неординарности характера того или иного героя, а частота смысловых пауз дает читателю возможность задуматься и более полно осмыслить событие, явление, образ.

В поэме «После весны» присутствуют все категории художественного текста: информативность, модальность, завершенность, связанность. События поэмы развиваются как бы на грани двух сознаний: реальности и мечты, прошлого и будущего. Настоящие герои поэмы «проживают»

очень стремительно, оно призрачно и существует чисто условно. Посредством использования континуума в поэме «После весны» читатель имеет возможность постепенно воспринимать текст, расчлененный на части.

Юмор в произведении А. Снежина выполняет особую роль: раскрывает стойкость и мужество характеров героев; сочетает в себе насмешку и сочувствие их порой нелепым поступкам или словам. Не случайно «под маской смешного в юморе таится серьезное отношение к предмету смеха и даже оправдание, что обеспечивает юмору более целостное отображение существа явления» (Гоголь).

В произведении «После весны» находим и заботу автора о тексте. Некоторые современные поэты так озабочены подтекстом, что подчас забывают о тексте. А. Снежин учитывает, что именно из текста рождается подтекст. Подтекст – это глубина текста. Никакая сумятица мыслей, никакие слепшиеся и не осознанные автором чувства, словесные хляби, абракадабры не могут сами по себе родить подтекст. По утверждению А. Д. Алехина, «забота о подтексте есть прежде всего забота о тексте, о глубине и многоплановости поэтического образа, выраженного в слове» [9].

Нередко сумятицу чувства, хаос потока сознания, нерасчлененность первоначального замысла произведения принято считать сложностью современного письма. Что касается отношения А. Снежина к творчеству, то он решительно за структурную почву поэзии, за отбор, выбор, кристалл мысли и образа, против потока сознания, сумятицы чувств. Против хаоса. В поэзии автор «После весны» средствами поэтического сценария поднимается над хаосом, бессодержательной бесформенностью.

Художественные образы лиро-эпической поэмы адресованы современникам, хотя заключенная в ней глубина может быть рассчитана и на потомков. Живая многозначность образов романа окажет заметное влияние на строй чувств современников автора и многое в них сформирует. Многоплановость поэтического слова-образа коренится глубоко в содержании произведения, более того – в личности автора, его духовном мире. Многоплановость истинного слова поэзии А. Снежина нельзя ни «организовать», ни сконструировать, ни сложить из суммы заученных формальных приемов. Нет, это дело органическое, целостное, пока до конца необъяснимое. «Холодным способом», даже с учетом тонкостей поэтики, даже с навьючиванием на себя знаний и наращиванием мастерства, истинное произведение искусства не создается. Среди других отличий именно здесь проходит граница между стихотворчеством и поэзией.

Поэт и драматург сильных чувств, А. Снежин боится чувствительности, сентиментальности; он опасается умствования в стихах, рационалистичности. Он скорее сострит, чем прольет традиционную слезу «для зрителя». Вот почему его умеренный пафос так выразителен, а юмор так легко проникает в сердца и завоевывает их. Лирика А. Снежина нежно обращена к человеку, чужда эгоизма, саморекламы, позерства.

Разнообразие палитры существует в поэме «После весны» не как демонстрация поэтической удали, а прежде всего выражает многогранные жизненные интересы художника. А если заглянуть еще глубже, то все вместе взятое передает напряженную жизнь, кипение страстей человека нашей эпохи. В калейдоскопичности, в кинематографической последовательности – непоследовательности, в молниеносной смене предметов, событий, явлений, появляющихся в меру необходимости подтвердить и мгновенно высветлить мысль, – стиль А. Снежина. Жизнь продиктовала поэту и драматургу свои условия. Он учел их и внес свои коррективы. Это выразилось в первую очередь в выходе за пределы поэтической арены, если угодно, на театр действий. Но, прежде всего, – в выходе за пределы традиционных жанров.

В мастерской поэта нет слепков с античных статуй, нет севрского фарфора, развешенных на стенах фотографий с дарственными надписями знаменитостей и магического блеска корешков никогда не раскрываемых фолиантов. Поэтическая дверь поэта открыта. Недостаточная отшлифованность некоторых поэтических строф – дело времени. Молодой автор прочно стал на ноги, проникновенно и по-своему решая задачи творчества. Самое главное, что слово в поэме «После весны» излучает свое тепло, оно не только осмыслено, оно интонировано и своеобразно окрашено.

За снежинским стихом стоит причудливое узорочье русских летописей, слышатся есенинские ноты, песни-сказы курян, пастернаковская

сложность мышления. Но новизна книги – в ее зорком и чутком вглядывании автора в нынешний и грядущий день, в ее приметах нового, в реализации жанра поэтического сценария.

Снежинская оригинальность естественна и органична, использование таких особенностей жанра «поэтический сценарий», как образность, лаконичность, необычайная динамичность, целесообразно: именно эти черты развивают события художественного произведения, образы и характеры героев, позволяют в сжатой форме, с использованием немногосложности раскрывать действительно высокие темы. Эта оригинальность всего сильнее там, где есть самостоятельная мысль, отношение автора, его душевный жест.

Итак, необычайная динамичность действия поэмы А. Снежина «После весны», краткость и сжатость ее повествования, яркая красочность изображения, выраженная оригинальными средствами выразительности языка, обуславливают необходимость широкого внесения в процесс творчества современных поэтов и драматургов новой эффективной жанровой формы – поэтического сценария, в котором мы встречаемся с иной мерой достоверности жизни, иным характером «эффекта присутствия» автора.

Примечания

1. Наровчатов С. С. Необычное литературоведение. М.: Прогресс, 1991. С. 240.
2. Оганов А. А. Теория отражения и искусство. М.: Просвещение, 1978. С. 234.
3. Наровчатов С. С. Указ. соч. С. 222.
4. Оганов А. А. Указ. соч. С. 783.
5. Снежин А. И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2011. № 9. С. 90.
6. Труфанова С. Н. Проблема жанра в литературе. М.: Гардарики, 2010. С. 126.
7. Оганов А. А. Указ. соч. С. 53.
8. Трясогусова А. С. Усвоение языкового своеобразия поэтических произведений Б. Пастернака // Литература. 2000. № 4. С. 29.
9. Алехин А. Д. О языке поэтического искусства. СПб.: Питер, 2009. С. 17.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АНИКИНА Регина Александровна – аспирант кафедры лингвистики Ижевского государственного технического университета. 426069, г. Ижевск, ул. Студенческая, д. 7
E-mail: anikina.regina@gmail.com

АНУФРИЕВ Анатолий Евдокимович – доктор филологических наук, доцент по кафедре русской и зарубежной литературы ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: ruslit@vshu.kirov.ru

БАГАНА Жером – доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка Белгородского государственного университета. 308015, г. Белгород, ул. Победы, д. 85
E-mail: Baghana@yandex.ru

БИРЮКОВА Евгения Викторовна – доктор филологических наук, профессор по кафедре немецкой филологии и методики МГПИ. 125252, г. Москва, Ходынский бульвар, д. 21
E-mail: evb1303@rambler.ru

БОЦДАРЕНКО Елена Валентиновна – доктор филологических наук, доцент кафедры второго иностранного языка Белгородского государственного университета. 308015, г. Белгород, ул. Победы, д. 85
E-mail: Bond-elena@yandex.ru

ИСЛАМОВА Ильдияр Фагитовна – аспирант отдела общей лингвистики Института языка, литературы и искусства Академии наук Республики Татарстан. 420100, г. Казань, ул. Лобачевского, д. 2/31
E-mail: ilsita@mail.ru

КИРНОЗЕ Зоя Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, заслуженный деятель науки РФ. 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а
E-mail: zarub@lunn.ru

КОВАЛЬ Екатерина Сергеевна – аспирант заочной формы обучения, ассистент по кафедре коми и финно-угорской филологии Сыктывкарского государственного университета. 167001, г. Сыктывкар, Октябрьский пр-т, д. 55
E-mail: kkfuy@syktsu.ru

КОЖУХОВСКАЯ Наталия Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и общей филологии Сыктывкарского государственного университета. 167000, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., д. 55
E-mail: philology@syktsu.ru

КОЛОМЕЙЧЕНКО Светлана Владимировна – аспирант кафедры русского языка Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова. 164500, г. Северодвинск, ул. Карла Маркса, д. 36
E-mail: aspir7404@rambler.ru

КОШКИНА Евгения Анатольевна – аспирант очной формы обучения кафедры английского языка кознания Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
E-mail: e-koshkina@mail.ru

ЛОБИН Александр Михайлович – кандидат филологических наук, доцент по кафедре филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета. 432027, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, д. 32
E-mail: gupkmm@ulstu.ru

МАСЛОВА Светлана Александровна – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. 109444, г. Москва, ул. Ташкентская, д. 18 корп. 4
E-mail: fotinija1976@mail.ru

МАТВЕЕВА Ирина Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. 129226, г. Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4
E-mail: matv1@yandex.ru

НИКУЛИНА Екатерина Геннадьевна – аспирант кафедры романо-германской филологии ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: kaf_lingvo@vshu.kirov.ru

ПЕТРОВСКАЯ Галина Викторовна – магистр, аспирант кафедры художественного образования и музейной педагогики Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 191186, г. Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, д. 48
E-mail: publish@bookhouse.ru

ПОДЛЕВСКИХ Татьяна Николаевна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: podlevskikh@mail.ru

ПОЛЯКОВА Елена Анатольевна – аспирант кафедры зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, старший преподаватель кафедры иностранных языков НИИ Высшая Школа Экономики – Нижний Новгород. 603000, г. Нижний Новгород, ул. Б. Печерская, д. 25, ком. 211
E-mail: alena7@rambler.ru

ПРУДНИКОВА Евгения Сергеевна – аспирант очной формы обучения кафедры русского языка Камчатского государственного университета им. Витуса Беринга. 683032, г. Петропавловск-Камчатский, д. 4а, каб. 402
E-mail: ejeny10@yandex.ru

ПУГИНА Елена Юниоровна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре теории языка и англистики Московского государственного областного университета. 105082, г. Москва, ул. Радио, д. 10а
E-mail: epug@list.ru

РАМАЗАНОВА Гюльназ Гилемдаровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 50005 г. Уфа, ул. Октябрьской революции, д. 3а
E-mail: gulram.60@mail.ru

РОДИНА Галина Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Арзамасского государственного педагогического института им. А. П. Гайдара. 607220, г. Арзамас, ул. Карла Маркса, д. 36
E-mail: agpi@nts.ru

РЯБИТЧЕНКО Любовь Николаевна – доктор искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского филиала Государственной классической академии им. Маймонида. 197198, г. Санкт-Петербург, Большой пр., д. 18а
E-mail: riabitchenko@yandex.ru

РЯБОВА Татьяна Михайловна – аспирант кафедры английской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а
E-mail: ryabova.tm@gmail.com

САМАРИН Александр Викторович – кандидат филологических наук, доцент по кафедре филологии Старооскольского филиала Белгородского государственного научно-исследовательского института. 309512, г. Старый Оскол, микрорайон Солнечный, д. 19

E-mail: alex_samarin@mail.ru

СЕРГАЕВА Юлия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре английской филологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 196186, г. Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, д. 48

E-mail: ephil-herzen@mail.ru, sergaeva@gmail.com

СМОЛЕНЦЕВ Алексей Иванович – соискатель кафедры русской литературы XX и XXI веков филологического факультета Воронежского государственного университета, член Союза писателей России. 610002, г. Киров, ул. Ленина, д. 104

E-mail: smolent@leks.kirov.ru

СТАРЫГИНА Наталья Николаевна – доктор филологических наук, профессор по кафедре литературы Марийского государственного технического университета, 424000, Республика Марий Эл, г. Йошкар-Ола, пл. Ленина, д. 3

E-mail: starigina@yandex.ru

СТУЛОВ Юрий Викторович – доктор филологических наук, зав. кафедрой зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета. 220034, г. Минск, ул. Захарова, д. 21

E-mail: yustulov@mail.ru

СЫЧУГОВА Лия Павловна – доктор педагогических наук, профессор кафедры русского языка ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26

E-mail: kafrus@vshu.kirov.ru

ТИМОШЕНКО Людмила Олеговна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков гуманитарных факультетов Башкирского государственного университета. 450074, г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32, каб. 338 (гл. корп.)

E-mail: timoshenkolo@mail.ru

ХАНОВ Вениамин Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики обучения русской словесности Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, д. 1

E-mail: vakhanov@mail.ru

ЧЕРНОВА Ольга Олеговна – соискатель кафедры французского языка Белгородского государственного университета. 308015, г. Белгород, ул. Победы, д. 85

E-mail: gooll-gooll@yandex.ru

ШАЙХУЛЛИН Тимур Акзамович – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой филологии и страноведения Российского исламского института. 420049, г. Казань, ул. Газовая, д. 19

E-mail: ctimur2008@yandex.ru

ЩУКИНА Вероника Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета. 394006, г. Воронеж, Университетская пл., д. 1

E-mail: ODF88@mail.ru

Вестник
Вятского государственного гуманитарного университета
Филология и искусствоведение
Научный журнал № 1(2)

Подписано в печать 25.02.2012 г.
Формат 60x84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная. Гарнитура Муsl.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,0. Тираж 1000. Заказ № 075.

Издательство
Вятского государственного гуманитарного университета,
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26, т. (8332) 673-674
www.vggu.ru

Отпечатано
в полиграфическом цехе Издательства ВятГГУ,
610002, г. Киров, ул. Ленина, 111, т. (8332) 673-674