Вятский государственный гуманитарный университет

ВЕСТНИК ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Филология и искусствоведение

Научный журнал

№ 2(2)

Киров
2011

ББК 74.58 я 5
В 38

Главный редактор
В. Т. Юнгблюд,
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;
Л. 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, доцент;
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 О. Коробкова
Компьютерная верстка – Л. Кислицына

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), 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

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

Языковая номинация. Концепт. Языковая картина мира. Метафора в художественном тексте

Трафименкова Т. А. Номинации «куст», «кустарник» в русской лексикографии и языке художественной литературы 8
Кириллова И. В. Языковые репрезентации концепта «глупость» в русских народных сказках 12
Самситова Л. Х. Лексико-семантический аспект культурных концептов в стихотворениях Рифа Мифтахова 16
Атаманова Н. В. «Земное» и «небесное» в поэтическом мировоззрении Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого (к вопросу о звуковой картине мира художника слова) 19
Матвеева Е. В. К вопросу об особенностях функционирования развернутой метафоры в поздних произведениях Л. Н. Толстого 24

Вариативность языковых единиц. Слово как единица текста. Вопросы словообразования. Топонимика. Проблемы категоризации. Языковая ситуация

Тимошенко Л. О. Машина и махина: семантическое расхождение вариантов 30
Маслова Э. Ф. Семантико-этимологическая интерпретация фамилий в текстовом поле (на материале повести А. П. Чехова «Палата № 6») 33
Русакова О. В. О принципах выделения аффиксоидов в деривационной системе русского языка 37
Батыркаева Т. В. Возможные способы категоризации у детей и взрослых 40
Валуйцева И. И., Леонова Е. В. Становление понятия «языковая ситуация в городе» в отечественной лингвистике 46

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

Каузальность и ее проявление в тексте. Интертекст. Реверсивный анализ. Конструирование гендера. Язык и культура

Калмыкова Г. А. Имплицитная каузальность в текстах интервью СМИ (на материале немецкого языка) 50
Левенкова Е. Р. Интертекст как средство реализации информационной стратегии в институциональном политическом дискурсе Великобритании 55
Пешкова А. С. Реверсивный анализ лексических единиц семантической группы «Мучные кондитерские изделия» в английском и русском языках 61
Дуняшева Л. Г., Уткина Н. В. Конструирование гендера в афроамериканском песенном дискурсе 66
Глушкова С. Ю. Лингвокультурологические особенности выражения категории вежливости в китайском и английском языках 70

Косвенный речевой акт. Синтетическая метафора. Методика преподавания иностранных языков

Липина А. А. Конструкции косвенного волеизъявления в стилевой дифференциации английского языка ... 73
Бардовская А. И. Синестетическая метафора с компонентом значения «температура» в русском и английском языках: опыт работы с электронными библиотеками ... 78
Пересторонина Д. В. Коммуникативная ситуациия как предпосылка к овладению иностранным языком ребенком-дошкольником ... 85
Казакова Н. В. Репрезентация научно-учебного дискурса в английской грамматической традиции ... 89

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Фольклорно-этнографические исследования. Специфика портретных зарисовок в романе. Образ персонажа

Самоделова Е. А. Начальная история создания «Русских народных сказок в обработке А. Н. Толстого» (1937–1938 – по архивным источникам) ... 94
Мехралиева Г. А. Фольклорные паремии и детский фольклор в сказках Людмилы Петрушевской ... 102
Болгова О. Н. Народная медицина на страницах газеты «Северное утро» (1911–1917 гг.) ... 105
Постнова Е. А. Портрет в романе В. Каверина «Перед зеркалом» ... 109
Юхнова И. С. Образ Швабрина: особенности речевого поведения ... 114

Слово и образ в поэтическом тексте. Герой и автор в прозаическом произведении

Рылова А. Е. Литургическое слово и образ в поэзии Арсения Тарковского и Марии Петровых ... 118
Серопян А. С. Внутритекстовая роль эпиграфа в поэзии Бальмонта ... 122
Серопян А. С., Шашнева Е. Н. Евхаристический хронотоп в творчестве К. Д. Бальмонта ... 127
Лысов А. А. Евхаристические образы и мотивы в ранней поэзии Н. Клюева ... 130
Штырлина Е. Г. День в поэтическом языке И. Бродского ... 135
Маклакова С. В. Контекст героя и контекст автора в романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» ... 139

Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

Интерпретация художественного текста. Роман: типы, жанровые традиции, способы художественной репрезентации времени

Мизина Н. Н. Интерпретация Н. А. Полевым новеллы Э. Т. А. Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» ... 144
Склизкова Т. А. Жанровые традиции романа о сельской усадьбе (country-house novel) в романе «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза ... 150
Макаров А. Н. Немецкий рыцарский тривиальный роман 1770–1790-х гг.: К. Г. Шписс ... 154
Краснова Н. В. Метафора как способ художественной репрезентации времени в романе В. Вулф «Между актов» ... 157

Эпиграмма как поэтический жанр. Графика в поэтическом тексте. Перевод поэтических произведений. Утопия и антиутопия. Постмодернизм

Токарева Г. А. Жанр эпиграммы в творчестве У. Блейка 161
Мингалеев М. И. Графика Б. И. Урманче по мотивам поэмы «Сенной Базар, или Новый Кисекбаш» Г. Тукая 165
Снегирев И. А. Английские метафизические поэты в переводах Иосифа Бродского 170
Садыхова Н. М. Классовые различия в утопиях и антиутопиях 175
Гладилин Н. В. Постмодернизм в мультикультурном контексте текущей литературы Германии 179
Климакина Е. А. Басни и притчи в жанровой системе творчества Х. Ф. Геллерта 185

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Полемика в искусствоведческих исследованиях. Рисунок и акварель. Знаковые средства культуры. Музыкально-художественные проекты. Песенный дискурс. Компьютерная графика в искусстве

Балуев С. М. Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В. М. Гаршина 191
Болтаевская Т. И. Рисунки и акварели М. Н. Воробьева 196
Данько Л. И. Classical crossover в синтезированных музыкально-художественных проектах 200
Селезнев А. Е. Компьютерная графика в создании художественного образа в современных произведениях искусства 204

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 208

CONTENTS

Trafimenkova T. A. "Bush" and "Shrubbery" Nominations in Russuan Lexicography and in the Language of Belles – Letters

Kirillova I. V. Linguistic Representations of the Concept *foolishness* in Russian Fairy Tales

Samsitova L. H. Lexico-Semantical Aspect of Cultural Concepts in Rif Miftakhov's Poems

Atamanova N. V. The "Earthly" and the "Heavenly" in the Poetic World Outlook of F. I. Tyutchev and A. K. Tolstoy (on the Problem of a Poet's Sound Picture of the World)

Matveyeva E. V. On the Functions of Developed Metaphors in Leo Tolstoy's Late Works

Timoshenko L. O. Machine and *Makhina:* Semantic Differences of the Variants

Maslova Semantic-Etymological Interpretation of Surnames in the Text Field (based on the story "Ward № 6" by A. P. Chekhov)

Rusakova O. V. On the Principles of Distinguishing Affixoids in the Derivational System of the Russian Language

Batyrkayeva T. V. Possible Methods of Categorization Used by Children and Adults

Valuytseva I. I., Leonova E. V. The Formation of the "City Linguistic Situation" Concept in Russian Linguistics

Kalmykova G. A. Implicit Causality in the Texts of Mass Media Interviews (Based on the German language)

Levenkova E. R. Intertext as a Means of Realizing Information Strategy in British Political Discourse

Peshkova A. S. The Reversive Analysis of Lexical Units Denoting Flour Confectionery in the Russian and English Languages.

Dunyasheva L. G., Utkina N. V. Gender Construction in African American Song Discourse

Glushkova S. Yu. Linguistic and Cultural Features of Expression of the Category of Politeness in the Chinese and English Languages

Lipina A. A. Constructions of Indirect Volition in Different Functional Styles of the English Language

Bardovskaya A. I. Temperature Synaesthetic Metaphor in Russian and English: Data from Electronic Libraries

Perestoronina D. V. Communicative Situation as a Precondition of Acquiring Foreign Language Skills by a Preschool Child

Kazakova N. V. Scientific-Educational Discourse and the English Tradition of Grammar Writing

Samodelova E. A. Home History of the Russian Folk Stories in A. N. Tolstoy's Treatment (1937–1938 – According to Archival Sources)

Mekhralieva G. A. Folklore Paroemias and Children's Folklore in Lyudmila Petrushevskaya's Fantasies

Bolgova O. N. The Publications on Folk Medicine in the Newspaper "The Northern Morning"

Postnova Ye. A. Portrait in V. Kaverin's Novel "Before the Mirror"

Yukhnova I. S. Shvabrin's Image: Peculiarities of His Talking Manner

Rylova A. E. The Liturgical Word and Image in the Poetry of Arseny Tarkovsky and Mariya Petrovykh

Seropyan A. S. The Intratextual Role of Epigraphs in the Poetry of Balmont

Seropyan A. S., Shashneva E. N. Eucharistic chronotope in the works of K. D. Balmont

Lysov A. A. Eucharistal Images and Motifs in N. Kluev's Early Poetry

Shtyrlina E. G. The Lexeme *Day* in J. Brodsky's Poetic Language

Maklakova S. V. Context of the Hero and Context of the Author in V. Aksyonov's Novel "Voltairian Men and Women"

Mizina N. N. The Interpretation of Hoffmann's Novel "Marchioness de la Pivardiere" by N. A. Polevoy

Sklizkova T. A. The Country-House Novel Tradition in J. Fowles' "The French Lieutenant's Woman"

Makarov A. N. German Chivalry Trivial Novel of the 1770–1790s: C. H. Spiess

Krasnova N. V. Metaphor as a Means of Representing Time in V. Woolf's Novel "Between the Acts"

Tokareva G. A. The Genre of Epigram in W. Blake's Poetry

Mingaleyev M. I. B. I. Urmanche's Drawings on the Motives of G. Tukai's Poem "Sennoy Bazar, or New Kisekbash"

Snegirev I. A. English Metaphysical Poets in Joseph Brodsky's Translation

Sadykhova N. M. Class Differences in Utopias and Dystopias

Gladilin N. V. Postmodernism in the Multicultural Context of Current German Literature
Klimakina E. A. Fables and Parables Genres in Gellert"s Genre System
Baluev S. M. New Facts Concerning the Controversial Character of V. M. Garshin's "Notes on Art Exhibitions" (1887)
Boltayevskaya T. I. M. N. Vorobyov's Drawings and Watercolours
Danko L. I. Classical Crossover in Synthesized Musical Art Projects
Seleznev A. E. Computer Graphics in Creating Artistic Image in Contemporary Works of Art

ЛИНГВИСТИКА

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

Языковая номинация. Концепт. Языковая картина мира. Метафора в художественном тексте

УДК 80

Т. А. Трафименкова

НОМИНАЦИИ «КУСТ», «КУСТАРНИК» В РУССКОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ И ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья посвящена вопросу отражения номинаций «куст», «кустарник» в русской лексикографии, начиная с древности и заканчивая современными толковыми, семантическими, идеографическими и авторскими словарями. Анализируется употребление данных лексических единиц в языке художественной литературы. Более подробно рассматривается функционирование данных лексических единиц в произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева.

The article is devoted to the reflection of nominations “bush” and “shrubbery” in Russian lexicography from the ancient times till the present. Modern explanatory, semantic, ideographic dictionaries and dictionaries of writers? language are used. The usage of the given lexical units in the language of belles-lettres is analysed.

The functioning of the words “bush” and “shrubbery” in the works of Pushkin, Lermontov and Tyutchev is considered in detail.

Ключевые слова: номинация, куст, кустарник, лексикография, язык художественной литературы, словари языка писателей, метафорическое переосмысление.

Keywords: nomination, bush, shrubbery, lexicography, language of belles-lettres, dictionaries of writers' language, metaphorical recomprehension.

В процессе своего развития человек познавал объективную действительность, именовал окружающие его предметы, явления, процессы, действия и состояния. Все это он осуществлял при помощи языка, который служит не только целям общения, но и является хранилищем информации, накопленной языковым коллективом, живущим в определенной экологической среде, осваивая ее при сменяющихся, но характерных именно для него социальных условиях, для его культурного и гражданского развития [1]. Язык фактически «представляет собой организованную классификацию человеческого опыта» [2], или языковую картину мира [3], под которой современными лингвистами понимается реализация способности языка собственными средствами представить все сущее как нечто целостное, вмещаемое в единое изобразительное пространство и этим пространством определяемое [4].

Каждое слово возникает в языке не просто так. Его появление объясняется потребностью людей назвать тот или иной предмет или явление окружающей действительности. Это касается и номинаций растительного мира.

Процесс номинации охватывает все, что связано с логикой, семантикой, структурой, практикой наименований. Слово изучается в лингвистике не только как знак, но и как единица номинации, то есть как языковая единица, «служащая для названия предметов и явлений окружающей действительности, их выделения и формирования соответствующих понятий» [5].

По мнению П. Н. Денисова, «каждому слову в ономасиологическом плане должна быть прописана область номинации» [6]. Так как рассматриваемая нами лексико-семантическая подгруппа, объединенная общим родовым понятием «кустарник», принадлежит к ботанической науке, то и областью номинации для всех слов, входящих в эту ЛСПГ, будет являться ботаническая лексика.

Согласно структуре ономасиологических категорий (М. Докулил) [7], в качестве ономасиологического базиса, указывающего на определенный понятийный класс, в данной ЛСПГ будет выступать сама номинация «кустарник».

© Трафименкова Т. А., 2011

Ономасиологическими признаком (то есть теми отличиями, которые указывают на видовые отличия, выделяющие предмет внутри класса) будут являться:

1) форма побегов и срок их жизнедеятельности (кустарники, кустарнички, полукустарники и полукустарнички);

2) наличие плодов и их разновидность (смородина, крыжовник, орешник и т. д.).

В данной статье мы рассмотрим отражение номинаций «кустарник», «куст» в русской лексикографии и языке художественной литературы.

Если обратиться к истории лексикографии, то интересно отметить, что вышедший в 1803 г. (второе издание в 1819 г.) «Словарь, содержащий употребительнейшие и нужнейшие слова в общежитии на Французском, Немецком и Российском языках, в пользу начинающих учиться сим языкам...» И. А. Гейма [8] эту тематическую группу отдельно вообще не выделяет, хотя уже во второй книге санскритского словаря «Амарокоша» [9] (впервые вышел между II и III вв. н. э., полностью издан на английском языке в 1808 г.) в секции «Деревья разных пород» рассматриваются отдельные виды кустарников. Конечно же, истоки выделения данной лексико-семантической группы относятся к более древнему периоду и связаны с именем древнеэллинского философа и ученого, ученика и друга Аристотеля, Феофраста (372–288 гг. до н. э.), который выделил деревья и кустарники в отдельную группу растений и дал им вполне исчерпывающие определения. Так, в своем «Исследовании о растениях», разграничивая понятия «дерево», «кустарник», «полукустарник», он пишет: «Первыми и самыми главными видами, охватывающими почти все растения или большинство из них, будут деревья, кустарники, полукустарники и травы. *Кустарник* дает множество веток прямо от корня... *Полукустарники* дают от корня много стволов и множество веточек... » [10].

Надо отметить, что в настоящее время в языке параллельно существуют номинации *куст* и *кустарник*, хотя современная ботаническая терминология не рассматривает номинацию *куст* как термин. Высшие растения, согласно научной классификации по жизненным формам растений, подразделяются на деревья, кустарники, полукустарники, травы [11]. Тем не менее в словарях современного русского литературного языка зафиксированы обе эти номинации.

Лексическая единица *куст* многозначна, кроме прямого имеет и переносное значение: 1. Низкорослое деревянистое растение с ветвями, начинающимися почти от самой поверхности почвы. 2. Травянистое растение, ветви которого растут от поверхности почвы пучком. 3. Групповое объединение предприятий, артелей, организаций и т. п. (перен.) [12].

Номинация *кустарник* в толковых словарях русского языка имеет значение «заросли кустов» или трактуется синонимическим способом: «то же, что куст». [13]. Данный факт указывает на равнозначность для носителей языка понятий «куст» и «кустарник» в настоящее время. Но так было не всегда. Обратимся к истории.

В травниках XVI–XVII вв. существительное *куст* использовалось при характеристике стеблей различного рода растений, в том числе травянистых: «Трава Бронец растет кустиками... Есть трава Петров крест... растет кустиками» [14].

В словарях и целляриусах XVIII в. словом *куст* обычно передавалась латинское frutex, а словом *кустарник* – fruticetum. Первое обозначало: 1) определенную разновидность древесных растений; 2) вообще растения, растущие кустом; разновидность стебля: «Куст – растение, у которого из одного корня многие лозы или стебли выросли». Существительное же кустарник обычно обозначало «место, заросшее кустами» [15].

В ботанических работах конца XVIII в. отчетливо выступает тенденция придать слову «куст» большую терминологическую точность и определенность. Так, Н. М. Максимович-Амбодик в своей работе «Первоначальные основы ботаники» (1796), классифицируя растения, выделяет «дерева, кусты, кустарники». Термином *куст* он называет деревянистые растения, имеющие много стволов и «в зимнее время невредимы многолетно пребывающие». Термин же *кустарник*, по его мнению, обозначает растения деревянистые, низменные, «частично теряющие зимой свои стебли» [16].

На протяжении XVIII в. (именно к этому периоду относится становление и развитие ботанической терминологии на русской почве) наблюдалось изменение значения слова «кустарник» и сближение его со значением номинации «куст». В итоге данные лексические единицы и в научном языке, и в общеупотребительном совпали в значении.

Кроме того, отметим, что в общенародном языке номинация «куст» и сейчас обозначает травянистые растения, растущие пучком, кустом, номинация «кустарник» же в этом значении не используется [17].

Авторы современных идеографических и семантических словарей последовательно выделяют кустарники в отдельную лексико-семантическую группу, но придерживаются различных подходов в их классификации. Так, в «Тематическом словаре русского языка» [18] о кустарниках можно узнать в разделе «Кустарниковые растения и их плоды».

В «Идеографическом словаре русского языка» О. С. Баранова в разделе «Систематика рас-

тений» кустарники не представлены в виде одной лексико-семантической группы номинаций, а распределены по отделам, классам, порядкам и семействам. Так, кустарники относятся к отделу покрытосеменных, классу двудольных, порядкам: розиды (семейство крыжовниковые: крыжовник, смородина; мимозовые: акация, мимоза), гамамелидиды (семейство: орешник, лещина) и т. д.

Кроме того, автором представлена классификация культурных растений в зависимости от вида плода: кустарники, имеющие многосеменные сочные плоды, относятся к ягодным, а имеющие сухие плоды – к сухофруктам (например, лещина).

Плодоношение учитывается при систематизации растений в «Семантическом словаре русского языка» Н. Ю. Шведовой, где деревья и кустарники относятся к высшим растениям и подразделяются на дающие съедобные плоды (фруктовые, ягодные, орехоплодные, маслины) и не дающие таковых (лиственные и хвойные). В общих обозначениях автор выделяет такие лексические единицы, как *куст* – «многолетнее растение, в отличие от дерева не имеющее главного ствола, с древовидными ветвями, идущими от поверхности почвы», *кустарник* – «то же, что и куст», кустарнички – «низкорослое многолетнее растение с твердыми, сильно разветвленными побегами», *полукустарник* – «многолетнее растение с нижними древесными и с ежегодно отмирающими верхними травянистыми побегами» и *полукустарничек* – «мелкий полукустарник с побегами, ежегодно отмирающими почти до основания» [19].

Надо отметить, что номинации *куст* и *кустарник* нашли отражение не только в толковых, семантико-идеографических, тематических словарях русского языка, но и в авторской лексикографии и языке художественной литературы. Так, уже в древнерусском памятнике письменности «Слове о полку Игореве» единично употреблена лексическая единица *куст*: «Не тако ли, рече, река Стугна; худу струю имея, пожръши чужи ручьи и стругы, ростр на кусту, уношу князю Ростиславу затвори Днепрь» [20]. Согласно версии одного из первых издателей произведения, данную фразу следует понимать следующим образом: «Она (Стугна) пагубными струями пожирает чужие ручьи и разбивает струги (лодки) у кустов» [21].

Так как, по мнению М. А. Максимовича, «струг» здесь не судно, а «проток бегучей воды», то вполне оправдан перевод И. И. Козловского: «...поглотив чужие ручьи, простерла (свои) волны по (прибрежному кустарнику)» [22]. Как мы видим, здесь автором номинация «куст» уже заменена на слово «кустарник», что не изменяет общего смысла фразы и еще раз подчеркивает, что для толкователей «Слова...» куст и кустарник – понятия равнозначные.

Остановимся более подробно на употреблении лексических единиц «куст» и «кустарник» в языке писателей второй половины VIII – начала XIX в.: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева.

Частота употребления данных номинаций в языке указанных писателей различна. Об этом можно судить на основании данных, содержащихся в словарях, отражающих особенности языка А. С. Пушкина [23] и Ф. И. Тютчева [24], а также сведений о языке М. Ю. Лермонтова, представленных лермонтовской энциклопедии [25]. Обобщим эти материалы в таблице.

Употребление номинаций «куст», «кустарник» в языке писателей

Номинация	А. С. Пушкин	М. Ю. Лермонтов	Ф. И. Тютчев
Куст	29	84	2
Кустарник	12	19	2
Кустик	1	–	–
Кусточек	3	–	–

Как видно из приведенной таблицы, в языке художественной литературы более частотным по употреблению является номинация *куст*. Если рассматривать значения, в которых функционируют лексические единицы *куст* и *кустарник* в произведениях указанных авторов, то можно сделать вывод, что это, по преимуществу, их прямое, основное значение – «растение с ветвями, начинающимися почти от самой поверхности почвы».

Так как кусты и кустарники являются неотъемлемым атрибутом пейзажа, то о них не могут не упомянуть авторы, описывая местность, природу края: «С одной стороны дороги простирались распаханные поля, с другой луга, поросшие мелким *кустарником*» (А. Пушкин «Выстрел»); «Под ними утесов нагие громады; / Там ниже мох тощий, *кустарник* сухой...» (А. Пушкин «Кавказ»); «Я видел вас: холмы и нивы, / Разнообразных гор *кусты*, / Природы дикой красоты» (М.Лермонтов «Черкешенка»); «В аллею темную вхожу я; сквозь *кусты* глядит вечерний луч... » (М. Лермонтов «Как часто пестрою толпою окружен...»); «Лишь кой-где бледные березы, / *Кустарник* мелкий, мох седой, / Как лихорадочные грезы, / Смущают мертвенный покой» (Ф. Тютчев).

Если говорить о других ситуациях, при которых употребляются номинации *куст и кустарник*, то можно отметить следующие. Некой таинственностью овеяны *кусты* у М. Ю. Лермонтова. Так, герой поэмы «Мцыри» прислушивается «...к волшебным, странным голосам», которые «шептались *по кустам*». У А. С. Пушкина где кусты, там и мифическое существо фавн –

«угрюмый житель лесов», который «за кустами, притаившись», слушает ночные песни, «в лад качая головой» («Но шорох за кустами / Ей слышится глухой, / И вдруг – сверкнул очами / Пред нею бог лесной!». Фавн и пастушка); и сказочная царевна Лебедь («Тут она, взмахнув крылами, / Полетела над волнами, / И на берег с высоты / Опустилася в кусты». Сказка о царе Салтане). А у Ф. И. Тютчева кусты – место обитания ветров – зефиров. «В розовых кустах Зефиры легки спят», – читаем мы в стихотворении «Урания».

Кусты становятся убежищем для человека, когда тому необходимо укрыться от врагов («Ружья грянули, – упали / Шапки красные с шестов; / Мы под ними ниц лежали, / Притаясь между кустов». А. Пушкин «Песни западных славян»), они прячут в своей тени животных и пресмыкающихся («...змея... металась, прыгала... / И в дальних пряталась *кустах*». М. Лермонтов «Мцыри»), помогают спуститься с большой высоты («Тогда к потоку с высоты, / Держась за гибкие кусты, / С плиты на плиту я, как мог, / Спускаться начал». М. Лермонтов «Мцыри»).

Надо отметить, что, по данным словарей, в языке М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева переносных значений у лексических единиц «куст» и «кустарник» не зафиксировано. Тем не менее у А. С. Пушкина в стихотворении можно встретить интересные сравнения – «*кусты* теснятся, как *дети*» («Вновь я посетил»); «Я завял, как пересаженный кустик» («Песни западных славян»). Сравнение человека с объектом растительного мира – кустиком, и наоборот – кустов с детьми – позволяет сделать вывод о тесной связи человека и природы, тонко подмеченной автором. Кроме того, в творчестве А. Пушкина кусты сравниваются и с неодушевленными предметами: «Наводнение туда, играя, занесло / Домишко ветхой, / Над водою / Остался он как черный куст» («Медный всадник»).

Если говорить о формах употребления номинаций «куст» и «кустарник», то, несмотря на то что куст однозначно (по данным частотных словарей) преобладает в языке М. Лермонтова диапазон грамматических форм шире у А. Пушкина, так как у него присутствуют и уменьшительно-ласкательные номинации – кустик, кусточек: «Он бежал быстрее, чем лошадь, / Стременами острыми язвима, / И кусточки под ним так и гнулись / А суки дерев так и трещали» («Песни западных славян»); «Князь Шальной, краса писателей-Морфеев, / Сидел за книжкой записной, / Рисуя в ней цветки, кусточки...» («Тень Фон-Визина»). В последнем примере номинация «кусточки» помогает создать комичную ситуацию и содержит в себе некую долю иронии.

Если сравнивать употребление номинаций *куст* и *кустарник* в языке писателей второй половины VIII – начала XIX в. с функционированием этих же номинаций в творчестве авторов XX в., то значительно больше примеров их метафорического переосмысления можно встретить в произведениях последних: С. Есенина, А. Белого, И. Бродского и т. д. В основу метафорического переноса кладутся различные признаки. Например, у С. Есенина осенние кусты напоминают оборванца («О осень, осень! / Голые кусты, / Как оборванцы, мокнут у дорог») с одной стороны, а с другой – табун лошадей («И кустов деревянный табун / Безлиственной ковкой звенит»). У А. Белого – ветвистый лоскут («Где по полю Оторопь рыщет, / Восстав сухоруким кустом, / И в ветер пронзительно свищет / Ветвистым своим лоскутом» А. Белый). Но, наверное, никто из писателей не сказал о кусте лучше, чем И. Бродский, который сумел в одном стихотворении объединить множество метафор и сравнений, ассоциируя куст как с миром вещей, так и с человеком. У него «куст похож на все»: и на «тень шатра, на грозный взрыв, на ризу», и «на дельты рек»; «*С ладонью* сходен, сходен с сотней рук, / (*Со всею плотью* – нет в нем только речи...)», «Он *с кровью* схож – она во все концы / стремит свой бег...)», «При беглом взгляде *ленты вен* мелькают», «Но больше он всего не с телом схож, / а схож *с душой*».

Таким образом, анализ языкового материала позволяет сделать некоторые выводы. В настоящее время в языке ботанической науки, в соответствии с классификацией растений по жизненным формам, употребляется номинация «кустарник», в языке же художественной литературы, авторской лексикографии предпочтение отдается лексической единице «куст», хотя кустарник тоже встречается. Функционируя в лексико-семантической системе языка и употребляясь носителями языка наряду с другими словами, данные лексические единицы выполняют в произведениях авторов второй половины VIII – начала XIX в. номинативную функцию, обозначая атрибут пейзажа. В художественной литературе XX в. они наделяются еще и оценочной, экспрессивной функцией, выступая как яркие метафорические образы.

Примечания

1. *Телия В. Н.* Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 17.

2. *Скляревская Г. Н.* Метафора в системе языка / отв. ред. Д. Н. Шмелев; Рос. АН, Ин-т лингв. исслед. Санкт-Петербурга. СПб.: Наука, 1993. С. 65.

3. *Апресян В. Ю.* Языковая картина мира и системная лексикография микроформа. М.: РГБ, 2008. С. 629.

4. Язык как материя смысла: сб. ст. к 90-летию акад. Н. Ю. Шведовой / отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова: Азбуковник, 2007. С. 13.

5. *Шмелев Д. Н.* Современный русский язык. Лексика. М.: Просвещение, 1977. С. 3.

6. *Денисов П. Н.* Лексика русского языка и принципы ее описания. М.: Рус. яз., 1980. С. 69.

7. *Шкатова Л. А.* Развитие ономасиологических структур (на примере наименования лиц по профессии в русском языке). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984. С. 9.

8. *Гейм И. А.* Словарь, содержащий самые употребительнейшие и нужнейшие слова в общежитии на Французском, Немецком и Российском языках, в пользу начинающих учиться сим языкам. М., 1819.

9. Amarakocha, ou Vacabulaire d'Amarasiriha. Publ. en Sanscrit avec une traduc. francaise, des notes et un index par A. L. Deslongchamps. Paris, 1839.

10. *Феофраст.* Исследования о растениях. Рязань: Александрия, 2005. С. 20.

11. *Грин Н., Стаут У., Тейлор Д.* Биология / под общ. ред. Р. Сопера: в 3 т. Т. 1. М.: Мир, 1993.

12. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 5. М.; Л., 1950–1965. С. 1893; Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М, 1980–1984. Т. 2. С. 155; *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: Азбуковник, 1999. С. 316.

13. Там же.

14. *Флоринский В. М.* Русские простонародные травники и лечебники. Собрание рукописей XVI–XVII столетий. Казань, 1880. С. 4.

15. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1806–1822. Т. 4. С. 1096.16.

16. Максимович – Амбодик, Нестор Максимович. Первоначальные основы ботаники: в 2 ч. Ч. 1. СПб., 1796. С. 15.

17. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 5. М.; Л., 1950–1965. С. 1893.

18. *Саяхова Л. Г., Хасанова Д. М., Морковкин В. В.* Тематический словарь русского языка / под общ. ред. В. В. Морковкина. М.: Рус. яз., 2000.

19. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998. С. 522.

20. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»: в 6 вып. Вып. 3. / сост. В. Л. Виноградова. Л.: Наука. 1965–1984. С. 98.

21. Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. / отв. ред. О. В. Творогов. СПб., 1995. Т. 3. С. 127.

22. Там же.

23. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / гл. ред. В. В. Виноградов. М.: ГИС, 1956–1961. Т. 2.

24. *Голованевский А. Л.* Поэтический словарь Ф. И. Тютчева. Брянск: РИО БГУ, 2009.

25. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981.

УДК 811.161.1

И. В. Кириллова

ЯЗЫКОВЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ГЛУПОСТЬ» В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

В данной статье, написанной в рамках лингвокультурологического направления современной лингвистики, проводится анализ языковых репрезентаций концепта «глупость» в русской языковой картине мира на материале сборника «Русские народные сказки» под редакцией А. Н. Афанасьева. Проведенный концептуальный анализ сказочного текста представляет собой один из этапов описания языковой картины мира, особенно значимый для глубинного понимания специфики русской национальной концептосферы.

This article is concerned with the linguoculturological trend of contemporary linguistics. It contains the analysis of linguistic representations of the concept "foolishness" in Russian linguistic picture of the world. The analysis is based on "Russian Fairy Tales" collected by A. N. Afanasiev. The conceptual analysis of this material is one of the stages of describing linguistic picture of the world, especially important for a more profound comprehension of Russian national concept sphere.

Ключевые слова: концепт, концепт «глупость», русская языковая картина мира, сказка, когнитема.

Keywords: concept, concept "foolishness", Russian linguistic picture of the world, fairy tales, cogniteme.

Язык, созданный человеком, «является бесценным хранилищем древней культуры», «отражает все колебания и особенности нравов, обычаев, верований, способов мышления» [1]. Следовательно, изучение языка этноса важно для понимания носителя данной культуры. Анализ языка в таком – лингвокультурологическом – аспекте, ставший возможным в отечественной лингвистике XX в. благодаря установлению антропоцентрического подхода к исследованию языковых явлений, имеет центральным предметом своего изучения *концепт*, под которым в данной работе понимается базовая ментальная единица, этнически значимая для данного общества, несущая в словесной форме своего воплощения культурологическую информацию. Принадлежность концепта ментальной области, с одной стороны, и его этнокультурная обусловленность – с другой, являются важными категориальными характеристиками данного понятия.

Концепт, принадлежа национальному языковому сознанию, имеет единственной формой своего выражения и материального существования языковые единицы. Языковая форма воплощения концепта и определяет возможность его описа-

© Кириллова И. В., 2011

ния. Однако вербализованность концепта отнюдь не облигаторна, а является, на наш взгляд, свидетельством его актуальности и важности для данного языкового коллектива. Чаще всего концепт номинирует слово, однако надо иметь в виду, что он, как правило, соотносим более чем с одной лексической единицей. Таким образом, содержание концепта лишь частично может быть раскрыто через средства его языкового выражения [2].

Такие жанры устного народного творчества, как пословицы, поговорки, сказки, сохраняют и позволяют выявить наиболее древние смыслы концептов. Традиционно считается, что сказка – жанр коллективного творчества, предполагающий «совместную ориентацию духовной активности, совместное думанье, совместное оценивание и т. д.» [3], поэтому в ней отражается, как и в других фольклорных жанрах, именно народное, этническое, а не индивидуальное восприятие тех или иных событий, явлений, а также нравственные идеалы. Материалом данной работы и послужили «Русские народные сказки» под редакцией А. Н. Афанасьева [4].

Полагаем, что нет такой сферы человеческой жизнедеятельности, где бы ни встречалась оценка ума или глупости человека. Смысловым ядром концептов «ум» и «глупость», входящих в русском языке в концептуальную оппозицию, и является значение «соотнесение людей по их интеллектуальным способностям».

Изучение и описание концепта любой лингвокультуры предполагает, прежде всего, обращение к истории происхождения лексемы, вербализующей этот концепт. Именно с выявления этимологии концепта начинают свои работы исследователи, занимающиеся проблемами языковой картины мира: «Важнейшим компонентом семантики языкового концепта является «этимологическая (культурная, когнитивная) память слова», т. е. смысловые характеристики языкового знака, связанные с его исконным предназначением, национальным менталитетом и системой духовных ценностей носителей языка» [5]. Основные параметры нашего анализа: 1) источник и время появления лексемы в языке; 2) ее первоначальное значение; 3) дальнейшее развитие значения лексемы до современного состояния.

Обратимся к этимологии слова *глупость*. Корень -глуп- является общеславянским и, таким образом, принадлежит к ядру словарного запаса русского языка. Древнерусское слово *ГЛУПОСТЬ,* появившееся позднее (в словарях зафиксировано с 1704 г.) от слова *глупый* (XVI в.), имеет общеславянский корень *gluръ. Остальные производные: *глупец* – с 1771 г., *глупыш, глупить* – с 1863 г. [6]

Происхождение слова *глупость* остается неоднозначным. Обобщая данные этимологических словарей, можно выделить три основные версии происхождения этого корня. М. Фасмер предлагает установить родство с общеславянским корнем *gluchъ («глухой») на базе индоевропейского корня *ghleu- (*ghlou-), «потому что тот, кто плохо слышит, часто слывет глупым» [7]. Ср. нем. dumm ‘глупый’ при старонемецком dumm ‘глухой’; ‘глупый’ [8]. Другие этимологи, как фиксирует П. Я. Черных [9], прослеживают родственную связь с общеславянским корнем *glumъ (‘шум’, ‘забава’, ‘шутка’). При этом указывается на его смысловую и этимологическую общность со словами разных языков: *рус.* глумиться ‘зло потешаться над кем-то’, *укр.* глум ‘насмешка’, *болг.* глума ‘шутка’, ‘насмешка’, *с.-хорв.* глума ‘игра (актера)’, *словен.* gluma ‘шутка’, ‘насмешка’, glumač ‘шут’, ‘скоморох’. В словарях отмечается, что в современных западнославянских языках этот корень отсутствует. Но приводится старочешское hluma ‘актер’. По третьей версии, лексема *глупость* восходит к древнескандинавской корневой морфеме *glópr, обозначавшей ‘глупец’ [10].

Нам представляется более убедительной первая точка зрения. Давно известно, что абстрактные понятия в современных языках первоначально связывались с предметами, вещами реального мира (т. е. мышление древнейшего человека шло по пути от конкретного к абстрактному). Развитие лексического значения слова *глупость* представляется примером подобного закономерного движения языка к семантической абстракции. Следовательно, согласно этимологическому анализу слова *глупость,* произошло расширение его первоначального значения: ‘глухой’ / ‘плохо слышащий или шумный’ / ’оглушенный’ → ‘непонимающий’ → ‘глупый’ (‘тот, кто не слышит’ или ‘слушает, но не понимает’).

В ходе концептуального анализа текстового материала русских народных сказок методом сплошной выборки нами было установлено, что языковыми репрезентантами концепта «глупость» являются следующие лексемы: *глупый/глупость, дура/дурак, олух, худой разум, безумный, неразумный, полоумный,* а также фразеологизмы *сойти с ума, выжить из ума, помешаться в уме, разум помутился.* Общее количество словоупотреблений, номинирующих концепт «глупость» в проанализированных 579 сказках трехтомного сборника А. Н. Афанасьева, составило более 900 языковых единиц. Необходимо сказать, что высокочастотны лексемы с корнем -дур- (827 единиц), напротив, лексемы с корнем -глуп- употреблены лишь в 39 контекстах.

Доказательством особой значимости концепта «глупость» для русского языкового сознания

служит и тот факт, что в сказках мы встретили обилие словообразовательных дериватов от лексем-репрезентантов концепта «глупость»: 1) -ДУР-: *дура, дурочка, дурак, дурачок, дурачьё, дурачина, дурашка, дурище, дураковатый, дурашливый, дурень, дуралей, сдуру, дурить, дурной, одурачить, дурачество, вздуриться;* 2) -ГЛУП-: *глупешенек, глупец;* 3) -УМ-: *безумный, безумие, неразумный, полоумный.*

Субъектом глупости в сказочном тексте выступает человек – молодой парень/мужчина (чаще всего третий сын в семье), женщина (обычно баба, старуха), а также животные в волшебных сказках (волк, кошка, собака и др.).

Когнитивную оппозицию концепту «глупость» в сказочном тексте составляет концепт «ум»: *«В некоторой было деревне: жил мужик, и у него было три сына, два было умных, а третий дурак, которого звали Емельяном»* («Емеля-дурак»). В ценностной картине мира русских сказок глупость, в отличие от ума, в большинстве случаев занимает место на отрицательной части оценочной шкалы, реализуя когнитему «без ума плохо»: *«А скажи мне, которое худо всех хуже?» – «От худого шабра уйду, от худой жены тоже можно, как будет с детьми жить, а от худого разума не уйдешь – все с тобой»* («Горшеня»). Более того, концепт «глупость» ассоциативно связан с темнотой (ср. посл. *Ученье – свет, а неученье – тьма*): *«Да вишь, государь нас допрашивал: далеко ли небо от земли, и сколь земля широка, и сколь она глубока; а мы – люди темные, не смогли ответу дать»* («Мудрые советы»).

Субъект, не соответствующий таким критериям, как обладание познавательными способностями, способностями к самостоятельному мышлению и пониманию чужих мыслей, в сказочном тексте слывет глупым.

В отличие от ума, имеющего местом своей локализации голову человека (мозги), орган глупости в сказках не вербализован. Ум как мыслительная способность человека может носить как постоянный характер (Василиса Премудрая, мудрая жена), так и изменяться с течением времени (ср. *молодой ум*). Причинами «временной» глупости может быть молодость, неопытность субъекта, недостаток знаний и навыков: *«Мальчик рос-подрастал, в разум входил»* («Терешечка»). Обусловленная молодостью глупость не поддается отрицательной оценке, а скорее, заслуживает снисхождения. Еще один случай подобной «временной» глупости – ослабление умственных способностей, связанное с процессом старения человека, или под влиянием каких-либо внешних воздействий: *«Вишь ты, старый, совсем из ума выжил! Словно малый ребенок, задумал деньгами играть»* («Слепцы»); *«Вот один черт и рассказывает, как он испортил какую-то царевну: царевна ослепла, оглохла, смутилась разумом, вылечить ее никто не сможет»* («Правда и Кривда»).

Недостаток ума, глупость в русской сказочной картине мира связывается, как правило, с отсутствием материальных благ, богатства: *«Шел мимо купец, услыхал эти речи, что без денег и разума нет: "А что, – думает, – ведь и правда! Дай-ка я ему помогу"»* («Доброе слово»). Сказочный дурак зачастую сам не стремится к собственной выгоде: *«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был старик, у него было три сына: двое – умных, третий – дурак. Помер старик, сыновья разделили именье по жеребью: умным досталось много всякого добра, а дураку один бык – и тот худой!»* («Дурак и береза»). У дурака полностью отсутствует чувство эгоизма, расчет, его поступками не управляет житейский ум: *«Братья опять к нему пристают: «Что, получил деньги?» – «Нет, братцы, пришлось еще денёк подождать». – «Да кому ты продал?» – «Сухой березе в лесу». – «Экой дурак!»* («Дурак и береза»).

В русской языковой картине мира представляется уместным в рамках концепта «глупость» выделение отдельного концепта «дурак». Многие исследователи, занимающиеся раскрытием феномена русского дурака [11], подчеркивают, что он воплощает собой целый мир образов, представлений, систему ценностных установок. Словом *дурак* выделяют не столько определенную группу людей, обладающих рядом характерных признаков, сколько квалифицируют поведение любого человека в случае нарушения им различных социальных стереотипов [12].

Действительно, дурак – один из самых колоритных и популярных персонажей русских народных сказок. Все его презирают, считая отверженным даже в собственной семье, не принимая всерьез. Дурак во всех сказках ленив до предела, лежит на печи: *«Умные-то овец в поле пасли, а дурак ничего не делал, все на печке сидел да мух ловил»* («Иванушка-дурачок»); *«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был старик со старухой. У них было три сына, третьего звали Иван-дурак. Первые двое женатые, а Иван-дурак холостой; два брата занимались делом, управляли домом, пахали и сеяли, третий же ничего не делал»* («Иван-дурак»).

Дурак отличается от окружающих его людей своим неумением вести хозяйство, неприспособленностью к жизни: *«Жил-был старый бобыль с своею старухой; у него было три сына: двое умных, младший – Иван-дурак. Случится большим братьям на охоту идти, и дурак за ними идет; те ловят зверей да птиц, а дурак крыс да мышей, сорок да ворон»* («Мертвое тело»). Ду-

рак ничем не отличается от ребенка: *«Мать сжалилась над дураком, стала смотреть за ним, как за малым ребенком; бывало — куда дурак срядится идти, мать с полчаса ему толкует: ты так-то, дитятко, делай и так-то!»* («Набитый дурак»).

Если говорить о социальном статусе носителя глупости, то это чаще всего бедняк, третий сын, обделенный наследством: *«Жил-был себе в одном селе сын с матерью, а мать была у него старая-престарая старуха, и звали этого сына Иван-дурак. Жили они в убогой избенке об одном оконце и в великой бедности: такая бедность была, что окромя хлеба черствого, почитай, и не едали ничего, а иной раз и того еще не было»* («Сказка про перстень о двенадцати винтах»).

Дурак как будто живет в другом измерении, к нему не применимы общечеловеческие шаблоны. Главное его качество состоит в том, что он совершает поступки «по-дурацки», исходя не из здравого смысла, действуя в определенных ситуациях не как все люди. Но в конце сказки его «дурацкое» поведение зачастую становится залогом счастья. Поэтому в таких сказках чаще всего происходят аксиологические сдвиги в противоположную сторону: дурак становится эталоном нормы.

Данные, полученные в результате концептуального анализа материала русских народных сказок, позволяют сделать следующие выводы.

Во-первых, сказочный текст как составная часть языковой картины мира является одним из значимых источников интерпретации концепта в плане реализации его национально-культурной специфики. Ведь без сказки не обходился ни один народ, в этом смысле сказка является памятью народа.

Во-вторых, концепт «глупость» обнаруживает высокую степень лингвистической репрезентации в сказках русского народа, что свидетельствует о значимости данного концепта.

В-третьих, проанализировав весь корпус русских народных сказок под редакцией А. Н. Афанасьева, можно выделить следующий круг семантических и ассоциативных признаков, образующих культурно значимое ментальное образование концепта «глупость»: ‘нежелание жить так, как все, а потому ведущий себя глупо’, ‘нежелание преследовать материальную выгоду’, ‘неадекватный, не знающий правил человеческого общежития, по-другому мыслящий’, ‘бездельник, лентяй’, ‘слабоумный, лишенный рассудка человек’. С лингвокультурологической точки зрения когнитема «неадекватно поступающий человек» в русской языковой картине мира представляется наиболее интересной.

Все сказочные фрагменты так или иначе высмеивают глупость, предостерегая от неразумных поступков. С концептом «глупость» ассоциативно связаны понятия, выражаемые словами *беспечность, тьма, смех*.

Примечания

1. *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейсчких языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 16.

2. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Когнитивная лингвистика. М., 2007.

3. *Менг К.* Речевое общение, коммуникативная компетенция и понимание // Когнитивные аспекты научной рациональности. Фрунзе, 1989. С. 51.

4. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки: в 3 т. М., 1984.

5. *Воркачев С. Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 68.

6. *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 192.

7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М., 1986. Т. 1. С. 417.

8. *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 193.

9. Там же. С. 192.

10. Там же. С. 193.

11. *Березович Е. Л.* Языковой образ дурака: этнолингвистический аспект // Язык культуры: семантика и грамматика: к 80-летию со дня рождения акад. Н. И. Толстого (1923–1996). М., 2004. С. 368–383; *Никитина Л. Б.* Образ дурака в русской культурной традиции (лингвокультурологический аспект) // Филолог. ежегодник. Омск, 2005. Вып. 5/6. С. 104–107 и др.

12. *Маслова В. А.* Введение в когнитивную лингвистику. М., 2004. С. 171.

УДК 811.512.141

Л. Х. Самситова

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРНЫХ КОНЦЕПТОВ В СТИХОТВОРЕНИЯХ РИФА МИФТАХОВА

В статье отражен лексико-семантический аспект культурных концептов башкирской языковой картины мира, выявленных из стихотворений Р. Мифтахова. Рассматриваются такие концепты, как «совесть», «истина», «жизнь», «правда», «красота», «родина», «природа» «судьба», «дорога», «ум», «счастье», «надежда», «творчество» и т. д.

The article based on R. Miftakhov's poems reveals the lexico-semantical aspect of cultural concepts of the Bashkir linguistic picture of the world. Such concepts as "conscience", "truth", "life", "beauty", "motherland", "nature", "fate", "way", "mind", "happi-ness", "hope", "creative work" and others are consi-dered in the article.

Ключевые слова: концепт, культурный концепт, языковая картина мира, язык, культура, менталитет, Р. Мифтахов.

Keywords: concept, cultural concept, linguistic picture of the world, language, culture, mentality, R. Miftakhov.

В лингвистике культурный концепт является основной единицей, интегрирующей в себе язык и культуру в их взаимопроникновении. Культурные концепты – имена абстрактных понятий, где культурная информация прикрепляется к понятийному ядру. Ключевые концепты культуры – ядерные (базовые) единицы картины мира, обладающие экзистенциальной значимостью как для отдельной языковой личности, так и для лингвокультурного сообщества в целом [1].

К ключевым концептам культуры относятся такие абстрактные имена, как *совесть, судьба, воля, доля, грех, закон, свобода, интеллигенция, родина* и т. п. А. Я. Гуревич разделяет концепты на две группы: «космические», философские категории, которые он называет универсальными категориями культуры (время, пространство, причина, изменение, движение), и социальные категории, так называемые культурные категории (свобода, право, справедливость, труд, богатство, собственность). В. А. Маслова выделяет еще одну группу – категории национальной культуры (для русской культуры – воля, доля, соборность, интеллигентность и т. п.), а также культурно-специфические (картошка) [2].

Активное изучение культурных концептов связано с общей антропоцентрической направленностью научной парадигмы и способствует выявлению универсальных закономерностей отражения в наивной картине мира разных аспектов человеческого сознания. Культурные концепты «выполняют функцию своего рода посредников между человеком и той действительностью, в которой он живет» [3].

Анализ языковых способов выражения башкирского менталитета, зафиксированных в культурных концептах, способствует более глубокому изучению системы мышления, которой обладают носители башкирского языка. Именно в культурных концептах выражается картина мира башкир – система наиболее общих представлений о мире носителей данного языка. Язык в наибольшей степени выражает этнические особенности восприятия действительности. Исследование культурных концептов башкирской языковой картины мира способствует выявлению этнических особенностей стиля мышления башкир как образа культуры, являющегося одним из аспектов духовной культуры. Менталитет народа отражается именно через ключевые культурные концепты.

Культурные концепты составляют текстовую доминанту всего творчества башкирского поэта Р. Мифтахова. Поэзия для поэта – это основа жизни:

Һин – тәбиғәтем,
Һин – тәғлимәтем,
Һин – хөкүмәтем,
Һин – хәҡиҡәтем,
Һин – әхиәтем,
Һин – мөхәббәтем:
Йөрәктә йәшәр
Йән – шиғриәтем. С. 5.

Концепт «совесть» (намыҫ, выждан, иман) – одна из определяющих этических категорий в башкирской языковой картине мира. «Совесть» имеет рациональное основание и базируется на рефлексии человека над собственными поступками и действиями других людей. Из стихотворений Р. Мифтахова выявлены примеры сочетаемости слова с предикатами, имеющими значение наличия или отсутствия совести. «Совесть» есть эмоциональное переживание личности. Совесть обязует человека отдавать себя служению определенным духовным ценностям, обществу и предполагает ответственность человека не только за собственные деяния, но и за то, что происходит вокруг него:

Намыҫ, выждан, иман *– ҡояш шаһит –*
Ошо өс нур йәшәү тәрәгем:
Уларһыҙ бит, боҙға әүерелеп,
Күкрәгемдә шәртлар йөрәгем. С. 220.

«Совесть» (намыҫ) и «труд» (хеҙмәт) рассматриваются поэтом параллельно. Они составляют основу жизни. Труд немыслим без человека, как и человек без труда. Через труд раскрывается нравственный облик человека:

© Самситова Л. Х., 2011

Ысын эшем... Ул ҡалыпмы, юҡмы?
Ә өмөтөм ҡала – юғалмай:
Хеҙмәт *менән* ***намыҫ*** *билдәләһә*
Тормошомдоң бөтә баҫҡыстарын,
Мин ҡарармын, илем, күҙәреңә
Үткән ғүмер өсөн оялмай! С. 81.

«Жизнь» (*донъя, ғүмер, тормош, йәшәү*) – это представление об устройстве мира, деятельность общества и человека в тех или иных ее проявлениях; дорога или путь, выбрав которую, человек сможет определить свое предназначение:

Бар икән дә был ***донъяла*** *ирҙәр:*
Килер быуын, ***тормош*** *хаҡына,*
Үҙ әҙәле боғазына баҫып,
Һүнгән ерҙән ҡабат ҡабына! С. 17.
Йәшәүенең *һуңғы минутынаса*
Ошо һүҙгә әсәй инанды,
Нисә йылдар ана шул өмөттән
Ал таңдарҙа тертләп уянды... С. 21.

И. А. Ильин утверждает, что смысл жизни состоит не в удовлетворении своих потребностей, а в осмыслении мира, в изучении истины, добра и красоты [4]. В аспекте нравственного поведения «добро» понимается как следование *истине, правде*. В башкирском языковом сознании концепт «истина» взаимосвязан с понятием *справедливость*, которое выражает потребность человека оценивать как собственные, так и чужие действия согласно законам общества. Концепты *хаҡлыҡ* (правота), *ғәҙеллек* (справедливость), *дөрөҫлөк* (истина) относятся к одной тематической группе с концептом *хәҡиҡәт* (правда). Концепт «правда» в башкирском языке связан с нравственным обликом человека. Правдивость является большим достоянием для башкира:

Килде заман, тәхет маңлайына
Хаҡлыҡ *һуҡты хурлыҡ мөһөрөн.*
Ә тарихтың күкрәгенә уйҙы
Маңгелеккә – шағир ғүмерен. С. 26.

Понятия *свет* и *цвет* пересекаются в семантике лексем *светлый* и *темный*, которые используются Р. Мифтаховым в традиционных символических значениях «хороший» и «плохой»:

Донъя ҡай саҡ, ***ҡараларға*** *буяп,*
Ап-аҡ *шатлыҡ бирҙе.*
Ҡай мәл ***һоро*** *һағыштарын*
Аҡ *ебәккә төрҙө.* С. 23.

Дорога – это путь следования, в переносном смысле – жизненный путь, достижение цели в процессе жизни человека. Дороги способны успокоить и растревожить. О дороге поется в песнях, говорится в народном творчестве, прозе, поэзии. В стихотворениях Р. Мифтахова концепты «дорога» и «тропинка» взаимозаменяемы:

Тағы ла беҙ урман буйлап уҙыҡ:
Алда ***һуҡмаҡ*** *– йәшел сылбырҙай.*
Тәүге ***юлын*** *һалған иркә шишмә,*
Табышҡандар, тиеп шыбырлай. С. 92.

В творчестве поэта в качестве средств построения емких поэтических образов используются лексические средства выражения, соотнесенных с понятием «Родина». Поэтому не случайно, что при репрезентации соответствующего концепта в единстве его составляющих – «природа – человек – общество» – в поэтической системе автора среди разнообразных средств художественной выразительности особо выделяются сравнения, метафоры и построеннные на их основе символические образы:

Эй, ***еремдең*** *хозур* ***тәбиғәте,***
Ниндәй көс бар һинең асылда!
Һин мәңгелек булып ҡалһын өсөн,
Кешеләрең *ҡалһын аҡылда.* С. 15.

В башкирском языке концепт «судьба» выражен большей частью отглагольными существительными: *киләсәк* (будущность), *йәшәйеш* (бытие), *күрәсәк* (будущая судьба, предначертание судьбы, рок), *кисереш* (переживание) и т. д. Башкиры считали, что «судьба» – не что иное, как предопределение свыше. Не случайно в стихотворениях Р. Мифтахова концепт «судьба» трактуется как нечто неизбежное. Однако в некоторых стихотворениях поэта значение концепта «судьба» несколько иное – человек сам определяет свой жизненный путь. Следовательно, «судьба» может восприниматься носителем языка не только как фаталистическое представление, но и как возможность человека повлиять на ход событий в своей жизни. Из этого следует, что концепт «судьба» имеет сложную семантическую структуру, в которой можно выделить такие компоненты, как индивидуальность, предначертание, покорность, предвидение, случайность, целостность и т. д.:

...Юҡ, һүнмәмен, һүрелмәмен,
Сөнки беҙҙең ***яҙмышыбыҙ***
Бер дәфтәргә мәңгелеккә
«Бергәләр» тип яҙылған. С. 49.

В башкирской языковой картине мира концептуальная пара лексем «шатлыҡ-ҡайғы» (радость-горе), составляющая основу эмоциональных концептов, включает в себя концепты «һағыш» (тоска), «ҡурҡыу» (страх), «асыу» (гнев), «йән, күңел» (душа), «йөрәк» (сердце), «аптырау» (удивление), «ғазап» (мучение), «мөхәббәт» (любовь), «нәфрәт» (ненависть) и т. д.:

Яҡты йөҙ – үҙе һүҙгә тиң,
Бай була тойғоларға:
Шатлыҡты *уртаҡ итергә,*
Ҡайғынан *араларға.* С. 110.

Концепты «истина», «дружба», «любовь» в общекультурной традиции отождествляются с концептом «красота»:

Ҡаялағы тыйнаҡ ҡарағай ҙа
Матурлыҡҡа *ҡушҡан бөйөклөк.*
Һабантуғай көмөштәрен ҡоя
Зәңгәр киңлектәргә сөйөлөп... С. 15.

Концепт «красота» (матурлыҡ) тесно связан с концептом «надежда» (өмөт). В творчестве Р. Мифтахова «надежда» выступает одним из главных идейных и образных компонентов:

Һүнмәй торған күңел йондоҙом бар:
*Ул – **өмөтөм** минең, **өмөтөм**.*
Ҡыйау төшһә күңел гөлдәренә,
*Шул **өмөтөм** өрөп иреттем.* С. 12.

Концептуальный признак «любовь – душа» относится к общепринятым:

*Килә бит ул ысын **матурлыҡ** та*
*Балалыҡтан ҡалған **күңелдән**.*
Хазинаһы булып һәр берәүҙең
Төптәренә алтын һибелгән,
*Ҡойолорға тора **күңелдән**.* С. 45.

Концепт «любовь» (мөхәббәт) репрезентируется через лексемы һөйөү, ғашиҡ булыу, яратыу, в которых мы видим наличие общих денотативных сем, выражающих «моральное», «духовное», «эмоционально-физическое» отношения субъектов к объекту. Через данные лексемы прослеживается национально-культурная специфика данного концепта:

*Бәлки, **һөйөү** – үкенеүҙер бары*
Йөрәгеңдә һығып күҙ-йәштә...
Ғүмер буйы ниңә был яҙмышым
*Бер **һөйөүен** минән көнләште?* С. 61.
*Мин дә **ғашиҡ**: аҡыл кермәҫ бер йән,*
Хис-тойғоға мәңге ҡол әҙәм.
Кисер мине, төшөм үтеп бөткәс,
Төш күреүгә һине эҙләһәм. С. 272.

Счастье (бәхет) – чувство и состояние полного, высшего удовлетворения; успех, удача. «Счастье» может и благоприятствовать человеку, и отворачиваться от него. Концепт «счастье» составляет текстовую доминанту всего стихотворения «Слово о счастье»:

*...Мин **бәхетте** йөрәгемә яҙҙым:*
Ватан – атам үҙе яҙышты.
Шуға, ерем, һинең тупраҡыңда
Теләйһе юҡ башҡа яҙмышты.
*Үҙе теләп тапҡан **бәхет** – хыял*
Итте мине яҡты яҙмышлы. С. 10.

Ментальные способности человека в башкирской языковой картине мира представлены следующими концептами: «аҡыл» (ум, мудрость), «аң» (сознание), «хәтер» (память), «уй» (мысль), а метонимически – «баш» (голова), «мейе» (мозг). Существительное *мудрость* имеет общие со словом «разум» элементы смысла, поскольку также ассоциируется с высшими, этическими началами. *Мудрость* связана с внутренним познанием человеком фундаментальных бытийных истин. Сфера «применения» *мудрости* – понятие сложных жизненных решений, требующих большой взвешенности и опыта:

*Күпме **аҡыл**,*
таҫыл
Отоп алдыҡ бит беҙ
Оҫта ҡулдарҙағы һөнәрҙән. С. 162.

Концепты, характеризующие ментальные способности человека, в башкирской языковой картине мира могут быть подразделены на две группы с общим значением: *умный* и *неумный*:

*Нәфсе – шайтан, **аҡыл** – иман,*
Улар гел ярыш ҡора.
Шайтан өҫкә сыҡҡылай ҙа
***Аҡылды** аҙаштыра.* С. 323.

В башкирской языковой картине мира концепт «творчество» (ижад) представляет деятельность человека, направленную на создание новых материальных и духовных ценностей, а также сам предмет, появившийся в результате этой деятельности. В стихотворениях Р. Мифтахова концепт «творчество» занимает большое место. Творчество – это труд. Поэт утверждает, что человек счастлив только тогда, когда он доволен результатами своего труда. В этом он видит красоту мира:

Мин һаман да асылмаған бөрө,
Аҡалмаған бер күл кеүекмен.
*Килер заман: **ижад** һарайының*
Алтын ишегенән керермен.
Был тормошоң бөтмәҫ ваҡлығынан
Һаҙға батҡан һымаҡ йотолам.
*Ә шулай ҙа **ижад** һарайының*
Алтын ишегенә ынтылам... С. 265.

Таким образом, в культурных концептах, выявленных из стихотворений Р. Мифтахова, отражается вся совокупность характеристик, определяющих мировосприятие народа. При этом какие-то черты могут доминировать, что и создает особую манеру видения и позволяет говорить о характерных чертах менталитета данного народа. Понимая под культурными концептами совокупность ядерных единиц картины мира, где они совмещают в себе черты общеязыковой и индивидуально авторской концептуализации, отметим, что источником для их изучения может быть все, созданное мыслящим человеком и сохранившее следы его духовной деятельности. Исследование ключевых слов-концептов культуры может помочь выявить систему ценностей, установок и традиций, присущих разным культурам и народам.

Примечания

1. *Тхорик В. И., Фанян Н. Ю.* Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. М.: Гис, 2006. С. 247.

2. *Маслова В. А.* Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. 2-е изд., стереотип. М.: Академия, 2004. С. 51.

3. *Арутюнова Н. Д.* О работе группы «Логический анализ языка» / Ин-т языкознания РАН // Логический анализ языка. Избранное. 1988–1995. М.: Индрик, 2003. С. 11. далее ссылки на эту работу с указанием страниц.

4. *Ильин И. А.* Путь к очевидности. М., 1993.

УДК 801.3

Н. В. Атаманова

«ЗЕМНОЕ» И «НЕБЕСНОЕ» В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Ф. И. ТЮТЧЕВА И А. К. ТОЛСТОГО (К ВОПРОСУ О ЗВУКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА ХУДОЖНИКА СЛОВА)*

В статье предпринята попытка представить звуковую картину мира художника слова на примере поэтических контекстов Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого посредством рассмотрения реализации образов звука в пространстве.

The article attempts to present the writer's sound picture of the world on the example of poetic contexts of F. I. Tyutchev and A. K. Tolstoy. The main point of analysis is spatial realization of sound images in their works.

Ключевые слова: звуковая картина мира, поэтическое мировоззрение, поэтический язык, пространство.

Keywords: sound picture of the world, poetic world outlook, poetic language, space.

В современных лингвистических исследованиях, посвященных изучению языковой картины мира человека, ведущее место отводится понятию языковой картины мира творческой личности – художника слова. При этом постулируется его исключительная роль в обогащении общей концептуальной картины мира человека и, как следствие того, преумножении сокровищницы языка и культуры. Художник, по словам Ю. Айхенвальда, «только усиливает и углубляет то, что свойственно всем людям» [1].

Науке о языке известны различные типы воплощения художественного мировидения. Среди них наиболее разработанными, научно обоснованными и универсальными в плане передачи авторского мировосприятия считаются зрительная, звуковая, обонятельная, осязательная, пространственная, временная картина мира [2]. Представление о звуковой картине мира, наименее исследованной, но, безусловно, важной, опирается на совокупность слуховых впечатлений, звуковых образов, создающихся на основе слухового познания бытия [3]. Под пером писателя или поэта звукообразы приобретают особую значимость: будучи чрезвычайно аффективными, многозначными, они не только насыщаются конкретной информацией, но и становятся важным звеном, позволяющим реконструировать совокупность мировоззренческих знаний о мире, существующих в сознании поэта и отраженных в его творениях. С помощью звукообраза можно описать мир таким, каким он представлялся поэту. Несомненно, в формировании художественной картины мира активное участие принимает лексика, составляющая индивидуальный словарь поэта, что позволяет говорить о реализации языковой картины мира в лексикографическом аспекте.

Поэзия величайших мастеров слова, Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого, избирающих для творческого воплощения мысли темы природы, любви, пейзажные описания, является благодатным материалом для исследования звуковой картины мира. Слова-звукообозначения составляют немалую часть в поэтическом лексиконе обоих поэтов, достаточно объемном и по общему количеству словоупотреблений. Это подтверждает и уже созданный «Поэтический словарь Ф. И. Тютчева» [4], и готовящиеся конкордансы к стихотворениям А. К. Толстого, намечающие перспективу словаря поэта.

В исследованиях о Ф. И. Тютчеве принято отмечать индивидуально авторскую тенденцию в построении пространственной модели мира – движение «низ – верх» и ведущие его составляющие – антиномии: бытие – небытие, день – ночь, земля – небо, Юг – Север, Запад – Восток, человек – природа, свет – тьма, звук – беззвуч=ие и др. [5] Рассмотрим, как описывается земное и небесное пространство посредством звуковых образов в поэзии Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого.

Тютчевское представление о земном пространстве опирается на общеязыковое истолкование земли как «планеты, земного шара, четвертой стихии, земной поверхности» [6]. Включая в себя все основные сферы мироздания (*«долины, недра гор, источники, леса»* <6> [7], *«и воздух, и моря, и сушу»* <124>), земля воспринимается как свет, вселенная, огромный мир природы, является «благословенным началом всего». Земное пространство в поэтических контекстах А. К. Толстого более сужено – это «суша, страна, народ и занимаемое им пространство, государство, область, край, участок поверхности» [8]. Земля есть место обитания человека, созданное божеством и управляемое государем: *«На земле государю великому слава!»* (155) [9].

Пространство природного мира у Ф. И. Тютчева – это гармоничное пространство. Полное согласие, царящее во вселенной, находит свое выражение и в ее звуковой гармонии, умиротворенности, актуализации спокойных мелодичных звуков, отражающихся во всех ее сферах: *«Так в жизни есть мгновения – / Их трудно передать, / Они самозабвения Земного благодать. / Шу-*

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках регионального конкурса «Центральная Россия: прошлое, настоящее, будущее», 2011 год, проект 11-14-32001а/Ц.

© Атаманова Н. В., 2011

мят верхи древесные / Высоко надо мной, / И птицы лишь небесные / Беседуют со мной...» <219>. Такую же характеристику природного мира наблюдаем и в поэтических контекстах А. К. Толстого: *«И всюду звук, и всюду свет, / И всем мирам одно начало, / И ничего в природе нет, / Что бы любовью не дышало»* (18).

Будучи четко структурированным образованием, земное пространство включает в себя три измерения – на земле, под землей и над землей. Земля предстает местом обитания живых существ, прежде всего человека. Как показывают контексты, у Ф. И. Тютчева это место, наименее подходящее для него. Земля здесь *тощая*, *печальная*, *грустно-сиротеющая*, *издыхающая*, *растреснутая*, *обгорелая* и, как следствие этого, *чужая*, *чуждая* для человека, где он ощущает себя всего лишь *сиротой бездомным*, *тенью*, *затерянным существом*, *пылью*. Представление о земле в поэтическом мировосприятии А. К. Толстого выражено по-разному: земля здесь *цветущая*, *обильная*, *богатая*, *свободная*, но *«порядка в ней лишь нет»* (178), *«земное бремя тяжело»* (158), на земле – *печали клики*, *«прах забот и горестей земных»* (72). Несмотря на это человек твердо стоит на земле, упирается в нее ногами, о чем свидетельствуют следующие примеры: *«Всегда как цепь к земле тянуло»* (52), *«Все, что к земле привязывало их»* (35), *«Ноги словно к земле приросли»* (45), *«Прибить гвоздем ко сырой земле»* (89).

Оказываясь лишенным семейных связей, дружеских привязанностей, человек в поэтическом мире Ф. И. Тютчева находит себя в приобщении к природе. Звуки природы оказываются близки ему настолько, что течение собственной жизни нередко ассоциируется с журчанием ключа (*«Как жизни ключ, в душевной глубине / Твой взор живит и будет жить во мне...»* <23>, *«Лишь жизнь бессмертную ключа / Сковать всесильный хлад не может...»* <93>). От природы человек может получать редкий дар, позволяющий ему «чуять-слышать воды в темной глубине земной». Однако сама природа не всегда благосклонна к человеку, она живет по своим законам, проявляя безразличие к нему (*«По-прежнему шумят и ропщут волны, / И дует ветр, и гонит тучи, / И звезды светят хладно-ясно / Глупец стоит – и ждет ответа!»* <93>). Отличие жизни природы от человеческого существования отражается и на уровне звукосферы: в природе *«невозмутимый строй во всем»*, *«созвучье полное»*, в жизни человека *«разлад»* (*«Душа не то поет, что море, / И ропщет мыслящий тростник?»* <272>). Если в природе *«певучесть в морских волнах»* и *«гармония в стихийных спорах»* <272>, то в окружающем человека мире ее нет, он насквозь проникнут ненавистными ему звуками: *«О, как пронзительны и дики, / Как ненавистны для меня / Сей шум, движенье, говор, крики / Младого пламенного дня!»* <106>. Внешний мир проецируется на внутренний – находясь в центре шумной действительности, человек ощущает и внутреннюю дисгармонию: *«В толпе людей, в нескромном шуме дня / Порой мой взор, движенья, чувства, речи / Твоей не смеют радоваться встрече...»* <91>.

В поэтических контекстах А. К. Толстого соотношение «жизнь – звучание природы» также частотно: *«Но жизнь шумит... / Как ропот струй, так шепчет сердца голос!»* (98), *«От грома и плеска проснулась душа, / Сродни ей шумящее море!»* (82). Однако здесь нет столь негативного влияния природы на человека. Природа, скорее, безразлична к человеку, пассивна. Не природа, а человек влияет на ее ход. Гармонию он обретает в том, что подобно дуновению устремляется в его душу извне, пробуждает и поддерживает жизненные силы – радость, любовь, весна, воспоминания о минувшем: *«Шумя, тростник над озером трепещет... / Косарь поет, коса звенит и блещет»* (9), *«Весною свежей и пахучей, / С любовью в листья сок живой / Струей подъемлется певучей»* (18), *«И лишь говор струи тишину прерывал, / И о прежних я грустно годах вспоминал»* (1). Поэт призывает прислушиваться к звукам в душе, внимать их пенью: *«Есть много звуков в сердца глубине»* (98). Но, как и у Ф. И. Тютчева, это подвластно не каждому: *«Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать»* (37).

Звуки получают реализацию не только во внешнем, метафизическом земном пространстве, но и во внутреннем, межличностном: могут характеризовать происходящие в жизни человека события, состояния его внутреннего мира, чувство любви, приобретать социальное и философское смысловое содержание.

Чувство любви ассоциируется обычно у Ф. И. Тютчева со звуками арфы (*«Не арфы ль твоей мне послышался звон...»* <38>), у А. К. Толстого – свирели (*«... голос так дивно звучал, / Как звон отдаленной свирели»* (14)). Выразителем сердечных страстей у Ф. И. Тютчева также являются стихийные явления природы – ветер (*«Знакомый звук нам ветр принес: / Любви последнее прости»* <116>), буря (*«Мне сладок сей бури порывистый глас, / На ложе любви он баюкает нас»* <114>).

При поэтическом воссоздании явлений социального плана Ф. И. Тютчев активно употребляет существительные-звукообозначения, выражающие сильные эмоции, страдания: *шум, гам, грохот, стон, крик*. Часто они сочетаются с родительным падежом слова-эмоции (*крики ненависти*, *клич сочувствия*) и имеют при себе эмоцио-

нально-экспрессивное определение (*стон жалкий, одинокий; шум нескромный*; *вихрь буйный; вопль дикий*). Например, море как символ революционного Запада характеризуется так: *«... вал морской / С ревом, свистом, визгом, воем / Бьет в утес береговой...»*, *«и бунтует, и клокочет, хлещет, свищет и ревет»* <143>. В языке поэзии А. К. Толстого в силу наличия в ней песенного характера, отсутствия символичности часты бытовые звуки (*звон косы, храп смотрителя, звон гуслей, шум ведер, треск камина*), они нередко и передают социальное содержание: *«И ковшей славянских звук / Немцам не по сердцу!»* (10).

Важными характеристиками земного пространства в поэтическом идиолекте и Ф. И. Тютчева, и А. К. Толстого являются стороны света, образующие оппозитивные пары: Юг-Север, Запад-Восток. В совокупности они не столько указывают на определенное направление, сколько создают образ расширяющегося пространства, часто лишенного пространственных рамок: *«Вот царства русского заветные столицы... / Но где предел ему? И где его границы – / На север, на восток, на юг и на закат?»* <146>; *«От юга север отделен»* (47).

Югу в поэтических контекстах обоих поэтов соответствует жизнь, движение. Вероятно, поэтому он насыщен звуками. Самыми частотными оказываются здесь звуки моря, которые не только воспринимаются слухом, но и в виду духовной близости субъекту южного пространства внутренне переживаются им: *«И я заслушивался пенья / Великих Средиземных волн»* <130>; *«Вы блещете еще прекрасней, / Еще лазурней и свежей – / И говор ваш еще согласней / Доходит до души моей!»* <130>; *«Гремят слышнее водопады... / Душе легко...»* (52). Звучание отдельных «представителей» южного растительного мира менее насыщено (*«лавров стройных колыханье»* <157>), зато здесь много звуков, издаваемых птицами (*«морская птица стонет»* <35>, *«крик морских пернатых»* <37>, *«чайки кругом»* (259), *«средь гама птичьего и свиста»* (59), *«дятла стук»* (59)).

Север, напротив, характеризуется как беззвучное пространство, «мертвенный покой», что находит отражение в его атрибутивной характеристике: у Ф. И. Тютчева север – *чародей, безобразное сновиденье, мрачный, безлюдный, безымянный, царство вьюги, зимы, громада льдов*, у А. К. Толстого – *неприступная крутизна, враг веселья, седой зимы сердитый бог, ночь и снег*. Полное отсутствие звуков, безмолвие наблюдается не только в мире природы, но и в жизни человека: *«Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья, / Жизнь отошла... / Здесь человек лишь снится сам себе»* <234>. Несмотря на это безжизненное пространство приковывает человека (*«... я прикован / К гранитной полосе твоей»* <141>), увлекает к себе (*«Я вновь на Север увлечен...»* <130>). Северу присущи атрибуты, близкие душе человека: *здесь благоухают розы, цветущий берег невредим, весна младая веет* (47).

Если оппозиция Юг-Север в поэтических системах обоих поэтов представлена как духовная субстанция, то Восток-Запад трактуется Ф. И. Тютчевым и А. К. Толстым по-разному. В контекстах Ф. И. Тютчева она получает главным образом политическое истолкование. Запад ассоциируется с враждебной силой, революцией, Восток – с идеей политического и национального возрождения мира, объединения славян, особую роль в котором должна сыграть Россия. На звуковом уровне это выражено так: аллегорическому обозначению западной стихии – скоплению негармонических, раздражающих звуков – соответствует неподвижное спокойствие, молчание России в стихотворении «Море и утес». В контекстах А. К. Толстого Восток и Запад лишаются звуковых характеристик, обозначая стороны света, символизирующие благую весть (*«...с запада идет / Светлое посланье»* (10)), начало действия (*«И едва на востоке заря занялась»* (289)) или его исход (*«Запад гаснет в дали бледно-розовой»* (87)).

Постоянное движение «звучащей» жизни на земле передается в поэтическом идиолекте Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого при помощи водных образов. Как позволяют судить контексты, образы водной стихии влекут поэтов. А в поэзии Ф. И. Тютчева они вообще употребляются «более чем в 1/3 части всех оригинальных стихотворений... а примерно в 1/10 части – эти образы являются центральными, так или иначе определяющими тему стихотворения» [10]. Объекты «водного мира» разнообразны. С особым благоговением относятся и Ф. И. Тютчев, и А. К. Толстой к звукам, издаваемым морской волной. Образ морской волны представлен двояко: как бурная, мятежная стихия, «пучина морская», находящаяся в постоянном движении (*бунтует, клокочет, хлещет*) и издающая шумные, резкие звуки (*«Беспрерывно вал морской / С ревом, свистом, визгом, воем / Бьет в утес береговой...»* <143>, *«По-прежнему шумят и ропщут волны...»* <33>; *«... море шумело»* (50), *«Дробится, и плещет, и брызжет волна...»* (82)), и как спокойная, певучая, мелодичная (*«И баюкает их море / Тихоструйною волной»* <155>, *«...волн средиземных пенье»* <364>; *«... спокойное море»* (83), *«Колышется море»* (22), *«Как моря играющий вал»* (14)).

Находясь в постоянном движении, морская волна стремится вверх (*«И бунтует, и клокочет, / Хлещет, свищет и ревет, / И до звезд*

допрянуть хочет, / До незыблемых высот» <143>; *«Вздымаются волны как горы / И к тверди возносятся звездной»* (103)), либо реализует особый вид кругового движения, что является «знаком полноты, насыщенности жизни» [11]: *«... звучными волнами / Стихия бьет о берег свой»* <46>; *«Как, вздымая корабли, / Море бросится в объятья / Изнывающей земли»* (58). Движение волн часто сопровождается их столкновением, нагромождением, что вызывает определенные звуковые наслоения: *волны несутся, гремя и сверкая* <265>; *волна за волной бегут и шумят торопливо* (22).

Движение морских волн порождает звуковые ассоциации, связанные с миром человека: например, ассоциируясь с подниманием и опусканием груди при дыхании (море *«ходит, и дышит, и блещет»* <265>, *море трепетало* <101>, *колышется море* (22)), морская волна издает легкие звуки, которые связываются в представлении со звуками, издаваемыми при дыхании человека (ср. о человеке – *«грудь легко и сладко дышит»* <83>). Человеческая душа и морская волна – это *«два проявленья стихии одной»* <192>: *«Душа безмятежна, душа глубока, / Сродни ей спокойное море»* (83).

В отличие от моря, другие образы, обозначающие водную массу, обычно лишены стихийности, входят в художественный мир обоих поэтов как один из элементов природного пространства. Издаваемые ими звуки менее интенсивны. Так, река у Ф. И. Тютчева *поет* <122>, *шумит* <92>, <122>, *ревет* <4>, у А. К. Толстого – *бежит сердитей и звучней* (36), *льется* (9), родник – *шепчет в сумраке немом* <227>, ручей – *журчит* (1), ключ – *слышнее говорит* <105>, *журчит* (59), поток – *поет вольней* <66>, *гремит* (78), *ревет* (50). Нередко движение мотивирует звучание: *«ключ в златые реки льется»* <88>, *«... ключ бежит... спешит на новоселье...»* <113>, *«С горы бежит поток проворный...»* <36>. Особой звуковой насыщенностью в тютчевских стихах отличаются звуки фонтана, который *журчит* <129>, *поет день и ночь* <174>, *плещет тиховейно* <245>, *лепечет* <129>.

Персонифицируясь, водные объекты приобретают качества человеческой речи. Они говорят (*«И слышит он голос, / Как ропот струи: / "Приди, мой красавец, в объятья мои!"»* <199>, *«Говорит, не умолкая, / И поет нагорный ключ»* (48)), шепчут (*«Так шептал, и журчал, и бежал ручеек»* (1)), зовут (*«Опять зовет и к делу нудит / Родную Русь твоя волна...»* <343>), к ним обращается с вопросом герой (*«И, сумрачный, он вопрошает волны...»* <33>). Издаваемые ими звуки напоминают речь: *«Сладок мне твой тихий шепот, / Полный ласки и любви; / Внятен мне и буйный ропот, / Стоны вещие твои»* <200>.

Постоянное движение «звучащей» жизни, общение человека с природой и себе подобными совершается на земле. Под землей – молчание, символизирующее прошлое, его следы (*«Минувшее не веет легкой тенью, / А под землей, как труп, лежит оно»* <267>). Примечательно, что «подземное» движение и, как следствие того, наличие звуков свойственно только поэтическому восприятию Ф. И. Тютчева, в контекстах А. К. Толстого нет ни одного сочетания *в земле, под землей*. В земле есть редкие звуки, но они обычно недоступны человеческому слуху в силу ограниченности его разума (*«И мнит, что слышит струй кипенье, / Что слышит ток подземных вод, / И колыбельное их пенье, / И шумный из земли исход!»* <52>).

Земля в языковой картине мира Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого выступает локусом настоящего, преходящего и временного. Вечное же – над землей. И символом его является небо.

В пространственной модели мира, выстроенной Ф. И. Тютчевым, небо играет особую роль: мир для поэта начинается с неба, а земля появляется уже потом. Нельзя сказать, что в поэтическом мироздании А. К. Толстого небесное пространство так же превалирует над земным. Тем не менее в стихотворных текстах обоих поэтов обнаруживаем общие представления. Небесное пространство в отличие от земного всегда получает мелиоративную оценочную характеристику: у Ф. И. Тютчева небо *голубое, лазурное, нетленно-чистое, беспредельное*, у А. К. Толстого – *ясное, прозрачное, чистое, безоблачное, полное красоты*. Возможно, поэтому небо – это то, к чему стремится человек, обнаруживая в нем высшую реальность, в отличие от земной мгновенности и хрупкости бытия: *«Гляжу с любовию на землю, / Но выше просится душа»* (101). Однако при всем желании человека подняться в небо итог всегда один – человек слишком прижат к земле, а потому полет в беспредельное невозможен: *«Жизнь, как подстреленная птица, / Подняться хочет – и не может...»* <261>, *«И к небу вознестись душа моя не может, / И отягченная склоняется глава»* (76). В тютчевских поэтических контекстах идея небесной недосягаемости часто передается и с помощью символического образа крыльев: *«Природа-мать ему дала / Два мощных, два живых крыла – / А я здесь в поте и пыли. / Я, царь земли, прирос к земли!..»* <112>, *«Висят поломанные крылья...»* <261>.

Неспособность человека достичь небесных высот проецируется обычно на то, что так или иначе составляет его сущность, например на объекты восприятия – звук. Звук достаточно часто употребляется в поэтическом идиолекте Ф. И. Тютчева для обозначения прекрасного, воз-

вышенного, сокровенного, а потому местом его обитания является небо. *«Туда взлетая, звук немеет»* <92>, т. е. не исчезает, а напротив, растворяется, усиливая существование. Как динамично движение звука вверх, так динамичен, стремителен и его обратный процесс (*«Несутся свыше звуки лир»* <6>, *«Сорвавшись с тучи, грянул гром»* <85>). Достигнув неба, звук приобретает статичность, неподвижность (*звук звучит над нами в вышине* <237>, *звук немеет* <92>). Растворение в небесном понимается как приобщение к духовному, обретение истинного пространства, недоступного человеку: *«Земного чуждые, возносят к небу взор / В огне божественных мечтаний!..»* <6>. Звук может возникать внизу, проникая в небесные высоты (*«Туда взлетая, звук немеет...»* <92>), либо, наоборот, – появляться вверху (*«Над спящим градом, как в вершинах леса, / Проснулся чудный еженощный гул»* <105>), распространяясь затем в земном пространстве и символизируя близость неба и земли, соединяя их, образуя закрытое пространство, круг.

В поэтических контекстах А. К. Толстого звук – несомненный атрибут беспредельного небесного пространства: *«Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков»* (37). Он часто неуловим, недоступен восприятию, возникает вверху, и все, что исходит из неба, так или иначе касается земли: *желтый лист* (255), *птица от удара грома* (109), *деревья под тяжестью плодов* (9).

Из всех звуков, возникающих вверху, и Ф. И. Тютчев, и А. К Толстой большее предпочтение отдают колокольному звону, созвучному душе: *«Святых колоколов я слышал содроганье / В моей душевной глубине...»* <87>; *«И сердце радостно / Дрожит и тает, / Пока звон благостный / Не замирает»* (149). Аналогичное значение имеют для поэтов птичьи голоса, пробуждающие желание приобщиться к «бессмертному», вечному небесному миру: *«И оживает в нас порою, / Когда весной, над нашей головою, / Из облаков песнь жавронка звенит...»* <88>; *«Звонче жаворонка пенье... / Сердце полно вдохновенья, / Небо полно красоты»* (62). Однако любое обращение человека к небу оказывается безответным: *«И от земли до крайних звезд / Все безответен и поныне / Глас вопиющего в пустыне, / Души отчаянной протест»* <272>.

Несмотря на острое восприятие антиномии «небо – земля», Ф. И. Тютчев и А. К. Толстой сближают противоположные стихии. У Ф. И. Тютчева этой цели служит частое употребление перифраз, указывающих на родство неба и земли (*бесцветный грунт небес* <78>, *высокая, безоблачная твердь* <83>, *твердь звездная* <133>), у А. К. Толстого – использование синтагматических предложно-падежных сочетаний и параллелизмов (*между небом и землей* (62), *на земле – в небе* (35), *в небе – в аллеях* (55)). Особую роль в этом процессе играют и элементы звукосферы. Одним из них, выполняющих роль среднего звена – медиаторов между земной поверхностью и небосводом, являются вершины деревьев и птицы. Они занимают воздушное пространство, из всех звуков которого особо отмечаются птичьи.

Семантика птичьего звучания в поэтических контекстах Ф. И. Тютчева оказывается поливалентной: звук может выступать в качестве сравнения (*«Как тихо веет над долиной / Далекий колокольный звон, / Как шум от стаи журавлиной...»* <30>), знака-мифологемы (*песнь пернатых* <55>, *гам лесной* <36>, *птичий свист* <197> – признаки грозы, ее наступления или окончания), символа (*крик петуха* <156>, *крик ворона* <214> и др.). Однако символическое обозначение издаваемых птицами звуков доминирует в лирике поэта. Практически во всех контекстных употреблениях их звучание символизирует возвышенно-прекрасный и вечный мир природы. Возможно, поэтому образы птиц даются обычно на фоне неба и одновременно служат противопоставлению бессмертного небесного смертному земному: *«И жаворонки в небе / Уж подняли трезвон»* <118>, *«Дико филин прокричал / И больному на одре / Скорый саван провещал»* <65>. Голоса птиц являются неотъемлемым элементом грозы. Замолкание птичьих голосов – почти всегда признак осени: *«...птиц не слышно боле...»* <226>, *«Но птички отпели, / Цветы отцвели...»* <81>.

В поэтических контекстах А. К. Толстого семантика птичьего звучания чаще лишается конкретного символического наполнения, сохраняя лишь представление о всеобщей гармонии, вечном, прекрасном. Здесь птичьи голоса даны фрагментарно и выделяются как один из элементов пространства при пейзажной характеристике или описании быта: *«Кукушка кричала вдали»* (5), *«В небе крик орлиных стай!»* (27), *«Уж ласточки, кружась, над крышей щебетали»* (40) и др.

Древесное звучание в поэзии Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого акцентируется обычно в состоянии всеобщего покоя, дремоты в природе, символизируя гармонию окружающего мира: *«А в покое нерушимом / Листья веют и шуршат»* <212>; *«Деревья листами не двинут, / На глади прозрачной царит тишина, / Как в зеркале мир опрокинут»* (83). Листья у Ф. И. Тютчева всегда шумят, т. е. издают не глухой, а громкий, но в то же время мелодичный звук: *«Как мелодически шумели / Их ветви над его главой!..»* <158>, *«И так над вами юбилейно / Петровы липы здесь шумят...»* <245>. Древесные звуки в стихах А. К. Толстого более многообразны: они издают

шорох (*«В шорохе листьев...»* (288)), шум (*«В шуме листьев сухих...»* (289)), хруст (*«Как листья хрустели на нашем пути»* (291)), шепот (*«Тихонько шептались деревья»* (5)). Их звучание нередко созвучно человеческой речи: *«Тревожно ропщут их вершины, / Как совещаясь меж собой...»* <197>. Часто воздух изображается как беззвучный фон. Такое его состояние активизируется ночью: *«Мотылька полет незримый / Слышен в воздухе ночном»* <109>. «Воздушное молчание» обычно прерывается отдельным голосом из огромного мира: *«Вдруг из морских пучин исшедший крик / Смутил кругом воздушное молчанье...»* <67>; *«В остывшем воздухе от меркнущих селений, / Дрожа, несется звон»* (102).

Итак, попытка создания звуковой картины мира художника слова на примере поэтических контекстов Ф. И. Тютчева и А. К. Толстого приводит к мысли о несомненной значимости звукового образа в раскрытии авторского мировоззрения. Реализуясь практически во всех элементах пространственной модели мира, звук связывает реальное и ирреальное, живое и неживое, внешний мир и внутренний, природу и человека. Это и позволяет говорить о нем как о ключевом элементе художественной системы обоих поэтов.

Примечания

1. *Айхенвальд Ю.* Тютчев. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 19.

2. *Бабенко Л. Г.* Идеографическое описание русской лексики как способ выявления базовых категорий и ключевых концептов // Русский язык: исторические судьбы и современность. III Международный конгресс исследователей русского языка: тр. и материалы. М.: МАКС Пресс, 2007. С. 475.

3. *Макарова С. А.* Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А. А. Фета (к вопросу о взаимодействии поэзии и музыки) // Язык и культура: Третья междунар. конф. Докл. Ч. 1. Киев, 1994. С. 205.

4. *Голованевский А. Л.* Поэтический словарь Ф. И. Тютчева. Брянск: РИО БГУ, 2009.

5. *Гаспаров М. Л.* Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн: Ээсти Раамат, 1990. С. 5–31; *Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева. Там же. С. 108–142; *Тильман Ю. Д.* Культурные концепты в языковой картине мира (на материале лирики Ф. И. Тютчева): дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.

6. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 2005. С. 678.

7. *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель. 1987. Здесь и далее цитаты из стихотворений Ф. И. Тютчева приводятся по данному сборнику. Номер стихотворения указывается в косых скобках.

8. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 2005. С. 678.

9. *Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1984. Здесь и далее цитаты из стихотворений А. К. Толстого приводятся по данному сборнику. Номер стихотворения указывается в круглых скобках.

10. *Козырев Б. М.* Письма о Тютчеве // Литературное наследство: Ф. И. Тютчев. Т. 97: в 2 кн. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 99.

11. *Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллинн: Ээсти Раамат, 1990. С. 113.

УДК 80

Е. В. Матвеева

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РАЗВЕРНУТОЙ МЕТАФОРЫ В ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО

Настоящая статья посвящена исследованию метафоры в поздних произведениях Л. Н. Толстого. Развернутая метафора рассматривается как основное средство репрезентации художественного образа и как способ трансляции авторских интенций.

The article is devoted to studying the functions of metaphor in Leo Tolstoy's late works. Developed metaphor is viewed as the major means of representing literary images as well as the main device of conveying the author's intention.

Ключевые слова: идиостиль, развернутая метафора, сравнение, художественный образ, авторская интенция.

Keywords: idiostyle, developed metaphor, comparison, literary image, author's intention.

Творческое наследие Л. Н. Толстого представляет интерес для целого ряда научных дисциплин (таких, как лингвистика, литературоведение, философия, теология и др.) Оно изучено глубоко и всесторонне.

Так, например, фразеологии Л. Н. Толстого посвящены монография Ю. В. Архангельской «Фразеология в дискурсе Л. Н. Толстого»; диссертация И. А. Еременко «Фразеология писем Л. Н. Толстого»; статьи Е. Г. Багатуровой («Фразеологические единицы как внутренние факторы текстообразования в романе Л. Толстого «Воскресение»), Е. Г. Панасенко («Фразеологические единицы с модальным значением в романе «Воскресение»), Л. Б. Савенковой («Пословицы как отражение жизненной философии персонажей в драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы»), В. М. Цапниковой («Фразеология романа Л. Н. Толстого "Война и мир"»). Относительно хорошо по сравнению с другими областями идиостиля изучен синтаксис писателя. Хотелось бы отметить работы А. Н. Карпова «Стилистический синтаксис Льва Толстого» и Б. И. Богина «Мнимые синтаксические неточности у Л. Н. Толстого».

© Матвеева Е. В., 2011

Глубоко и всесторонне изучены философские воззрения Л. Н. Толстого. Так, Г. Я. Галаган исследовал художественно-этические аспекты творчества писателя (проблемы должного и сущего, порока и добродетели). Философско-этический анализ публицистических произведений Л. Н. Толстого проводился в трудах Н. Н. Гусева, И. В. Чуприной. Работы В. Н. Ильина, И. Б. Мардова изучают мировоззрение Л. Н. Толстого в тесной связи с биографией писателя. Ряд работ посвящен формированию эстетических принципов Л. Н. Толстого (исследования Е. Н. Купреянова).

Однако, несмотря на это, исследования произведений писателя продолжают оставаться одним из наиболее актуальных направлений филологии.

Заметим, что в фокус изучения входили художественные произведения писателя. Публицистические тексты, дневниковые записи и эпистолярное наследие Л. Н. Толстого исследованы фрагментарно. В данной статье мы концентрируем внимание на анализе развернутой метафоры в поздних публицистических произведениях писателя, пытаясь выделить её дифференциальные особенности.

В современной лингвистической науке существует множество взглядов на метафору, что обусловлено её сложной и противоречивой природой. Будучи многоаспектным явлением, одним из основных приемов смыслопорождения, метафора представляет интерес для целого ряда отраслей знания и разделов лингвистики.

Большой вклад в развитие теории метафоры внесли такие ученые, как Н. Д. Арутюнова («Метафора и дискурс»), М. Блэк («Теория метафоры»), Д. Дэвидсон («Что означают метафоры»), Д. Лакофф и М. Джонсон («Метафоры, которыми мы живем»), Х. Ортега-и-Гассет («Две великие метафоры»), Е. О. Опарина («Концептуальная метафора»), Г. Н. Скляревская («Метафора в системе языка»), В. Н. Телия («Метафора как модель смыслопроизводства и её экспрессивно-оценочная функция»), В. К. Харченко («Функции метафоры»).

Как известно, в зависимости от степени развёрнутости образа различают простую, или локальную, метафору, в которой знак-носитель образа представлен одним словом, и развёрнутую метафору (композиционную, последовательную метафору, или цепочку метафор), план выражения которой выражен целой группой тематически близких лексем (знаков-носителей одного метафорического образа). Развёртывание метафоры представляет собой стилистический приём, основанный на усложнении плана выражения метафоры за счёт распространения знака-носителя образа. Возможность порождения подобных метафор обусловлена таким свойством метафоры, как когерентность: способность метафор сочетаться, не противореча друг другу. Развернутые метафоры функционируют на уровне текста.

Развернутая метафора выполняет текстообразующую функцию и является одним из главных способов репрезентации художественного образа, занимая, таким образом, особое место в произведениях писателя.

Так, в «Исповеди» для того чтобы описать свое душевное состояние, Л. Н. Толстой использует следующую развернутую метафору: «*Пускай я, выпавший птенец, лежу на спине, пищу в высокой траве, но я пищу оттого, что знаю, что меня в себе выносила мать, высиживала, грела, кормила, любила. Где она, эта мать*?» [1]. В процитированной метафоре репрезентированы два художественных образа. Бытие человека в мире отождествляется с положением птенца, выпавшего из гнезда, оторвавшегося от матери. Метафора «мать» употребляется по отношению к Богу и, на наш взгляд, является переосмыслением узуальной метафоры, представляющей Бога как отца. Таким образом, данная развернутая метафора основана на взаимодействии двух когерентных локальных метафор (человек – «выпавший из гнезда птенец», Бог – «мать»).

Как известно, одной из ключевых черт идиостиля Л. Н. Толстого является дидактизм. Л. Н. Толстому очень важно, чтобы читатель правильно понял его мысль. Именно с этим связано то, что писатель сам объясняет читателю свои метафоры, растолковывает, расшифровывает их. Одну из таких «объясненных» развернутых метафор встречаем в тексте «Исповеди»: «Со мной случилось как будто вот что: *я не помню, когда меня посадили в лодку, оттолкнули от какого-то неизвестного мне берега, указали направление к другому берегу, дали в неопытные руки весла и оставили одного*» [2]. Данная метафора-притча в лаконичной и образной форме отражает весь духовный путь писателя. Далее следует объяснение: «*Берег* – это был Бог, *направление* – это было предание, *весла* – это была данная мне свобода *выгрестись к берегу* – соединиться с Богом» [3]. Подобные «объясненные» развернутые метафоры следует считать дифференциальной чертой идиостиля Л. Н. Толстого.

Объяснение метафоры может быть как прямым (как видно из приведенного выше фрагмента текста), так и косвенным. Под косвенным объяснением метафоры мы понимаем прием дублирования метафоры сравнением. Контаминация развернутой метафоры и сравнения становится возможной за счет того, что метафоры и сравнения в произведениях писателя часто выдержаны в единой образной системе.

Приведем пример биоморфной развернутой метафоры, связанной со стихией воды: «*Дети попрыгали с корабля в воду. Их еще держит течение… Сверху из убегающего корабля выкинута им веревка. Им говорят, что они наверно погибнут, их умоляют с корабля (притчи: о женщине, нашедшей полушку; о пастухе, нашедшем пропавшую овцу; об ужине; о блудном сыне – говорят только про это); но дети не верят. Они не верят не веревке, а тому, что они погибнут. Такие же легкомысленные дети, как и они, уверили их, что они всегда, когда и уйдет корабль, будут весело купаться. Дети не верят в то, что скоро платье их намокнет, ручонки намахаются, что они станут задыхаться, захлебнутся и пойдут ко дну. В это они не верят, и только потому не верят в веревку спасения*» («В чем моя вера?») [4].

В данном контексте «корабль» является метафорой жизни земной; «веревка спасения» – учением Христа, понятым в его прямом, истинном значении. Человечество Л. Н. Толстой сравнивает именно с детьми, подчеркивая тем самым инфантилизм современного человека, который, уверовав в то, что будет купаться всегда, даже когда корабль уйдет (то есть уверовав в то, что будет жить вечно, что воскреснет после смерти), отказывается от единственного шанса на спасение, от «веревки спасения» (то есть от истинного учения Христа).

Для того чтобы читатель правильно и однозначно расшифровал такую сложную метафорическую систему, Л. Н. Толстой употребляет сравнение, основанное на тех же образах, преследуя цель объяснить читателю то, что он имел в виду: «*Как дети, упавшие с корабля, уверились в том, что они не погибнут, и оттого не берутся за веревку; так точно и люди, исповедующие бессмертие душ, уверились в том, что они не погибнут, и оттого не исполняют учение Христа-Бога*» [5].

Конструкции, когда метафора дублируется сравнением, являются дифференциальной чертой идиостиля Л. Н. Толстого, так как подобная организация текста отвечает авторским интенциям: сделать свои рассуждения, облеченные в художественную форму, наиболее понятными для читателя.

Более того, объяснение метафоры посредством сравнения недостаточно для Л. Н. Толстого: далее писатель отказывается от образной номинации и передает тот же смысл словами в прямом значении: «Они не верят в то, во что нельзя не верить, только потому, что они верят в то, во что нельзя верить» [6]. Под тем, «во что нельзя не верить», Л. Н. Толстой понимает истинное учение Христа; под тем, «во что нельзя верить», – ложное учение Христа, перетолкованное официальной церковью.

Таким образом, наблюдается своеобразная композиционная градация, обусловленная, прежде всего, авторскими интенциями: для разъяснения метафоры Л. Н. Толстой использует сравнение, которое, в свою очередь, уточняет посредством употребления слов в прямом значении.

Итак, для метафорики поздних произведений Л. Н. Толстого свойственна тесная связь между сравнением и метафорой, которые либо дублируют друг друга, либо образуют сложную контаминированную образную систему.

Те же цели, то есть в лаконичной и образной форме объяснить читателю идею произведения, преследует и вставной элемент (сон) в финале «Исповеди», который представляет собой развернутую метафору. В этой метафорической системе жизнь как бытие отождествляется с лежанием на постели: «*…вижу, что я лежу на постели. И мне ни хорошо, ни дурно, я лежу на спине. Но я начинаю думать о том, хорошо ли мне лежать…*» [7]. Осознание бесцельности жизни, её конечности передается Л. Н. Толстым так: «*И я начинаю оглядываться и прежде всего гляжу вниз, туда, куда свисло мое тело и куда, я чувствую, что должен упасть сейчас*» [8]. Смерть представляется писателю как падение в пропасть, в то время как бессмертие, воскресение воспринимается им как бесконечное пространство вверху: «*Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня*» [9]. Данная развернутая метафора наполнена определенными культурными смыслами, отражает стереотипы, бытующие в сознании человека, так как строится на оппозиции, близкой к таким оппозициям, как «верх – низ», «ад – рай», «жизнь – смерть».

В анализируемой образной системе вера определяется через следующую метафору: «Я спрашиваю себя, как я держусь, ощупываюсь, оглядываюсь и вижу, что подо мной, под серединой моего тела, одна *помоча* и что, глядя вверх, я лежу на ней в самом устойчивом равновесии, что она одна и держала прежде» [10].

Жизнь человека, мироздание определяется через техническую фетишную метафору «механизм»: «И тут, как это бывает во сне, мне представляется тот *механизм*, посредством которого я держусь, очень естественным, понятным и несомненным…» [11].

Проанализированная развернутая метафора является ключевой для «Исповеди». Употребляя данную развернутую метафору в финале произведения, Л. Н. Толстой производит своеобразное обобщение, подведение итогов: в образной и лаконичной форме писатель еще раз объясняет читателю ход своих размышлений, идею произведения.

Для трактата «В чем моя вера?» ключевым становится противопоставление света и тьмы,

которое порождает развернутую метафору, состоящую из нескольких локальных: «Разум ничего не приказывает, он только *освещает. Я в темноте избил руки и колена, отыскивая дверь. Вошел человек со светом, и я увидал дверь. Я не могу уже биться в стену, когда я вижу дверь, и еще менее могу утверждать, что я вижу дверь, нахожу, что лучше пройти в дверь, но что это трудно, и потому я хочу продолжать биться коленками об стену*» [12]. Метафора «*свет*» употребляется дважды: первый раз она эксплицируется в виде вербальной метафоры «освещать» и является узуальной (традиционное восприятие разума как света). Затем тот же образ света выражается в окказиональной метафоре «свет» (в последнем случае под светом понимается учение Христа). Следующая локальная метафора может быть квалифицирована как окказиональная – «темнота» для обозначения неверия, атеистического состояния. Под «дверью» следует понимать веру, учение Христа. Под «стеной» – ложное учение Христа, которое проповедует официальная церковь.

Данную развернутую метафору в целом можно охарактеризовать как акциональную (поиски истины, смысла жизни писатель уподобляет отыскиванию двери в темноте). В свою очередь, акциональная метафора основана на пересечении нескольких фетишных метафор.

Для того чтобы описать состояние современного человечества, его отношения к жизни, Л. Н. Толстой использует метафору «постоялый двор», которая разворачивается в тесте трактата «В чем моя вера?». «Постоялый двор» – это земная, временная, конечная жизнь человека // божий мир. Необходимо отметить несомненную важность определения «постоялый» для данной образной системы. Земную жизнь человека Л. Н. Толстой уподобляет не жизни в собственном доме, но именно жизни на постоялом дворе, подчеркивая тем самым не просто временность, конечность земного бытия, но, прежде всего, отношение человека к жизни и к миру («Каждый хочет все для себя» [13]). Для того чтобы передать то отношение к земной жизни, которое сложилось у современного человека, писатель использует следующую метафору: «Каждый торопится воспользоваться, чем может, и начинается истребление всего – борьба, драка за предметы обладания: корову молочную, нестриженых котных овец бьют на мясо; станками и телегами топят печи, дерутся за молоко, за зерно, проливают и просыпают и губят больше, чем пользуются. Никто спокойно не съест куска, ест и огрызается; приходит сильнейший и отнимает, а у него отнимает другой» [14]. Заметим, что рассматриваемая развернутая метафора обладает определенным индексом интертекстуальности, так как содержит намеки, во-первых, на рассуждения английского философа Т. Гоббса о «войне всех против всех», во-вторых, перекликается с теорией естественного отбора Ч. Дарвина.

Следствием отношения к земной жизни как к пребыванию на постоялом дворе является следующее: «Намучившись, избитые, голодные люди уходят из двора» [15]. «И опять *хозяин* приготовляет все во дворе так, чтобы люди могли спокойно жить в нем», – продолжает свои рассуждения Л. Н. Толстой [16]. «Хозяином» писатель называет Бога: данная номинация заимствована из Евангелия. Кроме того, метафора осложнена эпитетом «добрый».

Далее: «И вот в один из новых приходов людей находится *учитель*, который говорит другим: братцы! что мы делаем» [17]. «Учителем» Л. Н. Толстой называет Христа, подчеркивая его человеческую, а не божественную сущность.

Заметим, что проанализированная развернутая метафора может быть квалифицирована и как интертекст-пересказ, так как суть её сводится к тому, что в упрощенном виде Л. Н. Толстой пересказывает историю возникновения и распространения христианства: «...прошло время, все услыхали во дворе слова учителя, все поняли их, все мало что поняли, все признали, что это сам Бог говорит через учителя, что и учитель-то был сам Бог...» [18]. Нарочитое упрощение текста, которое наблюдается в данном случае, обусловлено, прежде всего, интенциями автора: как можно понятнее, доходчивее объяснить читателю основные идеи, положения своих рассуждений; пересказать определенный исторический период, связанный с возникновением и распространением христианского учения, наиболее лаконично.

Ложное истолкование учения Христа Л. Н. Толстой описывает так: «...а они вообразили, что учитель осудил всю жизнь и этом дворе и обещал им другую, хорошую жизнь не на этом дворе, а где-то в другом месте. И они решили, что этот *двор постоялый...*» [19]; «...вообразили себе, что этот двор *постоялый*, а там где-то будет *настоящий*» [20]. Данная метафора в лаконичной форме выражает отношение Л. Н. Толстого к идее вечной жизни и воскресения в том виде, в котором его понимает официальная церковь, то есть к физическому воскресению, якобы обещанному Христом, как к чуду. Заметим, глагол «воображать» употребляется в тексте дважды и является своеобразной смысловой доминантой, подчеркивающей отношение автора к тому, о чем он говорит. Кроме того, данная метафора осложняется антитезой: противопоставление «постоялого двора» как жизни земной, конечной и «настоящего двора» как символа жизни бесконечной, загробной.

Итак, метафора «*постоялый» двор*», употребленная Л. Н. Толстым для выражения отношения человека к земной жизни и к миру, разворачивается в тексте за счет использования локальных интертекстуальных метафор, заимствованных из Евангелия, а также за счет создания интертекста-пересказа.

Мотив блуждания чрезвычайно важен для многих произведений Л. Н. Толстого. Продолжая рассуждать о вере людей в бессмертие и физическое воскресение, Л. Н. Толстой употребляет следующую метафору: «*Я заблудился в снежную метель…*» («В чем моя вера?») [21]. Далее метафора разворачивается: «*Когда мы верили огонькам, мелькавших в наших ошалелых глазах, была уже вот-вот и деревня, и теплая изба, и спасение, и отдых, а тут только крепкая дорога*» [22]. В данной образной системе «мелькающие огоньки» // «деревня» – это надежда на вечную жизнь, на бессмертие, на воскресение, якобы обещанное Христом; это ложное толкование слов Христа. «Твердая дорога» – это истинный путь Христа, это правильное понимание его слов.

Особо следует обратить внимание на слово, которое функционирует в приведенном фрагменте текста в двух значениях: прямом и переносном. Формально в тексте слово «спасение» употреблено в прямом значении (имеется в виду физическое спасение). Однако данная единица является составной частью развернутой метафоры, поэтому при дешифровке метафоры слово «спасение» начинает функционировать в переносном значении (речь идет о спасении души, о воскресении из мертвых).

Текстам Л. Н. Толстого, как было отмечено выше, присущ высокий индекс интертекстуальности. В связи с этим многие развернутые метафоры представлены в виде интертекстов-пересказов. Подобные интертекстуальные элементы не только организуют текст с точки зрения его выразительности, иносказательности, но и расширяют внутренние границы произведения, вводят его в контекст мировой литературы. Что касается основных черт идиостиля Л. Н. Толстого, необходимо отметить своеобразную «притчевость», которой отличаются многие его произведения. Часто писатель помещает в свои тексты притчи, легенды, предания, басни в качестве вставных элементов, переосмысливая их.

Рассмотрим одну из развернутых метафор, представленных в виде интертекста-пересказа, более подробно. «Давно уже рассказана восточная басня про путника, застигнутого в степи разъярённым зверем…» («Исповедь») [23]. Данная басня необходима Л. Н. Толстому не только в качестве развёрнутой метафоры, не только для того, чтобы изобразить картину человеческого бытия, создать образ жизни и смерти, она также выводит текст Л. Н. Толстого на иной уровень, связывая его с контекстом мировой литературы. Притча о путнике входит в состав санскритского сборника повестей, басен, назидательных сентенций, известных под названием «Панчатантры» (Пятикнижья), относящегося предположительно к периоду между II в. до н. э. и VI в.

Рассмотрим локальные метафоры, из которых строится данная образная система, более подробно.

Метафора «*дракон*» для обозначения концепта «смерть» является ярким примером контаминации образной, оценочной и эмотивной метафор. Кроме того, данная метафора имеет интертекстуальное наполнение, так как связана с определенными культурными стереотипами.

Метафору «*ветки жизни*» можно квалифицировать как узуальную, так как она связана с представлением о жизни как о дереве. Кроме того, данная метафора выступает в качестве средства, позволяющего обыграть фразеологическую единицу «держаться за жизнь».

Метафора «*белая и черная мышь*» для обозначения дня и ночи является ярким примером образной метафоры и связана с представлением человека о ходе времени, о конечности жизни. Кроме того, данная метафора отражает определенные цветовые стереотипы.

Метафора «*капли меда*» употреблена для обозначения удовольствий жизни, которые отвлекают человека от поисков истины и от осознания неизбежности смерти.

Итак, анализируемая развернутая метафора состоит из четырех локальных когерентных метафор, которые, вступая во взаимодействие друг с другом, образуют единую образную систему.

Притча о путнике чрезвычайно важна для идейного содержания «Исповеди». Именно поэтому Л. Н. Толстой обращается к ней в рамках произведения много раз. Рассуждая о четырех возможных выходах «из того ужасного положения, в котором мы все находимся», Л. Н. Толстой использует следующую метафору: «*Они не видят ни дракона, ожидающего их, ни мышей, подтачивающих кусты, за которые они держатся, и лижут капли меда*» [24]. Так писатель характеризует людей, которые выбирают для себя «выход неведения». Другой выход, «выход эпикурейства», Л. Н. Толстой описывает следующим образом: «Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть, *не смотреть ни на дракона, ни на мышей, а лизать мед самым лучшим образом, особенно если его на кусте попалось много*» [25].

Подводя итоги, хотелось бы отметить следующее: тенденция к разворачиванию метафоры яв-

ляется одной из черт идиостиля Л. Н. Толстого. Именно развернутая метафора становится ключевым способом порождения текста и выражения авторских интенций.

Можно выделить две тенденции, связанные с особенностями употребления развернутой метафоры в произведениях Л. Н. Толстого. С одной стороны, писатель сам объясняет читателю свои метафоры, растолковывает, расшифровывает их. Объяснение метафоры в произведениях Л. Н. Толстого может быть репрезентировано двумя способами: непосредственное объяснение метафоры и объяснение метафоры посредством сравнения. Подобный прием обусловлен стремлением писателя к дидактизму. В связи с этим многие развернутые метафоры Л. Н. Толстого могут быть квалифицированы как «объясненные». С другой стороны, развернутая метафора сама может выступать в качестве средства объяснения. Однако в любом случае метафора Л. Н. Толстого обладает высоким экспансионистским потенциалом, так как именно процесс развертывания метафоры становится фундаментом для построения художественного образа в произведениях писателя.

Примечания

1. *Толстой Л. Н.* Собрание Сочинений: в 90 т. Т. 23. М., 1983. С. 41.
2. Там же. С. 56.
3. Там же. С. 56.
4. Там же. С. 367.
5. Там же. С. 367.
6. Там же. С. 368.
7. Там же. С. 58.
8. Там же. С. 58.
9. Там же. С. 58.
10. Там же. С. 58.
11. Там же. С. 58.
12. Там же. С. 377.
13. Там же. С. 386.
14. Там же. С. 389.
15. Там же. С. 389.
16. Там же. С. 389.
17. Там же. С. 390.
18. Там же. С. 390.
19. Там же. С. 390.
20. Там же. С. 390.
21. Там же. С. 350.
22. Там же. С. 350.
23. Там же. С. 18.
24. Там же. С. 22.
25. Там же. С. 22.

Вариативность языковых единиц. Слово как единица текста. Вопросы словообразования. Топонимика. Проблемы категоризации. Языковая ситуация

УДК 802/809.1-52

Л. О. Тимошенко

МАШИНА И *МАХИНА:* СЕМАНТИЧЕСКОЕ РАСХОЖДЕНИЕ ВАРИАНТОВ

В статье обсуждаются процессы терминологизации пар лексических вариантов, происходящих от общего источника, но разошедшихся в современных значениях; с этимологической и хронологической точек зрения рассматриваются варианты латинского слова *machina* в русском, английском, французском и немецком языках; проводится сравнительно-исторический и семантический анализ лексических параллелей.

In the article the author discusses the processes of terminologization of lexical variants having common origin but different in their modern meanings; variants of the Latin word *machina* are studied in Russian, English, French and German languages from the etymological and chronological points of view; the comparative linguistic and semantic analysis of lexical parallels is carried out.

Ключевые слова: терминологизация, лексический вариант, лингвистический дублет, когнат, интернационализм, лексическая параллель (соответствие).

Keywords: terminologization, lexical variant, linguistic double, cognate, internationalism, lexical parallel (correspondence).

Цель статьи – сравнить общее и особенное в русском языке в вариантах латинского слова *machina* – *махина* и *машина,* проанализировать оба варианта в европейских языках этимологически – с точки зрения эпохи вхождения данных слов в русский, английский, французский и немецкий языки и с точки зрения роли языков-посредников, участвовавших в процессе заимствования, сравнить семантические производные данного латинизма в европейских языках.

Как отмечает В. В. Акуленко, сопоставление преимущественно бывает бинарным, хотя могут быть сопоставлены три языка и более. Соотносительные (в частности, эквивалентные при переводе) элементы далеко не всегда тождественны типологически [1].

Рассмотрим составленную нами сводную этимологическую таблицу заимствованных в европейские языки слов с латинской основой *machina* (см. таблицу).

© Тимошенко Л. О., 2011

Как видно из таблицы, все указанные слова являются родственными. Но если о родстве таких групп слов, как *машина* и *махина; механизм, механик* и *механика* можно догадаться, так как все они относятся к области техники, то родство с ними слова *махинация* без дополнительного этимологического анализа проследить трудно. Тем не менее слово *махинация* возникло из латинского *machinatio (хитрость)* от *machina (машина).* Родство значений *хитрость* и *машина* можно вывести из рассуждения, что машина представлялась людям в древности какой-то хитростью, хитроумным приспособлением. Значение *хитрость,* будучи нейтральным, в слове *махинация* приобрело оттенок нечестной сделки или операции с деньгами: хитроумное приспособление превратилось из помощника человека в его врага.

Другим, положительным оттенком «хитрости» *машины* является значение *умелости* в слове *механик,* произошедшем от латинского *mechanicus – умелый.*

Таким образом, *хитрость* как нейтральное значение рассматриваемого латинизма имеет у производных слова *machina* как положительную, так и отрицательную стилистическую окраску.

Лексемы *машина, махина* и *механизм, механик, механика,* несмотря на чередования в корне *мах- и мех-* и разные значения, имеют общую латинскую форму *machina,* восходящую к исходной греческой *mekhane (сооружение).* Сравним в данном случае и общегерманскую форму *тазап (иметь власть, силу)* и современный немецкий глагол *machen (делать, изготовлять; устраивать; исполнять; превращать; побуждать).*

Что касается смысловых оттенков слова *машина* в европейских языках, то только в русском языке помимо своего основного значения *механизм,* отраженного в английском, французском и немецком языках, укоренилось разговорное употребление в значении *автомобиль,* причем и механизм, и автомобиль могут быть *махиной* – большой, громоздкой вещью. Но в значении *не человек, а машина* употребление характеристики *махина* невозможно. *Махина* характеризует только неодушевленные предметы.

Рассмотрим роль языков-посредников, участвующих в процессе заимствования латинского слова *machina* в европейские языки. Так, в русский язык это слово в значении *машина* вошло в эпоху Петра I из немецкого (*Maschine),* а в него –

Русский язык	Английский язык	Французский язык	Немецкий язык
Машина, у Петра I <нем. Maschine, XVII в. <фр. machine <лат. machina (сооружение)	Machine (structure), XVI c. <of. <l. machina (device) <gr. makhana, mekhane <mekhos (contrivance), Gmc. mazan	Machine, 1361 <lat. <gr.	Maschine <frz. machine <lat. machine <griech. mechane
Махина (громади-на), у Петра I <польск. machine <лат. machina (орудие) <гр.	Machine (structure), XVI c. <OF. <l. machina (device) <gr. makhana, mekhane <mekhos (contriv-ance), Gmc. mazan (have power)	Machine (assem-blage de l'univers), 1361 <lat. machine <gr. makhana (invention ingenieuse)	Maschine <frz. machine <lat. machina (Kriegsmaschine) <griech. dorisch machana <mechane
Махинация <лат. machination (хитрость)	Machination (plotting), XV c. <of. machination <l. machinatio <machinari (contrive) < machina (machine)	Machination, fin XII s. <machine, 1361 <lat. machina <gr. makhana	Machination <lat. machina
Механизм <гр. mechane (машина, орудие)	Mechanism, XVII c. <of. mecanique <l. mechanicus <gr. mekhanikos <mekhane (machine)	Mecanisme, 1701 <lat. imper. mechanicus <gr. mekhanikos <mekhane (machine)	Mechanismus <frz. mecanisme <lat. mechanicus <griech. mechanikos <mechane <mechos (Hilfsmittel)
Механик, у Петра I <польск. mechanik или нем. mechanikus, XVII в. <лат. mechanicus <гр. (умелый) <(орудие)	Mechanic, XIV c. <of. <l.<gr.	Mecanicien, 1696 <lat. imper. mechanicus <gr, mekhanikos <mekhane (machine)	Mechaniker <lat. mechanicus
Механика <гр. mechanike (наука о машинах)	Mechanics, XVII c. <of. <l.<gr.	Mecanique, 1265 <lat. <gr.	Mechanik <lat. (ars) mechanica <griech. mechanike (techne) <mechanikos

из французского *(machine)*, согласно словарю М. Фасмера. Заимствования в эпоху Петра I касались многих сторон жизни общества, но особенно частотны были научные термины, посредником при заимствовании которых был немецкий язык, поскольку с Германией в XVII–XVIII вв. у России были тесные связи. Процесс засилья всего немецкого в России эпохи Петра I описан в художественной литературе [2]. В Москве той поры была даже Немецкая слобода.

И в английский, и в немецкий языки латинское слово *machina* вошло из французского (*machine)*, но в разные века. Так, если это слово появилось в русском языке в XVII в., то в английский язык оно вошло в XVI в. и, конечно, не было связано с культурной революцией Петра Великого. Отметим, что во французский язык латинское *machina* вошло еще в 1361 г.

Теперь для сравнения рассмотрим слово *махина* как совершенно самостоятельный семантический вариант латинского *machina*. В русский язык это слово вошло из польского в эпоху Петра I, а в польский – непосредственно из латинского (*machine)*. Заметим, что для заимствований, вошедших в русский язык в эпоху Петра I, во многом характерно польское посредничество. Это, вероятно, объясняется историческими причинами – войной России и Польши и нашествием поляков, что отражено в литературных памятниках [3].

Только в русском языке из всех рассматриваемых европейских языков от общего латинского слова возникли семантические варианты *махина* и *машина*. Значения латинского *machina* также дифференцируются в европейских языках. Это и *громадина, машина* (в русском языке), *устрой-*

ство вселенной (во французском языке), *военная машина* (в латинском языке).

Мы не рассматриваем исходное греческое слово *mekhane* при анализе слов *машина* или *махина,* поскольку в данном случае более употребительным оказалось латинское заимствование из греческого – *machina.* Тем не менее греческое слово *mekhane* играет активную роль в образовании таких слов, как *механизм, механик, механика, механический.*

Обратимся к анализу терминологической цепочки синонимов пары слов *махина – машина.* Для их обозначения используются наименования *вариант – когнат – интернационализм – дублет.*

Согласно определению интернет-источника, эти слова являются лингвистическими дублетами, языковыми дублетами или просто дублетами (от фр. doublet). В языкознании под дублетами понимают лексические единицы и группы единиц, одинаковых или близких по значению, связанных с одной и той же производящей основой этимологически, но в процессе эволюционного развития языка дифференцированных семантически и/или стилистически.

Наиболее широко дублеты представлены в романских языках, где в одном словообразовательном гнезде зачастую уживаются этимологически родственные слова народно-латинского, классического латинского и смешанного происхождения. Первые, как правило, сильно изменены по языковым законам просторечия, а классический книжный латинизм практически не отличается от своего античного аналога [4].

Употребление лингвистических дублетов имеет свою историю. Если в XVII–XVIII вв. в русском языке было огромное количество дублетов, то в настоящее время дублетов осталось довольно мало, в основном, с точки зрения различия суффиксов (ср., например, *грамматичный, грамматический, грамматикализованный),* что объясняется сложившейся языковой нормой.

По мнению И. А. Василевской, выделяются формальные и семантические дублеты. Однокоренные единицы принято называть формальными дублетами, разнокоренные – семантическими. Дублеты могут возникать в заимствующем языке в результате различного транслитерирования иноязычных написаний, различного произношения (с той или иной степенью приближенности к произношению языка-источника), различных ослышек и последующего воспроизведения ошибочного звукового облика слова, под влиянием аналогии, которая отнюдь не всегда действует в ассимилирующем направлении, переосмыслений формы слова и соответствующего ее изменения под влиянием «народной этимологии» и различных смысловых ассоциаций [5].

В. В. Виноградов отмечает: «В русском литературном языке XVIII и начала XIX в. как формы одного и того же слова воспринимались “*махина*” (латинское *machina*) и “*машина*” (с ударением на первом слоге). Позднее – не ранее 20–40-х гг. XIX в. – слово *махина*, выйдя за пределы профессионально-технической речи, стало в устно-бытовом языке обозначать лишь громоздкую, очень большую вещь, предмет необычной величины... Со второй половины XIX в. *махина* и *машина*, изменившие свое ударение, стали совсем разными словами» [6].

Слова *махина* и *машина* сходны сейчас в своих значениях – *механизм*, правда, *махина* может быть еще и громоздким механизмом и необязательно механизмом, а просто вещью. Но сейчас, согласно приведенному выше определению, эти слова разошлись семантически и стилистически, что подходит под описание лингвистического дублета.

У В. В. Акуленко для описания языковых явлений, подобных паре *machina – машина*, встречаются термины *интернационализм* и *когнат*. Интернациональность – массовая и регулярная отождествляемость по форме знаков разных языков и способность этих знаков служить переводными эквивалентами друг друга в условиях двуязычия и многоязычия. Когнаты – слова общего происхождения, восходящие к одной и той же праформе в языке-основе. Когнаты могут быть сходными до степени узнаваемости. Сходные когнаты в синхронно сопоставляемых родственных языках сближаются с категорией интернационализмов [7].

Слова *махина* и *машина* можно назвать когнатами. У них общая латинская праформа – *machina.* Если слово *машина* можно назвать интернационализмом, так как оно встречается в рассматриваемых европейских языках, то этого нельзя сказать о слове *махина.*

По терминологии Ю. С. Сорокина, слова *махина* и *машина* можно назвать вариантами. Вариант, согласно Ю. С. Сорокину, – слово более общего значения, включающее и дублет, и другие формы слова [8].

Таким образом, мы рассмотрели терминологическую цепочку *вариант – когнат – интернационализм – дублет*. Обилие терминов, описывающих данное языковое явление, говорит об актуальности и недостаточной изученности поставленной проблемы описания языковых пар. Наличие дублетов свидетельствует о незавершенности системного распределения языкового материала. Внесистемное положение заимствуемых, но еще не усвоенных языком слов и создает у них возможность формальных, «пустых» различий при тождестве функции.

Что касается термина *лексическая параллель* (или *соответствие*), то им принято обозначать

сходные по форме слова разных языков, отличающиеся только в рамках языковой нормы каждого языка – фонетически или морфологически. При семантических отличиях сходных слов перед нами окажется дублет. Так, лексическими параллелями будут, например, слова: (гр.) *mekhane,* (лат.) *machina,* (рус.) *машина,* (англ.) *machine,* (фр.) *machine,* (нем.) *Maschine.*

Подводя итоги, можно отметить, что в статье были вкратце рассмотрены семантические и этимологические особенности лексем, произошедших от латинского слова *machina,* проанализированы их сходства и расхождения на фоне языковых норм русского, английского, французского и немецкого языков, отраженных в словарях данных языков, и затронут спорный вопрос о терминологическом обозначении описанного круга явлений в отечественной лингвистике.

Примечания

1. *Акуленко В. В.* Вопросы интернационализации словарного состава языка. Харьков: Изд-во Харьк. ун-та, 1972. С. 10, 13, 23.

2. *Толстой А. Н.* Петр Первый. Куйбышев: Кн. изд-во, 1984.

3. *Пушкин А. С.* Сочинения: в 3 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1986.

4. Лингвистические дублеты. URL: http://www.ru.wikipedia.org.

5. *Василевская И. А.* К вопросу о формальной дублетности иноязычной лксики в заимствующем языке. (На материале русского языка XVIII в.) // Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина). М.; Л.: Наука, 1966. С. 288.

6. *Виноградов В. В.* Словообразование в его отношении к грамматике и лексикологии // Вопросы теории и истории языка. М., 1952. С. 147–148.

7. *Акуленко В. В.* Вопросы интернационализации словарного состава языка. Харьков: Изд-во Харьк. ун-та, 1972. С. 10, 13, 23.

8. *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка в 30–90-е годы XIX века. М., 1965. С. 179.

УДК 81'373.232.1

Э. Ф. Маслова

СЕМАНТИКО-ЭТИМОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАМИЛИЙ В ТЕКСТОВОМ ПОЛЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6»)

Статья посвящена анализу антропонимикона в рассказе А. П. Чехова «Палата № 6», в частности, одному из самых спорных и актуальных вопросов современного языковедения – проблеме «имя в тексте», поскольку вопрос о функционировании онимов в текстовом поле требует особо пристального изучения, ибо имя – это слово, но слово специфическое, индивидуально-когнитивное. В данном исследовании рассматривается комплексный анализ одного из литературных пластов антропонимической лексики – фамилий в свете их семантико-этимологической интерпретации.

The article deals with the analysis of the anthroponymikon in A. P. Chekhov's story "Ward № 6". Specifically, the article covers one of the most debatable and actual topics of modern linguistics – the problem of name in the text. The question of functioning of onyms in the text field demands more careful study, because name is a word but a specific one, individual – cognitive. This research is concerned with the integrated analysis of the literary strata of anthroponymic vocabulary – surnames – from the point of view of their semantic-etymological interpretation .

Ключевые слова: антропонимы, онимы, Громов, Рагин, А. П. Чехов, «Палата № 6», фамилия.

Keywords: anthroponyms, onyms, Gromov, Ragin, A. P. Chehov, "Ward № 6", surname.

В январе 2010 г. исполнилось 150 лет со дня рождения Антона Павловича Чехова. Юбилей писателя – это праздник не только российской, но и всей мировой культуры. В своих произведениях А. П. Чехов дал ряд неподражаемых по силе художественной изобразительности и глубине психологического анализа, выпуклых и ярких картинок из быта средних классов: купцов, чиновников, актеров, врачей, учителей и пр.

Одна из наиболее интересных в аспекте «поведения» имен в тексте повестей, на наш взгляд, – это «Палата № 6», в которой рассказывается о провинциальной больнице и докторе, назначенном туда властями. Для характеристики персонажей А. П. Чехов не только детализирует внешность, поведение героев, но и наделяет своих героев особыми именами.

Актуальность исследования мотивируется неиссякаемым интересом во все времена к языковому творчеству писателя в общем, к антропонимическому корпусу как к специфическому отражению идиостилевых черт А. П. Чехова – в частности.

© Маслова Э. Ф., 2011

Цель данной статьи – дать комплексный анализ одного из литературных пластов антропонимической лексики – фамилий в свете их семантико-этимологической интерпретации.

Материалом исследования послужили, таким образом, повесть А. П. Чехова «Палата № 6» и извлеченные из произведения антропонимы (фамилии).

Методы исследования: описательный, структурно-семантический, стилистической интерпретации.

Каждая антропонимическая единица (имя, фамилия, отчество, прозвище и др.) обладает большим социально-типологическим и художественно-изобразительным потенциалом. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования ученых-антропонимистов, которые анализировали имена собственные с точки зрения становления, развития и функционирования в русском языке (В. Д. Бондалетов, В. А. Никонов, А. В. Суперанская, В. И. Супрун, О. Н. Трубачев, Н. К. Фролов), описали процессы ономастической деривации, онимизации и апеллятивизации в русской онимии (Н. П. Колесников, М. В. Горбаневский, Л. А. Введенская, Г. Ф. Ковалёв и др.).

Антропонимическая лексика, по мнению многих исследователей, является важной составной частью лексикона литературного произведения, представляя собой неотъемлемый компонент выражения художественного замысла писателя. Попадая в мир литературы, имена собственные становятся важным художественным средством в ономастической системе текста и всего творчества писателя, выступают в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс ассоциативных значений.

По наблюдениям В. В. Виноградова, «специфика образно-художественного осмысления слова сказывается даже в функциях собственных имен, выбранных и включенных писателем в состав литературного произведения. Они значимы, выразительны и социально характеристичны, как прозвища» [1]. Обладая необычайно выразительной семантикой, которая еще подчеркивается, усиливается окружающим контекстом, имена собственные также становятся символами образов.

Вопрос об именах собственных в творчестве А. П. Чехова следует рассматривать как составную часть специфики стиля писателя.

Нужно отметить, что Чехов на всех этапах своего творчества, во всех использованных им жанрах с особенным вниманием относился к наименованиям своих героев, подчёркивал их идейно-художественную функцию и использовал их оригинально и многообразно.

Как отмечают исследователи, в системе языковых средств всё содержательно, все элементы стилистически функциональны. Они взаимообусловлены и органически связаны с содержанием. Эта система зависит от литературного направления жанра, темы произведения, структуры образов, творческого своеобразия художника. В этой системе все элементы подчинены одной цели – наиболее удачному выражению художественного содержания произведения.

Главными героями, исходя из содержания и частотности употребления антропонимов в повести А. П. Чехова «Палата № 6», являются *Громов Дмитрий Иванович* и *Рагин Андрей Ефимович*.

Громов Дмитрий Иванович. Фамилия Громов созвучна с названием природного явления. По значению Большого толкового словаря: «Гром – грохот, раскаты, сопровождающие молнию во время в грозы. Известны фразеологизмы: как гром среди ясного неба (Неожиданно, внезапно. Пока гром не грянет (пока не случится что-нибудь тяжелое, важное)» [2].

По «Этимологическому словарю Фасмера»: «Гром. Связано чередованием гласных с греметь; родственно др.-прусск. grumins “гром”, лит. grumenti “греметь”, греч. “шум, треск, ржание”, “скрежет, шум”, авест. granta – “рассвирепевший”, нов.-перс. aram “ярость”, д.-в.-н. gram “раздосадованный, збешенный”, нов.-в.-н. gram “сердитый”» [3].

Действительно, все поведение главного героя, манера держать себя отличаются резкостью, возбужденностью, граничащими со свирепостью, буйством. «*Он весь затрясся от гнева, вскочил и с красным, злым лицом, с глазами навыкате, выбежал на середину палаты*» [4]; «*крикнул и захохотал*» [5]. «*Когда кто-нибудь роняет пуговку или ложку, он быстро вскакивает с постели и поднимает*» [6]. «*…он всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным и неопределенным ожиданием*» [7]; «*…он запахивается в свой халатик и, дрожа всем телом, стуча зубами, начинает быстро ходить из угла в угол… Похоже на то, как будто у него сильная лихорадка*» [8]. «*Речь его беспорядочна, лихорадочна, как бред, порывиста…*» [9].

Общеизвестно, что форма имени (фамилии) в художественном произведении может служить носителем характеристики и самохарактеристики персонажа. Она позволяет понять внутренний мир героя, все разнообразие человеческих взаимоотношений, воссозданных писателем в рамках литературного контекста. Ярким примером тому может служить и образ *Рагина Андрея Ефимовича*.

Рагин. Мы предложили бы несколько версий происхождения фамилии *Рагин*. Допустим, фамилия «Рагин» произошла от французского слова «рагу» (ragout) – кушанье из мелко нарезанного мяса, рыбы или овощей [10].

Образ, нарисованный автором, в какой-то степени подтверждает этимологическую характеристику персонажа. Действительно, из текста видим, что образ Рагина весь соткан из противоречий: *«Наружность у него тяжелая, грубая, мужицкая... Лицо суровое... громадные руки и ноги... Но поступь у него тихая и походка осторожная, вкрадчивая»*, говорит *«не басом, как ждешь, а тонким, мягким тенорком»* [11].

Сам он человек чрезвычайно мягкий и деликатный, но, благодаря его мягкости и пассивному отношению к социальному злу, в больнице, которой он заведует, творятся преступления: больных морят голодом, заражают болезнями, избивают.

Двойственность натуры Рагина подтверждают и его противоречивые суждения, в которых намешано всего: и положительного, и отрицательного. *«Сказать же смотрителю, чтоб он перестал красть, или прогнать его, или совсем упразднить эту ненужную паразитную должность – для него совершенно не под силу. Когда обманывают Андрея Ефимыча или льстят ему, или подносят для подписи заведомо подлый счет, то он краснеет, как рак, и чувствует себя виноватым, но счет все-таки подписывает»* [12].

Другая наша версия заключается в том, что, возможно, фамилия *Рагин* произошла от слова «рагоза». По «Этимологическому словарю Фасмера»: «"Рагоза – ссора, спор, брань", с.-в.-р., пенз., также "склочник", с.-в.-р., симб., пенз., "невзрачный человек", вятск., рагозить "болтать, врать, пустословить, суетиться попусту", тверск., псковск. (Даль), др.-рус. рагоза "ссора", рагознъ "сварливый" (Жит. Александра Невск., рукоп. XVI в., стр. 38, часто в Псковск. 2 летоп.), рагозитися "возмущаться"» [13].

Данная этимологическая характеристика опять же находит подтверждение в контексте произведения. На протяжении всей повести Доктор Рагин и почтмейстер Михаил Аверьяныч ведут бессмысленные разговоры и жалуются на судьбу. Именно Рагин вступает в споры с Громовым.

Как видим, в повести «Палата № 6» фамилии главных героев согласуются с сюжетно-тематической линией, идейным замыслом произведения. Антропонимы, входящие в структуру художественного произведения, органически связаны с содержанием как один из элементов художественного выражения.

Смеем предположить, что использование «говорящих» фамилий с подчеркнутой негативной семантикой – это прием прямой мотивированности.

Для подтверждения нашего предположения рассмотрим образ конкурента, помощника Рагина, Евгения Федорыча Хоботова. Это завистливый человек, мечтающий занять место Рагина и не гнушающийся ничем для достижения поставленных целей.

Хоботов. Вероятно, фамилия произошла от слова «хобот». По данным Большого толкового словаря русского языка, хобот – передняя часть тела или выросты у некоторых беспозвоночных животных, выполняющие различные функции (защиты, хватания и умерщвления добычи и т. д.). Хобот пиявки [14]. *«Своего коллегу Андрея Ефимыча он считает старым плутом, подозревает у него большие средства и втайне завидует ему. Он охотно бы занял его место»* [15].

Именно Хоботов является косвенным убийцей Рагина, поскольку Хоботов приглашает Андрея Ефимыча в палату № 6 якобы на консилиум, затем выходит якобы за стетоскопом и не возвращается. По этимологическому словарю Фасмера «Хобот – диал. также в знач. "излучина, извилина реки", арханг. (Подв.), хоботина "дуга, окольная дорога"». Мы видим, что для достижения своих антигуманных целей Хоботов идет только "окольными" путями, не напрямую [16].

Характеристика фамилий второстепенных героев свидетельствует о том, что чем меньше Чехов обрисовывает персонаж, тем важнее становится роль имени как компонента образа. Даже введенные всего один раз фамилии в контексте фразы получают свою дополнительную интерпретацию.

«Обедали они у Тестова» [17].

«Любавкин! – вдруг крикнул он так громко, что все почтальоны и посетители вздрогнули. – Подай стул» [18].

«Мещанке Беловой тоже должны» [19].

Смеем предположить, что одним из средств реализации интертекстуальности в произведениях А. П. Чехова является аллюзия. Аллюзией И. В. Арнольд называет «стилистический прием употребления какого-либо имени или названия, которое указывает на определенный литературный или историко-культурный факт или лицо» [20]. (Этот стилистический прием отсылает к тому, что уже укоренилось в культурной памяти читателя, к устойчивым понятиям или словосочетаниям литературного, исторического и мифологического характера.)

Одной из отличительных черт аллюзии является ее направленность, которая обеспечивает предусмотренную автором связь данного приема с конкретным произведением. Таким образом, любая аллюзия предполагает выход за рамки текстового хронотопа. Очень часто роль этого стилистического приема на себя берут имена собственные. В качестве интертекстуальных аллюзий могут функционировать различные ономастические единицы, но чаще всего в этом качестве выступают антропонимы, вследствие их наибольшей распространенности, частотности употреб-

ления в речи и связи с историко-культурной традицией.

Аллюзивные антропопоэтонимы, которые встречаются в романах, повестях и рассказах автора, выводят текст на уровень мегаконтекста, обогащая литературные тексты ассоциациями и оказывая значительное влияние на создание художественных образов в произведениях А. П. Чехова.

В повести «Палата № 6» можно выделить следующие аллюзивные антропопоэтонимы – имена собственные – аллюзии на известные исторические лица, которые в свою очередь тоже можно разделить на три группы.

В контексте произведения главные герои в своих рассуждениях часто обращаются к образам известных писателей: *Пушкина, Достоевского, Вольтера*, великих биологов: *Пирогова, Пастера, Коха,* древних философов: *Диогена* и *Марка Аврелия*.

Такие фамилии, которые в своем номинативном значении нейтральны, служат ярким выразительным средством характеристики в повести А. П. Чехова. Так, употребление фамилий известных деятелей искусства служит средством опосредованной характеристики персонажей: их культурного уровня, профессиональной принадлежности.

«Пушкин перед смертью испытывал страшные мучения, бедняжка Гейне несколько лет лежал в параличе…» [21]. *«Благодаря антисептике делают операции, какие великий Пирогов считал невозможными даже in spe»* [22]. *«У Достоевского или у Вольтера кто-то говорил, что если бы не было бога, то его выдумали бы люди»* [23].

Очевидно, что аллюзия не ограничивается только ссылкой на какое-либо событие или сюжет. Она выполняет в художественном тексте эстетическую, экспрессивную и познавательную функции. Причина широкого применения литературной аллюзии как стилистического приема в художественной литературе обусловлена ее способностью обогащать художественное восприятие текста, делая его более объемным, ярким, способствовать реализации интенсивных ассоциативных связей.

Мастерское использование А. П. Чеховым «говорящих» фамилий поражало многих. Так, И. Л. Щеглов писал: «Чехов сделал мне несколько ценных указаний относительно необходимости в драматическом произведении большей простоты и близости к жизни не только в речах действующих лиц, но даже в самых их именах и фамилиях» [24].

Имена персонажей в произведениях А. П. Чехова самые обычные: они просты и привычны для русского слуха. И в то же время эти имена интересны и важны и как типичное для писателя средство достижения лаконизма, и как стимулы, рассчитанные на читательское додумывание, на читательские ассоциации. В произведениях А. П. Чехова литературные антропонимы значительны как в лексико-семантическом, так и в стилистическом плане.

В заключение хотелось бы отметить тот важный момент, что вне зависимости от осознанности или неосознанности имяобразовательных компонентов, ономастическое поле героев повести становится одним из существенных факторов, формирующих идейный смысл произведения. Как видим, почти в каждом имени чеховских героев закодировано значение образа. Каждая фамилия персонажа несет некий смысл, дальнюю цель, и в их выборе просвечивают не только намерения, но и мастерство автора.

Выводы

1. Мотивация выбора имен у автора, возможно, в первую очередь вызвана этимологическим составом.

2. Нередко Чехов прибегает к приему парадокса при введении фамилии.

3. Знаменитая фраза Чехова «Краткость – сестра таланта» реализуется и в его текстовом пространстве, что наглядно демонстрируется на примере фамилий: Рагин, Громов, Хоботов, Тестов, Любавкин, Белова, т. е. фамилии, легкие для прочтения и запоминания.

4. Аллюзивные антропопоэтонимы выводят текст на уровень мегаконтекста, обогащая литературные тексты ассоциациями и оказывая значительное влияние на создание художественных образов в произведениях А. П. Чехова.

Известно, что для индивидуального мастерства А. П. Чехова характерна краткость изложения и в то же время внимание к подробностям и деталям, которые, концентрируя семантический потенциал сюжета, помогают достичь краткости, эстетичности и художественности изложения. Эта черта по-особому проецируется и на использовании имен-фамилий персонажей в его текстовом поле.

Примечания

1. *Виноградов В. В.* Проблемы русской стилистики. М.: Наука, 1981. С. 48.

2. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб: «Норинт», 2000. С. 229.

3. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 2. Е-Муж. 4-е изд. М.: АСТ, 2000. С. 93.

4. *Чехов А. П.* Избранное: Рассказы. Повести. Пьесы. Воспоминания писателей о Чехове. М.: Изд-во Эксмо, 2003. С. 245.

5. Там же. С. 245.

6. Там же. С. 226.

7. Там же. С. 225.

8. Там же. С. 226.

9. Там же. С. 226.
10. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб: «Норинт», 2000. С. 1056.
11. *Чехов А. П.* Указ. соч. С. 233.
12. Там же. С. 235.
13 *Фасмер М.* Указ. соч. С. 151..
14. Большой толковый словарь русского языка ... С. 1447.
15. *Чехов А. П.* Указ. соч. С. 244.
16. *Фасмер М.* Указ. соч. С. 173.
17. *Чехов А. П.* Указ. соч. С. 244.
18. Там же. С. 244.
19. Там же. С. 264.
20. *Арнольд И. В.* Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 89.
21. *Чехов П. П.* Указ соч. С. 236.
22. Там же. С. 242.
23. Там же. С. 247.
24. *Щеглов И. Л.* Из воспоминаний об Антоне Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Просвещение, 1954. С. 140.

УДК 812

О. В. Русакова

О ПРИНЦИПАХ ВЫДЕЛЕНИЯ АФФИКСОИДОВ В ДЕРИВАЦИОННОЙ СИСТЕМЕ РУССКОГО ЯЗЫКА

В статье обсуждается проблема аффиксоидов в современном словообразовательном строе. Обобщив опыт ученых, мы пришли к единому определению. На основе определения и анализа морфем, относимых учеными к аффиксоидам, мы выделили ряд принципов, по которым некоторые морфемы стали существовать в языке как аффиксоиды. Также мы определили этапы, через которые проходят морфемы, становясь аффиксоидами.

The article discusses the problem of affixoids in modern word-formation. Having surveyed the works of scholars, we grounded the definition of affixoids. We also identified a set of principles by which some morphemes come to existence in the language as affixoids. We have also identified the stages of morpheme transformation which leads to its becoming an affixoid.

Ключевые слова: корни, аффиксы, аффиксоиды, исторический принцип рассмотрения, этапы перехода, деструкция морфемы, регулярность, семантические связи, принципы выделения.

Keywords: roots, affixes, affixoids, historical principle of consideration, stages of transition, degradation of morphemes, regularity, semantic context, singling out principles.

Еще в XIX в. языковеды проявили повышенный интерес к проблемам исторического словообразования и этимологии. Термин «*аффиксоид*» появился в научной речи только в XX в., однако необходимость объяснения функционирования в языке подобных элементов существовала уже давно. Такие компоненты были впервые обнаружены в немецком, а затем в других германских языках. Позже они были найдены в славянских языках и в китайском, что позволяет отнести это явление к языковым универсалиям, вызванным общими закономерностями функционирования словообразовательных систем. Наибольшее развитие подобные схемы появления новых слов получили в немецком языке. Широкому распространению подобных слов именно в немецком языке способствовало присутствие в нем определительных сложных слов и относительная ограниченность средств словопроизводства. Поэтому неудивительно, что на почве немецкого языка аффиксоидность впервые получила свое обоснование как научное явление.

Немецким ученым удалось многое сделать для развития теории общего словообразования вообще и аффиксоидного в частности, но вклад русских ученых-лингвистов в дело становления основных концепций науки об образовании слов также велик. Еще М. В. Ломоносов в «Российской грамматике» 1755 г. писал: «Как все вещи от начала в малом количестве начинаются и потом присовокуплениями возрастают, так и слово человеческое, по мере известных человеку понятий, в начале было тесно отграничено и одними простыми речениями довольствовалось, но с приращением понятий и само помалу умножилось, что происходило сложением... от имени *гора* произошли имена *горница, гористъ, горной*; от *рука – рукавица, рукоядка, ручка, ручной.* Сложение бывает от совокупления двух или многих речений воедино: *порука* из имени *рука* и предлог *по*; *рукомойник* от *рука и мою*. Сие рассуждай и о глаголах: *распространяю* состоит из предлогов *раз, про* и имени *страна*» [1]. Значимость этого заявления становится особенно заметной, поскольку метафизическая наука того периода отстаивала представления об абсолютной неизменности явлений природы. М. В. Ломоносов освободился от таких взглядов и мысль об изменчивости всех явлений окружающей действительности перенес и на язык.

Таким образом, исторический принцип рассмотрения словообразовательных тенденций был искони присущ русской языковедческой науке, и поэтому вполне закономерно, что еще до Г. Пауля вопрос о переходных явлениях в компонентной структуре слова был затронут выдающимся русским ученым И.И. Срезневским.

Свой вклад в развитие теории аффиксоидности внесли и такие ученые, как Ф. И. Буслаев, Н. В. Крушевский, Н. М. Шанский, К. А. Левковская, Ю. Н. Караулов, М. Д. Степанова, А. П. Фомина, Г. А. Молочко, Е. С. Хмелевская, И. С. Козырев, Е. А. Земская, Д. И. Алексеева,

© Русакова О. В., 2011

В. В. Виноградов, А. П. Аверьянова, И. С. Улуханов и др. Каждый ученый, анализируя переходные морфемы – аффиксоиды, давал им свое определение, вычленял принципы выделения данной группы.

Результатом исследований ученых явилось определение, данное аффиксоидам. Наиболее полное определение, отражающее все характеристики аффиксоидов, мы находим в работе Ю. Н. Караулова: «**Аффиксоид** (от аффикс и греческого eidos – вид) – это компонент сложного или сложносокращенного слова, повторяющийся с одним и тем же значением в составе ряда слов и приближающийся по своей словообразовательной функции (способность образовывать новые слова с тем же компонентом) к аффиксу – суффиксу (для последних компонентов сложений) или префиксу (для первых компонентов); соответственно аффиксоиды подразделяются на суффиксоиды и префиксоиды. То есть на основании того, какую роль – суффикса или приставки – выполняют аффиксоиды, соответственно выделяют две группы – суффиксоиды и префиксоиды» [2].

Однако возникает закономерный вопрос: когда же корни или даже целые основы переходят в разряд аффиксоидов, а последних в аффиксы? Что влияет на такую трансформацию, какова цепочка преобразований корней в аффиксоиды и далее в аффиксы, что может послужить определяющими критериями? Для того чтобы разобраться с переходными этапами, необходимо отметить, что данные этапы проходят три морфемные группы: иноязычные корни *(-атор, -фикация, -фил, -фоб, -лиз, -лог, -ман, -мет, -мет, -навт, -дром, -граф, -грамма,-фоб, -скоп, агит-, анти-, бензо-, био-, вело-, видео-, вице-, баро-, зоо-, кино-, лейб-, лже-, экс-, вице-, блиц-, мини-, микро-, макро-, мега-, макси-, метео-, милли-, мото-, квази-, контр-, нео-, поли-, супер-, ультра-, экстра-, авто-, авиа-, аэро-, арт-, гидро-, астро-, гелио-, гео-, почт-, -фон* и др.), исконно русские корни *(рай-, сан-, само-, рев-, взаимо-, водо-, воен-, гор-, гос-, лесо-, место-, парт-, -роб, -ход, -хоз, -строй* и др.*) и полнозначные основы (взаимо-, развед-, -видный, -образный, -подобный, -провод, -тека, противо-* и др.*)*.

Возьмем, к примеру, морфему *-лог*. В «Словаре иностранных слов» мы видим следующую трактовку: «...логия [гр. logos слово; понятие, учение] – вторая составная часть сложных слов, соответствующая по значению словам наука, знание, напр.: *биология, физиология*» [3].

В «Этимологическом словаре русского языка» А. В. Семенова встречается иное понимание: «логика – гр. logos. Слово ведет свое происхождение из греческого языка. Первоисточник – греческое слово, в переводе означающее “разум”. Путем добавления суффикса было образовано греческое слово logike. Из греческого языка слово парешло в латинский (logica), затем в немецкий (logik). В русском языке слово появилось в XVII в. путем заимствования из немецкого» [4].

В русском языке с иноязычным корнем *-лог* образовались такие слова, как *зоолог (зоология), невролог (неврология), филолог (филология), кардиолог (кардиология), семиолог (семиология), биолог (биология)* и др.

Морфема *-лог,* привнося часть своего определения, формирует новое слово. Например: слово «биология» = *био* (греч bios – жизнь) + *лог* (гр. logos слово; понятие, учение), получаем понятие или учение о жизни.

Таким образом, мы имеем иноязычный корень со своей семантикой, хотя и частично измененной по отношению к иноязычному своему определению. Синтезируя вышесказанное, мы делаем вывод, что одним из первых этапов перехода иноязычного корня в аффиксоид является трансформация его значения при все еще четком сохранении генетических и семантических связей с исконным.

Наряду с деструкцией значения происходит и еще одно видоизменение. Если, будучи корнем, к нему добавлялись различные морфемы для образования слова, то теперь словоэлемент присоединился к другим корням для образования с ними нового слова, путем добавления своего значения в состав. Приобретая регулярность употребления, образуя некоторую модель, по которой подобно образуются другие слова, словоэлементы начинают функционировать как суффикс, но при этом не теряют полностью своего значения. Так появляется переходный этап между иноязычным корнем и аффиксом, который назвали аффиксоидом.

Еще одним доказательством правомерности нашего утверждения о том, что рассматриваемые нами словоэлементы не относятся ни к корням, ни к аффиксам, а к неким третьим элементам (аффиксоидам), является синонимичность большинства данных морфем либо аффиксам русского языка, либо словосочетаниям. Сравним (см. таблицу).

Учитывая все вышесказанное, мы можем сделать вывод, что все иноязычные корни, заимствуясь, постепенно приобретают статус аффиксоидов, которые являются промежуточными на пути стремления этих заимствований к аффиксам. Что же способствует полному переходу иноязычных корней в аффиксы, что произойдет с морфемой после прохождения аффиксоидного этапа?

Отвечая на этот вопрос, мы должны вспомнить, что на пути перехода из иноязычного корня в аффиксоид морфема трансформируется. Во-первых, происходит деструкция исконного значения. Во-вторых, появляется регулярность употребления

данного словоэлемента в составах словосочетаний. И, в-третьих, приобретение синонимичности с аффиксами русского языка или полнозначными словосочетаниями. Соответственно, чем больше корень будет продвигаться к позиции аффикса, тем большую деструкцию он будет претерпевать.

Рассматривая словоэлемент **-бург** в концепции русского языка, мы можем сказать, что он не является продуктивным, однако по модели «корень + *-бург*» образована группа слов, то есть он вполне выполняет словообразовательную функцию суффикса. Соответственно, морфема, изначально являвшаяся иноязычным корнем, потеряла с ним генетические и семантические связи и стала выполнять роль аффикса, а значит, пройдя аффиксоидный этап, стала существовать как аффикс в русском языке.

В соответствии с вышесказанным мы можем сделать вывод о том, что полным аффиксигированием изначального иноязычного корня будет считаться полная потеря генетических и семантических связей с ним, выполнение словообразовательной функции и регулярное употребление данной морфемы по соответствующей образовавшейся модели ее воспроизведения, а также связанность данной морфемы с другими, то есть потребность при ее употреблении опорной морфемы (корня).

Проанализировав подобным образом исконно русские корни, мы должны отметить, что они в меньшей степени подвержены переходу в аффиксы. Хотя мы и отмечаем в русских корнях те же процессы и изменения, что и в иноязычных, но протекают они гораздо сложнее и медленнее, поэтому их трансформация в аффиксоиды проблематична, а в аффиксы практически невозможна в короткие сроки, лишь через несколько столетий, вероятно, произойдут такие изменения.

Не менее сложная ситуация складывается и по третьей категории, выделенной нами в самом начале, – полнозначные основы. Здесь уже задействованы не какой-либо отдельный русский или иноязычный корень, а целая основа. Как же она могла попасть в разряд аффиксоидов?

Таких словоэлементов еще меньше входит в состав аффиксоидов, чем русских корней. Перечислим их: *развед-, -образный, -подобный, -провод, -видный, -носец, -творный.*

Так как при словообразовании используется конкретное значение, то для образования новых слов может браться не отдельный корень, а даже целые основы, причем часть из них заимствуется таким образом, что в отдельности их значение немного расплывчато, а в роли аффиксоида, прикрепляясь к какому-либо корню, они становятся вполне конкретными. Так, *-образный* имеет значение приобретения или наличия какого-либо образа или подобия; ***шарообразный*** – имеет значение «подобный шару, похожий на шар, имеющий такую же форму, как шар»; или *-подобный* – похожий на что-либо или кого-либо, *обезьяно****подобный*** – внешне или поведением похожий на обезьяну.

Возникает закономерный вопрос, какие полнозначные основы мы можем считать аффиксоидами. Ответом на этот вопрос послужат выделенные нами ранее принципы. Во-первых, речь пойдет об исходности значения. Исходное значение – это значение корня. Рассматриваемая нами группа аффиксоидов сохраняет свои семантические связи с исконным значением корня, хотя на него и наращивается вторичное значение, приобретенное в результате присоединения к корню тех или иных морфем (префиксов и суффиксов). Во-вторых, данная категория словоэлементов регулярно повторяется в ряде слов, образованных по одной и той же модели. Например: ***нитевидный, шаровидный, змеевидный, лентовидный.*** В-третьих, слова с данными аффиксоидами имеют синонимы среди словосочетаний: *обезьяно****подобный*** – подобный обезьяне, похожий на обезьяну; *змее****видный*** – имеющий вид или форму змеи. В-четвертых, данные словоэлементы выполняют словообразовательную роль аффиксов (суффиксов или префиксов), так как с помощью них образуются новые слова с новым значением.

В соответствии с вышесказанным мы можем сделать вывод о том, что данные словоэлементы являются аффиксоидами. И так же, как и в случае с русскими корнями, если будет происходить дальнейшая деградация основы, а также исходного корня, при этом выполняемая аффиксоида-

Аффиксоиды	Синонимы аффиксоидов
Вице-чемпион	**Вместо** чемпиона (следующий за ним)
Мини-юбка	**Очень маленькая (коротенькая)** юбка
Волно**образный**	Волн**ист**ый
Полумрак	**Су**мрак
Собако**вод**	Собач**ей**
Садо**вод**	Садов**ник**
Супермодель	**Хорошая (первоклассная)** модель
Автогараж	**Автомобильный (машинный)** гараж
Псевдоученый	**Мнимый** ученый, не являющийся таковым
Антитеррористический	**Против** террора

ми роль аффиксов будет усиливаться, то существует возможность окончательного их перехода в соответствующие суффиксы или префиксы.

При переходе иноязычных и русских корней и полнозначных основ в аффиксоиды выделенные морфемы и составы морфем, во-первых, частично теряют значение, сохраняя в большей или меньшей степени генетические и (или) семантические связи. Во-вторых, начинают выполнять функции аффиксов (словообразовательную). В-третьих, по сформировавшейся модели начинают строиться новые слова с данными элементами, что гарантирует регулярность их воспроизведения. В-четвертых, данные слова с выделенными словоэлементами приобретают синонимы среди либо аффиксов, либо словосочетаний. При трансформации же аффиксоидов в аффиксы будут происходить следующие процессы: потеря семантических и генетических связей с исконным корнем; функционирование в языке только в роли аффиксов, выполнение его словообразовательной функции; регулярное употребление по соответствующей словообразовательной модели; связанность морфемы с каким-либо корнем.

Исходя из имеющегося уже в русистике определения аффиксоидов мы выделяем следующие положения, ложащиеся в основу принципов выделения тех или иных словоэлементов в группу аффиксоидов, и наличие которых у аффиксоидов является неотъемлемым условием.

Во-первых, любой словоэлемент должен являться компонентом сложного или сложносокращенного слова. Во-вторых, любой словоэлемент, являющийся аффиксоидом, должен выполнять в слове роль аффикса (способность образовывать новые слова с тем же компонентом). В-третьих, он должен обладать определенным значением, семантикой. В-четвертых, такой словоэлемент должен встречаться с одним и тем же значением более чем в одном слове. И, наконец, в-пятых, этот словоэлемент должен сохранять свои семантические и генетические связи с соответствующим корнем.

Таким образом, все переходные элементы, удовлетворяющие указанным пяти принципам, относятся к аффиксоидам.

Примечания

1. *Ломоносов М. В.* «Российская грамматика». СПб., 1755. С. 28.

2. *Караулов Ю. Н.* Русский язык: энциклопедия. М., 2008. С. 115.

3. Мир слов. Словарь иностранных слов, определения по словарю иностранных слов 2009. URL : http://www.mirslovin.ru/index.php?search_text=%EB%EE%E3%E8%FF

4. *Семенов В. А.* Этимологический словарь русского языка: Русский язык от А до Я. М.: «ЮНВЕС», 2003. URL: http://evartist.narod.ru/text15/015.htm#3_33

УДК 81-13:159

Т. В. Батыркаева

ВОЗМОЖНЫЕ СПОСОБЫ КАТЕГОРИЗАЦИИ У ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ

В статье представлены результаты классификационных экспериментов «Пятый (четвертый) лишний», проведенных с детьми 6–7 лет и взрослыми. Результаты исследования выявляют возможные способы конструирования категорий у детей и взрослых.

The article presents the results of classification experiments “The fifth (fourth) off” carried out with 6–7 year old children and adults. Results of the study reveal possible ways of constructing categories by children and adults.

Ключевые слова: категоризация, классификационный эксперимент.

Keywords: categorization, classification experiment.

В условиях увеличения информационной ёмкости окружающего мира закономерным является возрастание интереса к процессу категоризации, так как именно «категоризация есть главный способ, который позволяет укрупнять информационные единицы и придавать поступающей информации упорядоченный характер, структурировать увиденное и услышанное» [1].

Содержание понятия «категоризация» в словарях и научной литературе широко варьируется, поэтому, по мнению Р. М. Фрумкиной, «слово “категоризация” трудно назвать термином» [2]. Тем не менее определению данного понятия посвящены словарные статьи в «Новейшем философском словаре» и «Кратком словаре когнитивных терминов», где категоризация определяется как:

– «мыслительная операция, направленная на формирование категорий как понятий, предельно обобщающих и классифицирующих результаты познавательной деятельность человека» [3];

– «процесс образования и выделения категорий, членения внешнего и внутреннего мира человека сообразно сущностным характеристикам его функционирования и бытия, а также результат классификационной деятельности» [4].

Определение понятия «категоризация» находим не только в справочной, но и в научной и учебной литературе [5].

Анализ определений позволяет сделать вывод, что категоризация есть важнейшая информационная характеристика человека и животных, которая у человека проявляется очень рано, с возрастом, с накоплением когнитивного и языкового опыта, она изменяется и приобретает более со-

© Батыркаева Т. В., 2011

вершенный характер. Категоризация является способом познания окружающего мира, представляющего собой единство процессов восприятия и переработки поступающей информации об окружающем мире, ее структурирования. Категоризация – это не только операция, процесс выделения категорий, но и его результат, представляющий собой категориальную систему. «Категориальная система при этом, по мнению А. М. Шахнаровича, исполняет роль "фильтра" когнитивной информации и одновременно способа ее фиксации в долговременной памяти человека» [6]. В качестве объектов категоризации могут выступать не только реалии мира действительного, но и языковые единицы, являющиеся их наименованиями.

Можно предположить, что дети совершают категоризацию, опираясь на разные классификационные принципы. Выдвинуть данную гипотезу позволяет, во-первых, утверждение авторов «Краткого словаря когнитивных терминов» о различении в процессе категоризации способов решения классификационных задач [7]; во-вторых, результаты классификационных экспериментов Дж. Брунера и его учеников, выделивших разные основания для суждений, использованных детьми в объяснениях [8], а также эксперименты, проводимые группой московских ученых под руководством Р. М. Фрумкиной, и их выводы о том, что практически все взрослые в возрасте от 17 до 85 лет в пределах одного и того же разбиения используют разные принципы классификации [9].

1. Цель, метод и материал исследования

Цель нашего ***исследования*** – выявить возможные способы категоризации у детей 6–7 лет и взрослых.

Для выявления способов категоризации у детей и взрослых был проведен ***классификационный эксперимент*** «Пятый (четвертый) лишний» [10]. В отличие от стандартной методики классификационного эксперимента информантам предлагалось не только назвать лишнее слово (или предмет), но и объяснить, почему оно лишнее. Введение дополнительного задания было обусловлено выдвинутой гипотезой.

Классификационный эксперимент проводился нами в двух вариантах: с вербальным и визуальным материалом. В качестве вербального материала информантам предлагалось три ряда конкретных имен существительных:

1) *река, озеро, море, мост, пруд;*

2) *кукла, скакалка, песок, мяч, юла;*

3) *синица, голубь, птица, воробей, утка.*

В двух первых рядах лишнее слово было исключением из категории, а в третьем ряду – именем категории.

В визуальном варианте эксперимента испытуемым предлагались четыре ряда предметных картинок с изображением объектов:

1) изображения *собаки, ежа, белки, зайца;*

2) изображения *кружки, вазы с цветами, заварочного чайника, ножа;*

3) изображения *кактуса, колосьев, батона, овощей;*

4) изображения *кисточки, рулона бумаги, ножниц и карандаша.*

Одна из предметных картинок каждого ряда являлась исключением из заданной категории.

В каждом варианте эксперимента участвовали 80 детей. В результате эксперимента с детьми было получено 560 ответов: 240 – в вербальном эксперименте и 320 – в визуальном. Для сравнения, более яркого проявления особенностей механизма детской категоризации и вербальный и визуальный эксперименты были проведены с 25 взрослыми ИИ, в результате было получено 175 ответов: 75 – на вербальный ряд, 100 – на визуальный.

2. Анализ экспериментального материала

2.1. Общие принципы классификации вербального и визуального материала

Полученные нами экспериментальные данные, как и предполагалось, показывают, что у детей 6–7 лет процесс категоризации осуществляется по разным основаниям.

Результаты экспериментальных исследований с детьми и взрослыми позволяют предположить, что в процессе категоризации вербального и невербального материала в их поведении обнаруживаются общие классификационные принципы, основанные на восприятии и осмыслении 1) нерасчлененного комплекса признаков объектов; 2) одного дифференциального признака: функционального, пространственного, внешнего перцептивно воспринимаемого или прагматического; 3) нерасчлененного комплекса и одновременного вычленения одного из них. Рассмотрим эти основания.

2.1.1. Нерасчлененный комплекс признаков предполагает наличие у разных членов класса ряда общих признаков, которые мыслятся нерасчлененно [11]. Дж. Брунер такое когнитивное поведение детей называет «подведением под более общую категорию» (пр.: оба они фрукты) [12]. Р. М. Фрумкина в подобных случаях со взрослыми использует термин «категориальная классификация», т. е. объединение объектов по достаточно общему признаку и употребление соответствующего родового имени [13].

Примерами подобного рода классификационных стратегий являются ответы детей:

он не река, а остальное ***вода*** (о мосте, выделенном из ряда названий водоемов); *песок* – ***земля****, а остальное* ***игрушки*** (о песке, выделенном из ряда названий игрушек) (вербальный ряд);

остальные ***лесные животные*** (о собаке, противопоставленной диким животным)*; это не* ***школьная принадлежность*** (о ножницах, выде-

ленных из ряда канцелярских принадлежностей) (визуальный ряд).

Участвуя в процессе категоризации, единицы внутреннего лексикона детей могут расширять свое значение до категориального и не совпадать с общеязыковым. Например: *Все остальное* ***хлеб****, а он цветок* (о кактусе). Слово ***хлеб*** становится именем категории ***еда, пища***: дети относят к хлебу не только *батон* и *колосья ржи* (что объяснимо), но и *огурцы, помидоры* – представителей категории ***овощи***. Другой пример: *все остальное* ***моря*** или *все остальное* ***реки*** (о месте, выделенном из ряда названий водоемов). Слова ***река*** и ***море*** во внутреннем лексиконе ребенка функционируют как имя категории ***водоемы***. Этот вывод подтверждают и наши повседневные наблюдения за детьми: говоря *идем на Каму,* ребенок имеет в виду *идем на реку* (ср. дети, приехавшие в Пермский край из Саратова, Самары, говорят: *«Идем на Волгу»*). Во всех таких случаях слово, являющееся названием представителя категории, включаясь в процесс обобщения, становится субститутом имени категории.

У взрослых, в отличие от детей, при принятии классификационных решений доминирует опора на нерасчлененный комплекс признаков, т. е. легко определяется собственно категория: почти в 3 раза чаще – в отношении вербального материала и в 2 раза – визуального (рис. 1).

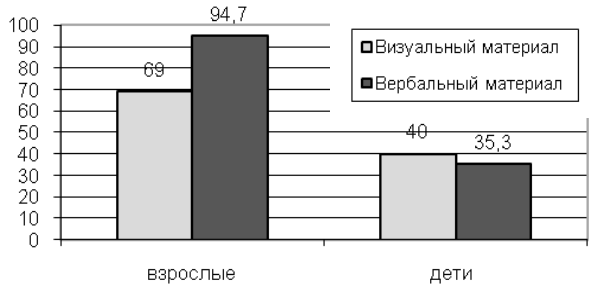


Рис. 1. Опора на нерасчлененный комплекс признаков у детей и взрослых

Например: *остальное* (все, кроме *песка*) ***детские игрушки***; *все, кроме вазы с цветами, предметы* ***столовой утвари*** или *остальное* ***кухонная посуда;*** *еж* ***не лесной зверек***; *в отличие от остальных это* (т. е. *кактус*) ***комнатное растение***; *все остальное является конкретными* ***видами птиц***; *лишний мост, так как остальное* H_2O***;*** *все остальное (кроме моста)* ***водные ресурсы*** и др.

Несложно заметить, что категории взрослых значительно «богаче» [14] детских: ***кухонная посуда, комнатное растение, детские игрушки, водные ресурсы*** и т. п. Обогащенные атрибутами категории взрослых – результат многолетней дифференцирующей деятельности их сознания. Работая с вербальным материалом, взрослые ИИ в основу категории нередко кладут не референт, а его имя, номинацию: *остальное* ***названия водоемов (водных объектов)****; остальное* ***названия игрушек***; ***обобщенное название****, а остальные* ***названия птиц; обобщающее слово*** *для всех перечисленных*. У взрослых подобные ответы в третьем задании вербального эксперимента составляют примерно 1/3 (68%) от общего числа ответов. В отличие от взрослых, дети лишь в 5% случаев обращают внимание на имя, название референта, например: *у нее (у птицы) имени нет; у всех название, а у нее никакого*. Следует заметить, что в этом случае *птица* воспринимается детьми как равноправный член категории наряду с *синицей, воробьем, уткой и голубем*, но только без имени, т. е. имя объекта у ребенка неотделимо от собственно объекта.

2.1.2. Основой классификационной стратегии может стать ***один из дифференциальных признаков:*** функциональный, пространственный, внешний перцептивно воспринимаемый или прагматический. Рассмотрим каждый признак отдельно:

1) Функциональный признак, или функциональное сходство, т. е. «сходство по функции» [15], объединение объектов на основе общей функции, общего назначения, называемое Р. М. Фрумкиной функциональной классификацией [16]. Например: *по мосту ходят, а по остальному плавают; утка плавает, а птицы летают* (вербальный ряд); *их (цветы) можно нюхать, а остальное нельзя; его (кактус) не едят* (визуальный ряд).

Процесс категоризации по функции обеспечивается разными синтаксическими структурами: 1) субъект + действие *(собака лает; цветы растут; утка плавает, крякает и т. п.)*; 2) действие + объект *(цветы садят; это все можно есть (кушать); в песок играют и др.)*; 3) место + действие *(по мосту ходят, а по воде плавают; в песке можно играть)*; 4) действие + инструмент *(им можно резать, а остальное чтобы поливать цветы; карандашом можно рисовать; ножницами режут)*. Эти отношения являются универсальными и формируются уже в ранних детских высказываниях [17]. Полученные ответы детей подтверждают мысль, высказанную Ш. Балли, что «...все существенно переживаемое субъективно, все мысли направлены **к действию**» [18], и утверждение А. А. Леонтьева о том, что «мышление и вся вообще психика ребенка коренятся в его практических **действиях**» [19].

Участвуя в процессе категоризации по функциональному признаку, одни и те же единицы ментального лексикона ребенка могут расширять и сужать свое значение, т. е. использоваться и как имя категории, и в качестве названия члена категории. Например, значения слов ***посуда*** и

игрушки сужаются за счет исключения из данных категорий слов *скакалка и нож*: *он (нож) режет, а это посуда; на скакалке прыгают, а с остальным играют.* И, наоборот, значение слова *песок* расширяется за счет включения его в категорию ***игрушки***, так как песок часто используется детьми в игре (*в песок играют на улице, а с остальным дома).*

Механизм функциональной категоризации взрослых строится по тем же самым моделям, что и у детей. Однако взрослые, в отличие от детей, могут не только называть функцию *(по мосту ходят; в песок играют)*, но и уточнять ее *(мост нужен, чтобы* ***пере****йти через реку, пруд и т. д.; песок используется* ***не только*** *для игры).*

2) Пространственный признак. 16,7% детей (в визуальном эксперименте) и 7,6% (в вербальном) в качестве основы для принятия классификационного решения выбирают место расположения объекта в пространстве, т. е. проводят ситуативную классификацию – объединяют объекты на основе того, что они участвуют в одной ситуации или совмещены пространственно [20]. Дж. Брунер одинаковое положение в пространстве рассматривает как «перцептивное сходство» [21], например: *мост высоко, а вода низко; утка живет в воде* (вербальный ряд); *собака живет дома, а остальные в лесу; цветы в огороде, а остальное лежит на кухне* (визуальный ряд).

В ответах взрослых пространственный признак выступает в качестве классифицирующего в единичных случаях (3%): лишней названа ваза с цветами – *остальным можно пользоваться на кухне;* лишним является нож – *остальное ставят на стол к чаепитию* или лишняя кисточка, *так как нет краски.*

3) Основой классификационного решения могут стать внешние признаки объекта или перцептивное сходство, включающее, по мнению Дж. Брунера, «одинаковость цвета и формы» [22]. Расширяя понятие перцептивного сходства, к нему относим: 1) размер объекта: *она (утка) большая; он (воробей) маленький, а другие птицы большие* (вербальный ряд); 2) материал, из которого сделан объект: *он (мост) из дерева, а остальное из воды* (вербальный)*; остальное керамика, а нож железный* (визуальный); 3) свойство, качество объекта: *песок рассыпается, а игрушки нет* (вербальный); *он (нож) острый; он (батон) мягкий, а все остальное твердое* (визуальный) и др.

Хотя у взрослого преобладает теоретическое (понятийное) мышление, внешний признак также может участвовать в процессе категоризации при восприятии визуальных объектов (9%): *у всех шерсть, а у ежа колючки; остальное* (кроме ножа) *всё в горошек; не сделано из дерева* (о ножницах).

4) В единичных случаях только у детей в качестве основания классификационного решения для визуальных объектов может выступать признак прагматический (0,25%): *нельзя бумагу портить* (о ножницах).

Таким образом, примерно в 48% ответов детей и 15% ответов взрослых в процессе категоризации выступает один из дифференциальных признаков объекта. У взрослых, как и у детей, данная стратегия значительно активнее используется в эксперименте с визуальным материалом (рис. 2).

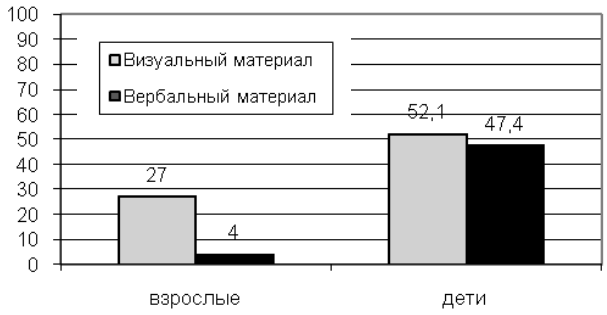


Рис. 2. Дифференциальные признаки как основа классификационной стратегии детей и взрослых

2.1.3. В ряде случаев и дети и взрослые используют одновременно ***две классификационные стратегии*** (рис. 3).

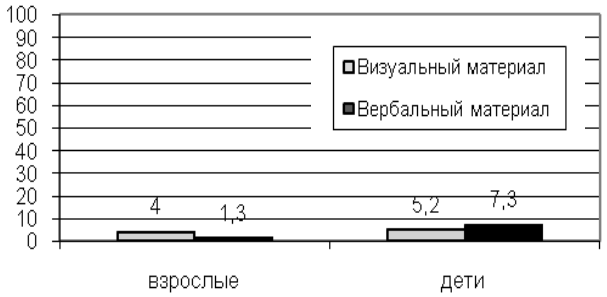


Рис. 3. Две классификационные стратегии у детей и взрослых

Внешне похожие ответы детей и взрослых имеют, на наш взгляд, разную природу: у детей в основе классификационного решения лежит операция исключения из категории, у взрослых – обобщения, объединения в категорию.

Ребенок исключает объект из вербального или визуального ряда на основе одного актуального для него дифференцирующего признака: *1) По нему ходят, а остальное море (функция + категория); 2) Из него строят замки, а остальное игрушки (функция + категория); 3) Она по воде плавает, а эти птицы (функция + категория); 4) Кактус – цветок, а остальное едят*

(категория + функция); 5) На бумаге рисуют, а остальное школьные приборы (функция + категория).

Подобные ответы построены по схеме $nK_1 - K_2$ и чаще появляются по отношению к вербальным объектам. Данный факт частично можно объяснить тем, что в лексиконе ребенка отсутствуют языковые единицы, которые могли бы стать именами категорий. Как результат – замена имени категории признаком члена (-ов) категории, причем признаком функциональным, т. е. на первый план в ответе ребенка выходит ***действие***, выполняемое субъектом или направленное на объект, и достаточно ярко проявляются семантические оппозиции, например: 1) «ходить – плавать», 2) «строить – играть», 3) «плавать – летать», 4) «едят – не едят», в 5) действие «играть» противопоставлено учебной деятельности.

Взрослые, как и дети, в отдельных случаях в процессе категоризации используют одновременно две классификационные стратегии: *сходство по цвету, ёмкости* (о чашке, чайнике и вазе, противопоставленных ножу) (внешний признак + категория); *потому что в горшке и несъедобный* (о кактусе в отличие от продуктов питания) (пространственный признак + категория); *не растет, является продуктом* (о батоне) (функция + категория).

Нетрудно заметить, что в основе ответов взрослых ИИ лежит операция обобщения, т. е. отнесение к одной категории одновременно с нескольких точек зрения, называемое Р. М. Фрумкиной ***«разноплановыми классификационными решениями»*** [23]. В данных ответах взрослых, построенных по схеме $K_1 - K_2$, ведущим является категориальный комплекс (ёмкость, продукт), из которого выделяется один из перцептивно воспринимаемых признаков. Следует заметить, что подобного рода ответ *(он несъедобный, колючий)* является единичным у детей; во всех остальных случаях детские высказывания построены по схеме $nK_1 - K_2$.

2.1.4. Эмоциональное отношение к объекту, выделенное Дж. Брунером в отдельный принцип категоризации [24], не стало основанием ни для одного классификационного решения вопреки утверждению о том, что дети, разделяя элементы на группы, в отличие от взрослых, больше руководствуются принципом «нравится – не нравится», а не семантическими признаками [25].

Результаты исследования

В процессе категоризации вербального и невербального материала в поведении и детей 6–7 лет, и взрослых обнаруживаются общие классификационные принципы структурирования информации, основанные на восприятии и осмыслении 1) нерасчлененного комплекса признаков объектов; 2) одного дифференциального признака: функционального, пространственного, внешнего перцептивно воспринимаемого или прагматического; 3) нерасчлененного комплекса и одновременного вычленения одного из признаков.

Количественные показатели разных типов классификационных решений, принимаемых детьми и взрослыми, представлены на рис. 4.

Несмотря на сходство в выборе детьми и взрослыми классификационных стратегий в вербальном и визуальном экспериментах, нельзя не увидеть явных отличий, наглядно представленных с помощью диаграммы (рис. 4):

– Дети 6–7 лет в процессе категоризации чаще всего опираются на один из дифференциальных

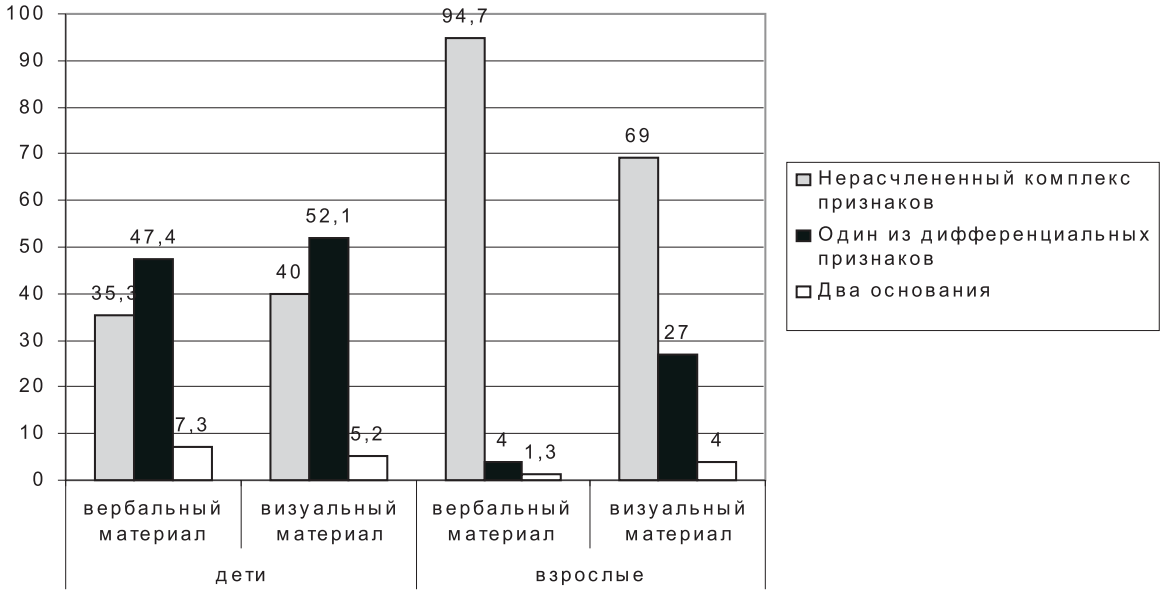


Рис. 4. Классификационные стратегии детей и взрослых по отношению к вербальным и визуальным объектам

признаков объекта визуального или вербального ряда (52,1% и 47,4% соответственно). Несколько реже – на комплекс признаков (40% для визуального ряда и 35,3% для вербального). Разноплановые классификационные стратегии используются примерно в 6% ответов детей. У взрослых в процессе категоризации и вербального, и визуального материала регулярно доминирует опора на категориальный комплекс (94,7% для вербального ряда и 69% для визуального). Отдельные признаки объектов используются взрослыми носителями языка значительно реже (27% для визуального ряда и 4% – для вербального), как и два основания (4% и 1,3% соответственно).

– У детей категория формируется легче, увереннее на визуальном материале (ср. 40% и 35%). В процессе категоризации визуальных объектов дети чаще (чем при восприятии вербальных объектов) опираются на пространственный признак, то есть фиксируют место нахождения предмета (ср. 16,7% и 7,6%), а также в качестве основания избирают внешние признаки, свойства и качества объекта (10,7 и 5,2%). В то же время функциональный признак объекта доминирует у детей в эксперименте с вербальным материалом (ср. 33% и 24,4%). Эти данные, по-видимому, говорят о том, что за овладением категорией у детей 6–7 лет стоят как предметно-практические действия (объект включается в конкретную ситуацию), так и коммуникативно-речевые (именно функциональный признак объекта активнее закрепляется в синтаксических структурах языка ребенка).

– Предъявляемый взрослым визуальный материал, напротив, активизирует в их сознании отдельные дифференциальные признаки объектов окружающего мира: функциональные (14% наряду с 4% в вербальном варианте эксперимента), внешние перцептивно воспринимаемые (9% при отсутствии подобного рода ответов в вербальном эксперименте), пространственные (ср. 3% и 0% ответов в вербальном). По этой же причине ответов, демонстрирующих «разноплановые классификационные решения» у взрослых в визуальном варианте эксперимента, почти на 3% больше.

– В общем процессе категоризации происходит «встреча» репрезентаций элементов предметного мира и элементов языковых структур; при этом у взрослых вербальные категории подчиняют себе категории визуальные, тогда как у детей они плохо дифференцированы: реальный объект у ребенка практически всегда неотделим от его имени.

Примечания

1. *Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.* Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: Филол. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. С. 42.

2. *Фрумкина Р. М., Михеев А. В., Мостовая А. Д., Рюмина Н. А.* Семантика и категоризация / Ин-т языкознания; отв. ред. Ю. А. Шрейдер. М.: Наука, 1991. С. 45.

3. Новейший философский словарь: 2-е изд., перераб. и доп. Минск: Интерпрессервис «Книжный дом», 2001. С. 480.

4. *Кубрякова Е. С.* и др. Указ. словарь. С. 42.

5. *Фрумкина Р. М. и др.* Указ. соч. 1991. С. 5; Там же. С. 145; *Фрумкина Р. М.* Психолингвистика: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изд. центр «Академия», 2001. С. 62; *Лакофф Дж.* Когнитивное моделирование // URL: http://elenakosilova.narod.ru/studia 2/lakoff.html; *Араева Л. А.* Категоризация мира как проявление когнитивной функции языка (к проблеме значимости фундаментальных научных знаний в системе образования) // Наука и образование: материалы первой всероссийской конференции (10–12 апреля 2002 г.). Ч. 1. Белово, 2002. С. 17; *Шехтер Л. М.* Зрительные механизмы формирования категориальных структур // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 2005. № 1. С. 58; *Залевская А. А.* Отнесение к категории как способ идентификации значения слова // Психологические и лингвистические проблемы языковых контактов. Калинин, 1984. С. 35.

6. *Шахнарович А. М.* Детская речь в зеркале психолингвистики. Лексика. Семантика. Грамматика. М.: ИЯз РАН, 1999. С. 165.

7. *Кубрякова Е. С.* и др. Указ. словарь. С. 45.

8. *Фрумкина Р. М.* Указ. соч. 2001. С. 139–140.

9. *Фрумкина Р. М. и др.* Указ. соч. 1991. С. 93.

10. *Ясюкова Л. А.* Методика определения готовности к школе: методическое руководство. СПб., 1999. С. 13–25.

11. Психолингвистические проблемы функционирования слова в лексиконе человека: коллективная монография / под общ. ред. А. А. Залевской. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 37.

12. *Фрумкина Р. М.* Указ. соч. 2001. С. 139–140.

13. *Фрумкина Р. М. и др.* Указ. соч. 1991. С. 85–86.

14. *Бруне, Дж.* Психология познания. За пределами непосредственной информации / пер. с англ. К. И. Бабицкого; предисл. и общ. ред. А. Р. Лурия. М.: Изд-во «Прогресс», 1977. С. 15.

15. *Фрумкина Р. М.* Указ. соч. 2001. С. 139–140.

16. *Фрумкина Р. М. и др.* 1991. Указ. соч. С. 86.

17. *Слобин Д., Грин Дж.* Психолингвистика. Психолингвистика. Хомский и психология: пер. с англ. / под общ. ред. и с предисл. А. А. Леонтьева. Изд. 3-е, стереотип. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 94.

18. *Балли Ш.* Язык и жизнь / пер. с фр. Сер. «Женевская лингвистическая школа». 2003. URL: http://www.w3.org/TR/REC-html40

19. *Леонтьев А. А.* Деятельный ум (Деятельность, Знак, Личность). М.: Смысл, 2001. С. 135.

20. *Фрумкина Р. М. и др.* Указ. соч. 1991. С. 86.

21. *Фрумкина Р. М.* Указ. соч. 2001. С. 139–140.

22. Там же. С. 139–140.

23. *Фрумкина Р. М. и др.* Указ. соч. 1991. С. 91–93.

24. *Фрумкина Р. М.* Указ. соч. 2001. С. 139–140.

25. *Солсо Р. Л.* Когнитивная психология / пер. с англ. М.: «Тривола»: «Либерея», 2002. С. 410.

УДК 81

И. И. Валуйцева, Е. В. Леонова

СТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦИЯ В ГОРОДЕ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

В данной статье рассматривается история формирования понятия «языковая ситуация в городе» в отечественной социолингвистике XX в. Анализируется подход к характеристике городской языковой картины, сформированный в трудах известного советского языковеда Л. Б. Ларина, а также актуальность выдвинутых ученым основополагающих принципов описания языка города в современной социолингвистике.

The paper discusses the formation of the "city linguistic situation" concept in Russian sociolinguistics of the 20th century. It highlights the definition of the city linguistic situation formed in the works of the famous linguist L. Larin, and discusses the relevance of the scholar's basic principles to the linguistic chara-cteristic of the city in modern sociolinguistics.

Ключевые слова: языковая ситуация, язык города, билингвизм, многоязычие, диалект, вариативность языка, языковой коллектив.

Keywords: linguistic situation, language of the city, bilingualism, multilingualism, dialect, language variety, language community.

В советской лингвистике большое внимание уделялось разработке проблемы языковой ситуации. В частности, вопрос о необходимости изучения языковой ситуации в городе был поставлен уже в 20-е гг. XX в. на начальном этапе формирования социолингвистики как отдельной науки. Вызвано это было в основном тем, что на фоне достаточно масштабного изучения языка деревни, а также глубоких познаний в области литературного языка, формирующегося в городе, сам город оставался в лингвистическом плане неизученным, «белым пятном на языковой карте», как охарактеризовал данную ситуацию известный советский языковед Л. Б. Ларин. Он считал, что этот пробел в отечественном языкознании существенно тормозит прогресс социологической лингвистики [1]. Более того, ему принадлежит мнение, что «состав и структура языкового быта города» [2] должны стать центральной темой социолингвистики. И хотя его взгляды не получили должного внимания в отечественной лингвистике XX в., основы подхода к характеристике языковой ситуации города, заложенные в его работах, остаются актуальными по сей день.

В работе Л. Б. Ларина «К лингвистической характеристике города» отмечается, что суть языковых процессов, протекающих в городе, основывается на двух основных свойствах города: богатстве и разнообразии всех сфер его жизни и напряженности борьбы в нем [3]. «Языков здесь всегда много, сожительство их едва ли когда-нибудь можно было назвать мирным. Содержание лингвистической истории большого города – в борьбе языков, отражающее непрестанное столкновение и скрещивание в нем разнородных культур» [4]. Известная теория Е. Д. Поливанова о влиянии социальных процессов на состояние языка того или иного общества [5] находит здесь подтверждение. В данном случае под обществом понимается население города, это общество имеет четкие границы, совпадающие с административными границами города. Из сказанного следует, что его состав неоднороден и оно обязательно дробится на ряд более мелких социальных групп, объединяющих их членов общностью культуры и языка. Поэтому язык в городе, по мнению Л. Б. Ларина, одновременно является фактором его социальной интеграции и социальной дифференциации: будучи средством обособления общественных групп, язык выступает основой сплоченности коллектива его носителей. Борьба же заключается в том, что «именно против остальных каждая языковая «партия» в городе отстаивает «свой» язык, то есть тот, который наиболее привычен ее членам» [6]. Из вышесказанного следует, что языковая общность коллектива вовсе не означает его однодиалектность или одноязычие. Как раз наоборот, социально-политическая система создает условия для того, чтобы у каждого слоя городского населения, помимо первичного наречия, был некий универсальный идиом, относящий их к более крупной социальной среде. По мнению исследователя, для так называемой «верхушки» роль такого идиома играют мировые языки, а для «малокультурных» классов – книжный язык [7].

Таким образом, языковая ситуация в городе может рассматриваться в двух плоскостях: во-первых, языковое разнообразие города заключается в его многоязычии, то есть сосуществовании разноязычных коллективов – это вариант экзоглоссной языковой ситуации в классификации Л. Б. Никольского [8]. И, во-вторых, в многообразии языковых навыков каждого языкового коллектива, то есть в дву- и многодиалектности горожан, – очевидно сходство с эндоглоссной языковой ситуацией [9]. Можно сделать предположение, что в современных условиях вполне возможно соединение двух данных подходов: языковое сообщество города может быть многоязычным и многодиалектным одновременно. Например, если речь идет о коллективе иммигрантов, сплоченном общностью родного языка, вполне возможна ситуация, когда его члены для удовлетворения каждодневных коммуникативных по-

© Валуйцева И. И., Леонова Е. В., 2011

требностей используют родной язык, вариант этого языка, а также язык, являющийся родным для большинства населения города или его коренного населения. При этом выбор языковых средств опосредуется социальными ролями индивида, входящего в языковое сообщество. Особо стоит отметить, что Л. Б. Ларин считает нецелесообразным учитывать языковые привычки отдельных индивидов, поскольку речь идет не о них, а «о социальных единицах, о коллективах» [10]. Языковые навыки индивида могут рассматриваться только как олицетворение языковых навыков групп, к которым он принадлежит. Из этого следует, что не последняя роль в формировании языкового облика города отводится количественному фактору: относительная численность приверженцев определенного диалекта или языка определяет незыблемость его позиции на языковой карте города, а также выступает предпосылкой языковой борьбы, исход которой, в конечном счете, определяется культурным весом диалекта или языка [11]. Также в работе отмечается, что языки, не обладающие весом в социальном и культурном плане, неизбежно исчезают, поскольку «тормозят хозяйственное и культурное развитие своих носителей, ведут их к изолированности и отсталости» [12]. Таким образом, мы получаем второй важнейший признак языковой ситуации города – оценочный: каждый из существующих в городе языковых коллективов, поддерживая «свой» язык, определяет уровень его престижа. В масштабах же города степень престижности языка или диалекта складывается из оценочных характеристик, даваемых идиомам как коллективами его носителей, так и сообществами, не использующим их в качестве средства внутренней коммуникации. В трактовке Л. Б. Ларина судьба языка в городе определяется тремя факторами: социальной базой (мы соотносим ее с количественным признаком языковой ситуации), культурным весом языка (оценочный признак) и вмешательством политических сил [13], иными словами – языковой политикой государства. Если все три фактора направлены на поддержание одного языка, то он быстро закрепляется как основной в данном городском языковом обществе. Такова, например, роль французского языка в многоязычном Париже. Если же указанные факторы действуют разнонаправлено, «языковая история города оказывается сложной, преобладание или переходит от одного диалекта к другому, или вовсе не достается никому, наблюдается неустойчивое равновесие нескольких языков» [14]. По мнению исследователя, именно последняя ситуация должна получить наибольшее распространение, преодолев этап языковой борьбы, привести к «всеобщему полиглотизму» с четким распределением языков [15].

В многообразии языковых явлений города выделяются три группы, или «круга», в терминологии Л. Б. Ларина: литературный язык, деревенские диалекты, привнесенные в город мигрирующим сельским населением, и городские арго. Актуальность такого дробления и повышенное внимание к городским арго вызваны в первую очередь увеличившейся ролью воровских жаргонов в разговорной и художественно-литературной речи. Объяснение этому явлению исследователь находит в постоянном взаимодействии всех слоев городского населения, обращении к речи иных социальных групп в поиске новых экспрессивных средств [16]. Арго, отличающиеся от двух других языковых групп как особенностью социальной базы, так и чисто лингвистическими характеристиками, нуждаются в особом изучении, поскольку выделяются еще и специфической чертой – «теснейшей взаимообусловленностью двух или нескольких языковых систем, находящихся в распоряжении каждой социальной группы (и соответственно индивида), в силу того что она (или индивид) сопринадлежит одновременно нескольким и разным по охвату коллективам» [17]. Л. Б. Ларин, ссылаясь на недостаток достоверного материала о языковом быте города, не дает ответа на вопрос, какие именно особенности социальной структуры города должны учитываться при описании его языковой ситуации. Однако делает предположение о некой языковой спецификации, обусловленной относительными постоянностью и прочностью языковых коллективов, у студенчества, солдат, моряков, служащих и т. п. – людей, объединенных общностью профессии, места работы [18]. Так, создается предпосылка для изучения так называемых профессиональных языков, распространенных в городе, имеющая целью обнаружить некий общий разговорный язык, или городское просторечие, в терминологии ученого.

Вклад Л. Б. Ларина в развитие теории языковой ситуации города нельзя переоценить. Предложенный им подход в целом актуален на сегодняшний день. Важнейшими итогами его работы в данной области нам представляются:

1) выделение языкового коллектива в качестве базовой единицы исследования языковой ситуации в городе;

2) учет количественного фактора/роль численности говорящих на том или ином языке или диалекте – социальной базы языка;

3) выделение оценочного признака языковой ситуации, выраженного в предпочтении, отдаваемом языку или диалекту говорящими на нем коллективами, и культурном весе языка;

4) определение важности роли политических сил, или языковой политики, в формировании языковой картины города;

5) трактовка языковой картины города в двух плоскостях: разграничение многоязычных (экзоглоссных) и многодиалектных (эндоглоссных) ситуаций;

6) признание априорной дву- и многодиалектности (соответственно дву- и многоязычия) горожан.

Мнение Л. Б. Ларина о том, что языковая ситуация в городе должна стать ведущей областью исследования в социолингвистике, практикой не подтвердилось. На протяжении почти полувека к данной проблеме отечественные языковеды не обращались. В 80-х гг. XX столетия интерес к проблеме возрос и в свет вышел целый ряд работ, посвященных языковому быту города. Однако собственно предмет исследования изменился. Как отмечается в монографии Е. А. Земской «Разновидности городской устной речи», лингвистов начала XX в. в языковой ситуации города больше привлекали групповые жаргоны – в том числе социальные и профессиональные, а также городское койне. Для лингвистики второй половины XX в. более характерна иная проблематика: структура развитых литературных языков и место в ней живой неподготовленной устной речи, неподготовленная речь как таковая, теория речевых актов и прочее – словом, объектом исследования стала живая речь [19]. В частности, указанная монография посвящена детальному изучению городской устной речи и ее разновидностей, причем акцент сделан на неподготовленной непринужденной речи. В сущности, цель исследования сводится к определению удельного веса двух разновидностей речи города – литературного языка и просторечия, а именно: месту литературного языка в речи носителя просторечия.

Вслед за монографией Е. А. Земской вышли в свет еще несколько статей, посвященных данной тематике, причем направленность данных работ оставалась прежней – главная цель исследования состояла в изучении роли просторечия в устной речи горожан. К таким работам относятся статья Л. П. Капанадзе «Современное городское просторечие и литературный язык» [20], а также монография В. В. Колесова «Язык города» [21]. В первой из указанных работ город описывается с точки зрения существенных для его лингвистического изучения параметров: «Современный город – это не единый организм. Его характеризует нестабильность жизни и, прежде всего, нестабильность населения [22]. Такая нестабильность населения связана, в первую очередь, с одной из важнейших, по мнению исследователя, демографических особенностей века – миграцией, превращающей город в котел, перемалывающий и перемешивающий разные традиции словоупотребления, разные отношения к традиционным формам устного общения. Однако указанные параметры в большей степени характерны для устной речи столицы, поскольку в небольших городах население более стабильно [23]. Таким образом, главной чертой города признается нестабильность во всех сферах его жизни, т. е. «борьба» в терминологии Л. Б. Ларина [24].

Монография В. В. Колесова «Язык города» [25], вышедшая в свет в последнем десятилетии XX в., интересна тем, что в ней приводится история формирования устной речи современного Санкт-Петербурга, начиная с момента его основания. Важность изучения языка города опосредуется тем, что «этот язык является престижной основой литературного языка – высшей формы национального языка на каждом этапе его развития» [26]. Не меньшую ценность представляет изучение «языкового быта города», поскольку без него «трудно понять возникновение и стилистическое распределение тех или иных особенностей литературного языка» [27]. Речь города воспринимается как маркер вклада каждой отдельно взятой социальной группы в развитие современного языка, а также современной культуры. В работе представлен диахронический срез речевых особенностей городских сословий – высшего света, дворянства, военных, чиновников, купцов, мещан. Также анализируются профессиональные и воровские жаргоны, речь молодежи, разночинцев, отдельно выделяются народная речь, женская речь и проч. Нужно отметить, что собственно предметом исследования является лексический компонент речи – то есть словоупотребление, характерное для тех или иных слоев городского населения, а также роль просторечных слов и выражений в речи представителей различных социальных групп. Такой подход к характеристике языковой ситуации в городе сходен с теорией В. А. Аврорина, считавшего речевую ситуацию частным проявлением ситуации языковой – микропараметром, основным компонентом макроситуации. Таким образом, монография В. В. Колесова подводит нас к дихотомии «язык – речь». Ф. де Соссюр, давший теоретическое обоснование данной дихотомии, постулировал потенциальность языка и актуальность речи [28] – речь использует инструменты языка, являющегося основой ее существования. Так, на основе анализа набора речевых ситуаций складывается общая языковая картина на той или иной территории. С данной точки зрения описанная В. В. Колесовым ситуация Санкт-Петербурга одноязычна – налицо социально дифференцированная система употребления различных стилей русского языка, охарактеризованная с точки зрения лексики. За ее пределами остались иностранные языки – родные для иммигрантов, живущих в городе, несмотря на то что в работе существенная роль отводится заимствованиям из этих

языков в речи высших слоев общества (французского) и мещан (немецкого). Не учитывается и тот факт, что данные языки теоретически тоже могут подвергаться социальной стратификации и быть полноценным, первичным средством общения внутри различных языковых подгрупп в пределах иммигрантского сообщества города.

Подводя итог, отметим, что в отечественной лингвистике XX в. определение языковой ситуации в городе сводилось к определению места и роли просторечия в разговорной речи. Также существенно и то, что различия между собственно языком и собственно речью нивелировались: речевые ситуации складывались в языковую картину города, в большинстве случаев – одноязычную. Насколько актуален такой подход в современной социолингвистике? Представляется, что он будет вполне оправданным при описании языковой ситуации небольшого провинциального города, поскольку именно такие города характеризуются относительной однородностью населения в этническом плане, следовательно, и в плане языковом. Ситуацию в таких административных единицах можно отнести к ряду эндоглоссных. Однако для характеристики языковой ситуации в современном крупном городе описанной схемы недостаточно. И территориальные параметры города не являются определяющими, скорее показательными являются его роль в экономической жизни страны и социальный и культурный уровень жизни населения. Если город наделен высоким социально-экономическим статусом, то он неизбежно становится привлекательным для трудовых мигрантов, в первую очередь. Так, на языковой карте города помимо родного языка его коренного населения, диалектов и социолектов этого языка, появляются иностранные языки, которые, в свою очередь, также характеризуются вариативностью. Рост города способствует росту количества переселяющихся в него иммигрантов, которые создают социальные сообщества, объединяемые на основе общности языка и культуры. Образуются языковые коллективы, члены которых вынуждены использовать в повседневной жизни два и более языков. Увеличение количества этих коллективов и их дальнейшее дробление превращает языковую карту города в лоскутное одеяло и ставит перед исследователем гораздо более сложную задачу. На наш взгляд, пути ее решения могут основываться на базовых постулатах теории Л. Б. Ларина, только рассматриваемых с точки зрения априорной экзоглоссности горожан.

Примечания

1. *Ларин Л. Б.* К лингвистической характеристике города (с сокращениями) // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 252–258.
2. Там же. С. 252.
3. Там же.
4. Там же. С. 253.
5. *Поливанов Е. Д.* Статьи по общему языкознанию: избранные работы. М.: Наука. Вост. лит-ра, 1968.
6. *Ларин Л. Б.* К лингвистической характеристике города (с сокращениями) // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 253.
7. Там же.
8. *Никольский Л. Б.* Синхронная социолингвистика: теория и проблемы. М.: Наука, 1976.
9. Там же.
10. *Ларин Л. Б.* К лингвистической характеристике города (с сокращениями) // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., исправл. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 254.
11. Там же.
12. Там же. С. 255.
13. Там же.
14. Там же.
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же. С. 245–246.
18. Там же.
19. *Земская Е. А.* Городская устная речь и задачи ее изучения // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 259–307.
20. *Капанадзе Л. А.* Современное городское просторечие и литературный язык // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 307–317.
21. *Колесов В. В.* Язык города. Изд. 4-е. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
22. *Капанадзе Л. А.* Современное городское просторечие и литературный язык // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 311.
23. Там же.
24. *Ларин Л. Б.* К лингвистической характеристике города (с сокращениями) // Герд А. С. Введение в этнолингвистику: курс лекций и хрестоматия. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 252–258.
25. *Колесов В. В.* Язык города. Изд. 4-е. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
26. *Колесов В. В.* Язык города. Изд. 4-е. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009; *Никольский Л. Б.* Синхронная социолингвистика: теория и проблемы. М.: Наука, 1976.
27. Там же.
28. *Соссюр Ф. де* Курс общей лингвистики. Изд. 2-е, стер. М.: УРСС, 2004.

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

Каузальность и ее проявление в тексте. Интертекст. Реверсивный анализ. Конструирование гендера. Язык и культура

УДК 43 Нем

Г. А. Калмыкова

ИМПЛИЦИТНАЯ КАУЗАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ ИНТЕРВЬЮ СМИ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

Тексты интервью относятся как к публицистическому, так и разговорному стилю, на этом основании мы считаем жанр интервью принадлежностью квазиразговорного стиля. Имплицитная каузальность исследовалась в нашей статье на материале текстов немецких СМИ и рассматривалась как намёк на наличие причинно-следственных отношений. Были выявлены основные маркеры имплицитной каузальности, характерные для интервью СМИ.

As interview texts belong both to publicist and colloquial styles, we consider this genre to be quasi-colloquial. Implicit causality is thought to be some hint at cause-and-effect relations. We have defined the main markers of implicit causality which are characteristic for mass-media interview.

Ключевые слова: имплицитная каузальность, интервью, СМИ, квазиразговорный стиль, маркер, намёк, причинно-следственные отношения, поле каузальности.

Keywords: implicit causality, interview, mass media, quasi-colloquial style, marker, hint, cause-and-effect relations, causality field.

Общественно-политический дискурс привлекает особое внимание лингвистов. Язык СМИ анализируется с разных точек зрения: рассматриваются вопросы интерпретации политического дискурса [1], исследуется стилистически окрашенная комбинаторика слов, стереотипия в номинации [2]. С точки зрения грамматики исследуется использование пассивной грамматической конструкции с целью «маскировки» агенса [3]. Язык текстов интервью СМИ исследуется и с позиций лингвистической прагматики и дискурсивного анализа [4], исследуются ассоциативные характеристики концептов, основными стимулами которых являются политические мифы [5]. Актуальность исследования заключается в том, что до настоящего времени не анализировалась роль каузальных маркеров в современном политическом дискурсе.

Статья является частью исследования, посвященного функционированию каузальных структур в текстах разговорного и квазиразговорного стиля в немецком языке. Термин квазиразговорный стиль мы относим к литературному эквиваленту разговорного языка, который представлен в диалогах персонажей в художественных произведениях, а также в текстах интервью СМИ. Текст интервью, построенный в форме диалога и представляющий собой беседу, относим к литературному варианту разговорного стиля. Мы принимаем в качестве рабочего определения разговорного стиля дефиниции в работах [6], которые относят его к «устным словам персонажей в их буквальном виде», с сохранением его «близости к живой разговорной речи». Несмотря на то что текст интервью СМИ многие исследователи традиционно относят к публицистическому стилю [7], его форма, содержание и язык тяготеют к разговорному стилю. Известно, что тексты интервью подвергаются определенной редакции, однако они продолжают сохранять черты, присущие стилю разговорной речи. На основании этого мы относим их к стилю речи, который обозначили как квазиразговорный.

В статье мы ограничиваем наше исследование имплицитными каузальными структурами. Помимо эксплицитной информации практически любое высказывание содержит имплицитную, которая характеризуется пониженной коммуникативной значимостью. Имплицитная информация связана с глубинными структурами опосредованно, и чем менее эксплицитно высказывание, тем более важным становятся ожидания, поскольку они обеспечивают недостающие детали действий

© Калмыкова Г. А., 2011

и планов говорящего [8]. Имплицитная информация при всей её скрытости, тем не менее, имеет в тексте определенные маркеры.

Задачами нашего исследования являются определение и описание наиболее частотных маркеров имплицитной каузальности в языке интервью немецких СМИ. Анализу подверглись тексты интервью журналов «Шпигель» (“Der Spiegel”) [9] и «Штерн» (“Stern”) [10], а также газеты «Франкфуртер альгемайне» (“Frankfurter Allgemeine”) [11]. Мы ставили перед собой также задачу выявить окказиональные маркеры имплицитной каузальности и определить особенности их функционирования. Нами исследовались контекстные и ситуативные условия, способствующие раскрытию их смысла как каузальных структур.

Основной функцией маркеров имплицитной каузальности является намек на причинно-следственные отношения. В лингвистической литературе намек рассматривается как способ косвенной передачи информации [12], а сами способы косвенного выражения смысла в языке чрезвычайно разнообразны. В статье термин «намек» используется в его общепринятом смысле. Несмотря на то что имплицитные структуры каузальности выражают только то, что эксплицировано маркерами, они могут являться своеобразными триггерами импликатуры и продуцировать развернутую цепочку обусловленности. Оба эти действия связаны со способностью коммуникантов к прогнозированию смысла [13] на основе намеков в тексте или дискурсе.

Проведенные нами ранее исследования показывают, что имплицитная каузальность входит в состав функционально-семантического поля каузальности (ПК) в немецком языке [14]. Распределение разноуровневых элементов внутри ПК основывается на рассмотрении языковых явлений от значения (причинно-следственная зависимость) к форме (эксплицитные и имплицитные способы выражения каузальности). Все элементы объединяются в единое поле благодаря их соответствию универсальному понятийному инварианту в виде билогемной структуры обусловленности. Доминантой предложенного ПК является структура, которая однозначно эксплицирует причинно-следственную обусловленность: для немецкого языка это формула **B, weil A**, где **B** и **A** выступают как актуальные пропозиции [15]. Сложноподчиненные предложения причины, следствия, условия, цели, уступки, благодаря своей семантико-синтаксической трансформационной гибкости, образуют микрополя и входят в центр ПК. Это имеет следующие основания: во-первых, в вышеперечисленных типах предложений обе пропозиции четко эксплицированы и, как показывают исследования, предложение нуждается лишь в незначительной трансформации, чтобы соответствовать указанной формуле; во-вторых, в сложноподчиненных предложениях причины, следствия, условия, цели, уступки логические отношения обусловленности выражаются специальными грамматическими средствами – союзами. Предложения данного типа формируют эксплицитную каузальность.

Первым периферийным слоем разработанного поля является также бипредикативная структура, эксплицированная предложениями с сочинительным союзом **und** или предложениями с бессоюзной связью. К этому слою относятся предложения, разделенные точкой; сложноподчиненные предложения времени, относительные, модальные, сравнения; а также умозаключающие конструкции. Все вместе они составляют эксплицитно-имплицитную каузальность.

Для нашего исследования интерес представляет второй периферийный слой, который охватывает средства выражения имплицитной каузальности. Синтаксическая структура, репрезентирующая имплицитную каузальность, представляет собой одну актуальную пропозицию. Вторая пропозиция является компрессированной структурой, которая требует «разворачивания» мыслительного каркаса с помощью пресуппозиционного фона. Возможен и другой вариант: обе пропозиции – потенциальные [16] – и нуждаются в реконструкции имплицитного содержания [17]. Имплицитную каузальность в немецком языке репрезентируют:

– предложные сочетания в составе предложения (маркерами являются предлоги aufgrund, aus, wegen, vor, von, durch, dank; окказиональная каузальность может быть маркирована предлогами auf, bei, mit, unter, über, nach, zu);

– вопросительные предложения с **wozu** и **warum**;

– причастия, прилагательные и наречия в составе предложения;

– сложные слова и каузаторы (имена существительные и глаголы) [18].

Исследователи политического дискурса выделяют три вида текстов: аналитический, информативный и смешанный. Основными признаками аналитического типа являются аргументированность высказывания, анализ реальных ситуаций, построение гипотетических ситуаций и их анализ, высказывание собственного мнения и оценка действий и ситуаций. Информативный тип интервью имеет в своей основе лишь констатацию положения дел и определенных фактов. Термин «смешанный тип» говорит сам за себя. Была выявлена определенная зависимость степени аналитичности интервью от количества и формы каузальных структур: чем их больше и чем разнообразнее структуры, тем более аргументиро-

ванным предстает текст читателю и тем большую силу убеждения несет он в себе. Что касается имплицитной каузальности, то одной из её функций в тексте является побудить третье лицо («наблюдателя») искать дополнительную информацию.

Анализ интервью показывает, что в журнале «Шпигель» основными средствами имплицитной каузальности являются вопросы с warum и wozu, предложные сочетания с такими предлогами, как aus, vor, durch, von, zu (7). Особый интерес представляют глаголы-каузаторы. К ним в текстах интервью относятся bringen, zwingen, messen (an), hängen (von), zusammenhängen (mit), drängen (zu). Окказиональными средствами являются legen (an), jmdm zu Gefallen.

В журнале «Штерн» в текстах интервью также встречаются маркеры имплицитной каузальности: предлоги aus (5), wegen (5), zu, bei; вопросительные слова warum (2) / warum denn; существительное Gründen.

В газете "Frankfurter Allgemeine Zeitung" нам встретились предлоги wegen, durch (4), für; вопросительное слово warum; каузаторы dampfen, verstarken, auslosen; существительные (bedingte) Anstieg, Faktoren.

Данные наших исследований мы свели в таблицу. В первой колонке представлены источник и интервьюируемый (список приводится не в алфавитном порядке, а ориентирован на вторую колонку, то есть расположение фамилии в списке зависит от количества реплик в интервью: от меньшего к большему). Во второй колонке – количество реплик (мы рассматривали реплику не как отдельное предложение, а как высказывание-ответ на поставленный вопрос). Третья колонка включает в себя статистические данные, относящиеся к количеству имплицитных структур, маркированных предлогами aus, zu, wegen. Выбор пал именно на эти предлоги, так как из 13 проанализированных нами интервью лишь в 4 не встретились данные предлоги, которые составляют частотную основу второго периферийного слоя [19]. В четвертой колонке («Каузаторы») приведены статистические данные, касающиеся в основном глаголов-каузаторов, в пятой колонке приведена статистика тех маркеров имплицитной каузальности, которые не вошли в предыдущие колонки, и, наконец, в шестой колонке «Всего» – суммарное количество имплицитных маркеров на интервью (таблица).

Предлогом, однозначно выражающим каузальность в немецком языке, является aufgrund, однако в силу того что его употребление ограничено стилистически [20] – данный предлог характерен для языка науки, управления и предпринимательства – в текстах интервью мы его не встретили.

Исследования показали, что и предлог **wegen** не так часто употребляется в квазиразговорном стиле. В анализируемых текстах он используется для краткого выражения причины, когда интервьюируемый не имеет желания по каким-либо мотивам обсуждать проблему подробно: wegen der Finanzkrise, wegen Liliana. Чаще всего wegen служит намеком на те ситуации или тех людей, о которых читателям и так хорошо известно.

1) *L. Mätthaus*: Aber ich muss jetzt nicht in Deutschland leben, ich weiβ, dass ich im Moment etwas verbrannt bin.

Stern: Wegen Liliana. Wegen all Ihrer Frauengeschichten.

L. Mätthaus: Na gut. Aber ich habe Pläne. [21]

2) *K. Holschuh*: Wir haben im Frühjahr 2008 unsere Konjunkturprognose für 2009 zurückgenommen – dies aber nicht wegen der Finanzkrise. [22]

Источник Интервьюируемый	Количество реплик	Предлоги			Каузаторы	Другое	Всего
		aus	zu	wegen			
Der Spiegel							
K. Wowereit	12	–	–	–	–	1	1
N. Lammert	13	–	2	–	–	4	6
H. Ferch	15	–	–	–	2	3	5
B. Tibi	18	1	–	–	–	3	4
P. Struck	29	–	–	–	1	3	4
J. Fischer	30	–	2	–	1	3	6
H.-E. Richter	30	1	2	–	5	2	11
STERN							
A. Poppinga	12	–	2	–	–	–	2
P. Wawerzineck	18	2	–	–	–	–	2
L. Matthäus	41	2	–	4	–	3	9
FAZ							
M. Özil	8	–	–	1	–	–	1
D. Lührmann	8	–	–	–	–	2	2
K. Holschuh	15	–	–	1	7	7	15

Маркер имплицитной каузальности предлог **aus** стоит, как правило, перед существительными, выражающими человеческие чувства, на которые возможна различная реакция [23]. Речь идет о передаче чувств посредством существительных, связанных с глагольной основой и имеющих субстантивный компонент. При трансформации подобного типа структур в сложноподчиненные предложения со значением каузальности необходимо иметь в виду, что подлежащее в обеих частях должно быть одним и тем же.

3) *P. Wawerzineck*: Da stand sogar drin, das die Mutter ihre Handyrechnung nicht regelmäβig bezahlt. Dann habe ich aber bestimmt noch vier Jahre gewartet.

Stern: Aus Angst. [24]

4) *Spiegel*: Die Intendantin der Deutschen Oper in Berlin hat die Mozart-Oper „Idomeneo" aus Furcht vor islamischen Reaktionen vom Spielplan genommen. [25]

С предлогом **aus** тесно связан предлог **vor**. На это указывает Л. Пуш [26]. Область соприкосновения **vor** и **aus** – осознанные чувства, являющиеся мотивом действия, поступка. Но если чувства не зависят от воли лица, их испытывающего, то в этом случае возможно только **vor** (vor Scham, vor Schmerz и т. д.).

5) *H. -E. Richter*: Andereseits haben sie seit eh und je Angst vor der erotischen Überlegungen der Frau. [27]

В языке художественной литературы наиболее частотными, по нашим наблюдениям [28], являются предлоги **von** и **vor**. Исследование текстов СМИ показало, что на 13 интервью приходится по 1 случаю употребления этих предлогов. Это может означать, что в условиях квазиразговорного стиля структуры, репрезентирующие семантику существительного с подобными предлогами, заменяются другими синтаксическими средствами.

В результатах исследования языка немецкой художественной литературы XIX в. было отмечено, что употребление предлога **zu** в качестве маркера имплицитной каузальности являлось окказиональным [29]. Однако в современных СМИ частотность этого предлога в структуре каузальности свидетельствует о том, что он перешел в разряд ядра второго периферийного слоя ПК (см. таблицу).

6) *Spiegel*: Ihr Vorschlag zur Lösung des Terrorismusproblems ist, den Machtlosen die Hand zu reichen. [30]

7) *A. Poppinga*: Man braucht eine klare Haltung, einen inneren Kompass und Mut zur Entscheidung. [31]

К имплицитной каузальности относятся и вопросительные предложения с **warum** и **wozu**. Для реконструкции причинно-следственных отношений подобных вопросительных предложений требуется привлечение пресуппозиционного фона.

8) *Spiegel*: Warum wollen Sie dennoch Berlin lieber Rot-Rot als Rot-Grün regieren? [32]

Подобного рода вопросы содержат в потенциале следствие, не раскрывая причины. Причина прогнозируется пресуппозиционным фоном.

Вопрос с wozu, напротив, содержит потенциальную причину, а следствие (цель) пресуппонируется контекстом.

9) *Spiegel*: Warum treiben Sie Ihre Kollegen nicht mehr an?

P. Struck: Wozu sollte ich Druck ausüben? [33]

Имплицитная каузальность может выражаться **каузаторами** (словами, которые содержат в своей семантике причину действия). В роли каузаторов могут выступать:

I. Имена существительные, выражающие различные душевные переживания: der Jammer, der Kummer, der Zorn, die Angst и др.

В исследованных текстах нам встретились также существительные Angst, (jmdm zu) Gefallen, Gründen, Anstieg, Faktoren. Все указанные существительные содержат намёк на причину того или иного действия или состояния.

10) Das habe ich, ihr zu Gefallen, mit zusammengebissenen Zähnen getan. [34]

11) Für eine konsumgetriebene Volkswirtschaft sind Wohnungsbau und Autos die wichtigsten zyklischen Faktoren. [35]

Однозначными и непротиворечивыми каузаторами являются существительные и глаголы с основным значением причины или следствия: der Grund, die Folge, die Ursache, folgen, veranlassen и др.

12) Folgt eine weitere Hausse, wird wieder eingestellt. [36]

II. Глаголы с экспрессивной окраской: dämpfen, verstärken, auslösen, messen (an), hängen (von), zusammenhängen (mit), drängen (zu) и др.

13) Beides dämpft das Wirtschaftswachstum. [37]

III. Особую группу составляют каузаторы bringen, zwingen, lassen, machen в структурах типа: jmnd zum Lachen bringen [38], которые имеют определенные стилистические особенности функционирования.

Конструкция с **bringen** имеет особое распространение в техническом, деловом стиле и распространяется по смысловым сферам: звучание, молчание, колебание, вращение, свечение и т. д. В этом отношении синонимичным ему является глагол machen, хотя сфера его применения несколько шире: испуг, удивление, приостановление и т. д. Глагол **zwingen** характерен для антропоцентрических моделей. В исследованных текстах лишь в тексте интервью журналу «Шпигель» встретилось по одному примеру с bringen и zwingen.

14) *P. Struck*: Ich stelle nur fest, dass sie es bisher jedenfalls nicht geschafft hat, Stoiber dazu zu bringen,

sich an die getroffenen Vereinbarungen zu halten. [39]

В проанализированных нами интервью не встретились конструкции с глаголом lassen и machen, наречия, причастия или прилагательные в составе простого предложения. Отсутствовали примеры сложных слов с семантикой причинно-следственных отношений.

Наибольшее количество маркеров имплицитной каузальности мы наблюдали в интервью ученого-психоаналитика, автора книг H.-E. Richter и страстного собирателя библиотеки, бывшего руководителя исследовательской группы DZ Bank K. Holschuh. Это означает, что среди прочих факторов, влияющих на выбор разнообразных средств имплицитной каузальности, одним из ведущих является начитанность интервьюируемого и его склонность к анализу и литературному труду.

Наше небольшое исследование можно завершить следующими выводами. Квазиразговорный стиль текстов интервью СМИ характеризуется функционированием определенных маркеров имплицитной каузальности:

– Наиболее частотными маркерами являются предлоги aus, zu, wegen.

– Распространены вопросительные предложения с warum и wozu.

– Наряду с традиционными существительными Angst, Grund, Folge, употребление которых не зависит от функционального стиля, в интервью СМИ встретились также существительные Gefallen, Anstieg, Faktoren. Их использование определяется как особенностями тематики интервью, так и уровнем эрудиции интервьюируемых.

– Отмечены два случая употребления нейтральных по своей семантике каузаторов bringen и zwingen.

– В текстах интервью использовались также глагольные каузаторы с экспрессивной семантикой: dämpfen, verstärken, auslösen, messen (an), hängen (von), zusammenhängen (mit), drängen (zu) (K. Holschuh и H.-E. Richter);

Таким образом, квазиразговорный стиль прессы охватывает достаточно обширную группу маркеров имплицитной каузальности. Все эти средства выполняют, в первую очередь, функцию намёка на известные как участникам интервью, так и читателям ситуации или события.

Примечания

1. *Демьянков В. З.* Интерпретация политического дискурса в СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: учеб. пособие / под ред. М. Н. Володиной. М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003. С. 116–133.

2. *Юрина М. В.* Ложь и истина в речи политиков // Актуальные проблемы лингвистического образования: теоретический и методологический аспекты: сб. материалов IV междунар. науч.-практ. конф. 14–16 ноября 2006 г. Ч. II / отв. ред. Л. В. Сухова. Самара: Самар. гуманит. акад., 2007. С. 165–169.

3. *Ртищева О. А.* Аналитические глагольно-именные сочетания с пассивной семантикой в современном немецком языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.

4. *Botha W. J.* Racism, an omnipresent chameleon // Категоризация и концептуализация в языках для специальных целей и профессиональном дискурсе: сб. науч. тр. / под ред. Л. А. Манерко; Ин-т языкознания РАН; Копи Принт. Вып. 6. М.: Рязань, 2009. С. 155–164.

5. *Fomina T.* Associative characteristics of concepts in political discourse // Категоризация и концептуализация в языках для специальных целей и профессиональном дискурсе: сб. науч. тр. / под ред. Л. А. Манерко; Ин-т языкознания РАН; Копи Принт. Вып. 6. М.: Рязань, 2009. С. 164–166.

6. *Домашнев А. И., Шишкина И. П., Юнчарова Е. А.* Интерпретация художественного текста: учеб. пос. для студ. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1983; *Пелевина Н. Ф.* Стилистический анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов. Ленинград: Просвещение, 1980.

7. *Сабирова Л. Р.* Речевые особенности жанра интервью на татарском языке (на материале современных СМИ): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009; *Третьякова Т. П.* Опыт лингвистического анализа аргументации в политическом диалоге // Коммуникация и образование: сб. ст. / под ред. С. И. Дудника. СПб.: Санкт-Петерб. философ. о-во, 2004. С. 299–320.

8. *Аллен Дж. Ф., Перро Р.* Выявление коммуникативного намерения, содержащегося в высказывании // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. М.: Прогресс, 1986. С. 355.

9. *Plambeck H.-C.* Blamabler Vorgang // Der Spiegel. 2010. № 21. S. 24–26; *Akbtar A.* Eine gewisse Nervosität // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 28–32.

10. *Luik A.* Für meine Eltern ist das brutal. Sie schämen sich für ihr Kind // Stern. 2010. № 34. S. 117–124.

11. *Uttich S.* In der Ia-Lage muss man sich benehmen // Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). 2010. 18 Juni. S. 41.

12. Ср.: *Шатуновский И. Б.* 6 способов косвенного выражения смысла // Семантика и прагматика языковых единиц. Калуга, 2004. С. 262–274.

13. Ср.: *Калмыкова Г. А.* Лингвистический анализ кондиционала. Ульяновск: УлГПУ, 2010. С. 228–233.

14. *Калмыкова Г. А.* Семантико-синтаксическая единица импликации и способы ее вербализации (на материале немецких романтических сказок): дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1994.

15. Ср.: *Schmidt F.* Logik der Syntax. Berlin, 1959; *Schmidt F.* Symbolische Syntax. Berlin, 1961.

16. Термин Schmidt: *Schmidt F.* Logik der Syntax. Berlin, 1959.

17. *Дудина Н. Г.* Структурно-семантический анализ конструкций с предикатами каузации психического состояния // Проблемы лингвистического анализа и лингводидактические задачи. Иркутск, 1983. С. 52.

18. *Калмыкова Г. А.* Семантико-синтаксическая единица импликации и способы ее вербализации (на материале немецких романтических сказок): дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1994; *Калмыкова Г. А.* Струкура каузальности. Ульяновск: УлГПУ, 2007.

19. Ср.: *Калмыкова Г. А.* Семантико-синтаксическая единица импликации и способы ее вербализации (на материале немецких романтических сказок): дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1994; *Калмыкова Г. А.* Струкура каузальности. Ульяновск: УлГПУ, 2007.

20. *Schröder J.* Präpositionen in Kausaladverbialien / DaF, 1983, № 2. S. 78–86. С. 80.

21. *Luik A.* Für meine Eltern ist das brutal. Sie schämen sich für ihr Kind // Stern. 2010. № 34. S. 121.

22. *Braunberger G.* Anleger müssen alle paar Jahre richtig entscheiden // Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). 2010. 18 Juni. S. 21.

23. *Forstreuter E.* Vergleichende Betrachtungen zur Semantik einiger deutschen Präpositionen / Probleme der Bedeutung und Kombinierbarkeit im Deutschen. Leipzig, 1977. S. 161.

24. *Ritter A.* Mutter? Dieses Wort sagt mir nichts // Stern. 2010. № 34. S. 104–106.

25. *Meyer C., Schmidt C.* Friede, Freude, Eierkuchen // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 47.

26. *Pusch L. F.* Kausale Adverbialphrasen vom Typ "aus/vor+NP"/ Linguistische Arbeiten. Tübingen, 1973. S. 134–162. С. 152.

27. *Lakotta B., Thimm K.* Die Helden sind ratlos // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 150.

28. *Калмыкова Г. А.* Семантико-синтаксическая единица импликации и способы ее вербализации (на материале немецких романтических сказок): дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1994.

29. Там же.

30. *Lakotta B., Thimm K.* Die Helden sind ratlos // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 152.

31. *Wirz C.* Was macht eigentlich ... Annelise Poppinga? // Stern. 2010. № 34. S. 126.

32. *Berg S.* Projekt innere Einheit // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 36.

33. Ibid. S. 32.

34. *Lakotta B., Thimm K.* Die Helden sind ratlos // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 150.

35. *Braunberger G.* Anleger mussen alle paar Jahre richtig entscheiden // Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). 2010. 18 Juni. S. 21.

36. Ibid.

37. Ibid.

38. *Недялков В. П.* Немецкая каузативная конструкция типа jmnd zum Lachen bringen // Проблемы лексикологии и грамматики. Вып. II. Минск, 1967. С. 112–125.

39. *Akhtar A.* Eine gewisse Nervosität // Der Spiegel. 2006. № 40. S. 28–32.

УДК 811.111

Е. Р. Левенкова

ИНТЕРТЕКСТ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ СТРАТЕГИИ В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

В статье анализируется роль интертекстов в реализации информационной стратегии в коммуникации британских политиков. Цитации, представляющие различные типы доказательства, рассматриваются как средство осуществления трех дискурсивных тактик: документирующей, автоцитации и авторитетного источника. Изучаются персуазивные возможности интертекстов, их потенциал в конструировании образа объективного политика, а также характеристики, позволяющие вторичным текстам скрывать манипулятивное воздействие при аргументации.

The article focuses on the analysis of intertextual entities which are involved in strategy formation in the communication of British politicians. Quotations representing different types of argumentation are regarded as discursive realisation of three informative tactics appealing to arguments from authorities, documents and the personality of the speaker. The article studies how intertexts contribute to securing persuasion and constructing an image of an objective politician while hiding manipulatory dimensions of argumentation.

Ключевые слова: интертекстуальность; коммуникативная стратегия, тактика и прием; типы аргументации; цитация; политический дискурс.

Keywords: intertextuality; communicative strategy, tactics and means; types of argumentation; quotation; political discourse.

В современных лингвистических исследованиях речевая коммуникация все чаще рассматривается как стратегический процесс, основой которого является выбор оптимальных языковых ресурсов. В политическом дискурсе стратегии определяют формирование различных жанров, превращая, таким образом, коммуникацию в ее особый вид – стратегическую коммуникацию. Характер стратегической коммуникации обусловлен стратегиями речевого воздействия, которые представляют собой способ оперирования информацией с целью изменения поведения объекта речевого воздействия [1]. В политическом и рекламном дискурсе «речевое планирование достигает уровня технологий. Однако и сегодня изучение речевого поведения в этом аспекте представляет интерес как в теоретическом, так и в прикладном (лингводидактическом) аспекте» [2]. Актуальность обсуждения вопроса о механизмах порождения стратегий и их классификации обус-

© Левенкова Е. Р., 2011

ловлена как недостаточным описанием принципов анализа речевых стратегий, так и отсутствием унифицированного списка стратегий, отличающих конкретный тип дискурса.

Значимость изучения интертекстуальности и специфики ее реализации в различных типах дискурса возникла в связи с появлением постструктуральной парадигмы, вошедшей в научное пространство в 70–80-х гг. XX в. и изменившей представление о тексте, который перестал рассматриваться как замкнутая структура и стал выступать как интертекст. Понятия интертекста и интертекстуальности, появившиеся в рамках западных теорий постмодернизма (Ж. Деррида, М. Фуко, А. Ж. Греймас, Р. Барт, Ж. Лакан, Ю. Кристева), оказали определенное влияние на формирование концепции интертекстуальности в отечественной лингвистике, где теория интертекста стала активно разрабатываться на материале художественных текстов (М. В. Вербицкая, Н. А. Кузьмина, Н. А. Фатеева, Н. В. Петрова, Л. В. Полубиченко, А. А. Мальченко, Л. А. Самуткина, Ж. Е. Фомичева), а также на материале медиатекстов (Е. А. Земская, Л. В. Минаева, В. В. Варченко, С. Ю. Зайцева, Н. С. Ковалева, В. И. Конькова, С. И. Сметанина и др.). Специфика присущих дискурсу интертекстуальных отношений анализировалась и в политической коммуникации, где включение «текста в текст» описала Е. И. Шейгал, проведя типологическую дифференциацию политической афористики [3]. Значимость вторичных текстов для общественно-политической коммуникации традиционно описывалась с позиций риторики, где подчеркивались их аргументативные возможности. В лингвистических исследованиях последних лет также отмечается значимость вторичных текстов для речевого воздействия, их способность «участвовать в различных типах аргументации: каузальной, целевой, фактологической аргументации, аргументации при помощи примера, посредством апелляции к образу (или антиобразу), а также по аналогии» [4].

Цель данной статьи – выяснить, в какой степени аргументативный потенциал интертекстуальности участвует в реализации дискурсивных стратегий и тактик в профессиональной публичной коммуникации лидеров Великобритании, т. е. в институциональном политическом дискурсе. Система коммуникации, осуществляемая в британском политическом дискурсе (БПД), рассматривается нами, как и большинством отечественных лингвистов, как включающая три составляющих: 1) коммуникативную стратегию как понятие высшего уровня коммуникативной иерархии; 2) речевую тактику, направленную на реализацию стратегии; 3) коммуникативно-речевой прием, т. е. языковые средства различных уровней, традиционно определяемые как стилистические или риторические. Мы исходим из того, что в БПД интертексты – коммуникативно-речевой прием, используемый для реализации различных стратегий и тактик речевого воздействия, которые в данной статье ограничены анализом информационной стратегии в политическом дискурсе. Коммуникативный потенциал интертекстуальности изучается на материале речевого поведения британских политиков, выступающих как «коллективный субъект», представляющий властные структуры. Интертексты были отобраны из выступлений премьер-министров Великобритании, размещенных на официальных сайтах политических партий и лидеров.

В политическом дискурсе, отличающемся способностью легко и охотно принимать самые разнообразные фрагменты интертекста, их использование связано, прежде всего, с лингвистическими аспектами аргументации. Под аргументацией понимают вид коммуникативной деятельности и способ речевого воздействия [5], а также макроречевой акт, основная цель которого – убедить аудиторию (оппонента) в том, что то или иное суждение истинно или приемлемо [6]. «Аргументацией» называют не только процедуру приведения аргументов в поддержку какого-то положения, но и саму совокупность таких аргументов [7].

Среди различных типов аргументации особое место занимает аргумент к человеку, который в теории риторики принято описывать в терминах трех видов авторитетных утверждений: а) утверждения, покоящиеся на авторитете самого оратора; б) утверждения, в основе которых лежит общественное мнение (начиная с официальных данных, например, об итогах голосования и кончая народной мудростью, выраженной в поговорках, а также многими очевидными и основанными на здравом смысле соображениями, представляющими для слушателя бесспорную истину); в) утверждения сведущих лиц [8]. Таким образом, при цитировании сущность межтекстового взаимодействия определяется аргументативными возможностями интертекстов, отсылающих адресата к фактическому или авторитетному источнику.

Среди коммуникативных стратегий БПД, реализации которых служит введение в текст выступления «чужого слова», важное место принадлежит информационной стратегии, направленной на создание содержательной насыщенности текста, на привнесение в речь британских политиков информации из общественно-политических, экономических, юридических источников. Сообщения о состоянии дел могут выступать в форме описаний, мнений, выводов и обобщений, которые принимают форму интертекстовых фрагментов. Как показал анализ, в БПД информационная стратегия с использованием интертекстов

представлена тактиками документирования, авторитетного источника и автоцитации. Цитирование фактов, цифр, документов, выступающее в коммуникации политиков как аргумент к общественному мнению, обозначается нами как документирующая тактика. Те случаи, когда распространение информации, заслуживающей общественного внимания, британские политики подкрепляют ссылкой на мнение экспертов, мы относим к тактике авторитетного источника. В ходе анализа выделена также тактика автоцитации, когда адресант апеллирует к собственному авторитету. Таким образом, информационный дискурс британских политиков отличает три вида аргументов: к факту, авторитету специалистов и авторитету самого политика.

Информирование электората является важной составляющей содержательной стороны политического дискурса, так как одним из условий программирования настроений, действий адресата является контроль за его «информационным рационом» [9]. В институциональном политическом дискурсе Великобритании интертекст может выступать как аргумент в пользу выдвинутого положения или вводить тезис, который предстоит обосновать. Отражением коммуникативной специфики интертекстуальности в БПД служит процесс развернутой аргументации предлагаемого политиком решения. Подобная аргументация связана не с формированием нового научного знания, как это имеет место в научной речи, а с производством-порождением персуазивного дискурса, поскольку политик прибегает к рациональным методам, чтобы убедить аудиторию в правильности собственных мнений и оценок. При этом тезис убеждения – это та пропозиция, в истинности/ложности или приемлемости/неприемлемости которой политик пытается убедить аудиторию. Тезис убеждения отражает одну из целей коммуникации, являясь либо утверждением о факте, либо оценочным суждением.

Как показывает анализ, интертекст может относиться к любой части аргументативной схемы. Так, в БПД программная речь может представлять собой аргументативный макротекст, схематически организованный как «тезис – аргумент – аргумент-вывод» и содержащий различные типы интертекстов. Указанным образом, в частности, организовано выступление "Our nation's future – social exclusion", в котором Т. Блэр обосновывает правомерность концепции прогрессивной политики, выдвигаемой новыми лейбористами. Речь открывается тезисом ("*My thesis today is straightforward: some aspects of social exclusion are deeply intractable. The most socially excluded are very hard to reach*"), за которым следует аргумент с цитатой-термином: "*Let me summarise my argument. I am not talking about "baby ASBOs", trying to make the state raise children, or interfering with normal family life. I am saying that when it is clear. . . that children are at risk of being brought up in a dysfunctional home... we should act early enough... to prevent it*" (T. Blair 5.09.2006). Цитата-термин, совмещающая функцию указания на философско-политическую концепцию и функцию компрессии информации в знаке, присутствует и в заключительной части речи, повторяющей аргумент: "*Let me end where I started. There are people who will shout about the "nanny state", who will tell us it's none of "our busuness", who will say more reasonably that if you try to predict, you stigmatise. But today's society doesn't work like this*". Как в начале, так и в конце выступления дискурсивное воплощение основного аргумента речи содержит цитаты-термины, которые определяют широко известные социальные понятия, отсылающие адресата к определенной теории и ее различным трактовкам. Использование цитат-обозначений ("baby Antisocial Behaviour order" и "nanny state") в представлении политической концепции лейбористов, призванной определить роль государства в оказании помощи наименее социально защищенным семьям (и в первую очередь детям), служит своеобразной формой обзора общественных взглядов на данную проблему, создавая смысловую многомерность дискурса.

Наряду со свертыванием информации при цитировании политологических терминов, интертексты в речи Блэра служат ее детализации в развернутой аргументации, обосновывающей правомерность выделения четырех групп граждан, более всего нуждающихся в помощи государства. При характеристике трех из них используется косвенное цитирование статистических данных, например: "*Second, families with complex problems – the Respect Task Force identified 7,500 such families. A child born into the most disadvantaged 5 per cent of families is 100 times more likely to have multiple problems at age 15 than a child from the 50 per cent best-off families*" (Blair 5.09.2006). Как результат интертексты служат реализации документирующей тактики благодаря приводимым фактам.

К документирующей тактике следует также отнести цитацию текстов договоров, деклараций, документов Евросоюза и резолюций ООН, представленных в дискурсе как консервативной, так и лейбористской партии:

1) "*The Edinburgh Summit communique said something similar. It said: "The principle of subsidiarity does not relate to and cannot call into question the powers conferred on the European Community by the Treaty as interpreted by the Court... The application of the principle shall respect the general provisions of the Maastricht Treaty including maintaining in full the acquis*

communautaire and it shall not affect the primacy of Community law nor shall it call into question the principle set out in Article F(3) of the Treaty... according to which the Union shall provide itself with the means to attain its objectives and carry through its policies"" (M. Thatcher 7.06.1993).

2) "Yesterday the UK along with the US and Spain introduced a new resolution declaring that "Iraq has failed to take the final opportunity afforded to it in Resolution 1441"" (T. Blair 25.02.2003).

При этом коммуникативное значение интертекстов, отсылающих к ключевым положениям европейских договоров или к резолюциям международных организаций, состоит не только в сообщении о содержащихся в них данных. Обширные цитатные фрагменты используются как оправдание/доказательство правомерности политической позиции премьер-министра (пример 1). Сообщая информацию о конкретном политическом событии (пример 2), политик, как правило, преследует не одну цель. Например, цитация Энтони Блэра не только выражает определенную позицию правительства, но и побуждает членов британского парламента поддержать начало войны в Ираке.

Документирующую тактику реализуют также интертексты-выводы парламентских комиссий, представляющие собой источник содержательно-фактуальной информации, сообщаемой для формирования мнения электората:

3) "I therefore invited the cross-party Chilcot committee to advise on "whether a regime to allow the use of intercepted material in court can be devised that facilitates bringing cases to trial while meeting the overall imperative to safeguard national security."

The report also says that any resulting reduction in inter-agency cooperation "could have a profound impact on law enforcement agencies' ability to combat serious crime and terrorism in the UK" (G. Brown 06.02.2008). Подобное цитирование призвано «документально» подтвердить положения и мнения, являющиеся предметом обсуждения. Интертексты-выводы в речи Г. Брауна принимают форму усеченной цитаты, которая представляет собой «взятый в сокращенном виде без ущерба для общего смысла в прежнем контексте отрывок текста-оригинала, либо законченный в смысловом отношении, либо получающий логическое завершение за счет ближайшего контекста цитаты» [10]. Введение подобных усеченных цитат в дискурс приводит к росту содержательно-фактуальной информации (примеры 3), присущей цитате как носителю содержания текста-источника. Цитаты-термины, представляющие собой фрагментарные интертексты, нередко служат введению содержательно-концептуальной информации: 4) *"The issue is not between a "free market" Europe and a social Europe, between those who want to retreat to a commom market and those who believe in Europe as a political project"* (T. Blair 23.06.2005).

Таким образом, документирующие интертексты, сообщающие о решениях, действиях и идеологических концепциях правительства, служат реализации рационального типа мотивации, поскольку предполагается, что адресат обладает способностью анализировать информацию и воспринимать логические доводы, заключенные в ней. Вместе с тем тактика «приведения доказательств» может служить и другим целям политической коммуникации, в частности помогать политику создавать имидж объективного лидера, использующего аргументы для воздействия на адресата.

Второй тактикой в рамках информационной стратегии является тактика апелляции к мнению авторитета, которая призвана поддержать оценочное утверждение. Реализации данной тактики служат цитаты из докладов официальных лиц и экспертов, представляющие собой отдельный вид авторитетных утверждений. Различные виды интертекстов, реализуя контекстуальную (или так называемую дополнительную) аргументацию, позволяют политику обойтись без обоснования истинности или ложности рассматриваемого тезиса, подменяя прямую аргументацию мнением авторитетного человека. Тактика авторитетного источника реализуется в тех случаях, когда политические лидеры подкрепляют весомость своих выводов мнением экспертов, которое является аргументом в защиту выдвинутого ими положения: 5) *"Butler's conclusion is clear and unequivocal. I quote: "In the light of this experience, that is, the absence of full co-operation by Iraq, it must regrettably be recorded again that the Commission is not able to conduct the substantive disarmament work mandated to it by the Security Council and, thus, to give the Council the assurances it requires with respect to Iraq's prohibited weapons programmes"" (T. Blair 5.03.2003).* Экспертное заключение комиссии, возглавляемой лордом Батлером, служит убедительным аргументом, поддерживающим позицию правительства. Интертексту предшествует особое окружение, соединяющее цитируемый отрывок с принимающим текстом в структурно-семантическом плане, своеобразный указательный контекст. Это окружение цитаты образуют ремарки цитирования, которые могут представлять собой препозитивный, интерпозитивный и постпозитивный элементы. Назначение ремарок цитирования в увязке и подчинении содержания цитаты общей тематике принимающего текста. Не менее важно и то, что ремарки цитирования могут передавать отношение политика к цитате, представляя собой крат-

кий оценочный комментарий [11]. Констатации или оценке служат, прежде всего, глаголы говорения (to say, quote, answer, point out, warn, add, agree, insist, etc), которые интерпретируют цитату и, тем самым, подготавливают почву для принятия определенного мнения. Так, положительная оценка содержания доклада комиссии премьер-министром, заключенная в контекст непосредственно предшествующий цитате, способствует формированию антииракской позиции.

Вместе с тем в рамках тактики авторитетного источника зафиксированы случаи, когда эксплицитное содержание препозитивной ремарки цитирования призвано усилить объективность звучания интертекста-ссылки, содержащей экспертное мнение: 6) "*As Dr Kay, the former head of the ISG who is now quoted as a critic of the war, has said: "Iraq was in clear violation of the terms of Resolution 1441. " And "I actually think this [Iraq] may be one of those cases where it was even more dangerous than we thought"" (T. Blair. 5.03.2003).* Суждение специалиста-оппонента, не разделяющего мнение правительства в отношении Ирака, призвано подтвердить правомерность оценки правительства по обсуждаемому вопросу, а ремарка цитирования должна свидетельствовать о беспристрастности политического руководства Великобритании. Однако фактически сочетание ремарки цитирования и интертекста решает еще одну коммуникативную задачу: служит внедрению в сознание адресата желательной для политика оценки растущей угрозы со стороны Ирака, т. е. корректирует модель мира адресата. Известно, что «аргумент к авторитету только в редких случаях считается достаточным основанием для принятия оценки. Обычно он сопровождается другими, явными или подразумеваемыми, доводами, прежде всего целевым обоснованием» [12]. В данном случае ремарка цитирования выступает как подразумеваемый довод, конструируемый говорящим. Таким образом, ввод чужой речи – апелляция к эпистемическому авторитету (авторитету знатока) – сигнализирует о манипулятивных интенциях политика: внешне нейтральная подача экспертного мнения служит искаженной оценке обсуждаемой проблемы, выгодной правительству Т. Блэра накануне войны с Ираком.

Третьей тактикой информационной стратегии является тактика автоцитации, реализации которой служат интертексты, представляющие собой апелляцию к авторитету самого оратора. В последние годы британские политики стали чаще ссылаться на собственный авторитет, используя его в качестве аргумента в споре:

"This risk is that terrorism and states developing WMD come together. When people say this risk is fanciful, I say:

We know the Taliban supported Al Qaida; we know Iraq under Saddam gave haven to and supported terrorists; we know there are states in the Middle East now actively funding and helping people who regard it as God's will, in the act of suicide to take as many innocent lives with them on their way to God's judgement. Some of these states are desperately trying to acquire nuclear weapons. We know that companies and individuals with expertise sell it to the highest bidder and we know at least one state, North Korea, that lets its people starve whilst spending billions of dollars on developing nuclear weapons and exporting the technology abroad. This isn't fantasy. It is 21st Century reality and it confronts us now" (T. Blair 18.07.2003).

Автоцитация Т. Блэра представляет собой случай множественной аргументации – приведение нескольких равнозначных и независимых друг от друга аргументов в поддержку точки зрения, т. е. простая сумма единичных аргументов. «Такая структура аргументации является скорее психологически, нежели логически убедительной. Говорящий надеется, что один из аргументов попадет в цель – окажется убедительным для слушающего» [13]. Представление аргументов в форме автоцитатного интертекста позволяет политику добиться их структурной оформленности и выделенности. Кроме того, речевое воздействие аргументации Т. Блэр усиливает за счет апелляции к деонтическому авторитету, авторитету главы правительства. Таким образом, имеет место совмещение разных типов аргументации.

Однако, давая оценку начальной стадии войны с терроризмом, Т. Блэр не говорит правды. Из шести основных способов манипулирования информацией – умолчания, селекции, передергивания, искажения, переворачивания и конструирования – политик выбирает селекцию. Под селекцией понимается пропуск информации или подача только выгодной манипулятору информации [14]. Т. Блэр использует селекцию сведений, приводя только те факты в описании войны с терроризмом, которые сформируют у адресата искаженное, преувеличенно трагическое представление о действительности. При этом он намеренно умалчивает об ошибках спецслужб и об отсутствии оружия массового уничтожения в Ираке, который уже стал объектом оккупации. Не может он назвать и стран, стремящихся получить доступ к ядерным арсеналам. Избирательно подавая материал в автоцитате, премьер-министр исходит из незыблемого предположения, что он обладает правом на доверие, а его взгляды в спорном вопросе обладают достаточным авторитетом.

Британские лидеры использует собственные рассуждения как некий неопровержимый аргу-

мент, позволяющий им прийти к определенным выводам относительно проблемы или ситуации. При этом оценочные суждения в автоцитате нередко являются некритическими ссылками на собственный авторитет: "*At our party conference last year I said that the task in which the Government were engaged – to change the national attitude of mind – was the most challenging to face any British Administration since the war" (M. Thatcher 10.10.1980)*.

Итак, функция убеждения, характеризующая политический дискурс, неразрывно связана с его содержанием, с входящей в него информацией. Насыщение БПД фактологической и концептуальной информацией, а также представление авторитетных суждений в защиту выдвигаемых политиками положений происходит в рамках информационной стратегии, реализуемой документирующими, эпистемическими и автоцитатными интертекстами. Использование вторичных текстов является ведущим коммуникативным приемом, направленным на объективизацию точки зрения политика, на доказательство непредвзятости его выводов о фактах и ситуациях. Это обусловлено тем, что информирующий интертекст в полной мере отвечает целям политического дискурса: прямая аргументация принадлежит к категории наиболее трудных в коммуникативном отношении, поэтому представители властных структур предпочитают обосновывать правомерность своих решений апелляцией к фактическому или авторитетному источнику. Такое средство убеждения позволяет политикам решать двуединую задачу: использовать рациональный тип аргументации, создавая у адресата представление об объективности властных структур, и, вместе с тем, воздействовать на сознание адресата, внося требуемые изменения в его когнитивную модель мира.

Речевое доказательство традиционно представляло центральную часть английского риторического канона. Отдавая дань традиции, современные политические лидеры Великобритании прибегают к контекстуальным аргументам, однако это не мешает им постулировать собственные воззрения, используя различные приемы манипулирования информацией, например, ее искажение и селекцию. Аргументативный потенциал интертекстов позволяет им выступать в качестве оптимального речевого средства осуществления стратегической коммуникации информирования.

Примечания

1. *Оляниц А. В.* Презентационная теория дискурса: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. С. 31.

2. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. 5-е изд. М.: ЛКИ, 2008. С. 51.

3. *Шейгал Е. И.* Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис, 2004. С. 154.

4. *Алексеева А. А.* Аргументативный потенциал крылатых слов: на материале текстов соврем. немецкоязыч. прессы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 5.

5. *Белова А. Д.* Лингвистические аспекты аргументации. Киев: Астрея, 1997. С. 94.

6. *Бокмельдер Д. А.* Стратегии убеждения в политике: анализ дискурса на материале соврем. англ. яз.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2000. С. 9.

7. *Еемерен Ф. Х. ван.* Речевые акты в аргументативных дискуссиях: пер. с англ. / Франс Х. ван Еемерен, Роб Гроотендорст. СПб.: Нотабене, 1994. С. 12.

8. *Сопер П. Л.* Основы искусства речи / пер. с англ. 2-е изд., испр. М.: Прогресс: Прогресс-акад., 1992. С. 128–132.

9. *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 277.

10. *Салова Г. С.* Информативные потенции цитаты в литературно-критическом тексте // Разновидности и жанры научной прозы: лингвостилист. особенности: сб. науч. тр. М.: Наука, 1989. С. 114.

11. *Варченко В. В.* Цитатная речь в медиа-тексте. М.: URSS: ЛКИ, 2007. С. 44.

12. *Ивин А. А.* Теория аргументации: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2000. С. 230.

13. *Бокмельдер Д. А.* Стратегии убеждения в политике: анализ дискурса на материале соврем. англ. яз.: автореф . дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2000. С. 16.

14. *Щербатых Ю. В.* Искусство обмана: попул. энцикл. 2-е изд., испр. и доп. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 113–114.

УДК 81–139

А. С. Пешкова

РЕВЕРСИВНЫЙ АНАЛИЗ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «МУЧНЫЕ КОНДИТЕРСКИЕ ИЗДЕЛИЯ» В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

В работе представлены результаты реверсивного анализа лексических единиц, служащих для обозначения мучных кондитерских изделий в русском и английском языках, проведенного на основе сопоставления статей переводных словарей.

The article contains the results of the reversive analysis of lexical units denoting flour confectionery in the Russian and English languages. The research is based on comparing articles from translation dictionaries.

Ключевые слова: реверсия, абсолютная реверсия, неполная реверсия, лексема, семантическое поле, языковая картина мира.

Keywords: reversion, absolute reversion, incomplete reversion, lexeme, semantic field, language picture of the world.

Одной из наиболее актуальных проблем современной лингвистики является проблема универсальности языков на всех речевых уровнях.

Так, А. Вежбицкая по этому поводу утверждает следующее: «Наряду с огромной массой понятий, специфических для данной культуры, существуют некоторые фундаментальные понятия, которые подвергаются лексикализации во всех языках мира... Языковые и культурные системы в большой мере отличаются друг от друга, но существуют семантические и лексические универсалии, указывающие на общий понятийный базис, на котором основывается человеческая речь, мышление и культура. Пришло время для согласования усилий по выявлению общего набора понятий, которые определяют психологическое единство человечества» [1].

Предметом нашего исследования, отчасти, также является языковая общность и отличия, в данном случае это общность и отличия лексических единиц области мучных кондитерских изделий в русском и английском языках. Цель данной работы заключается в реверсивном анализе лексики области мучных кондитерских изделий в английском и русском языках. Ключевым вопросом нашего исследования является возможность выявления абсолютной реверсии лексических единиц области мучных кондитерских изделий в русском и английском языках.

Число исследований, посвященных лингвистическому анализу реверсии значения при двустороннем переводе, возрастает с каждым годом. Тот или иной аспект вышеназванной проблемы был, в частности, затронут в трудах таких исследователей, как Л. А. Горохова, Г. Г. Бондарчук, И. А. Клепальченко, Т. А. Миронова, О. Н. Каверина, В. В. Лазарев, И. А. Абакумова, Л. Ю. Фадеева, Н. Н. Амосова, О. Н. Трубачев, Н. Г. Брагина, Ф. П. Филин и др.

Исследование реверсивности как языкового явления проводится на материале конкретного семантического поля, которое при наличии набора структурированных лексем, связанных различными отношениями друг с другом, позволяет рассмотреть данное понятие в полном объеме. Семантическое поле – это совокупность языковых единиц, объединенных каким-то общим семантическим признаком; иными словами – имеющих некоторый общий нетривиальный компонент значения [2].

Семантическое поле обладает рядом свойств. Прежде всего, оно интуитивно понятно носителю языка и обладает для него психологической реальностью. Оно автономно и связано с другими семантическими полями языка, таким образом, составляя языковую систему, то есть анализ реверсии лексических единиц области мучных кондитерских изделий позволяет выявить наличие экстралингвистического фактора влияния на лексему и определить возможность или невозможность ее точной передачи с одного языка на другой.

Языковая картина мира определяется в трудах ученых-лингвистов как исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности [3]. Таким образом, даже при наличии прямого эквивалента лексической единицы в другом языке, смысл ее может быть передан лишь частично, поскольку большинство слов имеют еще и культурную составляющую, которая понятна только носителям языка и при переводе, как правило, утрачивается.

Термин «реверсия», более характерный для техники и математики, впервые применительно к исследованию семантики упоминается С. В. Гриневым. Явление реверсивности до последнего времени не было выделено в отдельное научное понятие.

Понятие «реверсивности» является новым и малоисследованным в современной лингвистике. Под «реверсивностью» подразумевается обратная связь, фиксируемая при переводе лексических единиц с исходного языка на целевой. Одной из главных целей нашего исследования является установить, возможна ли такая обратная связь при переводе лексических единиц области

© Пешкова А. С., 2011

мучных кондитерских изделий с русского на английский язык, и наоборот. То есть возможен ли своеобразный треугольник: «исходное слово – перевод – исходное слово», без утрат в значении данной лексической единицы. Реверсивность, таким образом, – это обратимость языкового явления в результате возвращения к исходному понятию.

Изучение процесса реверсии, по мнению Л. Ю. Фадеевой, целесообразно осуществлять по методу сопоставления информационных блоков словарей (англо-русских и русско-английских) и использования обратного перевода для уточнения объема понятий в разных языках. Именно это позволяет доказать или опровергнуть влияние феномена «языковой дополнительности», «обыденного лингвистического сознания» и «языковой картины мира» при трансформации значений в процессе перевода [4].

Реверсия значений, по мнению Фадеевой, маркирует универсальный способ унификации и стандартизации специальных понятий в любой области, регистрируя актуальные модели и тенденции перевода при создании мультимедийных интернациональных банков данных. Выявление отклонений от реверсии, являющихся следствием неполной адекватности при переводе, вскрывает сущность и причины изменений в мировоззрении, политических взглядах, социокультурных установках, эстетических ценностях и идеалах общества [5].

Главным объектом исследования, таким образом, являются словарные дефиниции, репрезентирующие лексические значения существительных, принадлежащих области мучных кондитерских изделий.

Реверсия заключается в сопоставлении семантических блоков лексемы при переводе с исходного языка на другой, а затем снова на исходный. Осуществление трехоборотного реверсивного анализа, опирающегося на формулу «исходный язык – другой язык – исходный язык», предполагает использование англо-русского словаря М. Дубровина на первом обороте, большого англо-русского словаря В. Мюллера – на втором обороте и, наконец, русско-английского словаря М. О'Брайена – на третьем. В ходе антрополингвистического анализа двух оборотов реверсии может быть достаточно, чтобы выявить отклонения от реверсивности. Значение лексических единиц уточнялось по толковым словарям С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой и по англо-английскому толковому словарю издательства МакМиллан.

По мнению Л. Ю. Фадеевой, теория реверсии позволяет построить классификационную систему языковых изменений, вызываемых лингвистическими и экстралингвистическими причинами [6].

Область мучных кондитерских изделий, пожалуй, одна из самых богатых в русском языке сфер, связанных с кулинарией. Одной из причин, по-видимому, является особое отношение русского человека к хлебу. Для него это не просто продукт питания. Это олицетворение человеческого труда. Уважение к хлебу передавалось из поколения в поколение. С хлебом встречают гостя, хлеб целуют, ему поклоняются. Хлеб – всему голова.

Подтверждением этого является наличие большого количества пословиц, связанных с мучными кондитерскими изделиями, что свидетельствует о необыкновенной их важности и особом положении в менталитете русского человека. Например, «калачом не заманишь» (не заманишь никаким способом; разг.); «тертый калач» (об опытном, видавшем виды человеке); «лечь (свернуться) калачиком» (лечь, согнувшись комочком); «на чужой каравай рот не разевай»; «кому пышки, а кому синяки и шишки» (кому хорошее, а кому – одни неприятности); «дырка от бублика» (о чем-нибудь пустом, лишенном всякого содержания); «кренделя писать» (выписывать, выделывать, идти, шатаясь); «ни за какие коврижки» (ни за что, ни в каком случае).

Одной из примечательных особенностей лексем области мучных кондитерских изделий в русском и английском языках является наличие имен собственных, перешедших в класс нарицательных. К примеру, *шарлотка* (сладкое кушанье из запеченного теста или сухарей с яблоками), *Sally Lunn* (булочка или кекс к чаю).

В английском языке наименования мучных кондитерских изделий часто имеют географическую составляющую, которая указывает на место, где был придуман оригинальный рецепт данного блюда. Например, *charlotte russe* – русская шарлотка (сладкое блюдо из бисквита и взбитых сливок), *Chelsea bun* (челсийская булочка, сдобная, с изюмом и сухофруктами, посыпанная сахаром), *Danish pastry* (датская плюшка, выпечка с начинкой из сыра, чернослива, миндальной пасты, конфитюра, плоский круглый пирог на одного человека, содержащий фрукты, орехи и часто покрытый глазурью), *Madeira cake* (бисквит «мадера», круглый, украшен лимонной цедрой, раньше подавался к мадере), *Eccles cake* (эклсская слойка, круглая маленькая булочка, начиненная смородиной; название по Эклсу близ Манчестера), *Swiss roll* (швейцарский рулет, бисквитный, с джемом или кремом, изготовляемый путем заворачивания в тонкий плоский слой теста сладкого вещества, например джема, по форме напоминающий трубку).

В последние годы в русском языке все более заметной становится тенденция заимствования слов из английского языка. Таким образом, рус-

скому языку присваивается не только новое слово, но и новая культурная реалия. Не является исключением и область мучных кондитерских изделий. Реверсия в данном случае является абсолютной, поскольку слова переводятся с исходного на целевой язык при помощи транслитерации. Например: *cheesecake* (чизкейк, творожный пудинг; сладкая ватрушка, разновидность пирога, изготавливаемого из сухого печенья, творога, иногда с добавлением фруктов), *cracker* (крекер, галета, разновидность тонкого сухого жесткого печенья, часто употребляется с сыром), *duff* (клёцка, даф, пудинг; готовится в мешочке или на пару), *muffin* (маффин, небольшой круглый кекс из пшеничной муки с изюмом, черникой [*blueberry muffin*], шоколадной крошкой [*chocolate chip muffin*] или другими ингредиентами), *scone* (скон, ячменная или пшеничная лепёшка, маленький мягкий пирог, часто содержащий сухофрукты, обычно употребляется с маслом), *shortbread* (шортбред, жесткое сладкое сухое печенье, изготавливаемое при помощи большого количества масла, жирное, рассыпчатое), *simnel cake* (симнел, маленький кекс с изюмом и цукатами; покрыт миндальной пастой; по традиции такие кексы подаются в материнское воскресенье [*Mothering Sunday*]), *pudding* (пудинг, печёный или варёный; традиционное английское сладкое мучное блюдо с фруктами и пряностями на лярде, яйцах и молоке, или любое сладкое блюдо – фруктовый пирог, крем, желе).

В случае отсутствия прямого эквивалента того или иного изделия в разных культурах также используется транслитерация. Например, *калач*, (*kalatch*, пшеничный хлеб, по форме напоминающий замок с дужкой), *Lingvo* (лингво, хлебное изделие из пшеничной муки, выпеченное в форме замка с дужкой или с двумя согнутыми рожками).

Английский язык является не единственным источником заимствования в сфере мучных кондитерских изделий. Некоторые заимствования вошли в русский язык достаточно давно и практически полностью ассимилировались. Примечательно то, что, как правило, такие заимствования отмечаются не только в русском языке, но и в английском. К примеру: *эклер – eclair* (разновидность пирога в форме конуса, покрытого шоколадом, наполненного кремом), гато – gateau (большой пирог, украшенный или наполненный фруктами, кремом или шоколадом), *птифур – petit four* (маленькое пирожное или печенье), *претцель – pretzel* (сухой кренделек, посыпанный солью; популярная закуска, разновидность крекера, часто употребляемая между блюдами или к пиву, выпекается в форме палочки или кренделя, покрывается солью).

Определенные трудности возникают также при переводе наименований мучных кондитерских изделий, которые выпекаются по определенному случаю, являясь, таким образом, не просто изделием, а культурной реалией, связанной в сознании носителей языка с каким-либо событием. Так, *каравай – round loaf* (большой круглый хлеб) – традиционно выпекается по случаю свадьбы, что никак не отображено в переводе данного слова на английский язык и, вследствие перевода, не вызывает соответствующих ассоциаций.

Слово *кулич* (сладкий, очень сдобный высокий белый хлеб, приготовленный к Пасхе) имеет два варианта перевода на английский язык – *hot cross bun* (горячая булочка, сдобная, с корицей; на верхней корке крест из теста или сахарной глазури; перед едой разогревается; по традиции её едят в Великую пятницу) и *Easter cake* (сладкий пирог на одного человека, украшенный крестом, традиционно выпекается к Пасхе). Более полно содержание данной лексемы передает второй вариант.

Перевод большого количества лексических единиц области мучных кондитерских изделий с русского на английский язык и наоборот возможен только посредством семантического расширения, то есть вспомогательных объяснительных фраз, поскольку прямой эквивалент во многих случаях отсутствует. Например, *brownie* (разновидность плоского шоколадного пирога) – шоколадное пирожное с орехами, печенье с кусочками шоколада; *flan* (торт или пирог без верхушки, наполненный фруктами или овощами) – открытый пирог с фруктовой, ягодной начинкой; *creampuff* (маленький легкий пирог, сухой внутри, заполненный взбитыми сливками) – пирожное со взбитыми сливками; *fruitcake* (калорийный пирог из сухофруктов) – кекс с изюмом или цукатами; *ginger nut* (разновидность сухого печенья с сильным имбирным привкусом) – имбирные пряники со специями; *бублик* (большая толстая баранка из некрутого теста) – *doughnut-shaped bread roll*; *баранка* (пшеничный хлебец в виде кольца из заварного крутого теста) – *bread-ring; ring-shaped; dry biscui*t; *сушка* (маленькая тонкая и очень сухая баранка) – crisp bread ring; коврижка (род пряника на меду) – *honey cake; gingerbread*.

Вследствие перевода таких лексем с английского на русский язык и опять на английский появляются более обобщенные понятия. Например, *fruitcake* – кекс с изюмом или цукатами – *cake*, *cupcake* – маленький кекс, покрытый глазурью – *cake, teacake* – круглый пирог с изюмом – *cake, cream cracker* – тонкое сухое печенье; на него намазывают масло и едят с сыром, вареньем, крекер – *cracker*. На третьем кругу слово теряет свою специфичность, появляется менее конкретизирующее понятие “cake”.

Еще одна трудность, с которой переводчик сталкивается в процессе перевода лексем облас-

Таблица 1

Мучные кондитерские изделия англо-американской культуры и их перевод на русский язык

apple pie	яблочный пирог, шарлотка
angel food cake	(белый бисквитный) торт «пища ангелов»
biscuit	сухое печенье
brownie	шоколадное пирожное с орехами
bun	сдобная булочка
cake	кекс; пирожное; торт
charlotte russe	«русская шарлотка»
chocolate chip cookie	печенье с шоколадной крошкой, печенье с кусочками шоколада
cookie	домашнее печенье; булочка
cornet	вафля в виде кулёчка, рожок с мороженым
cracker	крекер
creampuff	пирожное с взбитыми сливками
crispbread	хрустящий хлебец
christmas cake	рождественский пирог
christmas pudding	рождественский пудинг
cupcake	(маленький) кекс
danish pastry	плюшки
devil's food cake	шоколадный торт «пища дьявола»
doughnut	пончик; жареный пирожок
duff	даф
dumpling	клёцка, яблоко, запечённое в тесте
eccles cake	эклсская слойка
flan	открытый пирог с фруктовой, ягодной начинкой
flapjack	блин, лепёшка, оладья, плоский яблочный пирог, бисквитный пирог
fruitcake	кекс с изюмом или цукатами
gateau	гато
gingerbread	имбирный пряник
ice-cream cone	вафельный рожок
macaroon	миндальное печенье
madeira cake	бисквит «мадера»
muffin	маффин
oatcake	овсяная лепёшка
petit four	птифур
pretzel	претцель
pudding	пудинг
scone	скон
shortbread	шортбред
simnel cake	симнел
sponge cake	бисквит; бисквитный торт; бисквитное пирожное
summer pudding	летнее сладкое, летний пудинг
swiss roll	швейцарский рулет
teacake	булочка или кекс к чаю
wafer	вафля
water biscuit	простая галета, сухое печенье, крекер

ти мучных кондитерских изделий, – это их многозначность. Слово, может быть, не имеет прямого эквивалента в языке, на который совершается перевод, но при этом существует несколько аналоговых понятий, каждый из которых может использоваться при переводе. Например, *пышка* (пышная круглая булочка) – *puff, bun* (круглое пирожное из заварного теста; слойка, сдобная булочка), *пряник* (сладкое мягкое печенье в виде лепешки или плоской фигурки) – *spice cake, treacle cake, honey cake, gingerbread*, *ватрушка* (род открытого пирога пирожка с творожной начинкой) – *curd tart, roll, крендель* (витое хлебное изделие, напоминающее по форме восьмерку) – *knot-shaped biscuit; pretzel*.

В остальных случаях реверсия при переводе является абсолютной, при этом лексема не утрачивает своего первоначального значения. Напри-

мер, *вафля* (тонкое сухое печенье с рельефными клеточками по поверхности) – *wafer; waffle; пончик* (круглый, жаренный в кипящем жире, пирожок, пышка) – *doughnut*; *Angel food cake* (белый бисквитный торт) – торт «пища ангелов» – *Angel food cake; cornet* (вафля в виде кулёчка) – *рожок с мороженым – cornet; crispbread* (тонкое твердое печенье, сделанное из ржи или пшеницы) – *хрустящий хлебец – crispbread; devil's food cake – шоколадный торт «пища дьявола» – devil's food cake; fortune cookie* (твердое тонкое китайское печенье с кусочком бумаги внутри, содержащим гадание на будущее, состоит из двух половинок, внутри спрятана полоска бумаги с предсказанием судьбы) – *«печенье-гадание» – fortune cookie; pancake* (маленький толстый круглый пирог) – *блин; оладья – pancake, sponge cake – бисквит; бисквитный тор*т (очень легкая разновидность пирога из муки, яиц и сахара) – *sponge cake; ice-cream cone* (жесткое тонкое сухое печенье в форме конуса, употребляется с мороженым) – *вафельный рожок – ice-cream cone; doughnut* (круглый сладкий пирожок в форме кольца, который обжаривают в подсолнечном масле); *summer pudding* (бисквитное пирожное с ягодной прослойкой, сладкий пирог из кусочков хлеба, который выкладывается вокруг чаши и заполняется смесью перетертых фруктов) – *летний пудинг – summer pudding*.

В отдельных случаях перевод слова является более многозначным, чем исходный вариант лексемы. Например, *кекс* (сдобное сладкое мучное изделие в виде хлеба, хлебца) – *cake – кекс*; *пирожное*; *торт*; *ромовая баба* – кондитерское изделие славянского происхождения, представляет собой разновидность кекса, изготовленного из сдобного дрожжевого теста с добавлением изюма – *rum baba, cake – ром-баба, кекс; biscuit (разновидность маленького плоского сухого печенья, обычно сладкого и круглого) – сухое печенье* – biscuit, *cracknel,* water *biscuit, cookie; bun* (маленькая круглая булочка, обычно покрытая глазурью) – *сдобная булочка – bun, gem, pikelet, stones, wad; cake* (сладкий десерт, изготавливаемый путем смешивания сахара, яиц, муки, сливочного или подсолнечного масла) – *кекс; пирожное*; *торт – cake, pie, tart, crumpet* (плоский круглый пирог, употребляется с горячим маслом) – *лепёшка, пышка – puff, bun, flat cake; cookie, flapjack* (бисквит, изготавливаемый из овса, масла и сиропа) – *блин, лепёшка, оладья, плоский яблочный пирог, бисквитный пирог – pancake, apple pie, sponge cake, macaroon* (разновидность печенья, изготавливаемого из сахара, яичных белков и орехов) – *миндальное печенье – macaroon, ratafee; oatcake* (печенье, обычно употребляемое с сыром и прочими пряностями, сделанное из овса) – *овсяная лепёшка – oatcake, roundabout; water biscuit* (тонкий легкий бисквит, часто употребляемый с сыром) – *простая галета, сухое печенье, крекер – biscuit, cracker; apple pie* (сладкий пирог из яблок, запеченных в тесте) – *яблочный пирог, шарлотка apple pie, Charlotte de russe; dumpling* (сладкий пирог из теста с фруктами) – *клёцка, яблоко, запечённое в тесте – trickled pastries, dumpling*.

В некоторых случаях реверсия невозможна. К примеру, *плюшка* (маленькая сдобная булочка, обычно плоская) – bun – сдобная булочка, *Danish pastry – плюшка – bun, flapjack – блин, лепешка, оладья, плоский яблочный пирог, бисквитный торт – pancake, sponge cake, flat cake*.

Некоторые наименования мучных кондитерских изделиий русской и англо-американской культур представлены в таблицах (см. таблицы).

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что случаи абсолютной реверсии являются частыми, но наряду с абсолютной реверсией встречаются лексемы, смысл которых невозможно в полной мере передать при переводе с исходного на целевой язык. Нередко бывает утрачен конкретизирующий компонент, вследствие чего понятие становится более обобщенным, а перевод – менее точным. Таким образом, дальнейший анализ реверсии является достоточно актуальной задачей современной лингвистики и представляется целесообразным компонентом сопоставительных исследований лексики.

Таблица 2

Мучные кондитерские изделия русской культуры и их перевод на английский язык

баранка	bread-ring; ring-shaped; dry biscuit
бублик	doughnut-shaped bread roll
ватрушка	curd tart / roll
калач	kalatch
каравай	round loaf
коврига	loaf
коврижка	honey cake; gingerbread
крендель	knot-shaped biscuit; pretzel
кулич	easter cake, cake
плюшка	bun
пончик	doughnut
пряник	spice cake; treacle cake, honey cake, gingerbread
пышка	puff, bun
ромовая баба	rum baba, cake
сушка	(crisp) bread ring

Примечания

1. *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков / пер. с англ. А. Д. Шмелева; под ред. Т. В. Булыгиной. М.: Языки рус. культуры, 1999.

2. *Фадеева Л. Ю.* Антрополингвистическое исследование явления реверсивности в специальном поле: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005.

3. Там же.
4. Там же.
5. Там же.
6. Там же.

УДК 81'271

Л. Г. Дуняшева, Н. В. Уткина

КОНСТРУИРОВАНИЕ ГЕНДЕРА В АФРОАМЕРИКАНСКОМ ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ

Данная статья, выполненная в свете лингвокультурологии и лингвистической гендерологии, представляет собой анализ конструирования образа женщины в афроамериканском песенном дискурсе на примере жанров блюз и джаз.

Based on the methods of Cultural Anthropology and Gender Linguistics, the article is aimed to analyze the construction of femininity in African American song discourse on the example of the blues and jazz.

Ключевые слова: гендер, лингвокультура, песенный дискурс, афроамериканский дискурс.

Keywords: gender, linguistic culture, song discourse, African American discourse.

Целью настоящей статьи является исследование лингвокультурных особенностей и механизмов конструирования образа женщины в афроамериканском песенном дискурсе на примере жанров блюз и джаз.

Материалом исследования послужили тексты песен легенд классического блюза – афроамериканских исполнительниц Бесси Смит (1894–1937), Билли Холидей (1915–1959) и Нины Симон (1933–2003), чье творчество ознаменовало начало всеобщего признания культуры темнокожих американцев и возвело блюз в ранг самых популярных жанров XX в.

Важность обращения к женскому блюзу обусловлена растущим интересом к афроамериканскому дискурсу в эпоху глобализации, поскольку именно афроамериканская музыкальная традиция представляет главную силу в становлении и эволюции современной музыки. «Гегемония» песенной продукции США, имеющей большую международную аудиторию, сказалась на ключевой роли, которую играет афроамериканский дискурс в распространении и гомогенизации моральных ценностей и гендерных концептов как в США, так и в других странах.

Теоретической основой работы послужили положения лингвокультурологии и гендерной лингвистики, в соответствии с которыми гендер определяется как конвенциональный идеологический конструкт, аккумулирующий представления о том, что значит быть мужчиной и женщиной в данной культуре на данном историческом отрезке. При этом язык выступает как неосознаваемый фон, фиксирующий гендерные стереотипы, идеалы и ценности посредством аксиологически не нейтральных структур языка, и как инструмент, дающий возможность (вос)производства гендерных смыслов в социальной практике [1]. Понятия о мужественности и женственности не только в значительной степени обусловлены культурной традицией, но и представляют собой исторически изменчивые концепты, в связи с чем анализ динамики гендерных репрезентаций в популярных песнях, которые, в отличие от других культурных артефактов, наиболее быстро реагируют на общественные процессы, позволит оценить и системно описать глобальные изменения в представлениях о фемининности и маскулинности. Кроме того, позиционирование индивида в комплексной матрице гендера, класса, расы и этничности дает возможность по-новому подойти к анализу компонентов социальной идентичности.

Анализ текстов песен Бесси Смит, Нины Симон и Билли Холидей выявил, что конструирование образа афроамериканской женщины в контекстах, представленных в дискурсе блюзовых и джазовых композиций, происходит по следующим дескрипторам, каждый из которых соответствует определенной тематической области: *1) женщина как субъект в отношениях с мужчиной, 2) женщина как объект заточения, 3) женщина как носитель идеологии и объект расовой несправедливости, 4) женщина как борец за самоутверждение и независимость, 5) внешний облик и красота.*

Ведущим дескриптором образа афроамериканки в блюзе является *женщина как субъект в отношениях с мужчиной*. При этом эмоциональный эффект отношений в песнях данного жанра, как правило, имеет негативную коннотацию. Преобладающей мужской референцией является *mistreatin' man* (также *no-gooder, aggravatin' man*) – собирательное понятие, имплицирующее такие аспекты отношений, как *измена, уход* и *жестокое обращение*.

Ключевыми эпитетами, определяющими смысловую доминанту понятия «*измена*», являются прилагательные *mistreating, two-timing, cheating, dirty, deceitful: "That man o' mine is triflin' and he don't treat me right, He's got another sweetie, he sees her late at night" ("Lonesome Desert Blues" (1925) B. Smith* – далее *B. S.*) *"He's got another woman now / Hangin' on his arm, yeah yeah yeah / That old fool's tellin' everybody / He's sick and tired of you" ("Blues for Mama" (1966–67) N. Simone* – далее *N. S.*). *"It's plain as can be / You're so mean to me... You always play around / You're*

© Дуняшева Л. Г., Уткина Н. В., 2011

running my heart so deep in the ground" ("Everything Happens for the Best" (1939) B. Holiday – далее *B. H.)*.

Измена в песнях Смит, Симон и Холидей является метафорой неимоверной душевной боли и страданий. Однако женщина вынуждена терпеть измену, порой по собственному желанию, но чаще от безысходности, что ставит ее в ущербное положение, определяя статус мужчин как более свободных в выборе, а женщин – зависимых от воли мужчин.

Распространенной темой в блюзовых композициях является мотив *покинутости*. Иногда расставание происходит вынужденно, вследствие урбанизации и миграции, которые, по свидетельству Б. Дорсей, значительно повлияли на социальные условия афроамериканцев [2]. Но в большинстве песенных контекстов мужчина оставляет женщину намеренно, предает ее, что приводит героиню в состояние "blue" – глубокого отчаяния и тоски: *"He's gone and left me... I never had a man in my whole life to treat me this a-way... I even let him draw my pay / He packed his things and left on Christmas eve"("He's Gone Blues" (1931) B. S.)*.

Жестокое обращение вплоть до физического избиения является третьей распространенной характеристикой образа "mistreatin' man": *"My man wouldn't give me no breakfast / Wouldn't give me no dinner / Squawked about my supper / Then put me outdoors" ("Billie's Blues" (1936) B. H.) "Then he git so cruel that man, you just could not stand... That dirty no-good man treats me just like I'm a dog" ("Dirty No-Gooder's Blues" B. S.)*.

Песня *"Dirty No Gooder's Blues"(1928)* повествует о любви героини к человеку, который наносит обиды словесно, эмоционально и физически. Некоторые исследователи связывают круг физических оскорблений в отношении «темнокожий мужчина – темнокожая женщина» с моделями жестокого обращения с афроамериканцами во времена рабства и после него [3]. Физическое и моральное угнетение приводило к тому, что мужчины часто переносили свои обиды на женщин. Песня Б. Смит *"It Won't Be You"(1928)* допускает возможность жестокости в новых романтических отношениях: *"No matter how cruel he may be, it won't be you / If he beats me and breaks my heart, it won't be you"*. Впрочем, если в раннем блюзе физическое насилие представлено как норма мужского поведения, то в послевоенном блюзе, проникнутом идеями движения за права и феминизма, такие контексты или аллюзии почти не встречаются.

В текстах блюза представлена и другая сторона гендерных отношений. Женщины во многом зависимы от мужчин не только эмоционально, но и материально: *"Pretty papa, you must learn the rules, Go to work every mornin' like all other men do! Bring me your pay after you work every day...That's the only way you can make your pretty mama stay!" ("Golden Rule Blues" 1925, B. S.) "Landlord gettin' worse, I've got to move May the first / Baby won't you please come home, I need money" ("Baby, Won't You Please Come Home" B. S.)*. Данные иллюстративные примеры подтверждают тезис феминистской лингвистики о вторичности статуса женщины, связанного, в частности, с социально-экономическими условиями того времени, когда роль добытчика традиционно отводилась мужчине.

Второй по распространенности тематической сферой в дискурсе блюза является мотив *заточения*. На основе анализа песенных текстов представляется возможным выделить следующие составляющие данного концепта: *физическое заточение, социальные ограничения, психологическая неволя и эмоциональное бремя.*

1. Физическое заточение, или тюремное заключение, по словам А. Дэвис [4], являлось повсеместным фактом жизни большого числа афроамериканцев – как мужчин, так и женщин. В раннем блюзе заточение ассоциировалось с мелкими преступлениями – проституцией, кражами, нелегальным употреблением наркотиков и связывалось с темами одиночества и потери друзей: *"My best man, my best friend, Told me to stop peddlin' gin / They even told me to keep my hands / Out people's pocket where their money was in ... Now I can see it all come home to me / I'm sittin' in the jailhouse now" ("Pickpocket Blues"(1928). "Thirty days in jail, with my back turned to the wall... Well, every friend I had is done shook hands and gone" ("Jail House Blues" (1923) B. S.)*. Многие песни связывают ограничение свободы рамками тюремной камеры с бедностью и вытекающей из нее этической дилеммой: *"Oh, listen to my pleading, can't stand these hard times long / They'll make a honest man do things that you know is wrong" ("Poor Man's Blues" (1928) B. S.)*.

В послевоенном блюзе заключение становится показателем расовой несправедливости, и в дискурс песен включаются политические мотивы, что обусловлено подъемом движения за гражданские права во второй половине XX в. Слова песни *"Mississippi Goddam" (1963) N. S.* служат иллюстрацией того, что тюремное заключение является наказанием за протест против расизма: *"Hound dogs on my trail/ School children sitting in jail... Picket lines/ School boycotts..."* Кроме того, данные примеры демонстрируют внимание женщин к политическим вопросам, что наделяет их особой функцией в новой эгалитарной морали.

2. *Социальное ограничение* как форма заточения имплицирует отчуждение темнокожих аме-

риканцев, ощущение второсортности собственного существования, необходимость поступиться своими мечтами. Дискрусивные практики обращены к расизму, жертвами которого не раз становилась каждая из исполнительниц, несмотря на талант и популярность.

Песня *"Poor Man's Blues" B. S.* раскрывает парадокс американской войны за свободу, состоящий в том, что ветераны, воевавшие за границей, в своей стране становились жертвами преследования закона Джима Крау, испытывая социальные ограничения как граждане второго сорта и дискриминацию по расовому признаку: *"Poor man fought all the battles, poor man would fight again today / He would do anything you ask him in the name of the U. S. A. / Now the war is over, poor man must live the same as you / If it wasn't for the poor man, mister rich-man what would you do?"*.

Значительное число песенных контекстов отражают общественные представления о расовой сегрегации, характерной для афроамериканского социума середины XX в.: *"Mr. Backlash, Mr. Backlash / Just who do think I am / You raise my taxes, freeze my wages / And send my son to Vietnam / You give me second class houses / And second class schools / Do you think that alla colored folks / Are just second class fools" ("Backlash Blues" (1966–67) "Old Jim Crow / What's wrong with you / It ain't your name / It's the things you do... When you hurt my brother / You hurt me too" ("Old Jim Crow" (1964) N. S.)*.

3) *Психологическая неволя* как заточение связана с социальными ограничениями. Многие песни проникнуты мотивами низкой самооценки и запутанной жизненной позиции, а описание психологического бремени тесно переплетено с темой расизма, одиночества и отчуждения от мира белой расы. *"You can't trust nobody, you might as well be alone" ("Long Old Road" (1931) B. S.) "I've lived a life but nothin' I've gained / Each day I'm full of sorrow and pain / No one seems to care enough for poor me, / to give me a word of sympathy... No father to guide me, no mother to care... Not even a brother to help me share / This burden I must bear alone" ("Wasted Life Blues" (1929) B. S.)*.

Данные дискурсивные практики демонстрируют общее выражение психологического бремени и служат иллюстрацией женского взгляда на материальные условия меняющегося общества.

4. *Эмоциональное бремя* в большинстве контекстов женского блюза есть следствие неудачных романтических отношений с мужчинами с референцией "mistreatin' man": *"Walkin' to my window, an' lookin' out of my door / Wishin' that my man would come home once more... Can't eat, can't sleep, so weak I can't walk my floor / Feel like hollerin' murder" ("In the House Blues" (1931) B. S.), "I've been down so long / That down don't worry me... I just sit and wonder / Where can my good man be" ("Stormy Blues" (1954) B. H.)*.

Следующим дескриптором, релевантным с позиций конструирования гендера, является *женщина – носитель идеологии и объект расовой несправедливости*. Данная тематика особенно ярко прослеживается в послевоенном блюзе как протест против расизма, социального угнетения и экономических лишений.

В довоенном песенном дискурсе протест носит завуалированный характер, что связано с угнетенным положением темнокожих американцев, боязнью открыто выражать свое мнение. В песне Б. Смит*"Poor Man's Blues"* слышны обвинения богатых людей белой расы в подавлении представителей других классов, а также обрисованы условия, которые вынуждали афроамериканцев страдать: *"Mister rich-man, rich-man, open up your heart and mind... While you're livin' in your mansion you don't know what hard times means / Poor working man's wife is starvin', your wife is livin' like a queen"*.

В послевоенном блюзе борьба за равноправие и свободу выражена эксплицитно. Слова песни *"Mississippi Goddam" (1963) N. S.* призывают к необходимости положить конец расовой сегрегации: *"All I want is equality / For my sister my brother my people and me... You don't have to live next to me / Just give me my equality"*. Кульминацией протеста против подавления является песня *"Revolution" (1969) N. S.*, в которой тематика несправедливости сочетается с расовой и этнической проблематикой: *"Singin' about a revolution / Because we're talkin about a change / It's more than just evolution...The only way that we can stand in fact / Is when you get your foot off our back"*.

Упомянутые тематические области соответствуют эгалитарной морали, так как дискурс блюза не имплицирует резкого контраста феминных и маскулинных моделей поведения.

Дескриптор *женщина как борец за самоутверждение* раскрывается в терминах независимости, в том числе от мужчин, и стремления к свободе.

Уже в раннем блюзе слышны ноты протеста против мужского доминирования, идеологическим выражением которого является в частности институт брака. *"I ain't gonna marry, ain't gonna settle down / I'm gonna drink good moonshine / And rub these browns down... I'm a good woman and I can get plenty men" ("Young Woman's Blues" B. S.)*. Героиня не заинтересована выйти замуж, что противоречит традиционным моделям женского поведения. Напротив, ей свойственно чувство уверенности, независимости и стремление к

развлечениям. Более радикальная импликация прослеживается в песнях послевоенного периода: *"I love dancing / Crazy romancing / Fellas advancing constantly / Marriage is for old folks / Old folks, not for me! One husband / One wife / Whaddya got? Two people sentenced for life!.. I'm not ready / To quit bein' free / And I'm not willing / to stop being me" ("Marriage Is for Old Folks", N. S.).*

Дискурс середины столетия продолжает традицию изображения уверенных в себе женщин, начатую в 20-х гг.: *"Some men like me 'cause I'm happy / Some 'cause I'm snappy / Some call me honey / Others think I got money / Some tell me baby you're built for speed / Now if you put that all together / Makes me everything a good man needs" ("Billie's Blues" B. H.). "Now baby or never... It's got to be yes or no / It's either you stay or go" ("Now or Never" (1950) B. H.).*

Таким образом, помимо образов смиренной, покорной афроамериканки в песенных дискурсивных практиках позиционировался архетип уверенной женщины, прославляющей свою силу и независимость.

Дескриптор *внешний облик и красота* в песнях афроамериканских исполнительниц не получает обширного наполнения, поскольку деталям внешности уделяется мало внимания. Подавление темнокожих американок как социального класса, низведение их к второстепенной позиции женщин легкого поведения или домработниц неизменно влекло за собой их низкую самооценку и самокритичность: *"She does not know / Her beauty / She thinks her brown body / Has no glory...And dishwater gives back no images" ("Images" N. S.).*

Цвет кожи одновременно является указанием и на этническую, и на социальную идентичность. Н. Симон проливает свет на моменты, когда женщина чувствует себя непривлекательной оттого, что не отвечает стандартам красоты и моделям поведения, установленным сообществом белых американцев. В песне *"Four Women"* с долей сарказма, характерного для афроамериканского дискурса, представлено 4 стереотипных образа темнокожих женщин: мулатки *("My skin is yellow / My hair is long/ Between two worlds / I do belong")*, женщины легкого поведения *("My skin is tan, tan / My hair is alright its fine / My hips invite you daddy / And my mouth is like wine / Whose little girl am I?/ It is yours if you have some money to buy")*, асексуальной, мужеподобной няни (mam-my) *("My skin is black/ My arms are long / My hair is woolly / My back is strong / Strong enough to take the pain / Inflicted again and again")* и дерзкой, грубой женщины *("My skin is brown / and my manner is tough / I'll kill the first mother I see / 'cause my life has to been too rough")*. Данные стереотипы, ассоциирующиеся с оттенком кожи, являлись причиной того, что многие темнокожие женщины испытывали комплекс неполноценности, усиленный интернализацией белых стандартов красоты.

Примечательно, что общие женские темы, такие, как материнство, дети, семейные отношения, практически отсутствуют в репертуарах Б. Смит, Н. Симон и Б. Холидей. Это упущение «типично женских» контекстов можно рассматривать как часть противоконвенциональной политики классического блюза, выводящей женщину за пределы архетипного образа матери.

Рассмотренные иллюстративные примеры позволяют сделать вывод о том, что творчество Н. Симон, Б. Холидей и Б. Смит привело к позитивному конструированию фемининности как в афроамериканских, так и в белых популярных культурах. Следовательно, блюз являлся инновационным, революционно-реформистским жанром для своего времени.

Динамика гендерных репрезентаций становится очевидной при сравнительном анализе ранней и послевоенной песенной тематики в рамках гендерной идеологии. Композиции начала века отличаются стереотипной трактовкой мужских и женских ролевых моделей, андроцентричной картиной мира, ярко выраженной гендерной и расовой сегрегацией и представляют «смелые» идеи в завуалированной форме, что соответствует диапазону расово-идеологической независимости. Дискурс позднего периода менее гендерно маркирован, проникнут большей идеологической свободой, часто затрагивает расовый и этнический вопрос и иллюстрирует новый тип современной женщины, впитавшей идеи феминизма и гендерного равенства.

Обращение к культовым фигурам американского блюза, ставших символами эпохи, служит иллюстрацией того, как песенный потенциал может подрывать или увековечивать культурно-этнические стереотипы, способные влиять на принятые в обществе гендерные образы. Наряду с традиционными гендерными моделями, предписанными андроцентристской моралью, в песнях прослеживаются ноты новой эгалитарной морали, которая выводит женщин за пределы дома и зависимости от мужчин, выдвигая идею ущербности принятых стереотипных характеристик. Таким образом, женский блюз обнаруживает альтернативную форму – культуру афроамериканских женщин, адресованную противоречиям фемининности и самодостаточности.

Примечания

1. *Гриценко Е. С.* Вербальное поведение как способ конструирования социальной идентичности: культурные коды и стилистические модели // Вестник Нижегородского государственного лингвистического

университета им. Н. А. Добролюбова. Вып. 10. 2010. С. 44–57.

2. *Dorsey B.* Spirituality, Sensuality, Literality: Blues, Jazz, and Rap as Music and Poetry. Wien: Braumuller, 2000.

3. The Language, Ethnicity and Race Reader / R. Harris, B. Rampton. L.; N. Y.: Routledge Taylor and Frances Group, 2005.

4. *Davis A.* Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. Vintage Books, 1999.

5. *Грищенко Е. С., Сергеева М. В., Лалетина А. О., Бодрова А. А., Дуняшева Л. Г.* Гендер в британской и американской лингвокультурах. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011.

УДК 811.581+811.111

С. Ю. Глушкова

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ ВЕЖЛИВОСТИ В КИТАЙСКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматриваются лингвокультурологические особенности выражения категории вежливости в китайском и английском языках. Раскрываются особенности культуры Китая в небольшом сопоставлении с культурой Англии и рассматриваются лексические способы выражения вежливости в данных языках. Предлагается классификация лексических средств выражения вежливости. Утверждается, что категории вежливости сильно зависят от культуры обществ, в которых эти языки функционируют, и от принятых в них моделей социального поведения.

The article deals with the linguocultural features of expression of the category of politeness in English and Chinese. The features of Chinese culture are compared with the culture of England and the lexical ways of expressing politeness in these languages are considered. Classification of lexical means of expressing politeness is presented. It is stated that the category of politeness strongly depends on the structure of the societies in which these languages function, and on the patterns of social behavior.

Ключевые слова: politeness, Chinese, English, language and culture, linguistic and nonlinguistic politeness.

Keywords: вежливость, категория вежливости, язык и культура, китайский, английский, лингвистическая и нелингвистическая вежливость.

Для современной лингвистики характерно изучение языка в совокупности с человеком, его сознанием, мышлением, духовной и практической деятельностью. В связи с этим возрастает научный интерес к национально-культурному аспекту исследования языка, к исследованию единиц языка и речи, отражающих явления, типичные для лингвокультурной общности носителей языка. Ученые рассматривали различные категории через призму лингвокультурологии. Категория вежливости одна из них. Вопрос языка и культуры издавна интересовал ученых. Несмотря на то что его обсуждение длится около двух столетий, он далёк от разрешения.

Вежливость рассматривается как набор стратегий или речевых моделей, которые устанавливаются одними коммуникантами как нормы для себя, или другими – как нормы для них, и одновременно как социально обусловленные поведенческие нормы, вербальные и невербальные, в определенной общественной группе [1]. Общественную группу образуют люди, объединенные общей сферой деятельности, одинаковыми образцами действий, речевого поведения, убеждений и ценностей [2].

Рассматривая английский и китайский языки, нам надо углубиться в культуру данных языков, рассмотреть поведенческие особенности речевых ресурсов. Научная новизна исследования заключается в выявлении национально-культурной специфики концепта «вежливость» в китайском языке в сопоставлении с английским языком, а также в определении основных особенностей понимания анализируемого концепта представителями разных лингвокультурных общностей; в выявлении общности и различности лексических средств, используемых для выражения вежливости.

Каждый человек, являясь носителем культуры своей страны, участвует в процессе коммуникации. Культура каждой нации всегда неповторима и уникальна. Процесс коммуникации в каждой национальной культуре будет настолько индивидуален, что одна и та же категория вежливости в разных странах будет восприниматься по-разному. Вежливость является неотъемлемой категорией человеческого общения.

На востоке вежливость – это уважительное отношение к старшим, к людям, находящимся по положению социально выше. Но в той или иной степени то же мы можем сказать и про любую другую культуру. Люди издревле стремились вести себя прилично. Это стремление естественно вытекает из условий совместной жизни. Любое общество стремится к созданию норм и правил поведения.

Но чем же отличаются эти нормы, правила, постулаты в разных культурах?

Рассмотрим лексические средства выражения категории вежливости.

1. Приветствия традиционные для английской и китайской культуры.

В английском языке наиболее часто употребляемые лексические средства выражения вежливых приветствий – это:

© Глушкова С. Ю., 2011

“Hello!” – «Здравствуйте», “How are you?” – «Как дела?», “I am pleased to meet you.” – «Рад с вами познакомится», “How do you do?” – «Как дела?», “Nice to meet you.” – «Приятно познакомится».

В китайском же языке мы видим следующие устойчивые выражения:

你吃了吗？(ni chi le ma) Ты покушал?

你好吗？(ni hao ma) Как дела?

你好！(ni hao) Здравствуйте.

认识您我很高兴. (renshi nin wo hen gaoxing) Рад с вами познакомиться.

你去哪？(ni qu na) Куда ты идешь?

Мы видим, что и в английском и в китайском языках есть идентичные лексические выражения вежливого приветствия. Отметим, что они чаще всего имеют синтаксическую структуру вопроса, обычно риторического, что указывает на транспозицию синтаксической структуры. Но мы не будем углубляться в синтаксис и грамматику в данной статье. Мы рассмотрим лексические особенности.

Мы видим, что в китайском языке встречаются выражения, не похожие на приветствия и звучащие не очень вежливо в контексте английской культуры. При этом многие лингвисты отмечают, что выражения 你吃了吗？– «Ты поел?» или 你去哪儿? – «Куда ты идешь?» в китайском языке подчеркивают заботу и участие собеседника, и ни в коем случае не грубость.

Конечно же, отдельно слова «кушать», «идти» не являются лексическими средствами выражения вежливости и в той, и в другой культуре. Но в китайской культуре 你吃了吗？– «Ты поел?» или 你去哪儿？– «Куда ты идешь?» – это наиболее вежливые и традиционные обороты, применяемые в качестве приветствия в повседневной жизни и в литературных произведениях. Таким образом, мы предлагаем разделить лексические средства, используемые для выражения вежливости в английском и китайском языках, на культурозависимые и культуронезависимые.

Под культурозависимыми лексическими выражениями мы подразумеваем такие, которые в однотипной ситуации в одном языке будут вежливыми, а в другом могут не быть таковыми. Исходя из вышесказанного устойчивые лексические выражения 你吃了吗？(Ты поел?), 你去哪儿？(Куда ты идешь?) мы классифицируем как культурозависимые. Так как если китаец при встречя вместо обычного приветствия спросит англичанина “Have you eaten?” – перенося особенности культуры на английский язык – это приведет в тупик процесс коммуникации либо собеседник учтет, что общение происходит с иностранцем, и просто не поймет собеседника. Необходимо учитывать, что мы говорим об определенной ситуации, назовем ее культурообусловленной (обусловленной выбором определенной лексики в контексте обеих культур).

Выражения 你吃了吗？(Ты поел?) и 你去哪儿？(Куда ты идешь?) также употребляются в своем непосредственном значении, в стандартных для данной лексики ситуациях, но в таком случае они не несут непосредственно контекста вежливости.

К культуронезависимой же лексике приветствия (мы говорим о вежливой лексике) относятся выражения “Hello!” – «Здравствуйте», “How are you?” – «Как дела?», “I am pleased to meet you.” – «Рад с вами познакомится», “How do you do?” – «Как дела?», “Nice to meet you.” – «Приятно познакомится». 你好吗？(ni hao ma) Как дела?, 你好！(ni hao) Здравствуйте., 认识您我很高兴 (renshi nin wo hen gaoxing) Рад с вами познакомиться. Данные лексические средства в обеих культурах вежливы и актуальны и при переносе из одной в другую не нанесут урон контексту коммуникации.

2. Извинения.

И в английском и в китайском языках есть лексические средства представляющие просьбы о прощении. Например: “对不起” “dui bu qi” (прошу прощения), 抱歉 “bao qian” (сожалеть) , 很遗憾 “hen yi han” (как жаль) в китайском и “I am sorry”, “Excuse me” – в английском.

Англичане чаще просят прощения, чем китайцы. Они употребляют выражение “Excuse me” перед просьбой или когда хотят прервать собеседника в таких культурообусловленных лексикой ситуациях, как если они хотят пройти через толпу, сходить в дамскую комнату и оставить друзей, спросить прохожего, как пройти куда-либо, и даже когда им надо ответить на звонок. Но в китайском языке 对不起 “dui bu qi”, 很遗憾 “hen yi han” используются только тогда, когда участник коммуникативного процесса сочувствует кому-либо или когда ему действительно сильно необходимо кого-либо побеспокоить.

В английском языке “Excuse me” также часто употребляется, если человек чихнул, в китайской же культуре человек не извиняется, когда он чихнул, никакие лексические средства вообще не употребляются в такой ситуации. Таким образом, “Excuse me” – ярко выраженное лексическое культурозависимое выражение.

Необходимо отметить, что после того как один из коммуникантов чихнул, англичанин вежливо скажет “Bless you!” – «Будь здоров!», хотя зарубежные лингвисты отмечают, что в последнее время они стараются никак не реагировать на чихание собеседника. В китайском языке собеседник никаких лексических средств также не употребит. Конечно, перевести данное выражение на китайский язык возможно, но надо учитывать, что в вышеупомянутой ситуации в ки-

тайской культуре ничего не говорится. Никакие вербальные и невербальные средства не используются. Следовательно, выражение “Bless you!” – «Будь здоров!» – будет культурозависимым.

Многие авторы подчеркивают, что вежливость в китайском языке очень тесно связана со скромностью. Скромность же в свою очередь связана с самоуничижением. Китайцы никогда не хвалят себя. Им не свойственно самолюбование.

3. Комплимент.

На высказывание “You look so wonderful today”(Ты сегодня так хорошо выглядишь) на английском языке китаец отвечает “No I don’t at all” (Нет, вовсе не хорошо) вместо вежливого “Thank you” (Спасибо), что свидетельствует о переносе культурных особенностей китайцем своего языка и особенностей культуры на английский язык. Такой ответ, естественно, сильно удивит англичанина и приведет в тупик процесс коммуникации на некоторое время, так как ответ некорректен и не вежлив. В такой же ситуации в китайском языке на высказывание “你今天那么漂亮” Ni jintian name piaoliang (Ты сегодня так хорошо выглядишь) нормой вежливого ответа является “哪里哪里” nali nali (Нет, да что вы).

Таким образом, выражения “哪里哪里” nali nali (Нет, да что вы) и Thank you (спасибо) мы отнесем к культурозависимым, так как они употребляются в однотипных коммуникативных ситуациях, но привносят различный культурный контекст. И только данные лексические средства могут быть вежливыми в вышеизложенном примере каждый в своем языке.

Подчеркнутая скромность является неотъемлемой чертой китайской вежливости, а английской культуре больее присуща нарочитая вежливость, четкое соблюдение правил и норм поведения. Это ярко выражается и в лексике.

Мы рассматривали устойчивые лексические единицы. При этом лексические средства выражения категории вежливости мы предложили делить на культурозависимые и культуронезависимые. Начав деление лексических средств, мы пришли к выводу, что выбор вежливых лексических устойчивых выражений в однотипных ситуациях в английском и китайском языках может отличаться, что свидетельствует, о различии культурных особенностей народов, так как способы выражения вежливости в разных языках сильно зависят от структуры тех обществ, в которых эти языки функционируют, и от принятых в них моделей социального поведения.

Язык и его категории очень сильно зависят от культуры нации, которая всегда неповторима и уникальна. Процесс коммуникации в каждой национальной культуре будет настолько индивидуален, что одна и та же категория вежливости в разных странах будет восприниматься по-разному.

Мы также выявили, что есть и схожие лексические средства выражения вежливости (культуронезависимые), что подтверждает мысль о том, что вежливость является неотъемлемой категорией человеческого общения. И в каждой культуре можно найти схожие особенности.

Однако же в процессе межкультурной коммуникации всегда необходимо учитывать культурные особенности языка, правильно пользоваться устойчивыми выражениями, так как нормы вежливости в одном языке могут восприниматься как проявление грубости в другом.

Примечания

1. *Формановская Н. И.* Речевой этикет и культура общения. М.: Высш. шк., 1989. С. 77.

2. *Гольдин В. Е.* Этикет и речь. Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 1978. С. 73.

Косвенный речевой акт. Синтетическая метафора. Методика преподавания иностранных языков

УДК 811.111'38

А. А. Липина

КОНСТРУКЦИИ КОСВЕННОГО ВОЛЕИЗЪЯВЛЕНИЯ В СТИЛЕВОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Статья посвящена исследованию косвенного воздействия в стилистически окрашенных видах речи. Волеизъявление говорящего часто выражается косвенно и представляет собой широко применяемую форму побуждения.

The article is devoted to the research of indirect volition expressed in various stylistically colored types of speech. The speaker's volition is often expressed indirectly and represents a widely used form of compulsion.

Ключевые слова: косвенное волеизъявление, диктема, функциональные стили, манипуляция, коммуникативные установки, речевая коммуникация, адресат, адресант.

Keywords: indirect volition, dicteme, functional styles, manipulation, communicative aims, speech communication, addressee, speaker.

Говоря о волеизъявлении, мы так или иначе обращаемся к лингвистической прагматике, которая изучает условия использования языка коммуникантами в общении. Волеизъявление является важным аспектом речевого общения, в котором выражаются желания или намерения говорящего объяснить свои действия. При этом действия могут выполняться непосредственно слушающим либо относиться к некоторому третьему лицу.

Посредством различных языковых форм волеизъявление может быть выражено прямым либо косвенным способами. Косвенным способом выражены те языковые формы, которые не включают семы побуждения.

В теории М. Я. Блоха о коммуникативных типах предложения косвенное волеизъявление представлено промежуточными типами предложений, где первая часть термина обозначает форму конструкции, а вторая – ее функцию [1].

В основе данной теории лежит актуальное членение предложений, определяемое типами ремы. Именно рема задает высказыванию семантику повествовательности, побудительности и вопросительности.

© Липина А. А., 2011

Косвенное волеизъявление может быть представлено не только одним предложением, но и целой группой связанных между собой предложений, образуя тем самым определенный контекст, выражающий микротему. Такую тематизирующую единицу текста М. Я. Блох называет диктемой (от лат. dicto, dixi, dictum – говорю, высказываю) [2].

В письменном тексте диктема может быть представлена в качестве абзаца, в диалогической речи – репликой. Важным аспектом диктемы является ее стилистическая охарактеризованность. «Стилистическая характеристика, как и тематическая, собирается от диктемы к диктеме и отображается на целом тексте; вне стилистической характеристики, воплощающей в себе различные стороны выразительности речи, существование текста невозможно. Выявление в диктеме, а через нее и в целом тексте необходимой суммы стилистических показателей мы называем "стилизацией"».

В отличие от литературоведческого понятия стилизации здесь имеется в виду естественная, витальная стилизация, которая может осуществляться либо сознательно, либо бессознательно, органически вплетаясь в когнитивно-коммуникативный процесс выражения мыслей говорящего [3].

По характеру отражения в тексте языковых норм различаем стилизацию литературную (книжную), стилизацию разговорную и стилизацию медиальную, стоящую между той и другой с их многочисленными разновидностями.

По отражению сферы общения различаем стилизацию общую (обиходную) и стилизацию специальную. Последняя вводит речь в условия общения разных социальных и профессиональных групп людей [4].

В нашей работе мы рассмотрим выражение косвенного волеизъявления в различных видах речи, в частности бытовой, публицистической, ораторской, научной, религиозной и деловой.

Для исследования свойств косвенного волеизъявления бытовой речи мы будем использовать художественные тексты. Для осуществления подлинно *бытовой речи* необходимы некоторые условия. Первейшее условие реализации собственно разговорной речи — непосредственность общения.

Говорящий прямо и непосредственно обращается к собеседнику. Между ними нет посредников. Каждый непосредственно реагирует на реплики собеседника. Как и любой другой функци-

ональный стиль, бытовая речь характеризуется особой сферой применения, своим кругом тем. Это прежде всего бытовые, обиходные темы: погода, здоровье, цены, покупки, новости, происшествия.

Например: **"But what did your wife say?"**
"She'd gone out to do the marketing."
"Is he going to let her in?"
"I don't know." [5]

Говорящий, сообщая, что действие, которое должно быть уже совершено, до сих пор не произошло, побуждает собеседника выполнить его.

Для исследования свойств косвенного волеизъявления ораторской речи мы будем использовать публицистические тексты. *Ораторская речь* представляет собой речевое взаимодействие, так как участники коммуникации оказывают влияние друг на друга. Особенностью взаимодействия в ораторской речи является то, что движущей силой является оратор, а роль слушателя состоит в «активном» слушании.

«Активное» слушание может вести к усиленной обратной связи адресанта с адресатом, поэтому роль адресата в данной субъект-объектной модели коммуникации нельзя недооценивать. Активизация речевого взаимодействия способствует увеличению заинтересованности слушателей и привлечению их на сторону оратора, что, в свою очередь, облегчает оказание на слушателей воздействия с целью манипулирования их сознанием.

В системе целеполагания оратора представляется возможным выделить заявленные и скрытые цели. В качестве заявленных целей оратором провозглашаются информирование, убеждение, побуждение к действию и т. д. В качестве скрытой цели, так называемой «сверхзадачи», может выступать оказание эмоционального, аффективного воздействия на слушающего с целью манипулирования его сознанием [6].

На практике мы, как правило, имеем дело с сочетанием элементов разных типов публичной речи. Так, в развлекательной речи оратор использует отвлекающую слушающего от волнений информацию, в побуждающей к действию речи – убеждение и т. д. При этом оратор ясно представляет, какая установка является преобладающей, и в соответствии с этим строит свою речь.

Непосредственный интерес для нас представляют ораторские речи убеждающего, воодушевляющего и побуждающего к действию типов, так как они подразумевают изменение в позиции и в поведении слушающего.

Одним из средств косвенного волеизъявления в ораторской речи можно считать выражение собственного мнения как желательное действие с точки зрения одного из коммуникантов.

Например: ***The best play I ever saw*** **occurred in the game between the Army and Notre Dame in the 20's when Chris Cagle was starring for Army.** ***The most exciting team*** **was Stamford – won only one game the year before with Dartmouth – which did not do much for Eastern football – and that was undefeated and went to the Rose Bowl the next year, the first year of the «T».** ***The most interesting football player I know of*** **was Wisard White, with whom I served in the Navy, who was All America for Columbia. After graduating from college he went to Yale Law School. In 1941 he led his class at Law School by a point and a half** [7].

В такой диктеме каждое последующее высказывание подкрепляет и усиливает воздействующую силу предыдущего. Здесь видно косвенное желание говорящего считать так же, как и он – игру Army – Notre Dame самой лучшей игрой, команду Stamford – самой захватывающей, игрока Wisard White – самым интересным футболистом. ***With youthful imagination and courage***, **we shall demonstrate to the nation that promises can mean performance – that responsible opposition can mean constructive legislation – and that the Democratic Party has not forgotten the people** [8].

Продуктивная форма косвенной манипуляции в данной диктеме осуществляется при помощи выражения возможности совершения желаемого действия самим адресатом.

Ниже представленная диктема содержит такой интенсификатор косвенного волеизъявления как надежду на выполнение следующего действия и возможность совершения данного действия адресатом:

If we remain close to the people, the people will remain close to us **and we** ***can look forward*** **to the future with confidence and hope** [9].

Для исследования свойств косвенного волеизъявления публицистической речи мы будем использовать тексты газет и официальных обращений.

Публицистический стиль служит для воздействия на людей через средства массовой информации. Он встречается в жанрах статьи, очерка, репортажа, фельетона, интервью, ораторской речи и характеризуется наличием общественно-политической лексики, логичностью, эмоциональностью, оценочностью, призывностью.

Этот стиль употребляется в сферах политико-идеологических, общественных и культурных отношений. Информация предназначена не для узкого круга специалистов, а для широких слоёв общества, причём воздействие направлено не только на разум, но и на чувства адресата.

Существует справедливое мнение, что публицистический стиль как стратегия продуктивной речевой деятельности находится как бы на пересечении научного и художественного стилей (а отчасти и официально-делового), так как использует их приемы и средства и «оказывается обла-

стью живых межстилевых взаимодействий, что приводит к усложнению этой структуры...» [10].

Особенностью публичной речи является взаимодействие в ней норм устной и письменной речи, а также участие внелингвистических и паралингвистических средств в реализации ее основной функции.

Нижеследующий пример взят из курса лекций Рандалла Симсена "Who are high stakes presenters? You may be one yourself!": **"How will we deal with surprises? What are the consequences if we are wrong in our assumptions? "Risk is the eternal possibility of being wrong – not always in an adverse direction. Sometimes you're wrong and things turn out better than expected** [11].

Данная реплика обращена к многочисленным слушателям. Вводя риторические вопросы, автор косвенно заставляет найти ответы. После риторических вопросов автор выдвигает утверждение, которое бытует в его разуме, как определенное правило, и показывает, как он обычно справляется с определенной ситуацией.

Тем самым, будучи лидером данной ситуации, диктуемой статусом, автор подталкивает слушателей на определенные действия, если, конечно же, слушатели разделяют его точку зрения. С точки зрения коммуникативной установки данная диктема включает в себя сочетание косвенного побуждения и экспрессивного высказывания. Экспрессивные высказывания в данном примере передают взволнованность адресата.

В наших примерах мы можем наблюдать сопряжение публицистического и делового стилей, где деловой стиль используется для сообщения, информирования в официальной обстановке и адресация которого направлена государству, гражданам государства, учреждениям, служащим и т. д., с целью установления административно-правовых отношений.

В выступлении Барака Обамы 27 февраля 2009 г., посвященном концу войны в Ираке, также можно найти приемы косвенного воздействия.

В целом каждая диктема несет определенный смысл, но только при совместном взаимодействии обретает косвенно-побуждающую коннотацию:

"You are a great nation, rooted in the cradle of civilization. You are joined together by enduring accomplishments, and a history that connects you as surely as the two rivers carved into your land. In years past, you have persevered through tyranny and terror; through personal insecurity and sectarian violence. And instead of giving in to the forces of disunion, you stepped back from a descent into civil war, and showed a proud resilience that deserves respect."

В этой части своей речи президент Америки показывает, что он полностью разделяет переживания народов, тем самым располагает слушающих к его обращению. И далее:

"Our nations have known difficult times together. But ours is a bond forged by shared bloodshed, and countless friendships among our people. We Americans have offered our most precious resource – our young men and women – to work with you to rebuild what was destroyed by despotism; to root out our common enemies; and to seek peace and prosperity for our children and grandchildren, and for yours.

There are those who will try to prevent that future for Iraq – who will insist that Iraq's differences cannot be reconciled without more killing. They represent the forces that destroy nations and lead only to despair, and they will test our will in the months and years to come. America, too, has known these forces. We endured the pain of Civil War, and bitter divisions of region and race. But hostility and hatred are no match for justice; they offer no pathway to peace; and they must not stand between the people of Iraq and a future of reconciliation and hope."

Здесь президент проводит параллель между нациями и отмечает положительные действия, предпринятые Америкой по отношению к Ираку, тем самым сокращая дистанцию между двумя странами. И наконец:

1. "So to the Iraqi people, let me be clear about America's intentions. The United States pursues no claim on your territory or your resources. We respect your sovereignty and the tremendous sacrifices you have made for your country. We seek a full transition to Iraqi responsibility for the security of your country. And going forward, we can build a lasting relationship founded upon mutual interests and mutual respect as Iraq takes its rightful place in the community of nations" [12].

В финальной части Барак Обама обращается непосредственно к Ираку, показывая, что Америка настроена очень благосклонно к союзничеству с народом Ирака и *ожидает* одобрение.

В этом же обращении Барак Обама использует много других приемов для косвенного воздействия на избирателей. Например:

"The starting point for our policies must always be the safety of the American people. I know that you – the men and women of the finest fighting force in the history of the world – can meet any challenge, and defeat any foe."

Для исследования типических свойств косвенного волеизъявления, представленного в проповедях, мы будем использовать религиозные тексты.

Проповедь является неотъемлемой частью христианского богослужения, а в большинстве протестантских конфессий – его центральным моментом. Современная англоязычная христианская проповедь представляет собой специфический вид речевой коммуникации, обладающий рядом дифференциальных и интегральных призна-

ков. Проповедь – публичная речь, произносимая, как правило, в церкви священнослужителем (адресантом) перед прихожанами (адресатом) по определенному поводу с целью оказания религиозно мотивированного воздействия на адресата [13].

Проповедь традиционно находится в ведении риторики и относится к сфере духовного красноречия, поэтому решение вопроса о функционально-стилистической принадлежности церковной проповеди связано с определением места ораторской речи в системе функциональных стилей [14].

Диктемы проповедей естественно содержат большое количество эмотивов, в результате чего образуется экспрессивная стилизация диктемы.

Например: **It is hard to imagine how someone who claims salvation through repentance can do such wicked, shocking things to another. And even harder to imagine how God would allow such people to make it into heaven, huh?** [15]

В пределах анализируемой диктемы мы видим такие эмотивы-экспрессивы, как wicked, shocking и усилительное слово even в сочетании с фразой harder to imagine. Кроме того, данная диктема содержит риторический вопрос. Все эти средства, собранные в одной диктеме, призваны оказать побудительное воздействие.

Вот два примера, взятые из Ветхого Завета, используемые в проповедях: **And the LORD God commanded the man, saying, Of every tree of the garden *thou mayest freely eat* (Genesis 2:16)** [16].

При рассмотрении конструкций, используемых в приведенном выше примере, косвенное волеизъявление выражено с помощью модального глагола *may*. С точки зрения значения модальный глагол *may* оставляет выбор для слушающего.

Для выражения косвенного волеизъявления используются модально-вспомогательный глагол shall:

But of the tree of the knowledge of good and evil, *thou shalt not eat* of it: for in the day that thou eatest thereof *thou shalt surely die* (Genesis 2:17) [17].

С одной стороны, при прочтении начала данного высказывания наблюдается прямое выражение желания, но, с другой стороны, оно идет с условием, показывающим развитие ситуации, что смягчает категоричность волеизъявления и переводит его в разряд косвенного волеизъявления.

Для исследования свойств косвенного волеизъявления научной речи мы будем использовать научные и научно-популярные тексты. *Научный стиль речи* – одна из функциональных разновидностей литературного языка, обслуживающая сферу науки и производства. Этот стиль отличается наличием специальной терминологии, требующей знаний в определенных областях науки.

Следующие примеры выражают косвенное волеизъявление в качестве совета из достоверных источников и наличия возможности адресата совершить желаемое действие: **To resolve the above problems, *it will be necessary to introduce an observer or expert from Russia to the European Standardization Association*, to maintain participation of a few Russian laboratories in development of testing techniques at the International level, to prompt creation of independent laboratories working by International standards and rules of testing new disinfecting agents according to the GLP (Good Laboratory Practice)....** [18]

Выражение своего мнения или другого авторитарного мнения также можно считать средством косвенного волеизъявления в представленных ниже примерах научного стиля:

***According to WHO*, 1.4 million people suffer from infections in the whole world, the infections being related to hospitalization. *Our company has no doubt that*, satisfying each client's needs for highly efficient disinfection means, we guarantee health protection to each man, thus bringing in a feasible contribution to the struggle against intrahospital infection and furthering the general reduction of infectious disease incidence in the country** [19].

Growth of the hospital-acquired infections in Russia, *in our opinion*, is related to many factors, and among them – implementation of new high-tech techniques of therapy and examination that are still lacking sterilization and disinfection regimens [20].

В этих диктемах ключевыми моментами являются определенные фразы, которые усиливают доверие слушателей путем упоминания известных организаций, людей или общественного мнения, склоняя слушателей к определенным желаемым действиям. В первом примере это *it will be necessary to introduce an observer or expert from Russia to the European Standardization Association*, во втором – *according to WHO* и *our company has no doubt that*, в третьем – *in our opinion*.

При рассмотрении стилистически различных видов речи (бытовой, публицистической, ораторской, научной, религиозной и деловой) можно отметить, что косвенное волеизъявление представляет собой широко применяемую форму побуждения, диктемы которой выражаются целым кругом коммуникативной семантики, а именно:

– желанием и намерением повторить совершенное действие;

– выражением своего мнения или другого авторитарного мнения;

– сообщением о возможности адресата совершить желаемое действие;

– сообщением о том, что желаемое действие, которое должно быть совершено, не произошло;

– выражением собственного мнения как желательного действия с точки зрения одного из коммуникантов.

Отмечаются некоторые особенности и условия выражения косвенного волеизъявления с точки зрения стилевой дифференциации. Например:

– Для бытовой речи характерно выражение косвенного волеизъявления без посредников и напрямую.

– В ораторской и публицистической речи отличительной чертой является то, что основной силой является говорящий – оратор и распространяется она на большое количество людей, которые находятся в «активном» слушании, что ведет к усиленной обратной связи между говорящим и слушающим.

– В деловой и научной речи для оказания воздействия говорящий упоминает достоверные факты, приводит примеры с известными организациями или людьми, что позволяет усилить доверие и склонить слушающих к определенным желаемым действиям.

– В религиозной речи выражение косвенного волеизъявления имеет повышенный эмоциональный характер и сопровождается большим количеством эмотивов в рамках одной диктемы, что оказывает высокоимпрессивное косвенное побудительное воздействие на слушателей.

Таким образом, волеизъявление является важным аспектом речевого общения. Посредством различных языковых форм волеизъявление может быть выражено прямым либо косвенным способами. Косвенное волеизъявление представлено промежуточными типами предложений. Косвенное волеизъявление может быть представлено не только одним предложением, но и целой группой связанных между собой предложений, образуя тем самым определенный контекст.

«Активное» слушание может вести к усиленной обратной связи адресанта с адресатом, поэтому роль адресата в данной субъект-объектной модели коммуникации нельзя недооценивать. Активизация речевого взаимодействия способствует увеличению заинтересованности слушателей и привлечению их на сторону оратора, что, в свою очередь, облегчает оказание на слушателей воздействия с целью манипулирования их сознанием.

В наших примерах мы можем наблюдать сближение публицистического и делового стилей, где деловой стиль используется для сообщения, информирования в официальной обстановке.

Примечания

1. *Блох М. Я.* Философия регуляции речевого общения // Язык: категории, функции, речевое действие. 2009. № 3. С. 8.

2. *Блох М. Я.* Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. 2000. № 4. С. 61.

3. Там же. С. 63.

4. *Блох М. Я.* Теоретические основы грамматики: учебник. 2-е изд., испр. М.: Высш. шк., 2000. С. 15.

5. *Maugham W. S.* The Moon and Sixpence. M., 2005. S. 113.

6. *Мажар Е. Н.* Аффективно-манипулятивный компонент ораторской речи: на материале английского языка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 61.

7. http://www.jfklibrary.org/Research/Ready-Reference/JFK-Speeches/Remarks-of-Senator-John-F-Kennedy-at-Boston-College-Chestnut-Hill-Massachusetts-February-1-1953.aspx

8. www.sermoncentral.com

9. www.sermoncentral.com

10. *Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. М.: Просвещение, 1983. С. 154.

11. www.simswyeth.com

12. Barack Obama, Responsibly Ending the War in Iraq, delivered 27 February 2009, Camp Lejeune, North Carolina. http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamacamplejeune2009.htm; 24.03.2011

13. *Агеева Г. А.* Религиозная проповедь как специфический вид языковой коммуникации: (На материале современной немецкоязычной проповеди): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 1998. С. 8.

14. *Волков А. А.* Основы русской риторики. М., 2003. С. 6.

15. The Old Testament of the King James Version of the Bible: http://bible.shsd.in/

16. www.americanrhetoric.com

17. www.americanrhetoric.com

18. www.simswyeth.com

19. www.simswyeth.com

20. www.simswyeth.com

УДК 811.111'27+811.161.1'27

А. И. Бардовская

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА С КОМПОНЕНТОМ ЗНАЧЕНИЯ «ТЕМПЕРАТУРА» В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ: ОПЫТ РАБОТЫ С ЭЛЕКТРОННЫМИ БИБЛИОТЕКАМИ

В статье обосновывается актуальность сопоставления синестетических метафор, принадлежащих разным лингвокультурам, обсуждаются вопросы организации исследования русских и английских синестетических метафор с температурным компонентом значения, освещаются их некоторые особенности, намечаются перспективы дальнейшей работы.

The article stresses the topical nature of comparison of synaesthetic metaphors belonging to different linguocultures, regards the organizational issues of the research of Russian and English synaesthetic metaphors with temperature meaning component, discusses some of their peculiarities, marks the prospects of further research.

Ключевые слова: синестетическая метафора, синестезия, лингвокультурная специфика, температурная сфера восприятия, средства номинации.

Keywords: synaesthetic metaphor, synaesthesia, linguocultural specificity, the sphere of temperature perception, means of nomination.

Переход от трактовки синестезии (далее – Сз) как аномалии восприятия к ее определению как неотъемлемой части психики, связанной с языком [1], обусловливает особое положение метафоры, вербально фиксирующей межчувственные связи, в кругу объектов рассмотрения широкого спектра дисциплин. Синестетическая метафора (далее – СМ) привлекает современных ученых не только и не столько как украшение речи, но как инструмент для изучения ментального мира человека. В статье [2] обсуждалась роль исследований Сз в развитии интеграционных тенденций в языкознании. Можно утверждать, что СМ, одна из ярчайших манифестаций интермодальности, принадлежит сегодня сфере, где интегративный подход к анализу языковых явлений [3] развивается наиболее активно.

Следует подчеркнуть, что рассмотрение СМ в подобном ключе находится в настоящее время на стадии первых проб. Анализ современных тенденций изучения этого явления показывает, что течения, в русле которых предпринимаются попытки осмысления СМ как феномена не только языкового, но и лингвопсихического, предлагают пока что программы его исследований [4]. Однако уже сейчас можно говорить о том, что предпринимаемые шаги к интеграции и гармонизации данных по проблеме Сз в исследованиях СМ привносят существенный вклад в теорию этих явлений: они позволяют взглянуть на казавшиеся уже решенными проблемы под новым углом зрения, а также вернуться к вопросам, не находившим ответа в рамках строго определяющих себя направлений, среди которых соотношение биологического и социального/культурного в интермодальных явлениях, характер взаимосвязи Сз и СМ, загадка понимания такого рода языковых выражений, в том числе специфичных для иных лингвокультур, и т. п.

Новое значение в связи с произошедшими изменениями приобретают межъязыковые сопоставления СМ. Их традиция связана с именем С. Ульманна, который, обратившись к синестетическим сочетаниям английского, французского и венгерского языков, выделил общую тенденцию, согласно которой перенос значения чаще происходит от низших сфер сенсориума к высшим, от менее дифференцированных к более дифференцированным (см. рис. 1) и поставил вопрос «исходных данных и конечных точек метафор типа синестезии в качестве ясной проблемы, которую можно сформулировать в точных и даже количественных терминах, и с которой можно начать при выявлении направления поисков *семантических универсалий*» [5] (курсив наш).

Достижения последних десятилетий в области нейропсихологии [6], демонстрирующие сходства «сообщущений» в психофизиологической Сз и ассоциаций в СМ, дают основания для того, чтобы говорить о неслучайности такого рода межъязыковых совпадений. Выдвигается предположение, что сопоставление фактов разных языков (а в перспективе – всех языков мира) при соотнесении языковых данных с другими опытными сенсомоторными данными по Сз, результатом которого явятся списки синестетических паттернов, общих и специфичных для разных лингвокультур, прольет свет на проблему универсального языка кроссмодальных переходов и даст возможность получить сведения о самой Сз [7]. «Сопоставляя СМ, – отмечает современный авторитет в сфере изучения СМ Ш. Дэй, – можно лучше понять Сз: врожденные синестетические ассоциации, которых будет меньшинство, проявятся в языках всего мира; собственно метафоры ... будут обнаружены в бо́льших количествах, и они будут отличаться от культуры к культуре» [8].

Этот тезис послужил одним из отправных моментов для нашего исследования, в котором мы обращаемся к проблеме культурной специфики СМ, а именно, СМ английского и русского языков. Подчеркнем, что, опираясь на опыт межъязыковых и межкультурных сопоставлений [9], показывающий недостаточность традицион-

© Бардовская А. И., 2011

ной работы с текстами и словарями для раскрытия национальной специфики языкового явления, а также на выводы, к которым мы пришли в ходе анализа эмпирических данных, мы определяем сделанное как первоначальный этап обработки СМ, объяснение закономерностей которых требует более разнообразных исследовательских процедур, в частности обращения к индивидуальному сознанию носителей языка. Однако предложенная Дэем методика, продемонстрировавшая возможность совершенствования лингвистических методов описания СМ посредством привлечения для анализа экстралингвистических данных, представила для нас интерес в целях отбора языкового материала и детализации языковых средств, указывающих на целостность восприятия и взаимосвязь ощущений.

По мнению Л. Маркса и Г. Мартино, на текущем этапе исследований Сз одним из ключевых является вопрос о том, как соотносятся между собой Сз *сильная и слабая* (сильная Сз в понимании этих авторов основана на сенсорных процессах, а слабая связана с семантическим уровнем и является когнитивной способностью, включая в себя, в том числе, языковые СМ) [10]. Как мы полагаем, исследование Дэя открывает перспективы для разработки этой проблемы. В частности, отдельного внимания заслуживают результаты ранжирования сфер чувствительности по данным рассматриваемых Дэем СМ английского и немецкого языков и интервью синестетов [11], которые позволяют говорить о ведущей роли зрения и слуха в интермодальных явлениях, а также развивать гипотезу о том, что цветной слух, предшествовавший появлению языка, оказал влияние на его развитие. «Хотя Сз и СМ полностью не совпадают, их важным сходством является фокусирование на слухе. С другой стороны, между ними существуют серьезные отличия: Сз большинства синестетов визуальны, а носители английского и немецкого языков традиционно используют осязательные образы в качестве “соощущений”. СМ, с одной стороны, связаны с неврологией, а с другой, основываются на логических стандартных выводах об окружающем мире и императивах человеческой биологии в целом», – заключает Дэй [12].

Представляется интересным, какие результаты даст анализ СМ английского и русского языков с применением элементов методики Дэя. Ключевые моменты нашего исследования освещаются в предлагаемой статье.

Вопросы организации исследования

В опоре на идею Ш. Дэя была сформулирована *рабочая гипотеза* о том, что анализ СМ английского и русского языков даст возможность выделить некое «ядро» интермодальных ассоциаций, которому свойственна высокая степень универсальности как при сопоставлении материала двух языков, так и при сравнении языковых данных с данными других наук по Сз, а также «периферию», в сфере которой можно будет легче проследить влияние лингвокультурных факторов. Рассматриваемый материал ограничивается СМ с температурным компонентом значения (далее – ТСМ), которые представляются интересной разновидностью интермодального ассоциирования для первой пробы в ходе проверки выдвинутой гипотезы.

Изучая литературу по Сз и СМ, мы обратили внимание на то, что температурные ассоциации рассматриваются или же, по крайней мере, упоминаются всеми исследователями. Однако данные по ним весьма противоречивы: ученые высказывают различные мнения о распространенности температурных Сз, дискутируется вопрос, являются ли такие ассоциации Сз вообще, указываются их различные виды [13]. Неоднозначно отношение к ТСМ в лингвистике: ярко выраженный эмоциональный характер такого рода метафор, не позволяющий однозначно «уместить» их в предложенную С. Ульманном схему [14], вызывает осторожность трактовок ТСМ у языковедов, в связи с чем специфика таких выражений остается малоизученной.

Именно эмоциональность ТСМ обусловливает нашу позицию, согласно которой мы, вслед за С. В. Ворониным, выдвинувшим положение о необходимости рассмотрения СМ модели ощущение – эмоция наряду с «классическими» СМ модели ощущение – ощущение [15], настаиваем на неправомерности установленного Ульманном разделения между «собственно СМ» и «псевдосинестезией» (т. е. метафор модели ощущение – эмоция) применительно к нашему материалу. Для именования Сз на основе сенсорно-эмоциональной межчувственной связи Ворониным был введен термин «синэстемия», именующий психофи-

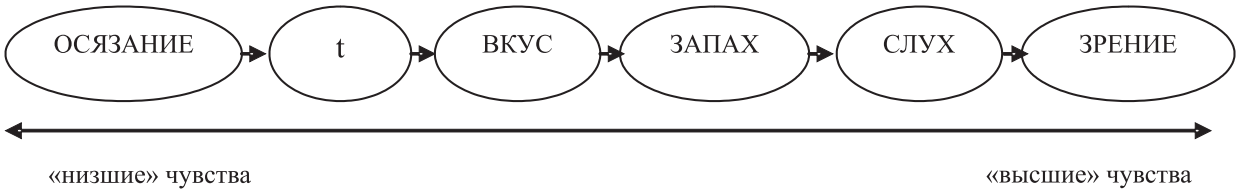


Рис. 1.

зиологическую универсалию, лежащую в основе универсалии лингвистической, область действия которой – сенсорно-эмоциональная сфера. Наш анализ дает основания говорить о, возможно, первоочередной роли синэстемических факторов в функционировании ТСМ.

Кроме того, особый интерес для нас представляет указание И. Н. Горелова на необходимость дополнить бытующее представление о наличии пяти чувств [16] (рис. 2; схема сфер чувствительности составлена по [17]). Позднее о значимости в Сз «внутренних» чувств писал Б. М. Галеев [18]. Таким образом, в объем понятия «ТСМ» в нашей работе включены не только метафоры, вовлекающие традиционно рассматриваемые в исследованиях СМ внешние, экстерорецептивные сферы чувствительности [19], но и внутренние (интерорецептивные, проприорецептивные), а также ощущения психической модальности – эмоции и психические состояния, что, как мы полагаем, позволяет высветить специфику ТСМ более полно.

В нашем исследовании использовались электронные библиотеки [20], представляющие собой крупные систематизированные собрания всех жанров и направлений русской, английской и американской классической литературы. Достоинством такого рода источника информации является поисковая система, позволяющая в сжатые сроки собрать репрезентативное количество требуемых примеров (так, со словоформами *cold* и *холодный* на предмет метафоричности рассматривалось 6 404 и 533 контекста). Наличие полных текстов произведений дает возможность обращения к контекстам большой протяженности, что обеспечивает глубокую интерпретацию языкового явления. Область наших интересов ограничивается произведениями мастеров слова второй половины XIX – первой половины XX вв., таких, как T. Hardy, R. L. Stevenson, J. London, W. Collins, O. Wilde, C. Dickens, H. Wells, М. Горький, И. Бунин, В. Набоков, М. Булгаков, Л. Толстой, А. Грин, И. Шмелев, А. Ахматова и ряда других. Актуальность рассмотрения языка художественной литературы этого периода обусловлена его вкладом в развитие интересующей нас части метафорического фонда национальных языков.

Температурные номинации русского и английского языков

Начальный этап работы заключался в составлении списка словоформ температурных номинаций (далее – ТН) русского и английского языков, которые далее, при работе с библиотеками, вводились в строку поиска программ. Важным для нас явилось замечание Г. А. Шидо [21] о том, что при исследовании лексики чувственного восприятия нужно выявлять не только структурные, но и функциональные особенности лексических единиц, подвергая при этом анализу любые способы выражения поля восприятия: имена, глаголы, словосочетания, фразеологизмы. Изучая ТН, мы обратились к исследованиям температурной лексики русского [22] и английского [23] языков, а также к лексикографическим источникам [24]. Собранные слова были разнесены в табл. 1, 2, в которых подразделялись по полюсам температурного восприятия (далее – ТВ), и принадлежности той или иной части речи. Подчеркнем, что мы не претендуем на исчерпывающую полноту составленных списков. Но, как мы полагаем, отобранных лексических единиц достаточно для первой пробы сопоставления ТСМ двух языков (см. таблицы).

Детальное обсуждение лексики ТВ выходит за пределы нашего исследования, однако, видится необходимым сделать некоторые замечания относительно отобранных лексических единиц. Во-первых, нельзя не обратить внимания на то, что если в физиологии [25] говорят лишь о двух полюсах ТВ, то разнообразие ТН рассматривае-

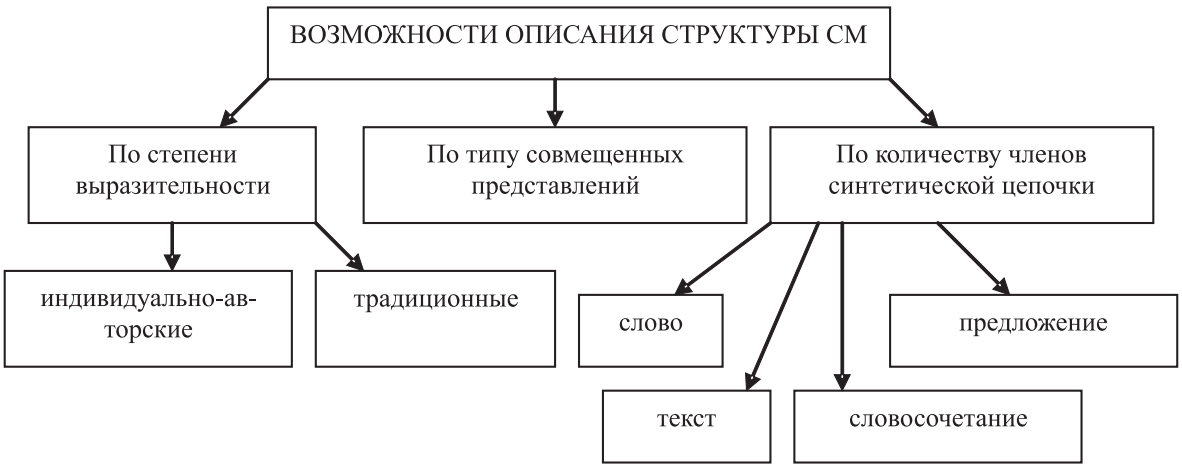


Рис. 2.

мых языков указывает на значительно большее количество «оттенков» ТВ человека. Более того, анализ ТСМ показывает, что благодаря синестетическим ассоциациям их спектр увеличивается. Так, ХОЛОД может быть *живым и текучим* (М. Булгаков. Белая гвардия)*;* *утренним радостным* (Ф. Сологуб. Тяжелые сны); *ясным* (Г. Иванов. Лампада)*;* *неподвижным* (Л. Толстой. Война и мир)*;* ТЕПЛО – *тихим и мягким* (И. Тургенев. Дворянское гнездо)*;* ЖАРА – *равнодушной, медленной, глухой* (Е. Замятин. Наводнение)*;* ЗНОЙ – *непрерывным, безнадежно-ровным и глубоким* (Л. Андреев. Красный смех)*;* *сухим, пронзительным* (З. Гиппиус. Ведьма)*;* *колючим* (И. Тургенев. Записки охотника). Ср. с англ.: COLD – *cruel* (U. Sinclair. The Jungle); *nibbling* (R. L. Stevenson. Tales and Fantasies)*;* WARMTH – *soft* (E. R. Burroughs. The Mad King)*;* *genial golden* (F. S. Fitzgerald. This Side of Paradise)*;* HEAT – *ruddy, creeping* (T. Hardy. Far from the Maddening Crowd)*;* *dense* (H. Wells. The Island of Doctor Moreau)*;* *delicious* (The Letters of R. L. Stevenson)*;* *vast, moveless and immeasurable* (F. Norris. The Pit).

Во-вторых, сопоставляя ТН двух языков, следует отметить, что, если в отношении нейтральных показателей *тепла* и *холода* можно говорить о существенных сходствах между двумя языками, то в сфере номинаций, несущих значение степеней интенсивности t, наблюдаются определенные различия, в связи с чем установление точных коррелятов большинства ТН проблематично. Так, русской ТН *прохлада* соответствуют две английских, причем одна из них, *tepidness*, соотносится с полюсом тепла, а вторая, *lukewarmness*, – холода (однако ср. с рус. *тепловатый, холодноватый; холодок*). Английской ТН *hot* соответствуют три русские – *горячий, жаркий, знойный* (соответственно, ТН *heat – жар, жара, зной*).

В-третьих, представляется интересным, что межчувственные связи можно обнаружить на уровне собственной семантики ряда ТН. Так, *sultry* означает «горячий и влажный», *bleak* – «холодный и сырой» (t + тактильность); ономатопея *sizzling* означает «очень горячий и шипящий» (t + слух). Ряд ТН обоих языков, помимо собственно температурного признака, указывают на зрительное впечатление, сопровождающее ТВ. Сами за себя в данном случае говорят ТН *white-hot* и *red-hot*; ТН *glowing* означает «очень

Таблица 1

Материал английского языка

Часть речи	Полюс «ТЕПЛО»	Полюс «ХОЛОД»
прил.	*warm, hot, tepid, ardent, fervent, red-hot, sultry, torrid, white-hot*	*cold, cool, lukewarm, arctic, chill, chillsome, chilly, frigid, frosty, gelid, glacial, icy, bleak*
сущ.	*warmth, heat, tepidness, ardour, glow*	*cold, coolness, chill, chillness, frost, bleak-ness, lukwarmness*
гл.	*warm, heat, burn, scald, blister, bake, swelter*	*cool, chill, freeze*
прич.	*warming, warmed, heating, heated, sweltering, scalding, baking, blistering, broiling, burning, scorching, sizzling, glowing*	*cooling, cooled, chilling, freezing, chilled, frozen*
нареч.	*warmly, heatedly, ardently, fervently, glowingly*	*coldly, frostily, icily, bleakly, gelidly*

Таблица 2

Материал русского языка

Часть речи	Полюс «ТЕПЛО»	Полюс «ХОЛОД»
прил.	*теплый, тепловатый, горячий, жаркий, знойный, жгучий, каленый, паркий, палящий*	*холодный, холодноватый, прохладный, ледяной, морозный, студеный, стылый, остылый, зябкий, жгучий*
сущ.	*тепло, жар, жара, зной*	*холод, холодок, прохлада, мороз, морозец, стужа, озноб*
гл.	*греть, согревать, жечь, обжигать, палить, опалить*	*холодить, морозить, студить, остужать, остывать, стынуть, стыть, мерзнуть, знобить, зябнуть, обжигать, жечь*
прич.	*согревающий, согретый, греющий, обжигающий, распаренный, раскаленный, ошпаренный, опаляющий*	*холодящий, охлаждающий, похолодевший, леденящий, морозящий, остывающий, остывший, озябший, замерзший, обжигающий*
нареч.	*тепло, горячо, жарко, знойно,жгуче*	*холодно, прохладно, морозно, студено, зябко, жгуче*

горячий, раскаленный и яркий, светящийся» (ср. с рус. ТН *раскаленный*, означающей «очень горячий», судить о степени нагретости в данном случае можно по зрительному впечатлению: *раскаленный добела, докрасна,* и *распаренный,* передающей ощущения субъекта ТВ, являющиеся «видимыми»). В обоих языках есть температурно-болевые номинации, указывающие на высокую степень проявления температурного признака, однако их разнообразие несколько больше в английском языке (в данном случае наиболее точными коррелятами являются *scorching – палящий*). Так, ТН *scalding* (букв. – «ошпаривающий»), *blistering* (букв. – «обжигающий до волдырей») и *burning* соответствуют русским *обжигающий, жгучий* (отметим также, что, если английские болевые ТН используются для описания ощущений горячего, то русские – как горячего, так и холодного).

В психологии ТВ рассматривается как часть сместезии, объединяющей ощущения боли, давления, щекотки, тепла, холода, вибрации, положения и движения конечностей, т. е. кожные чувства и проприоцепцию [26]. Ее характеризует размытый, диффузный характер и тесная связь с эмоциональной сферой. Ярко «общетелесный» характер ТВ проявляется в ТН – глаголах и причастиях, означающих процесс или результат температурного воздействия: *chill, freeze, мерзнуть, знобить, зябнуть, chilled, frozen, sweltering, warmed, озябший, согретый, замерзший, ошпаренный,* существительных *озноб, chill,* описывающих болезненное ощущение холода, в прилагательных *зябкий*, *chilly,* означающих чувствительность к ощущениям холода и указывающих на субъективность температурных ощущений. Интересную группу в данном случае составляют также ТСМ-описания интерорецептивных ощущений: 1) физиологических, болевых: *мятный холодок под ложечкой* (М. Булгаков. Записки юного врача), *it was as if I was having cold blue light squirted through every pore of my being* (H. Wells. Research Magnificent); 2) эмоциональных и аффективных состояний: *холод наслаждения пробегал по телу мальчика* (Д. С. Мережковский. Христос и Антихрист), *a warm shock of air heat of mustard hatched on Mr Bloom's heart* (J. Joyce. Ulysses).

Лексикографические источники фиксируют переносные «эмоциональные» значения подавляющего числа отобранных ТН. Анализ словарных статей позволяет говорить о широком пласте устойчивых температурных выражений – описаний сильных эмоций (однако в данном случае достаточно понаблюдать за обыденной речью, например, насколько естественно для нас сказать *похолодеть от страха, от стыда в жар бросило;* ср. с англ. – *in cold blood, in the very heat of discussion*). Работая с текстами, мы обратили внимание на то, что ряд ТН практически не используется в прямом, температурном, значении. Так, английские ТН *ardent* и *fervent*, синонимичные, согласно данным словарей, слову *hot* в значении «marked by a notable amount of heat», наиболее часто служат определителями сильных эмоций: *fervent hope* (J. London. The People of the Abyss), *the ardour of passion* (J. Conrad. The Rover). Аналогичный случай представляют, к примеру, русские ТН *жгучий* и *остывший*: *остывшее чувство* (Н. Гарин-Михайловский. Инженеры); *совесть, светильник опасный и жгучий* (К. Бальмонт. Горящие здания).

Не все собранные ТН оказались релевантны для ТСМ. Не было выявлено метафор с ТН *broiling, sweltering, baking, озябший, замерзший, зябкий;* ТН *стылый* и *остылый* в текстах рассматриваемого периода не были обнаружены вообще. Ряд ТН фигурирует в разнообразных ТСМ (например, частотные в нашем материале прилагательные *холодный* и *cold*, демонстрирующие переносы в сферы зрения, звука, обоняния, вкуса и эмоций). Однако некоторые ТН встретились нам лишь в единичных индивидуально-авторских ТСМ. Так, с глаголом *знобить* была обнаружена лишь одна метафора у А. Ахматовой: *страну знобит*; интересным образом обыгрывается зрительно-температурная номинация *red-hot* в *red-hot geraniums* (G. K. Chesterton). Статистическая обработка каждой ТН ведется сейчас и будет освещаться в отдельной публикации. В отдельной статье мы планируем детально обсудить гипотезу. Однако отметим, что сопоставление частотных ТСМ [27], сгруппированных по представленному в них температурному признаку, показало некоторые различия между английским и русским языками, что дает основание ожидать, что выдвинутое предположение в полной мере не подтвердится.

Некоторые особенности совмещения разномодальных представлений в ТСМ

После введения в строку поиска электронных библиотек той или иной грамматической формы собранных ТН компьютер предлагал выборку контекстов с заданным стимулом. Каждый полученный контекст оценивался на присутствие в нем метафорического переноса, что служило критерием для его копирования в каталог примеров, подлежащих более детальному анализу по содержательным и структурно-грамматическим признакам (см. рис. 3; отображенные на рисунке критерии описания СМ предложены в работе [28]). Такая разносторонняя классификация открывает перспективы для дальнейших исследований специфики рассматриваемого языкового явления, в частности особенностей общеязыковых и индивидуально-авторских ТСМ, их роли в

художественном тексте и т. д. Однако на данном этапе ключевой интерес для нас представляет центральный блок приведенной схемы, а именно, разнообразие ТСМ по типу совмещенных представлений.

Вполне ожидаемой для нас явилась репрезентативность группы ТСМ – описаний зрительных, слуховых и обонятельных ощущений и восприятий в температурных терминах (во всех работах по СМ присутствует указание на то, что сфера ТВ, наряду с осязанием, наиболее часто выступает в качестве источника). В сфере ЗРЕНИЯ выделяются «соощущения» цветовой: *холодная синева* (М. Горький. Детство), *a cold yellow* (A. C. Doyle. Through the Magic Door) и световой: *теплый сумрак* (И. Бунин. Зойка и Валерия), *icy shine* (T. Hardy. The Return of the Native) субмодальностей (далее – См), дающие общее зрительное ощущение, а также восприятия, представляющие собой более сложную форму наглядно-образного отражения предметов и явлений: восприятие пространства: *холодная высота помещения* (А. Грин. Крысолов), *the cold distance of the heavens* (W. Collins. No Name), движения: *холодно протянулся под небо мучительно острый, немилосердный такой Петропавловский шпиц* (А. Белый. Петербург), *a creeping movement of ruddy heat* (T. Hardy. Far From the Maddening Crowd) и формы: *плавные, холодные линии* (В. Короленко. Слепой музыкант), *the cold form* (H. Rider Haggard. She), «эстетическое восприятие» зрительно воспринимаемых объектов: *торжественный холод вывески* (Г. Иванов. Петербургские зимы), *a certain cold and musty picturesqueness* (H. James. Roderick Hudson). СЛУХ представлен в нашем материале См «звуки природы»: *холодный визг метели* (М. Булгаков. Белая гвардия), *the cool quiet bubble of a little stream* (W. Collins. The Black Robe), «человеческие звуки»: *звучный, горячий голос* (А. Грин. Бегущая по волнам), *he thought her voice somewhat chilly* (S. Lewis. Our Mr. Wrenn), «звуки неживых объектов»: *горячий шум парохода* (И. Бунин. Тень птицы), *a fountain rose perpendicularly fifty feet into the air, with a cool and pleasant hissing sound* (D. Lindsay. A Voyage to Arcturus). См ОБОНЯНИЯ выделены по объектам запаха и включают в себя человеческие запахи: *от ее неприкрытых волос в лицо Юрию пахнуло свежим, чистым и теплым запахом* (М. Арцыбашев. Санин), *the warm fragrance of her breath* (W. Collins. The Black Robe), запахи природы: *теплый со свежестью запах снега* (Л. Толстой. Анна Каренина), *the warm fragrance of August evenings* (W. Collins. The Woman in White), запахи пищи: *a warm greasy smell* (C. Dickens. David Copperfield), *теплый запах вина* (М. Горький. Дело Артамоновых). Не менее значима группа ТСМ, фиксирующих перенос в обратном направлении (см. синестетические описания температурных ощущений выше), демонстрирующая привлечение болевых, зрительных, гравитационных, вестибулярных, вибрационных, слуховых, обонятельных, эмоциональных образов для описания ощущения t.

Взаимопереходы t и ОСЯЗАНИЯ и ВКУСА единичны: *В мадере не было решительно никакого вкуса – ни сладости, ни горечи, ни холода, ни тепла* (Г. Иванов. Третий Рим), *the hot, spiced wine* (J. London. The Jacket), *атласный холод ее кожи* (М. Горький. Дело Артамоновых), *her smooth*

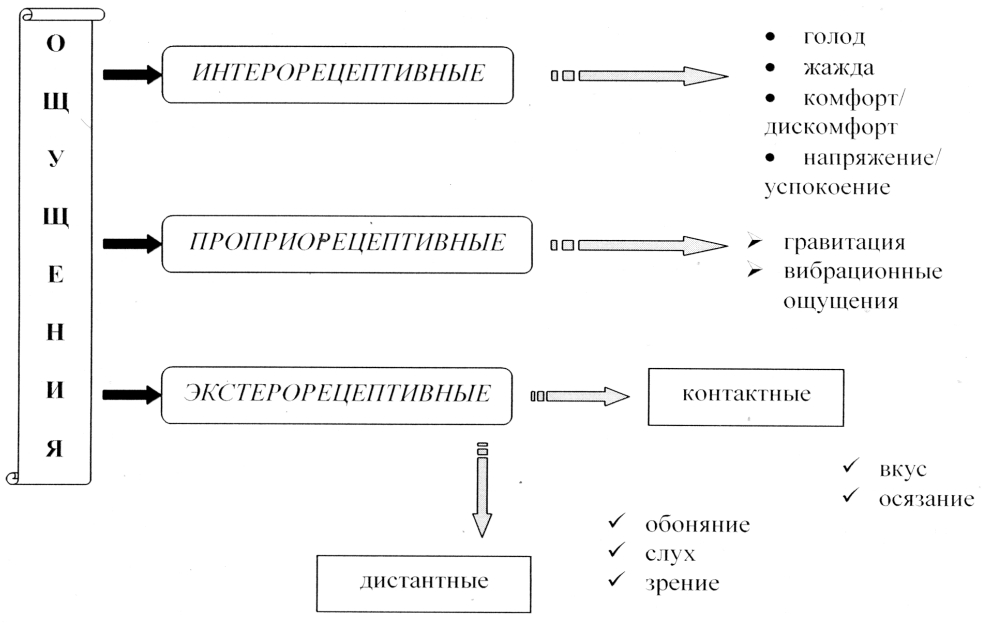


Рис. 3.

warmth (S. Lewis. Babbitt). Однако частотно совмещение этих модальностей в комплексных ТСМ, описывающих обонятельные: *смешанный запах сырости и тепла* (М. Арцыбашев. Человеческая волна), зрительные: *effulgence that was as cool and soft and velvety as starshine* (J. London. Martin Eden), слуховые: *сухой, горячий звук* (М. Горький. Мои университеты) ощущения и восприятия.

Комплексный характер носит большинство собранных ТСМ ЭМОЦИЙ, диапазон варьирования сочетаний разного рода соощущений в которых очень широк. «Температурное восприятие» характера человека может сопровождаться обонятельными: *идет от нее сыроватый запах, стародевичья прохлада* (В. Набоков. Машенька), вкусовыми: *The eaters of the dinner, like the dinner itself, were lukewarm, insipid, overdone* (C. Dickens. Little Dorrit), вибрационными: *His fiery person seemed to radiate heat, a tingling vibration into the atmosphere* (J. Conrad. Chance), зрительными: *so cold a man, that his head, instead of being grey, seemed to be sprinkled with hoar-frost* (C. Dickens. David Copperfield) соощущениями. Эмоционально-аффективные состояния обладают вкусом: *taste of the cold agony of fear* (R. L. Stevenson), зрительными: *горячий туман взаимной вражды* (М. Горький. Детство) и тактильными характеристиками: *Our love-making had much of the tepid smoothness of the lagoons* (H. G. Wells. The New Machiavelli). Синестетически осмысливаясь, сфера мысли становится тактильно-зрительно ощутимой: *раскаленные ядра моей сверкающей мысли* (Л. Андреев. Жизнь человека).

Предложенное описание представляет собой самый общий очерк ТСМ. Однако он позволяет уточнить специфику интермодальных переходов в СМ английского и русского языков и дополнить картину моделей интермодального ассоциирования, предложенную Ульманном. Результаты ранжирования сфер чувствительности по данным рассмотренного материала будут освещаться в отдельной статье.

Примечания

1. См. об этом: *Бардовская А. И.* Различные подходы к синестезии // Психолингвистические исследования: слово и текст. Тверь: Твер. гос. ун-т., 2002. С. 16–22; *Бардовская А. И.* Определение синестезии в современных гуманитарных науках // Слово и текст: психолингвистический подход. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. Вып. 7. С. 4–8; *Бардовская А. И.* Что исследования синестетов говорят о том, как работает наше сознание? // Слово и текст: психолингвистический подход: сб. науч. тр. / под общ. ред А. А. Залевской. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. Вып. 10. С. 4–14.

2. *Бардовская А. И.* Проблема синестезии и интеграционные тенденции в языковедческих исследованиях (в печати).

3. *Веккер Л. М.* Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл. Per Se, 2000; *Залевская А. А.* Различные подходы к трактовке языка // Слово и текст: психолингвистический подход: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 48–55.

4. См. об этом: *Бардовская А. И.* Несколько штрихов к лингвистическому портрету синестезии // Теория и практика языковой коммуникации: материалы науч.-метод. конф. (24–25 июня 2010 г.) / отв. ред. Т. М. Рогожникова. Уфа: УГАТУ, 2010. С. 52–57; *Бардовская А. И.* Современные тенденции изучения синестетической метафоры // Вестник Твер. гос. ун-та. Сер. Филология. № 15. 2010. Вып. 4 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». С. 168–181.

5. *Ullmann S.* The Principles of Semantics / S. Ullmann. Glasgow. Jackson, Son and Co. 1957. P. 292. Здесь и далее перевод наш – *А. Б.*

6. См., например, *Cytowic R. E.* Synaesthesia: Phenomenology and Neuropsychology – a Review of Current Knowledge // Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings / ed. by S. Baron-Cohen and J. E. Harrison. Cambridge, Massachusetts. Blackwell. 1997. P. 17–39.

7. *Ikegami T. & Zlatev J.* From Pre-Representational Cognition to Language. URL: http://www.sedsu.org/Pdf/ArticlesForPage/Ikegami-Zlatev.pdf

8. *Day S.* Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors/ URL: http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-32-day.html

9. *Залевская А. А.* Вопросы теории и практики межкультурных исследований. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: изб. тр. М.: Гнозис, 2005. С. 194–203.

10. *Martino G. & Marks L. E.* Synesthesia: Strong and Weak // Current Directions in Psychological Science. 2001. № 10. P. 61–65.

11. *Cytowic R. E.* Synaesthesia: a Union of the Senses. N. Y.: Springer Verlag, 1989.

12. *Day S.* Op. cit.

13. См., например: *Синестезия* // Психология. Словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. URL: http://encikl.by.ru/txt/s48.htm; *Cytowic R. E.* Op. cit.

14. *Ullmann S.* Op. cit.

15. *Воронин С. В.* Синестезия и звукосимволизм // Психолингвистические проблемы семантики. М., 1983. С. 120–131.

16. *Юрелов И. Н.* Синестезия и мотивированные знаки подъязыков искусствоведения // Проблемы мотивированности языкового знака. Калининград, 1976. С. 74–81.

17. *Ананьев Б. Г.* Теория ощущений. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961.

18. *Galeev B. M.* The Synesthetic Perception of Gravitation in Music // XVI Session of the Russian Acoustical Society. Moscow. November 14–18, 2005. P. 292–295.

19. См., например: *Мерзлякова А. Х.* Вторичные функции перцептивных прилагательных (на материале английского, русского и французского языков). Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2003; *Salzinger J.* The Sweet Smell of Red – An Interplay of Synaesthesia and Metaphor in Language. URL: www.metaphorik.de/18/salzinger.pdf

20. *Английская библиотека*. М.: «Адепт», 2002 (CD-ROM); *Русская литература: от Нестора до Маяковского*. М.: ДиректМедиа, 2003 (CD-ROM).

21. *Шидо Г. А.* Психолингвистическое описание лексических единиц семантического поля ощущения (на материале русского и немецкого языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1989.

22. *Борейко Т. С.* Ситуация тактильного восприятия: специфика представления в системе русского языка и языковом сознании индивида: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2006; *Павлова И. С.* Русские прилагательные, обозначающие тепловое восприятие (в сопоставл. с болг. и чеш. яз.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978; *Токарева Т. Е.* Лексико-семантическая группа прилагательных, обозначающих температуру, в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1976.

23. *Агалакова Т. Б.* Становление лексико-семантического поля синестетических прилагательных в английском языке: дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2003; *Левчина И. Б.* Развитие семантической структуры синестезийных прилагательных: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

24. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М.: Рус. яз., 1978; *Ефремова Т. В.* Новый словарь русского языка (толково-словообразовательный). Т. 1–2. М.: «Русский язык», 2000; *Мюллер В. К.* Англо-русский словарь. М.: Рус. яз., 1991; *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1988; *Русско-английский словарь:* Ок. 34 000 слов / сост. А. М. Таубе, А. В. Литвинова, А. Д. Миллер, Р. С. Даглиш / под ред. Р. С. Даглиша. М.: Рус. яз., 1982; *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary & Thesaurus* / Britannica 2004 Ready Reference (CD-ROM); *Murray J.A.H.* The Oxford English Dictionary: 13 v. Oxford, UK, Clarendon Press, 1933.

25. *Величковский Б. М., Зинченко В. П., Лурия А. Р.* Психология восприятия. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973.

26. *Соместезия. URL*: http://psyhodic.ru/so/somesteziya.html

27. *Бардовская А. И.* Некоторые особенности частотных моделей синестетических метафор с температурным компонентом значения русского и английского языков (в печати).

28. *Житков А. В.* Функционально-семантическое поле восприятия запаха и синестезии одорической лексики в произведениях И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999.

УДК 378:811

Д. В. Пересторонина

КОММУНИКАТИВНАЯ СИТУАЦИИЯ КАК ПРЕДПОСЫЛКА К ОВЛАДЕНИЮ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ РЕБЕНКОМ-ДОШКОЛЬНИКОМ

В статье говорится об особенностях коммуникативной ситуации при обучении английскому языку детей-дошкольников. Дается обзор компонентов, определяющих коммуникативную ситуацию. Рассматривается процесс реализации коммуникативной модели в рамках взаимодействия коммуникантов; описывается специфика игры на уроке иностранного языка с детьми дошкольного возраста.

The paper discusses the features of communicative situation in teaching preschool children the English language. A survey of components which describe communicative situation is given. The process of realization of communicative model in the frames of communicants' interaction is analysed. The specificity of using games in teaching preschool children the English language is described.

Ключевые слова: билингвизм, коммуникативная ситуация, учебная ситуация, игра, ребенок-дошкольник.

Keywords: bilinguality, communicative situation, educational situation, game, preschool child.

Билингвизм – это сложное комплексное явление, которое всегда было и остается предметом исследования различных наук, таких, как лингвистика, психология, методика преподавания иностранных языков. Как отмечают А. А. Залевская и И. Л. Медведева, двуязычие становится одним из наиболее популярных и широко исследуемых феноменов современности [1]. На сегодняшний день многочисленные проблемы, относящиеся к области раннего двуязычия, приобретают все большую актуальность.

Освоение ребенком чужого языка может происходить в контексте конкретных коммуникативных ситуаций: естественных (бытовых) и искусственных (учебных). В рамках искусственной коммуникативной ситуации, коммуникативную ситуацию можно рассматривать в качестве единицы анализа освоения ребенком языка.

Основы описания коммуникативной ситуации дал еще Аристотель: «Речь (коммуникация) слагается из трех компонентов, – писал он, – из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается» («Риторика». Книга I). Триада Аристотеля (говорящий, предмет речи, слушающий), по сути, является классической, и все последующие ее изменения и интерпретации производятся в соответ-

© Пересторонина Д. В., 2011

ствии с целями описания коммуникативной ситуации. Разные ученые выделяют разное количество компонентов, определяющих коммуникативную ситуацию. Так, В. И. Карасик вводит 4 компонента [2], Р. О. Якобсон выделяет шесть компонентов [3], а Д. Хаймс предлагает 9 компонентов [4]. По словам В. И. Крысина и Л. П. Беликова, компоненты коммуникативной ситуации являются ситуативными переменными. Вся структура коммуникативной ситуации – это подвижная, каждый раз перестраивающаяся структура взаимосвязанных и взаимодействующих факторов. «Изменение каждой из них ведет к изменению коммуникативной ситуации и, следовательно, к варьированию средств, используемых участниками ситуации и их коммуникативного поведения в целом» [5].

Учебная ситуация является одной из разновидностей коммуникативной ситуации. Коммуникативная ситуация, рассматриваемая в контексте образовательной среды урока, характеризуется целью, задачами, этапами урока, его содержанием, характером взаимодействия субъектов учебно-педагогической совместной деятельности и т. д. Другими словами, учебная коммуникативная ситуация отражает цели, задачи, этапы, содержание урока, характер взаимодействия субъектов в системе «учитель – ученик». Коммуникация является необходимой составляющей учебной ситуации, содержание которой, по З. И. Рябкиной и Е. Г. Сомовой, обычно сводится к следующему: 1) предмет освоения; 2) субъект учения; 3) учебная деятельность; 4) учитель [6].

М. Ю. Олешков в своей коммуникативной модели образовательной среды урока учитывает ряд следующих существенных компонентов: 1) коммуниканты; 2) «предмет речи»; 3) «канал» общения; 4) «код»; 5) «ключ»; 6) сфера коммуникации; 7) место коммуникативного взаимодействия; 8) хронотоп; 9) комплексная дидактическая цель взаимодействия; 10) интенция; 11) тип коммуникации; 12) форма коммуникации; 13) реакция адресата; 14) коммуникативная задача; 15) тип дискурса; 16) структура дискурса; 17) модули структуры дискурса; 18) типы коммуникативных актов; 19) дискурсивная стратегия, используемая адресантом; 20) дискурсивные тактики; 21) дискурсивные тактические ходы [7].

Рассмотрим процесс реализации основных компонентов этой модели в ситуации обучения детей дошкольного возраста иностранному языку.

1. Коммуниканты. Несомненно, в учебной ситуации коммуникантами являются учитель и ребенок-дошкольник. И учитель, и ребенок – активные субъекты в коммуникации; если для учителя главное – развить у ребенка потребность пользоваться иностранным языком, говорить на нем, то для ученика главное – включиться в образовательный процесс и проявить свою активность. Ребенок-дошкольник, как правило, овладевает языком, не прилагая при этом заметных усилий, хотя обычно усвоение иностранного языка требует огромных затрат сил и времени. Однако уникальная предрасположенность к речи, пластичность природного механизма усвоения речи, определенная независимость этого механизма от действия наследственных факторов, связанных с принадлежностью к той или иной национальности, дает ребенку возможность при соответствующих условиях успешно овладеть вторым языком. Быстрота и прочность запоминания иноязычного материала в дошкольном возрасте объясняется как преобладанием механизмов долговременной памяти, так и наличием явления «импринтинга», впечатывания материала языка в сознание при условии наличия необходимой мотивации, стимула. Отношения, складывающиеся между учителем и ребенком можно охарактеризовать, как «сложный и многогранный процесс, который может выступать в одно и то же время и как процесс взаимодействия индивидов, и как информационный процесс, и как отношение людей друг к другу, и как процесс их взаимовлияния друг на друга, и как процесс сопереживания и взаимного понимания» [8].

2. Предмет речи или предмет обучения/освоения – это то, о чем идет речь. Предметом речи для детей дошкольного возраста является лексическая система английского языка, где за каждым словом стоит фрагмент картины мира. Этот параметр реализуется при объяснении учителем учебного материала и обусловлен намерением учителя сообщить, передать информацию детям-дошкольникам. Предмет речи должен быть не только понят и адекватно воспринят учеником, но и использоваться в речи детей.

3. Канал общения – способ осуществления коммуникации на уроке. Он представлен как в вербальной, невербальной форме, так и в предметной. Вербальная коммуникация использует в качестве знаковой системы человеческую речь. Невербальное общение включает в себя все формы самовыражения человека, которые не опираются на слова. Под предметным каналом связи понимаются объекты, окружающие участников коммуникации, а также ситуации, в которых они заняты. По И. М. Сеченову, дифференцировка предметов проходит три этапа. Первый этап начинается с того, что проявляется слитное ощущение от группы предметов (в данном примере – ряд игрушек). Из этого слитного ощущения выделяются образы отдельных предметов и частей предметов (это отдельные игрушки) – это второй этап. Третий этап – образование представлений [9]. Как показала М. М. Кольцова, при

действиях с предметами разные по характеру ощущения сливаются в комплекс. Если нет действия, то ощущения (зрительные, слуховые, тактильные) остаются разрозненными [10]. Все навыки дошкольника развиваются и закрепляются в процессе общения педагога с детьми на иностранном языке. Все объяснения, инструкции, указания, просьбы, замечания, оценки даются на иностранном языке. Вначале их немного, но с каждым занятием становится все больше, и, в конце концов, занятие практически полностью проводится на иностранном языке [11].

4. Коду реализации речевой деятельности на уроках иностранного языка присущ тройной код: родной язык + иностранный язык + предметный код. Второй язык – не только объект изучения, но и одновременно средство общения, язык преподавания [12]. При этом второй язык является предметом речи. Обучение, особенно на начальном этапе, проводится с опорой на родной язык, но постепенно происходит переход на иностранный. Дети очень быстро запоминают выражения, которыми пользуются на занятии, например: “sit down”, “come up to me”, “show me” и т. д. Ребенок быстро включает подобные слова в «свою» речь, например: “Дай мне ball”, “А у моей monkey хвостик оранжевый”, “Можно я по sit down?”. Произошло вкрапление английских слов “ball”, “monkey”, “sit down” в русские предложения.

Поскольку дети легко впитывают новое, но затем так же легко и забывают, необходимо поддерживать в ребенке полученный языковой навык. Дети 5–7 лет легко усваивают иностранный язык благодаря наличию у них наглядно-образных форм мышления, хорошей памяти, интуиции и тактильности [11]. Еще И. М. Сеченов показал, что источник предметного восприятия – в действиях с предметом. Комплексы ощущений, полученных в результате действия с предметом, связываются с данным предметом. На этой основе происходит дифференцирование предметов. Объективным показателем дифференцирования предметов является их адекватное использование (и, что важно для нас, – название) [12]. Если показывать малышу игрушку, называть ее по-английски, а потом давать подержать в руках, можно утверждать, что в следующий раз он ее узнает и произнесет ее название.

5. Сфера коммуникации (совместной деятельности) – образовательная среда дошкольного занятия, где ребенку интересно от самого процесса учения и радостно от общения с учителем, одногруппниками; где дети живо реагируют друг на друга; где присутствует атмосфера сотрудничества, доверия и взаимного уважения. И в этом случае детская речь может быть предметом анализа, и выводы из этого анализа будут полезны для лучшего понимания данного феномена.

6. Место коммуникативного взаимодействия – игровой класс, отдельный кабинет или уголок в группе с игрушками, карандашами, раскрасками, картинками, фотографиями, костюмами. В оформлении «английского уголка» (алфавит; карты и флаги Англии, США, Австралии; сувениры; символы) создается атмосфера англоязычных стран. Так можно переключить внимание дошкольника на артефакты другой культуры, включенные в другую языковую среду.

7. Хронотоп – хронологический период коммуникативного взаимодействия, обычно составляющий 25–30 минут. За это время ребенок легко переключается с одного вида деятельности на другой, с одного предмета на другой. При этом необходимо помнить, что самое важное – это здоровье и психическое благополучие ребенка. Если у него нет желания заниматься, не нужно настаивать или лучше придумать новую интересную форму работы, чтобы ему захотелось поиграть в «английский» язык.

Коммуникация на занятии – это общение, специфическая форма взаимодействия дошкольника и учителя. Общение происходит в диалогической форме, поэтому общению в диаде «ученик – учитель» свойственны такие особенности, как личное равенство педагога и воспитанника; «субъект-субъектные» отношения; сосредоточенность педагога на потребностях ребенка; сотрудничество и согласие; свобода дискуссии; передача норм и знаний как личностного опыта, требующего индивидуального осмысления; стремление к творчеству; личностному и профессиональному росту; стремление к объективному контролю за деятельностью учащихся, индивидуальному подходу к учету полимотивированности их поступков [13]. Взаимодействие дошкольника и учителя является залогом успешности глобальной цели коммуникации: научить/не научить. В то же время еще В. фон Гумбольдт писал, что «языку нельзя научить, его можно только пробудить в душе» [14], поэтому цель коммуникации на уроках иностранного языка с детьми дошкольного возраста – не передача информации в одном направлении, а получение языкового, речевого отзвука у ребенка. Ребенок не просто усваивает отдельные слова и речевые образцы, но учится конструировать высказывания по известным ему моделям в соответствии с возникающими у него коммуникативными потребностями. Общение, приводящее к взаимному пониманию, является необходимым условием обучения. Но, что важно еще, так это эмоциональная поддержка. Потребность в эмоциональной поддержке и понимании не является односторонней. Необходимо наличие обратной перцептивной связи: учителю необходимо понимание и одобрение его действий со стороны учеников; ученик нуждается в помо-

щи со стороны учителя. По мнению М. М. Бахтина, истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно открывающими язык, в процессе их «диалогического общения» [15]. При таком подходе взаимодействие учителя и учащегося является интерактивным, духовным, продуктивным. В этот момент возникает сотворчество учителя и ребенка, т. е. происходит «открытие» ребенком другого языка. А «открытие» второго языка происходит в игре.

Значение игры невозможно исчерпать и оценить развлекательно-творческими возможностями. Ее феномен состоит в том, что, являясь, прежде всего, развлечением и отдыхом для ребенка, она способна перерасти в творчество, обучение. Игра как способ обучения ребенка иностранному языку не противостоит целям учебной деятельности, а органически связана с ними. Именно в игре у ребенка-дошкольника возникает желание знать «английский», и это становится для него «оправданием» перехода на другой язык. В этом случае игра позволяет выполнить свою основную образовательную функцию – воспитать двуязычного ребенка [16]. Игра, являясь моделью социальной ситуации, способствует созданию психологической готовности детей к речевому общению; обеспечивает естественную необходимость многократного повторения речевого материала и выбор нужного речевого варианта. В игровой ситуации ребенок отрабатывает естественные механизмы разговорной спонтанной речи. На занятиях иностранного языка с дошкольниками игра становится своего рода ситуативно-вариативным упражнением: в условиях, максимально приближенных к реальному речевому общению с присущими ему признаками эмоциональности, спонтанности, целенаправленности речевого воздействия, создается возможность многократного повторения речевого образца [17]. Широкое применение игр, имитирующих ситуации общения, а также комментирование действий, выполняемых детьми, способствуют образованию речевых автоматизмов у дошкольников и овладению иностранным языком в пределах определенного набора ситуаций общения. Иноязычный языковой материал во время игры усваивается ребенком незаметно, и вместе с тем у него возникает чувство удовлетворения (ведь игра посильна даже слабым). Равенство играющих, атмосфера увлеченности и радости – все это дает возможность детям преодолеть коммуникативные затруднения, мешающие в другой ситуации свободно употреблять слова чужого языка.

Дети дошкольного возраста не способны к осознанному выделению значимости иностранного языка. Для них главное – интерес, эмоциональная сторона обучения. Если в первые дни занятий практически все дети демонстрируют желание заниматься изучением иностранного языка, то через несколько занятий часть детей уже начинает терять интерес к изучению языка. Причин здесь достаточно много, и одна из них кроется в том, что ребенку интересно знать только то, что он хочет знать, только то, в чем его заинтересовали. Таким образом, возникает противоречие между желанием ребенка и необходимостью обогащения его мира новыми знаниями, умениями и новыми правилами поведения, а соответственно, появляется проблема организации занятий в такой форме, чтобы интерес к другому языку не падал, а становился более живым. Практика пока знает только один метод, способный увлечь ребенка, – метод обучающей игры, который формирует не только языковые знания, но и различные знания о мире. Таким образом, учителя формируют на этапе дошкольного обучения у ребенка не только картину «своего» мира, но и «чужого». А возможность опоры на игровую деятельность позволяет обеспечить ребенку естественную мотивацию речи на иностранном языке, сделать интересным и осмысленным даже самые элементарные высказывания. Во время игры на уроке иностранного языка с детьми дошкольного возраста создается ситуация естественной среды, так как игра выводит ребенка из учебной (искусственной) ситуации в естественную (бытовую) ситуацию. Игра становится уже не просто обучающей игрой, а настоящей игрой; становится средой, в которой функционирует «чужая речь».

Примечания

1. *Залевская А. А., Медведева И. Л.* Психолингвистические проблемы учебного двуязычия: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002.

2. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.

3. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

4. *Hymes D.* Toward ethnography of communicative events // Language and Social Context / ed. by P. P. Giglioli. Harmondsworth, 1972. P. 21–43.

5. *Беликов В. П., Крысин Л. П.* Социолингвистика. М., 2001.

6. *Рябкина З. И., Сомова Е. Г.* Личность и ее самоактуализация в общении с другим // Мир психологии. 2001. № 3. С. 83–88.

7. *Олешков М. Ю.* Моделирование коммуникативного процессе. Нижний Тагил: Нижнетагил. гос. соц.-пед. акад. 2006.

8. Педагогическое речеведение: словарь-справочник / под ред. Т. А. Ладыженской, А. К. Михальской; сост. А. А. Князьков. М., 1998.

9. *Сеченов И. М.* Избранные произведения. Т. I. М., 1952.

10. *Кольцова М. М.* Двигательная активность и развитие функций мозга ребенка. М., 1973.

11. *Дьяченко О. М.* Психологические особенности развития дошкольников. М.: Эксмо, 2009.

12. *Зимняя И. А.* Психологические основы формирования двуязычия // Русский язык в школе. 1984. № 3. С. 27–29.

13. *Аникеева Н. П.* Психологический климат в коллективе: научное издание. М.: Просвещение, 1989.

14. *Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 2000.

15. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

16. *Шахнарович А. М.* Детская речь в зеркале психолингвистики. М.: ИЯз РАН, 1999.

17. *Лехтман-Абрамович Р. К., Фрадкина Ф. И.* Этапы развития игры и действий с предметами в раннем детстве. Л., 1949.

УДК 811.111'36

Н. В. Казакова

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАУЧНО-УЧЕБНОГО ДИСКУРСА В АНГЛИЙСКОЙ ГРАММАТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В статье анализируются особенности реализации научно-учебного дискурса в ранних английских грамматических текстах (1551–1896 гг.) При значительном структурном, функциональном и содержательном разнообразии, исследуемые тексты объединяет сходная интерпретация ключевых понятий, следование классическим латинским и греческим моделям, а также общие признаки институциональности, что позволяет объединить их авторов в дискурсивное сообщество.

The article analyses the main distinctive features of manifestation of scientific-educational discourse in English grammar texts (1551–1896). Though sufficiently different in their structure, functions and content, those texts follow the same classical Latin and Greek models. They also have common institutional features and offer similar interpretation of key notions, that is why their authors are said to belong to one discourse community.

Ключевые слова: дискурс, научно-учебный дискурс, грамматическая традиция, грамматика, грамматический текст, прагмалингвистическое моделирование.

Keywords: discourse, scientific-educational discourse, tradition of grammar writing, grammar, grammar text, pragmalinguistic modelling.

Теоретические основы исследования. С начала 90-х гг. институциональный дискурс рассматривается в различных исследованиях, посвященных определенным типам общения, выделяемым на основании социолингвистических признаков. Наиболее активно анализируются политический, рекламный и научный дискурс. Также довольно много работ посвящено изучению делового, массово-информационного, педагогического, религиозного дискурса. В меньшей мере освещена специфика учебного, спортивного и медицинского дискурса, которые оказались объектом повышенного интереса исследователей в последнее десятилетие.

Научно-учебный дискурс является особым типом институционального дискурса и в прагмалингвистическом аспекте сочетает свойства научного дискурса как совокупности текстов, отвечающих целям научной коммуникации и вербализующих научное знание, и учебного дискурса – текстов дескриптивно-прескриптивного характера, не предполагающих равенство адресата и адресанта и используемых в учебных, образовательных целях. Будучи особым видом институционального дискурса, научно-учебный дискурс предполагает «...общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений» [1]. Эти отношения продиктованы, с одной стороны, доминантами научной мысли и ценностными установками членов данного дискурсивного сообщества на определенном историческом этапе, а с другой стороны – задачами педагогического взаимодействия между автором, который является одновременно ученым и педагогом, и учащимися. Данное педагогическое взаимодействие обеспечивается за счет использования специальных научно-учебных текстов, в которых, по утверждению С. Х. Карчаевой, помимо привычного для других научных жанров представления, рассуждения, описания, доказательства, присутствует сравнительно большое количество иллюстративного материала, а также средства эмоционального воздействия на читателя и эксплицитные дискурсивные связи [2]. Рассмотрим особенности манифестации научно-учебного дискурса в 48 грамматических научно-учебных текстах, опубликованных в Англии с 1551 по 1896 г. и реализующих данный вид институционального дискурса в английской грамматической традиции.

Классические модели в английской грамматической традиции. Как отмечает С. Гринбаум, основы английской традиции создания грамматических текстов – "grammar writing" – заложены в латинских грамматиках, созданных в эпоху Средневековья и Возрождения. По сей день они оказывают влияние на терминологию и современные подходы к грамматике [3].

В исторической перспективе процесс создания английских грамматик и грамматических текстов начинается в конце XVI в., достигает пика на рубеже XVII–XVIII вв., затихает к концу XVII в. и в конце XIX – начале XX в. приводит грамматистов к той структуре и форме грамматики, которая является привычной для современного читателя – учителя, ученика, ученого. До публикации в XVI в. первых грамматик английского языка термин «грамматика» был применим

© Казакова Н. В., 2011

лишь к латинской грамматике, даже если автор писал на английском языке. В течение последующего столетия некоторые авторы все же считали необходимым пояснить читателю, что является предметом работы: "...touching the new English Grammar, let not the Reader mistake, as if it were an English Grammar to learn another language, as Lillie is for Latin" [4].

В течение многих веков национальный язык считался недостаточно выразительным, вульгарным, грубым, лишенным, в отличие от латыни и французского языка, правильности и элегантности. В XVI в. английский язык не обладал стандартизированной и кодифицированной грамматикой и системой спеллинга. Кроме того, при сравнительно ограниченном словарном запасе произношение довольно сильно варьировалось. Таким образом, авторам ранних английских грамматик XVI–XVII вв. в отсутствие подходящих дескриптивных моделей приходилось принимать за основу грамматики других языков (из которых латинский был самым влиятельным, будучи языком науки и образования), а также идеи универсальной грамматики. Важно отметить, что современные исследователи – И. Полдауф [5], И. Майкл [6], У. Донс [7] – по-разному оценивают авторитет грамматик-моделей и влияние, оказанное ими на последователей. Указанные различия, вероятно, обусловлены задачами конкретного исследования и совокупностью стратегий в рамках принятого подхода.

Так, И. Полдауф, давая обоснование английской традиции систематической грамматики, прослеживает пути непосредственного влияния классических языков на становление английского как национального языка. При этом теоретической основой традиции, по мнению автора, является ключевое противоречие двух лингвистических школ, сложившихся еще во времена Аристотеля и нашедших свое отражение во взглядах сторонников аналогизации ('analogists') и ее противников ('anomalists'), отрицающих существование в языке каких-либо правил, если только они не продиктованы особенностями узуса [8]. Автор подчеркивает влияние, оказанное ранними латинскими грамматиками Тракса (Thrax), Доната (Donatus), Присциана (Priscian), на грамматики, созданные гуманистами в средние века. Промежуточным звеном между взглядами гуманистов и мыслителей эпохи Возрождения Полдауф называет грамматику Уильяма Лили "A Short Introduction of Grammar" [9]. Ее часто называют "Lily's Grammar" или "Royal Grammar". Кроме того, в работе Полдауфа в качестве авторитетных грамматистов Возрождения упоминаются Гроцин (Grocyn), Линакр (Linacre), Пьер Реми (Pierre de La Ramee), школа Порт-Ройяля и создатели универсальной грамматики. В период Реставрации большим влиянием пользовались нормативный подход к языку Ричарда Джонсона (Johnson) и универсальная грамматика Джеймса Харриса (Harris) [10].

И. Майкл, рассматривая исторические основы английской грамматической традиции, приводит в целом те же авторитетные источники, что и Полдауф, но не придает особого значения исследованиям универсальной грамматики [11].

В одном из самых современных исследований У. Донс сужает рамки описания истоков грамматической традиции до двух латинских грамматик, авторы которых в XVI в. пользовались наибольшим авторитетом: 1) Уильям Лили (William Lily) и Джон Колет (John Colet), 2) Пьер Реми (Pierre de La Ramee). В качестве наиболее авторитетной модели для XVII в. У. Донс указывает работу Джона Уилкинса "An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language" [12] по теории универсальной грамматики, которая оказала значительное влияние на многие поколения грамматистов [13].

Проблемы статуса и авторства грамматического текста. Строго говоря, далеко не все работы, опубликованные в XVI–XIX вв. и имеющие заглавие «Грамматика» на титульном листе, могут по праву считаться таковыми, если брать за основу современное определение грамматики, взятое из оксфордского толкового словаря: "...a set of actual or presumed prescriptive notions about correct use of a language" [14]. Многие работы носят название «эссе» и в некоторых случаях действительно содержат пространные размышления автора на определенную тему: "An Essay towards a Practical English Grammar" [15], "An Essay on Grammar" [16]. В некоторых работах рассматриваются сложные случаи, с которыми изучающий латынь студент столкнулся бы при переводе с английского. Ряд работ на самом деле представляет собой грамматику латинского языка, написанную по-английски [17], или посвящен детальному рассмотрению отдельных аспектов английской грамматики: "A Dissertation on the English Verb" [18]. При значительном разнообразии подходов к основному своему предмету данные работы часто содержат под одной обложкой материал по вопросам пунктуации и орфографии, логики и риторики, правильного произношения, литературы, морали и религиозного воспитания, истории и географии, упражнения на исправление ошибок – "bad-English exercises" [19], а также чисто практические советы по составлению писем, лечению болезней, поведению в обществе.

Для целей настоящего исследования понятие грамматики или грамматического текста как вида научно-учебного текста берется с известной долей допущения. К категории «грамматический

текст» – “grammar text” и “grammar book” [20] могут быть отнесены не только работы, близкие к современному пониманию пособия по грамматике, но и словники, эссе на грамматические темы, пособия по обучению орфографии и чтению. Закономерно, что профессиональная принадлежность авторов данных текстов представляет большое разнообразие. В своем исследовании “English Grammatical Categories and the Tradition to 1800” И. Майкл отмечает, что лишь около 60% авторов всех работ, опубликованных до конца XVIII в., профессионально занимались преподаванием. Среди них были “masters and second masters of grammar schools”, “High Masters and Masters of public schools”, “masters and ushers in academies”, “private teachers of particular subjects” [21]. Многие авторы создавали пособия по грамматике и обучению языку, будучи при этом профессионально связанными с другими отраслями практической и научной деятельности: фермерское хозяйство, литература, религия, политика, юриспруденция, наука и т. д. О некоторых авторах нет достоверной информации. Порядка 20% всех грамматик того времени изданы без указания авторства [22]. Интересным в свете всего вышесказанного представляется тот факт, что восемь из десяти грамматик XIX в., рассмотренных в настоящем исследовании, содержат на титульном листе указание на профессиональную принадлежность и преподавательский опыт авторов, из которых три четверти – преподаватели университетов и колледжей.

Содержание понятия «грамматика» в ранних грамматических текстах. По утверждению И. Майкла, развитие английской грамматической традиции и практики создания грамматических текстов в XVII–XVIII вв. свидетельствует о повышенной «эластичности» и «двусмысленности» самого термина ‘грамматика’. ‘Грамматикой’ называли изучение родного или иностранного языка; учение о частях речи, (не)включая синтаксис; изучение разговорного или литературного языка в его современной форме; учение о языковых универсалиях [23]. Иными словами, грамматисты приспосабливали свое понимание грамматики к текущим социокультурным условиям. “By keeping flexible the reference of the term *grammar* the eighteenth-century grammarians achieved a theoretical unity which in practice they almost always ignored” [24]. Именно этот факт позволил добиться некоторой общности теоретических установок, которую в данном исследовании представляется возможным рассматривать как одну из предпосылок повышенной дискурсивности грамматических текстов.

Конкретизируя понятие «грамматика» – “grammar”, как его понимали ранние грамматисты, необходимо отметить, что в 19 из общего числа проанализированных работ дается традиционная формула, типичная для исследуемой эпохи: “Grammar is the art of writing and speaking well” [25]. Это клише настолько привычно, что авторы 14 работ не считают необходимым включить какое-либо определение в свои работы. В оставшихся 15 текстах не совпадающее с традиционным определение грамматики так или иначе отражает позицию автора по многим спорным вопросам и позволяет прочитать его основную цель «между строк». Так, некоторые определения передают идею о том, что следование правилам и узуальное употребление языковых единиц должно привести к стандартизации языка: “Grammar is the Art of Speaking and Writing truly and properly” [26], “Grammar is the art of adjusting words according to the idiom and flexion of any language” [27]. Другие определения акцентируют важность грамматики в обучении письму: “Grammar is the Knowledge of Sentences according to the Use, Form and Propriety of every Tongue either in speaking or Writing” [28]. Многие авторы апеллируют к понятию «универсальной грамматики» и «универсального языка»: “Grammar is the Art that Teaches the Right Way of Speaking and Writing, according to the particular Form of every Language” [29]. Наконец, последняя группа определений подчеркивает, что язык – это отражение характера, образования и социального статуса человека, а основная задача грамматики – обеспечить процесс устной и письменной коммуникации в социуме: “Grammar is the art of being able to write and speak in relation to others” [30]. Что характерно, определения грамматистов XIX в. зачастую очень комплексны и совмещают в себе все вышеуказанные черты: “Grammar is both a science and an art. As a science, it investigates the principles of language in general: as an art, it teaches the right method of applying these principles to a particular language, so as thereby to express our thoughts in a correct and proper manner, according to established usage. English Grammar is the art of speaking and writing the English language with propriety” [31].

Особый интерес представляют заключительные комментарии в работе одного из грамматистов XVIII в., Джеймса Элфинстона, а также краткое изложение им самим того, что представляло собой основную цель исследования. Элфинстону удается собрать воедино все элементы, вызывавшие ожесточенные споры на протяжении исследуемого периода: вопрос деления науки о языке на части или разделы, необходимость зафиксировать литературный стандарт языка, соотношение логики и риторики с наукой о языке, культивирование хорошего тона и манеры речи путем четкого указания «правильного» и «неправильного» употребления, и, наконец вопрос об

авторитете нормы (“Reason”) и узуса (“Example”) при предписании правил. “Thus it has been endeavoured to investigate and ascertain the English Language, in all its parts of Orthoepy and Orthography, Etymology, Syntax, Prosody; or more intelligibly, of speaking, and writing, of formation, construction, and versification; not only to fix literal propriety, but to digest the figures of Rhetoric, as well as the language of Poetry; to communicate talent and inspire taste, by pointing what is to be avoided, and what to be imitated, by furnishing at once the precept and the power, and evincing, through the whole, every questionable assertion by Reason along with Example.” Результатом же точного следования намеченному плану, продолжает Элфинстон, должно явиться достижение постоянства формы живого развивающегося языка, а также формулирование основ универсальной грамматики: “Such has been the attentive execution of that Plan, which could alone fix a standard for instability, or promise permanence to a living tongue; and which by laying the foundation of universal grammar, anticipates the line of every Language” [32].

Современные подходы к описанию английской грамматической традиции. На современном этапе указанные выше «спорные моменты» стали предметом обсуждения во многих авторитетных исследовательских работах, некоторые из них имели особое значение при создании теоретической базы для настоящего исследования. В каждой из указанных работ принят собственный угол зрения, под которым рассматривается определенный аспект или проблема, так или иначе имеющие отношение к противоречиям грамматики на современном этапе.

В первой части книги “On the History of Some Problems of English Grammar before 1800” А. Полдауф дает полный и детальный обзор поэтапного развития английской грамматики, последовательно характеризуя работы грамматистов XVI–XVIII вв. с точки зрения их значимости. Вторая часть исследования посвящена проблемам выделения частей речи, а также некоторым сложным вопросам морфологии, которые по-разному решались на страницах ранних английских грамматик [33].

Исследование “English Grammatical Categories and the Tradition to 1800” Йена Майкла начинается с обзора ключевых закономерностей латинской и греческой грамматической традиции – “an essential part of the long development of English teaching” [34]. Далее автор проводит тщательный анализ традиций выделения частей речи с соответствующими грамматическими категориями, а также прослеживает четкие связи английской грамматической традиции с латинской и греческой.

Ричард Уотс в статье “Justifying Grammars…” в рамках социопрагматического подхода анализирует вводные материалы четырех грамматик, опубликованных с 1580 по 1780 г., и выявляет общие прагматические стратегии общения с читателем в их развитии [35].

Работа Линды Митчелл “Grammar Wars. Language as cultural battlefield in 17th–18th century” рассматривает грамматические тексты в социокультурном аспекте с точки зрения того влияния, которое они оказали на разрешение основных противоречий своего времени: стандартизацию языка, обучение родному языку и латыни, языковые универсалии, роль языка в закреплении социального статуса [36].

В работе У. Донс “Descriptive Adequacy of Early Modern English Grammars” исследуются 16 грамматических текстов, созданных в ранненовоанглийский период, а именно, с 1586 по 1700 г. Автор принимает термин Н. Хомски для оценки того, что она называет «описательной достоверностью» грамматики – способностью не только предложить адекватное описание существующих языковых единиц, но и обосновать языковой инструментарий носителя языка [37].

Как следует из вышесказанного, грамматические тексты XVI–XIX в. представляют богатейший материал для исследования в рамках разных научных подходов в силу своего огромного формального и функционального разнообразия. Исторические и культурные процессы, имевшие место в Великобритании на протяжении XVI–XIX вв., обусловили рост престижа английского языка и заложили основы традиции создания грамматических текстов. С учетом принципов сложившейся грамматической традиции представляется возможным провести прагмалингвистический анализ текстов грамматик, словников, словарей, эссе с целью моделирования научно-учебного дискурса.

Примечания

1. *Карасик В. И.* О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград: Перемена, 2000. С. 8.

2. *Карчаева С. Х.* Дискурсивность научного текста. URL: http://diser.kbsu.ru/files/24-12-2010

3. *Greenbaum S.* The Oxford English Grammar. Oxford: Oxford univ. press, 1996. P. 22.

4. *Howell J.* A new English Grammar. L., 1662. Preface.

5. *Poldauf I.* On the history of some problems of English grammar before 1800. Praha, 1948.

6. *Michael I.* English Grammatical Categories and the Tradition to 1800. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

7. *Dons U.* Descriptive adequacy of early modern English grammars. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004.

8. *Poldauf I.* Op. cit. P. 45.

9. *Lily W.* A shorte Introduction of Grammar. L., 1567.

10. *Poldauf I.* Op. cit. P. 45–51.

11. *Michael I.* Op. cit. P. 116–119.

12. *Wilkins J.* Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language. L., 1668.

13. *Dons U.* Op.cit. P. 18.
14. *Oxford Dictionary Online*. URL: http://oxforddictionaries.com/definition/grammar.
15. *Greenwood J.* The Royal English Grammar... L., 1711.
16. *Ward W*. An Essay on Grammar. L., 1765.
17. *Lily W*. Op. cit.
18. *Pickbourne J.* A Dissertation on the English Verb. L., 1789.
19. *Mitchell L.* Grammar Wars: Language as Cultural Battlefield in 17th and 18th cent. England. Ashgate, cop. 2001. P. 13.
20. Ibid. P. 12–13.
21. *Michael I.* Op. cit. P. 3–4.
22. Ibid. P. 4.
23. Ibid. P. 199.
24. Ibid.
25. *Butler Ch.* The English Grammar, or the institution of letters, syllables, and words in the English tongue. Wher'unto is annexed an index of words lik' and unlik'. L., 1633.
26. *Greenwood J.* Op. cit. P. 2.
27. *Dyche T*. A New General English Dictionary... To which is prefixed a compendious English Grammar, etc. L., 1735. P. 3.
28. *Gildon Ch., Brightland J.* A Grammar of the English Tongue... L., 1711. P. 3.
29. *Lane A*. A Key to the Art Of Letters.... L., 1700.
30. *Care H.* The Tutor to True English... L., 1687. Preface.
31. *Bullions P.* An analytical and practical grammar of the English Language. L., 1859. P. 9.
32. *Elphinston J.* The Principles of the English Language Digested: or English Grammar Reduced to Analogy. L., 1765. P. 477.
33. *Poldauf I.* Op. cit.
34. *Michael I.* Op. cit. Preface, P. VII.
35. *Watts R.* Justifying grammars: a socio-pragmatic foray into the discourse community of Early English grammars // Historical Pragmatics. Pragmatic developments in the History of English / ed. Andreas H. Jucker. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins publishing company, cop. 1995. P. 145–185.
36. *Mitchell L.* Op. cit.
37. *Dons U.* Op. cit.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Фольклорно-этнографические исследования. Специфика портретных зарисовок в романе. Образ персонажа

УДК 821.161.1:398.21

Е. А. Самоделова

НАЧАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ «РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК В ОБРАБОТКЕ А. Н. ТОЛСТОГО» (1937–1938 – ПО АРХИВНЫМ ИСТОЧНИКАМ)

Статья посвящена взглядам А. Н. Толстого на русскую народную сказку и подготовке свода сказок. Приводятся архивные данные о переписке А. Н. Толстого с известными фольклористами А. Н. Нечаевым Н. В. Рыбаковой, литературоведом Г. А. Гуковским, наркомом В. М. Молотовым, а также с редакторами издательств. Раскрывается понимание А. Н. Толстым содержания, структуры и принципов публикации свода русских сказок, а также принципов обработки сказок.

This article is devoted to Tolstoy's views on Russian folk stories and to the preparation of a set of tales. Archival sources reveal the correspondence of A. Tolstoy with well-known folklorists such as A. N. Nechaev, N. V. Rybakova, theorist of literature G. A. Gukovskiy, commissar V. M. Molotov and also with editors of publishing houses. The article expands Tolstoy's understanding of the content, structure and principles of Russian fairy tales publication, and besides principles of fairy tales adaptation.

Ключевые слова: А. Н. Толстой, русская народная сказка, обработка сказок, структура сборника.

Keywords: A. N. Tolstoy, Russian fairy tale, adaptation, set structure.

Начало работы над сказками в 1937 г.

А. Н. Нечаев и его жена-фольклорист Н. В. Рыбакова в статье-послесловии «А. Н. Толстой и русская народная сказка» к Полному собранию сочинений А. Н. Толстого указали зимний период 1937–1938 гг. как начальный этап работы над сказками: «Вся зима 1937–1938 г. ушла на предварительную подготовку. Во-первых, тщательно продумывался план всего свода и содержание каждой книги. Другая задача заключалась в том, как организовать материал и найти средства оформить этот материал, чтобы сохранить в книге наибольшую подлинность сказок во всей полноте типически народного и общерусского звучания... » [1].

Такая датировка подкреплена сохранившимися краткими сведениями о двух договорах А. Н. Толстого с Госиздательством детской литературы за 1937 г. – № 3637-3638. Вот краткое описание первого договора:

«№ 28. № договора 3637. Толстой А. Н. Колобок (русская сказка).

Индекс Д-5. Колич. авт. л. 0,18.

Оплата за 1 авт. л. Акк.

Всего за дог. 250

Срок пред. рук. Сдана» [2].

Сказка была опубликована лишь два года спустя – отдельной книжечкой: «Колобок. Русская народная сказка в обработке А. Толстого» (1939) [3].

Краткое описание второго договора:

«№ 29. № договора 3638. Толстой А. Н. Мужик и медведь (русская сказка).

Индекс Д-5.

Колич. авт. л. 0,5.

Оплата за 1 авт. л. Акк.

Всего за дог. 750

Срок пред. рук. Сдана» [4].

Эта сказка была опубликована также два года спустя, но одновременно в двух изданиях – в мае 1939 г.: в журнале «Мурзилка» (1939. № 5) и в книжечке А. Н. Толстого «Мужик и медведь», 1939 (где обозначен срок сдачи в производство 19/V–1939 г.).

Еще одним свидетельством того, что в 1937 г. у Толстого возник замысел творческой работы над русскими народными сказками и он тут же

© Самоделова Е. А., 2011

приступил к его осуществлению, является его записная книжка 1932–1944 гг. (с условным № 4). В ней весной 1937 г. Толстой сделал ряд выписок особо заинтересовавших его слов, определений, отдельных предложений и целых фрагментов, обозначив их «Из сказок», а в одном месте пометив «Суворов». Всего имеется 25 выписок (в публикации они пронумерованы со 131-й по 155-ю) [5].

Следовательно, имеется ряд документальных подтверждений тому, что именно в 1937 г. А. Н. Толстой вновь (после работы над авторскими сказками в 1908–1923 гг.) стал пристально интересоваться сказочным жанром, но теперь уже русскими народными сказками.

Возвращаясь к записной книжке 1932–1944 гг., отметим, что ряд выписанных сказочных выражений нашел применение в русских народных сказках в обработке Толстого. Так, сказочный персонаж (выписка № 131) появился в разных сюжетных конструкциях – «Навстречу ему бабушка-задворенка», «Раз приходит к ним бабушка-задворенка», «Бабушка-задворенка прибежала к царским невесткам, все рассказала, и те так же стали делать» и др., воплотившись в «Сказке о молодильных яблоках и живой воде» (1940), «Иване – коровьем сыне» (1939) и «Царевне лягушке» (1940) Толстого (датировки наши. – *Е. С.*). Выписка № 140 – «Сколько ни ходил с вечеру, никого не уследил, припал на мягкую траву и уснул» – обнаружилась в сказке «Иван – коровий сын» (1939). Выписка № 141 – «Шел, шел, устал до смерточки» – проявилась в сказке «Иван-царевич и серый волк» (1940). Выписка № 147 вошла в реплику: «Дорожный человек костоват и черен, ты наперед баньку истопи, меня вымой, выпари, тогда и ешь» – в сказке «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» (1939). Остальные выписки оказались неиспользованными заготовками.

Дополнительными и косвенными указаниями на 1937 г. как начало творческой деятельности А. Н. Толстого по обработке русских народных сказок служит целый ряд обстоятельств. Во-первых, избрание писателя 12 декабря 1937 г. депутатом Совета Союза Верховного Совета СССР и его понимание депутатской миссии, в том числе заключающейся в подготовке Свода русского фольклора. Во-вторых, библиография первоисточников русских сказок, использованная Толстым в его работе, завершается публикациями 1937 г. (исключение – сказочный сборник его научного консультанта А. Н. Нечаева в 1939 г.). В-третьих, закончился очередной этап творчества писателя: в частности, Толстой поставил авторскую дату – 16 октября 1937 г. – под повестью «Хлеб» [6].

Два параллельных замысла 1938 г. – издать академический и детский своды сказок 6 февраля 1938 г. А. Н. Нечаев с проф. Г. А. Гуковским отправили Толстому письмо по поводу создания 20-томного свода сказок (см. ниже). Важно отметить, что А. Н. Нечаев, будучи одногодком Г. А. Гуковского (1902–1950), учился у него, слушал его лекции в Ленинградском институте литературы и истории в 1929–1930 гг.

Уже 2 марта 1938 г. А. Н. Нечаев и Н. В. Рыбакова в письме к Толстому предложили ему возглавить задуманное издание адаптированных для широкого круга читателей русских народных сказок (см. ниже).

Известно даже о более раннем аналогичном, но менее объемном замысле: «В 1936 г. А. Н. Нечаев с женой Н. В. Рыбаковой обратился в Ленинградское отделение Детгиза с предложением издать книгу русских народных сказок в обработке, но получил отказ» [7]. Естественно, этим научным и издательским идеям должна была предшествовать серьезная предварительная проработка вопроса. В любом случае более ранняя датировка нуждается в уточнении и конкретизации.

С 1938 г. А. Н. Нечаев стал научным сотрудником Института этнографии АН СССР (Ленинградское отделение) и одновременно являлся референтом у А. Н. Толстого [8].

Первоначально была высказана идея издания полного свода русских народных сказок (предполагаемым объемом около 20 томов). 6 февраля 1938 г. проф. Г. А. Гуковский и А. Н. Нечаев направили А. Н. Толстому пространное письмо с обоснованием необходимости такого капитального издания. На основании этого письма А. Н. Толстой осознал огромные масштабы сказочного материала, распыленного по архивам и разбросанного в труднодоступной местной и отдаленной во времени периодике. С большой долей вероятности можно предполагать, что именно это письмо побудило писателя взять на себя огромную ответственность – возглавить благородное дело публикации обширного сказочного фонда. Научно-просветительской задаче присваивался ранг важнейшего государственного дела. Проф. Г. А. Гуковский и А. Н. Нечаев обращались к писателю-депутату, объясняя ему роль сказок в истории народа:

«Многоуважаемый Алексей Николаевич!

Мы считаем возможным обратиться к Вам по вопросу, имеющему, как нам кажется, значение для советской литературы и культуры в целом; речь идёт о пропаганде русской сказки.

Сказки как один из самых распространенных, многообразных и наиболее жизнеспособных видов народно-поэтического творчества являются монументальнейшим памятником творческой деятельности человечества.

Русские народные сказки и по объему материала и по его качеству занимают одно из первых мест в международной сокровищнице про-

изведений словесного искусства. В ярких художественных образах русской народной сказки запечатлелся облик нашего великого народа, его подлинный дух и все многообразие окружающей социальной действительности. Собирание русской народной сказки, начавшееся ещё полтораста лет тому назад, позволило накопить неисчерпаемые фонды текстового материала. Русская наука и литература вправе гордиться такими собраниями, как сборник А. Н. Афанасьева и ряд последующих собраний.

Накопленный дореволюционными собирателями за 150 лет материал утроился благодаря колоссальным коллекциям, собранным в послеоктябрьский период» [9].

Г. А. Гуковский и А. Н. Нечаев объясняли сложность труда по объединению разрозненного сказочного материала, подчеркивали важность научно-издательского замысла:

«Однако дальнейшая работа над этим исключительным культурным наследием – работа в плане больших принципиальных теоретических обобщений – встречает немалые затруднения.

Во-первых, весьма значительная часть текстов находится в различных рукописных хранилищах, разбросанных по всему Советскому Союзу, и на руках отдельных собирателей.

Во-вторых, огромное большинство дореволюционных изданий почти так же недоступно современному исследователю, как и рукописные коллекции. Даже крупнейшие сборники сказок, изданные незначительными тиражами, представляют сейчас библиографическую редкость и имеются только в крупнейших библиотеках Союза. А большинство материала, опубликованного в различных периодических изданиях и в провинциальных временниках, представляет еще менее доступную часть текстового фонда.

В-третьих, весь опубликованный и разбросанный (частью уже затерявшийся) материал представляет собой чрезвычайно пеструю картину приемов первоначальной редакторской обработки текстов.

Все это привело нас к мысли выдвинуть предложение о создании единого монументального свода русской народной сказки, приводящего в систему материалы, накопленные нашими собирателями в дореволюционный и особенно в послеоктябрьский периоды.

Издание это, по нашему мнению, составит около 20 томов. Задача, которую мы выдвигаем, трудна. Такое издание невозможно осуществить нигде, кроме Советского Союза, где Партия, Правительство и вся Советская общественность с исключительной читательской заботой поддерживает <так!> всякое подлинно культурное начинание.

Для того, чтобы создать такой капитальный кодекс русской сказки, необходимо привлечь к работе ряд специалистов, лучших советских художников и т. д.; необходимо мобилизовать в первую очередь писательскую общественность, необходимо, чтобы всю работу возглавил человек высоко авторитетный.

Поэтому мы и решаемся обратиться к Вам, Алексей Николаевич; именно вы можете стать во главе предположенного нами начинания, равного которому не знала и не знает наука и литература Запада, именно Вас мы просим дать жизнь задуманного нами большому культурному делу.

Проф. Гр. Гуковский

А. Нечаев.

6-II-38 г.» [10].

Литературовед Г. А. Гуковский интересен тем, что А. Н. Нечаев вместе с ним познакомил А. Н. Толстого со сказочником М. М. Коргуевым в Ленинграде, куда (как и в Петрозаводск) неоднократно приглашал талантливого исполнителя из Карелии [11]. Профессор Г. А. Гуковский являлся автором монографии «Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в.» (1938), учебника для вузов «Русская литература XVIII в.» (1939), труда «Любовь к Родине в русской классической литературе» (совместно с В. Е. Евгеньевым-Максимовым, 1943); он исследовал русский романтизм и классицизм, а также фольклорные мотивы в творчестве М. Д. Чулкова и А. С. Пушкина.

В архиве А. Н. Толстого сохранилась заключительная часть письма Секретариата Ленинградского отделения Союза советских писателей, адресованного в марте 1938 г. В. М. Молотову (1890–1986), который в 1930–1941 гг. являлся председателем Совета народных комиссаров СССР. В письме шла речь о параллельной подготовке и издании монументального свода и популярного собрания русских народных сказок. В первом абзаце уцелевшего текста продолжено представление народных сказителей и их репертуара. Неизвестно, было ли отправлено это письмо адресату (во 2-м отпуске машинописи имеются подписи авторов, но не проставлена точная дата), однако оно созвучно идее ленинградских фольклористов и А. Н. Толстого и, вероятно, отражает именно их мысли. Вот финальная часть сохранившегося фрагмента:

«Мы считаем, что необходимо создать единый монументальный свод всех русских народных сказок, который явится единственным в мире печатным изданием, не имеющим себе равного. Мы думаем, что это издание, подготовленное советскими учеными и писателями, высоко научное и в то же время доступное широкому советскому читателю, явится ценнейшим вкладом в культуру советской страны и всего человечества.

Помимо этого полного свода русской сказки, мы считаем, что необходимо создать еще и свод

избранных, самых ценных и ярких сказок, который должен получить самое широкое распространение в читательских массах, должен стать настольной книгой советского читателя.

Задуманное нами издание двух собраний русской народной сказки может быть осуществлено только в нашей стране, при поддержке Партии и Правительства и глубоком внимании советской общественности.

Дорогой Вячеслав Михайлович! Представляя на Ваше рассмотрение предварительные соображения о реализации издания сказок, просим Вас оказать нам поддержку и помощь в этом большом деле, столь нужном для советского народа. Мы надеемся, что получим эту поддержку и помощь от Вас. Мы не сомневаемся, что у всей нашей общественности и советских писателей идея издания народных сказок встретит горячее одобрение.

Секретариат Ленинградского отделения Союза советских писателей:

(Н. Тихонов, Б. Лавренев, М. Слонимский) <3 их подписи>.

Заведывающий <так!> Ленинградским отделением издательства "Советский писатель" Брыкин <подпись: Ник. Брыкин>.

"___" марта 1938 г.

г. Ленинград» [12].

Разница между методологическими подходами фольклористов с А. Н. Толстым, с одной стороны, и писателей – с другой, оказалась невелика и заключалась в следующем. Писатели намеревались литературно обрабатывать народные сказки, а ученые – в популярном издании – тоже хотели издавать их в отредактированном виде (не в изначальном, настоящем, «аутентичном» виде, как можно было бы подумать, исходя из критерия строгой научности). Это видно из приложенной к этому официальному письму «Предварительной сметы расходов по изданию "Русских народных сказок"». В ее разделе «Предварительная смета по изданиям (популярному и научному)» под первыми пунктами соответственно значатся «отбор и редактирование текстов» и «отбор, подготовка и редактирование текстов» [13].

Многосоставный документ также демонстрирует новизну общих принципов двух изданий: в них намечалось включить как перепечатки уже известных текстов, так и «публикации новых текстов», выявляемых при запланированной «работе с исполнителями» [14].

Обращает на себя внимание постановка на первом месте «популярного издания», подготовка которого могла бы послужить «пробным камнем» для научного свода – при равенстве их тиражей (100 тыс. экз.). Намечены количество, состав и листаж обоих изданий: «популярное» – «4 тома (по 20 авт. листов текста, 2 листа вступительной статьи и 4 листа – словари и библиографические указатели»; «научное» – «18 томов по 30 лист<ов> текстов и 5 листов комментариев на каждый том» [15].

В разделе «Предварительные соображения об издании Свода избранных сказок и Полного свода русской народной сказки» под пунктом 1 значится «А. Н. Толстой – Председатель Редакционного комитета» (очевидно, это первое официальное упоминание писателя в главенствующей роли), а под пунктами 2–12 поименованы фольклористы и писатели – М. К. Азадовский, Н. П. Андреев, Г. А. Гуковский, В. А. Десницкий, А. Н. Нечаев, А. А. Прокофьев, М. М. Пришвин, В. В. Струве, Ю. М. Соколов, А. А. Фадеев и В. Я. Шишков [16]. Здесь же будущее «популярное издание в 4-х томах» получило название «Русские народные сказки», а также заглавия томов:

«1. Волшебно-героические сказки.

2. Сказки о животных.

3. Народные новеллы и сатирические сказки.

4. Советские сказки» [17].

Параллельно А. Н. Толстой размышлял над проектом полного фольклорного свода. 26 июня 1938 г. А. Н. Толстой адресовал письмо В. М. Молотову:

«Глубокоуважаемый Вячеслав Михайлович, прошу Вас принять меня по очень важному делу: изданию полного свода русского фольклора.

Идея эта возникла этой весной в Ленинграде. Среди наших фольклористов. У нас имеются колоссальные изданные и не изданные записи былин, сказок, сказаний, песен. Изданное разбросано по разным сборникам, не приведено в систему, не отобраны лучшие тексты многочисленных варьянтов, неизданное и творимое сейчас советскими сказочниками и сказителями представляет огромный фонд. Фольклор, таким образом, недоступен нашему народу, недоступны сокровища языка. [Кроме того, мы единственная страна] Наш фольклор богаче и художественнее фольклоров других народов, но у нас он лежит под спудом, и пора, наконец, изданием полного канонического свода поставить памятник нашему народу.

По этому делу я и хотел, чтобы Вы приняли меня, если Вам позволит время. К сожалению, 30-го днем мы с женой уезжаем в Кисловодск. Мне и товарищам фольклористам очень было бы важно ознакомить Вас теперь же с проектом этого издания» [18].

В какой-то мере А. Н. Нечаев стал главным научным консультантом А. Н. Толстого с подачи Г. А. Гуковского. Первоначально рассматривалась кандидатура самого Г. А. Гуковского для выполнения этой важной задачи. В архиве А. Н. Толстого сохранилось письмо Г. А. Гуковского 28 августа 1938 г. с просьбой вывести его из состава

редколлегии «Свода русской сказки»: «Сегодня меня известили товарищи по предполагаемой работе по изданию свода русской сказки, что, по их мнению, было бы желательно назначение меня Вашим помощником по этому изданию, научным организатором его. Я считаю такое мнение товарищей весьма лестным для меня, но в то же время я считаю своим долгом подчеркнуть, что, по-моему, мое назначение было бы нецелесообразно с точки зрения интересов дела...» [19]. Г. А. Гуковский справедливо указывал, что он не является «специалистом по фольклору» и что его «исследовательские труды относятся к другой области (история русской литературы XVII–XIX вв.)» [20]. Взамен себя профессор предлагал профессионального сказковеда: «Я хорошо понимаю законность желания членов редакционной коллегии и издательства видеть на данной работе ленинградского ученого, поскольку значительная часть работы по изданию будет проводиться в Ленинграде, – но я полагаю, что если в секретариате издания будут участвовать такие люди, как напр. А. Н. Нечаев (по научной части) и Г. Э. Сорокин (по издательской части), то этим пожелание ленинградцев будет удовлетворено» [21].

Это письмо важно не только содержащейся в нем рекомендацией А. Н. Нечаева; оно косвенно удостоверяет приоритет авторской мысли фольклориста в составлении плана свода русской народной сказки, изложенного в письме 6 февраля 1938 г. за подписями Г. А. Гуковского и А. Н. Нечаева.

6 сентября 1938 г. А. Н. Нечаев послал А. Н. Толстому письмо, в котором сообщал: «Работа над проектом издания полного свода Р. Н. <русской народной> сказки подвигается при активном участии нескольких человек и будет закончена к 15 сентября и представлена на Ваше заключение» [22].

22 сентября 1938 г. А. Н. Нечаев направил А. Н. Толстому письмо из Ленинграда. Из этого письма явствует, что работа над сказками для Полного свода фольклора активно проводилась именно в Ленинграде и А. Н. Толстой тесно сотрудничал с ведущими ленинградскими фольклористами. А. Н. Нечаев писал: «Проект полного свода сказок готов. Здесь он подвергался предварительному обсуждению (принимали участие в этом обсуждении: А. А. Прокофьев, Н. А. Брыкин, М. К. Азадовский, Г. А. Гуковский. Когда можно будет привезти его Вам на окончательную редакцию?» [23].

Фамилия Г. А. Гуковского в этом письме А. Н. Нечаева прозвучит в последний раз применительно к Полному своду сказок. Напомним, что 28 августа 1938 г. Г. А. Гуковский написал А. Н. Толстому письмо с просьбой вывести его из состава редколлегии по изданию Свода русских сказок [24]. Известно, что Полный свод сказок не был подготовлен и издан, и дальнейшее научное участие Г. А. Гуковского в «сказочном» замысле Толстого не предусматривалось.

В. В. Перхин, опубликовавший письмо писателя к В. М. Молотову (см. выше), предположил дальнейшее развитие событий: «Вероятно, Молотов принял Толстого, так как вскоре последовали существенные сдвиги в том культурном деле, о котором хлопотал писатель. В конце 1938 г. по решению Президиума АН СССР фольклорную комиссию из Института этнографии перевели в Институт литературы, в том же году кафедра фольклора была создана в Московском институте философии, истории, литературы и лингвистики, а в 1939 г. – аналогичная кафедра в Ленинградском государственном университете» [25].

По мнению В. В. Перхина, именно факт обращения писателя к В. М. Молотову отражен в заметке А. Н. Толстого «Депутат-писатель»: «Летом этого года мною была подана правительству докладная записка о необходимости издания свода фольклора, встретившая положительное отношение руководящих товарищей» [26]. Доказательством служит то обстоятельство, что «один из абзацев этого выступления почти дословно повторяет аргументы, сформулированные в письме к Молотову» [27]. Наблюдается общность идеи: «По своим размерам, в сравнении с другими народами, наше народное творчество бесконечно велико. По качеству оно замечательно. Издание “Свода русского фольклора” будет не только ценным художественным вкладом в мировую литературу, но оно имеет огромное политическое значение, так как отражает богатую духовную культуру русского народа... » [28].

Журнал «Советский фольклор» (1941. № 7) сообщал о грандиозном замысле: «В конце 1938 г. инициативная группа под председательством депутата Верховного Совета писателя А. Н. Толстого, – в составе руководящих работников Фольклорной комиссии Института этнографии (М. К. Азадовский, Н. П. Андреев, Е. В. Гиппиус), члена Ленинградского отделения Союза советских писателей А. Н. Нечаева, московских фольклористов Ю. М. Соколова, Э. В. Гофман, С. И. Минц, М. А. Рыбниковой и В. И. Чичерова, члена Московского отделения Союза писателей К. И. Чуковского, – выдвинули проект издания тридцатитомного корпуса русского фольклора и проект организации летом 1939 г. Всесоюзной фольклорной выставки. По этому вопросу в первых числах декабря 1938 г. в Москве состоялось специальное совещание, выработавшее установки и планы издания и выставки» [29]. (Заметим, что это информационное сообщение написано в январе 1939 г., когда А. Н. Нечаев был принят в писательский союз.)

Известно, что в 1938 г. Толстой продолжил активное изучение русских народных сказок, представленных в различных видах, в том числе и в экспозиционно-выставочном. В его архиве содержится машинописный документ – «Русский фольклор. Проект выставки», составленный консультантом выставки проф. М. А. Рыбниковой 1 декабря 1938 г. Толстой сделал карандашную маргиналию на левом поле – «отражение истории» – напротив отчеркнутого абзаца текста: «Выставка знакомит с образцами былин и сказок и показывает их как утверждение “ожиданий и чаяний” народных (слова В. И. Ленина) в прошлом и как осуществление этих чаяний – в настоящем» [30]. Организация выставки поручалась Гослитмузею, председателем организационной комиссии назначался проф. Ю. М. Соколов. Именно об этой выставке сообщал журнал «Советский фольклор» (1941. № 7).

Среди отделов выставки первым значился «Сказки» с подразделением: «Животный эпос. Бытовая сказка. Волшебная и авантюрная. Бывальщина. Новая советская сказка»; руководителями намечались Э. В. Гофман (Померанцева) и С. И. Минц [31]. Такое подразделение на жанры могло послужить подсказкой А. Н. Толстому в его структурировании планируемой работы.

12 декабря 1938 г. А. Н. Толстой отмечал «неисчерпаемые запасы фольклорного материала» в России, хранящегося в трех видах источников: 1) в разных старых изданиях, представляющих библиографическую редкость; 2) в десятках тысяч архивных рукописей; 3) в огромном количестве новых записей [32]. Эти источники не доступны широкому читателю, поэтому А. Н. Толстой считал обязанностью ученых «собрать эти фонды в один свод в виде многотомного издания и вернуть народу его сокровища» [33]. Писатели должны помочь в художественной обработке сказок, ведущейся «в двух направлениях: композиционном и стилистическом» [34].

Работа над композицией сказочных сборников

Заметим, что Толстой оказался вполне самостоятелен в композиции двух своих основных сказочных книг (1940 и 1944 гг.). Писатель не воспользовался предложенным ему списком «Книга 1-я» А. Н. Нечаева (см. ниже), не пошел вслед за «Указателем сказочных сюжетов по системе Аарне» Н. П. Андреева (1929) и не последовал за любимым им и проверенным временем собранием сказок А. Н. Афанасьева. Правда, писатель в самом общем виде учел структуру сказочного собрания А. Н. Афанасьева, в котором тома 1–2 трехтомника включают сказки о животных и волшебные сказки (аналогично выстроен том 1 «Русских сказок» Толстого, 1940; перепечатка – «Русские народные сказки. Под ред. и в обработке А. Толстого», 1941, том 1). К волшебным сказкам восходят «Русские народные сказки. В обработке А. Толстого» (1944), опять же соотносимые с томами 1–2 трехтомника А. Н. Афанасьева.

Сохранился выполненный в основном А. Н. Нечаевым рукописный пронумерованный список сказок «Книга 1-я» из 61 наименования [35]. Он включает заглавия сказок, наличие вариантов и их количество (не везде), объемы основного и вспомогательных текстов. Порядок следования сказочных заглавий в списке отличается от опубликованного в «Русских сказках», 1940, том 1 (51 номер; также в 1941 г.); кроме того, их больше на 10 номеров, а последние три единицы – № 59–61 – вписаны А. Н. Толстым. Некоторые названия сказок отличаются от опубликованных, число обозначенных вариантов иногда меньше, чем сохранилось в архиве писателя (ОР ИМЛИ). Следовательно, этот список был предварительным, являлся своеобразным планом сборника и готовился задолго до его публикации.

Вот этот список (с 5 колонками – с указанием порядкового номера, названия сказки, количества страниц, числа вариантов и количества страниц вариантов):

«1. Волк и козлята – $2^1/_3$ стр., вар. 1 – $1^1/_2$ стр.;
2. Кот и лиса – 4 стр., 1 – $1^2/_3$;
3. Козел, баран и кот – 3, 1 – $3^1/_2$;
4. Колобок – 3;
5. Лиса топит кувшин – $^1/_2$;
6. Лиса и тетерев – $^1/_2$;
7. Как лиса училась летать – $1^1/_3$, 1 – $^2/_3$;
8. Петушок и курочка – 2, 1 – $1^1/_3$;
9. Нет козы с орехами – $1^1/_2$;
10. Коза-дереза – $5^1/_3$, 1 – $3^1/_3$;
11. За лапоть курочку – $3^1/_2$, 1 – $2^1/_2$;
12. Волк и старик – 2;
13. Медведь – липовая нога – $1^1/_2$, <1> – $^1/_2$;
14. Пузыр<ь>, солом<инка> и лапоть – $^1/_2$;
15. Лиса-плачея – $1^1/_3$;
16. Лиса-лекарка – $1^2/_3$;
17. Лиса-исповедница – $1^1/_2$, 1 – $1^1/_2$;
18. Теремок – $3^1/_3$, 1 – 2;
19. Звери в яме – 3, 1 – 2;
20. Глупый волк – $1^2/_3$;
21. Лиса и волк – $2^1/_2$, 1 – $2^1/_2$;
22. Лиса-повитуха – $2^2/_3$, 1 – $1^1/_3$;
23. Верлиока – $4^1/_2$;
24. Ледян<ая> и лубян<ая> хатка – $2^1/_2$;
25. Зимовье зверей – $3^1/_3$, 2 – $5^1/_2$;
26. Лиса и дрозд –3;
27. Лиса и журавль – $^2/_3$;
28. Лиса и рак – $^1/_2$;
29. Журавль и цапля –1;
30. Волк, лошадь и лиса – $^1/_2$, 1 – $2^1/_3$;
31. Медведь и три сестры –$3^1/_3$, 1 – $2^1/_2$;
32. Мальчик с пальчик – $3^2/_3$, 1 – $2^1/_2$;

33. Гуси-лебеди – 5, 1 – $2^1/_3$;
34. Сестрица Аленушка и брат<ец> Ив<анушка> – 3, 2–$4^1/_3$;
35. Терешечка – 3;
36. Байка про тетерева – $^2/_3$;
37. Репка – $1^1/_2$;
38. Ворона и рак – $^1/_2$;
39. Кот, дрозд, петух и лиса – $3^2/_3$, 1 – 3 стр.;
40. Мужик и медведь – $1^1/_3$;
41. Чудесная дудка – 5, 2 – 8;
42. Война грибов – $^2/_3$;
43. Ведьма и солнц<ева> сестра – $5^1/_3$;
44. Овца, лиса и волк – $1^1/_3$;
45. Чернушка – 3;
46. Мачеха и падчерица – $3^1/_2$, 1–$2^1/_2$;
47. Мачеха и падчерица – 3;
48. Петух и жерновцы – $4^1/_2$;
49. Лиса и Кузьма Скоробогатый – $7^1/_3$;
50. Лев, щука и человек – $1^1/_3$;
51. Петушок и курочка – 1;
52. Медведь и собака – 2, 1–2 стр.;
53. Курочка рябая – $^1/_2$;
54. Кривая уточка – $1^1/_2$;
55. Глиняный парень – $1^1/_2$;
56. Солнце, месяц и ворон – $2^1/_2$;
57. Снегурушка и лиса – $1^2/_3$;
58. Морозко – $2^2/_3$;
59. По щучьему веленью – 10, $4^2/_3$;
60. Золотая рыбка – $3^1/_3$;
61. Крошечка-Хаврошечка – 3».

В списке допущены два повтора заглавий сказок с разночтением их объемов: «Петушок и курочка» значится под № 8 и № 51; «Мачеха и падчерица» – под № 46–47. Эти повторы являются не ошибками, но указанием на различные фольклорные версии сказок, которые будут затем воплощены Толстым в разных литературных редакциях. Сюжет «Петушок и курочка» воплотится в сказках писателя «Кочеток и курочка» и «Бобовое зернышко».

Сохранился документ, корреспондирующий со списком «Книга 1-я» и потому позволяющий условно датировать его сентябрем 1938 г. Это письмо А. Н. Нечаева от 22.IX.38 к писателю – о завершении перепечатки рукописи «первой книги» к 25 сентября 1938 г. [36] В письме А. Н. Нечаева также упомянута сказка «Чернушка», указанная в списке, но неизвестная по сказочным сборникам А. Н. Толстого. В частности, А. Н. Нечаев сообщал: «5). “Чернушка” – правлена. Сейчас для Вас перепечатываются пять лучших вариантов в неприкосновенном виде» [37]. Это народная сказка с сюжетом: Андреев, 510А – более известная по «Золушке» братьев Гримм.

Как было сказано, список «Книга 1-я» насчитывает на 10 номеров больше, чем было опубликовано в «Русских сказках» А. Н. Толстого, 1940 (и в «Русских народных сказках», 1941): там их 51 номер. Сопоставление плана-замысла и оглавления книги показывает, что сказки «Чудесная дудка», «Чернушка», «Волк, лошадь и лиса», «Ворона и рак», все версии (литературные редакции) «Мачехи и падчерицы» из списка «Книга 1-я» и варианты публикуемых сказок не печатались в реальной книге. Их дальнейшая судьба будет различной.

Многие сказки в ходе их подготовки к изданию 1940 г. сменили заглавия. «Козел, баран и кот» из списка получили при публикации заглавие «Кот – серый лоб, козел да баран»; «Петушок и курочка» в двух версиях превратился в «Кочеток и курочка» и «Бобовое зернышко»; «За лапоть курочку» – в «Как старуха нашла лапоть»; «Волк и старик» – в «Старик и волк»; «Лиса-исповедница» – в «Лиса и петух»; «Лиса-повитуха» – в «Медведь и лиса»; «Ледяная и лубяная хатка» – в «Лиса и заяц»; «Кот, дрозд, петух и лиса» – в «Петушок – золотой гребешок»; «Солнце, месяц и ворон» – в «Солнце, месяц и Ворон Воронович»; «Петух и жерновцы» – в «Петух и жерновки»; «Лиса и Кузьма Скоробогатый» – в «Кузьма Скоробогатый»; «Курочка рябая» – в «Курочка ряба»; «Крошечка-Хаврошечка» – в «Хаврошечка»; «Золотая рыбка» – в «Чивы, чивы, чивычок...». Это примерно четверть сказок из списка.

Под своими заглавиями опубликованы в томе 1 (1940 и 1941) следующие сказки из списка «Книга 1-я» (с обозначением их порядковых номеров): «Волк и козлята» (1), «Колобок» (4), «Нет козы с орехами» (9), «Коза-дереза» (10), «Медведь – липовая нога» (13), «Пузыр<ь>, солом <инка> и лапоть» (14), «Теремок» (18), «Звере в яме» (19), «Глупый волк» (20), «Лиса и волк» (21), «Зимовье зверей» (25), «Лиса и дрозд» (26), «Лиса и журавль» (27), «Лиса и рак» (28), «Журавль и цапля» (29), «Мальчик с пальчик» (32), «Гуси-лебеди» (33), «Сестрица Аленушка и брат<ец> Ив<анушка>» (34), «Терешечка» (35), «Байка про тетерева» (36), «Репка» (37), «Мужик и медведь» (40), «Война грибов» (42), «Овца, лиса и волк» (44), «Лев, щука и человек» (50), «Медведь и собака» (52), «Кривая уточка» (54), «Глиняный парень» (55), «Морозко» (58), «По щучьему веленью» (59). Всего 29 сказок из списка А. Н. Нечаева – Толстого сохранили свои названия при публикации: это почти половина номеров (из 61).

В томе 1 Толстого оказалась напечатана сказка «Кобылья голова», отсутствующая в списке «Книга 1-я».

Ряд сказок не был опубликован при жизни писателя, но сохранился в архиве писателя и напечатан посмертно: это «Лиса топит кувшин» (5), «Лиса-плачея» (15), «Медведь и три сестры» (31), «Снегурушка и лиса» (57) – по нуме-

рации списка [38]. Составители тома и комментаторы А. Н. Нечаев и Н. В. Рыбакова в 1948 г. сочли возможным отказаться от предложенной ими же ранее последовательности сказок (как отринул ее и Толстой) и расположили произведения немного иначе, логично отдав приоритет лисе как наиболее часто встречаемому персонажу сказок о животных и передвинув «Медведя и три сестры» в конец раздела. В этот же раздел была включена незавершенная сказка «Василиса Премудрая», не упомянутая в списке «Книга 1-я».

Несколько сказок (в том числе – их редакций) были сбережены в архиве писателя: они корреспондируют со сказками из списка А. Н. Нечаева – Толстого и сохранились под теми же названиями или озаглавлены немного иначе. Это «Солнце, месяц и Ворон Воронович»; редакции «Чудесная дудка», «Чудесная дудочка», «Снежевиночка»; «Лиса-исповедница» (редакция к «Лисе и петуху»); «Лиса-лекарка» (редакция к «Лисе-плачее»); «Мачеха и падчерица» (3 редакции, условно приписываемые Толстому).

Большое число фольклорных сказок писатель не успел обработать. В его архиве сохранились выполненные научными консультантами подготовительные материалы ко множеству сказок, в том числе к «Верлиоке» и «Ведьме и солнц<евой> сестре», фигурирующим в списке А. Н. Нечаева – Толстого.

Неизвестна судьба нескольких сказок из списка «Книга 1-я»: «Волк, лошадь и лиса» (30), «Ворона и рак» (38), «Чернушка» (45).

Список «Книга 1-я» интересен тем, что он позволяет датировать три группы сказок Толстого (определять начало работы писателя над сказочными произведениями):

1) опубликованные в томе 1 (большинство их – за исключением отдельных сказок, ранее опубликованных или упомянутых в издательских договорах и письмах А. Н. Нечаева);

2) посмертно опубликованные (все, кроме «Василисы Премудрой», незавершенной и отсутствующей в списке);

3) сохранившиеся в архиве и пока не обнародованные (см. выше).

Наличие списка показывает ошибочность мнения научных консультантов А. Н. Нечаева и Н. В. Рыбаковой, отнесших посмертно опубликованные произведения Толстого к законченным сказкам, которые писатель «не успел включить в изданные Детиздатом в 1940 и 1941 гг. сборники» [39]. Включение А. Н. Нечаевым этих сказок в список «Книга 1-я» показывает, что Толстой сознательно отказался от публикации произведения.

Примечания

1. *Толстой А. Н.* ПСС: в 15 т. Т. 12. М., 1948. С. 334–335.
2. РГАЛИ. Ф. 630. Оп. 1. Ед. хр. 2554. Л. 14.
3. Колобок. Русская народная сказка в обработке А. Толстого / илл. К. Кузнецов. М.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1939. (Для маленьких). 13 с.: ил.
4. Там же.
5. *Толстой А.* Записные книжки / предисл. и публ. Ю. А. Крестинского и Л. И. Толстой; Прим. Ю. А. Крестинского и П. И. Якира // Литературное наследство. М., 1965. Т. 74. С. 342–343.
6. *Крестинский Ю. А.* А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. (Краткий очерк). М., 1960. С. 230 – с отсылкой: ОР ИМЛИ (Отдел рукописей Института мировой литературы РАН). Ф. 43. Инв. № 364/7.
7. *Макаров Н. М.* Писатель-фольклорист А. Н. Нечаев. (Литературно-краеведческий очерк: к 100-летию со дня рождения) // Комплексное собирание, систематика, экспериментальная текстология: материалы V Международной школы молодого фольклориста (6–8 июня 2001 г.). Архангельск, 2002. С. 161.
8. См.: Там же.
9. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Инв. № 2199/1. Л. 1–2. Автограф Г. А. Гуковского с подписью А. Н. Нечаева.
10. Там же.
11. См.: *Крестинский Ю. А.* Незавершенные замыслы А. Н. Толстого-академика // Вопросы литературы. М., 1974. № 1. С. 314.
12. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Инв. № 2199/4. Л. 1–2.
13. Там же. Инв. № 2199/5-а, б, в. Л. 2.
14. Там же. Л. 1–2.
15. Там же. Л. 2.
16. Там же. Л. 3.
17. Там же.
18. Цит. по: *Перхин В. В.* А. Н. Толстой и власть (По поводу восьми писем 1933–1943 годов) // Русская литература. СПб., 1998. № 3. С. 239, публ. по: РЦХИДНИ. Ф. 269. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1–2.
19. ГЛМ (Гослитмузей). Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 200. Л. 1.
20. Там же.
21. Там же. Л. 1–1 об.
22. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Инв. № 2199/10. 1 л.
23. Там же. Инв. № 2199/13. Л. 2.
24. ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 200. 2 лл.
25. *Перхин В. В.* Указ. соч. С. 239. Сн. 5.
26. *Толстой А. Н.* Депутат-писатель // Правда. 1938. 12 дек. № 341. С. 3.
27. Перхин В. В. Указ. соч. С. 239. Сн. 5.
28. Толстой А. Н. Депутат-писатель. Указ. изд. С. 3.
29. *Астахова А. М.* Фольклорная комиссия при Институте этнографии Академии Наук СССР в 1937–1938 гг. // Советский фольклор. М.; Л., 1941. № 7. С. 270.
30. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп 2. Инв. № 2200/6. Л. 1.
31. Там же. Л. 2 (3).
32. См.: *Толстой А. Н.* Депутат-писатель. Указ. изд. С. 3.
33. Там же.
34. А. Н. Толстой о литературе и искусстве: сб. М., 1984. С. 466.
35. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 561. Инв. № 465. Лл. 1–1об.
36. ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Инв. № 2199/13. Л. 2.
37. Там же.
38. *Толстой А. Н.* ПСС: в 15 т. Т. 15. М., 1953.
39. Там же. С. 361.

УДК 882.09

Г. А. Мехралиева

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПАРЕМИИ И ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР В СКАЗКАХ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

В статье рассматриваются особенности функционирования малых фольклорных жанров (паремий) и детского фольклора в сказках современной писательницы Людмилы Стефановны Петрушевской. Показывается трансформация данных фольклорных жанров в сказках писательницы.

Peculiarities of functioning of little folklore genres (paroemias) and children's folklore in fantasies of a modern Russian writer Lyudmila Stefanovna Petrushevskaya is examined. The transformation of this folk-lore genres is showed.

Ключевые слова: Петрушевская, литературная сказка, паремии, детский фольклор, загадка.

Keywords: Petrushevskaya, fantasy, paroemias, children's folklore, riddle.

Фольклорные паремии (древнегреч. paroimia – поговорка, пословица, изречение, притча) – живые, активно функционирующие фольклорные жанры, которые В. П. Аникин определяет как «произведения афористического склада» [1]. Они часто входят в устную речь, в языковую ткань художественной литературы, могут включаться в другие фольклорные жанры. К ним относятся пословицы и поговорки, загадки, приметы, поверья, проклятия, пожелания и тосты, угрозы, скороговорки, пустоговорки, велеризмы, прибаутки, заговоры, докучные сказки и другие малые фольклорные жанры, «выраженные предложениями... а также короткими цепочками предложений, представляющими элементарную сценку или простейший диалог...» [2]. Некоторые исследователи выделяют авторские паремии [3]. Примеры использования фольклорных паремий мы встречаем и в сказках Л. Петрушевской.

Больше всего паремий содержится в сказке «Осел и козел» («Приключения с волшебниками»), в основном это проклятия: «чтоб ты провалился», «чтоб тебя приподняло и прихлопнуло», «да чтоб духу твоего здесь не было вообще и на веки веков», «да чтоб ты подавился вот этим пирожком» [4], «да чтоб ты сдох» [5]. Всем этим проклятиям в тексте сказки противостоит одно шуточное пожелание: «Спокойной вам ночи, приятного сна, желаем вам видеть осла и козла, осла до полночи, козла до утра, спокойной вам ночи, приятного сна» [6]. В этой сказке, где неясным остается, была ли старушка, встреченная героем в троллейбусе, волшебницей, настоящую волшебную силу обретают слова. «...Пусть все, что тебе сегодня пожелают, исполнится!» – желает старушка герою, и он не знает, радоваться ему или опасаться возможных проклятий. Таким образом, слову возвращается его магическая, сакральная функция, издревле ему приписываемая: шуточное пожелание детей героя сбывается: «Он пошел спать... и в результате всю ночь хлопотал: до полуночи он волок куда-то осла, осел не хотел заводиться и стоял как вкопанный...» [7], а после полуночи «все то же самое повторилось при участии козла» [8]. Даже слова, сказанные женой главного героя в сердцах («Да чтоб ты подавился вот этим пирожком» [9]), всерьез угрожают ему.

В сказочном творчестве Петрушевской мы обнаружили два примера использования жанра дразнилки. В сказке «Принцесса Белоножка, или Кто любит, носит на руках» («Королевские приключения»): «Сюда бы слетелись все газетчики мира, – заявил папа – если бы мы не держали в тайне, что у нас дочь *плакса вакса гуталин, на носу горячий блин»* [10] (курсив наш. – *Г. М.*; эта дразнилка зафиксирована сборниками детского фольклора [11]), и в сказке «Королева Лир»: «Возможно, Лир хотела стать неузнаваемой, чтобы никто в нее не тыкал пальцем и не дразнил *"Королева, выдь из хлева"* или еще как-нибудь» (курсив наш. – *Г. М.*) [12]. Последнюю дразнилку нам не удалось найти в собраниях детского фольклора: вполне вероятно, что она придумана автором. Тем не менее важно отметить, что в данном случае если автор и не заимствует дразнилку прямо из фольклора, то конструирует ее по фольклорной модели – в ней наличествует стремление обидеть, задеть за живое, а также ритм и столь любимая детьми рифма.

Несмотря на то что дразнилка – жанр детского фольклора, исполняемый самими детьми, у Петрушевской ее произносят герои-взрослые. Примечательно и то, что в обоих случаях это прекрасно воспитанные монархи, обычно не допускающие подобных выражений, а также то, что здесь в пределах одного высказывания встречаются «свое» и «чужое» слово, две точки зрения (в терминологии Б. А. Успенского [13]) – несобственно-прямая («Принцесса-Белоножка...») и прямая («Королева Лир») речь, воспроизводящая слова другого (возможно, ребенка) и одновременно придающая образам короля и королевы обаяние.

Интересный случай совмещения двух паремий в пределах одного высказывания включен в сказку «Новые приключения Елены Прекрасной». Проститутка (это ясно для взрослого читателя) стоит на улице и разговаривает сама с собой:

« – Кто тут?

И сама себе ответила:

© Мехралиева Г. А., 2011

– *Кто, кто, конь в пальто.*

Потом помолчала и, зевнув, добавила:

– *Раздался голос из помойки, когда в нее влетел кирпич*» (курсив наш. – *Г. М.*) [14].

«Конь в пальто» как ответ на вопрос «кто?» – это поддевка, относимая собирателями и исследователями к детскому фольклору. Впрочем, данный пример поддевки активно функционирует и во взрослой современной среде. «Раздался голос из помойки, когда в нее влетел кирпич» – это дополнение, определяемое Г. Л. Пермяковым как изречение, дополняющее уже произнесенное и меняющее его смысл (часто на противоположный). Например, «Тише едешь – дальше будешь». – «От того места, куда едешь» [15].

Как известно, в понятие «детский фольклор» обычно включают не только произведения, исполняемые детьми, но и произведения для детей, создаваемые и исполняемые взрослыми (колыбельные, пестушки, потешки, прибаутки). Цитата из колыбельной есть в сказке «Отец». Она примыкает к паремиологическим элементам в сказках Петрушевской, поскольку не поется, а проговаривается, отчего эта цитата выступает в функции присловья. Герой сказки, встретивший в лесной избушке ребенка, который станет его сыном, говорит ему: «Ну вот, теперь давай я положу тебя спать... <...> *Баю-баюшки баю, не ложися на краю*. Я тебя положу на сундуке и заставлю стульями» (курсив наш. – *Г. М.*) [16]. Герой произносит только первую строчку песни, пришедшую ему на память. Не зная, как обращаться с детьми, он пытается найти поддержку у народной мудрости, заключенной в колыбельной, которая призвана не только выполнять утилитарную функцию – помогать ребенку уснуть, но и быть выражением любви и заботы.

Со слов «Баю-баюшки, баю / Не ложися на краю» начинаются несколько вариантов народных колыбельных песен, в том числе и варианты о сереньком волчке:

Баю-баюшки, баю,
Не ложися на краю:
Придет серенький волчок,
Он ухватит за бочок,
И потащит во лесок,
И положит под кусток... [17]

Вероятно, этот вариант имела в виду писательница, поскольку именно его она использовала в сценарии мультфильма «Сказка сказок», созданном в соавторстве с Юрием Норштейном. (В начале и в конце этого мультфильма главный герой Серенький волчок поет: «Баю-баюшки, баю, / Не ложися на краю: / Придет серенький волчок, / Он ухватит за бочок, / Он ухватит за бочок, / И потащит во лесок, / И положит под кусток». В «Сказке сказок» Волчок действует так же, как и волчок из колыбельной: крадет младенца и кладет его «под кусток», но второе исполнение песни в мультфильме адресовано ребенку, и неожиданно волк, которым, как и букой, детей пугали, превращается в няньку.)

Пример использования пословицы мы находим в сказке «Принц с золотыми волосами», в которой придворные дамы выступают за изгнание молодой королевы и ее сына из дворца: «...никто не стал ничего скрывать, дамы сказали свое слово, что *черного кобеля не отмоешь добела*» (курсив наш. – *Г. М.*) [18]. В данном случае, очевидно, пословица, как и дразнилка в сказке «Принцесса Белоножка...», является средством создания несобственно-прямой речи. При этом пословица сохраняет свое традиционное звучание и значение (сущность не скрыть за видимостью).

Иное мы наблюдаем в сказке «Красивая Свинка». Волк, который притворяется травоядным и заманивает поросенка Хвостика в свою нору, пропускает его вперед со словами «Молодым везде у нас дорога». Перед нами – типичный пример афоризма, закрепившегося в русском паремиологическом фонде. Это слова из песни «Широка страна моя родная...» на стихи Василия Лебедева-Кумача: «Молодым – везде у нас дорога, / Старикам – везде у нас почет». Волк, кстати, являющийся сюжетной реализацией фразеологизма «волк в овечьей шкуре», пришедшей из Библии, прибегает к этой поговорке, чтобы оправдать свои действия, но только использует ее в буквальном значении.

Этот процесс переосмысления значения паремии завершается в цикле сказок «Дикие животные сказки». Если в «Красивой Свинке» происходит нарушение условий функционирования паремии (возможное и допустимое в устном общении), то в сказке «Победа по очкам» мы встречаем любопытный пример разрушения пословицы. «Волк Семен Алексеевич... очень удивился, когда клык (третий левый верхний) начал ныть. <...> А все дело было в том, что микроб Гришка по прозвищу Джомолунгма повел своих на штурм пика им. Луи Пастера, царствие ему (Луи) небесное, *он помер, а дело его живет*, т. е. микробы» (курсив наш. – *Г. М.*) [19]. Г. Л. Пермяков отмечает способность такой паремии к трансформации в паремию другого типа: «Русское (и восточное) изречение *Человек умер, а имя его живет* не только представляет собой отдельное пословичное изречение, но и служит отгадкой на загадку “*Ведро утонуло, а дужка наружу*”» [20]. У Петрушевской оно выступает как пословица в несколько видоизмененном виде, но совершенно теряет исконный смысл: делом Луи Пастера были не просто микробы, а их изучение. Благодаря этой смысловой путанице возникает юмор.

Явление трансформации паремии, характерное для фольклора, проявилось в сказочных текстах Петрушевской. Вопреки традиционному представлению о пословицах и поговорках как предложениях, «состоящих из одних постоянных членов и потому неизменяемых и недополняемых в речи» [21], в последнее время наблюдаются противоположные тенденции. Прежде всего, замечено, что может изменяться их смысловая наполненность по сравнению с толкованиями словарей XVIII–XIX вв. [22] Кроме изменения значений пословицы способны к трансформации своей формы, часто в целях создания комического эффекта. Именно в новейшее время, которое отражают сказки Петрушевской, возникли, такие, например, пословицы: *Большому кораблю – одиннадцать Оскаров; Новый русский друг лучше старых двух; Куй железо, пока Горбачев; Мал Пятачок, да Боров; Пока семь раз отмеришь, другие уже отрежут* [23].

Искажение/преображение паремий (и некоторых других фольклорных жанров) в сказках Людмилы Петрушевской, как нам представляется, является естественным продолжением тех языковых, стилевых неправильностей, которые присущи всем без исключения произведениям писательницы.

Сказка «От тебя одни слезы» из цикла «Нечеловеческие приключения» включает в себя жанр загадки, равно принадлежащий взрослому и детскому фольклору. Герой сказки Лук говорит Капусте: «Я тебе родня! <...> Мы с тобой оба сто одежек и оба без застежек» [24]. Очевидно, что перед нами – текст загадки о луке / капусте, известной во множестве вариантов еще по записям, сделанным в XIX в. [25] Герои благодаря своей многослойности то попадают в беду (Капуста снимает листья перед купанием и их крадет Заяц), то справляются с трудностями (Лук заставляет Зайца заплакать, и тот роняет листья).

Микросюжет этой загадки развертывается в сказке за счет того, что загадка относится к немногочисленной разновидности этого жанра: род отгадки не выражен в загадочной части [26]. Поэтому в данном случае отгадки могут быть разного рода: лук и капуста. В сказке сходство героев высвечивается благодаря тому, что «существует тесная связь... между альтернативными отгадками одной и той же загадки» [27].

Жанр загадки способен проникать в другие фольклорные жанры. Прежде всего, она может трансформироваться в пословицы, утрачивая отгадочную часть. В неизменном виде загадка может входить в народную песню и, что в данном случае для нас важно, в сказку. В сказке загадка выполняет ту же функцию, которую она имела изначально, до того, как стала функционировать преимущественно в детской среде – состязания в отгадывании загадок, испытания жениха, то есть сохраняет древнюю, магическую, обрядовую функцию.

В отличие от фольклорной сказки, в сказке Петрушевской «От тебя одни слезы» загадка утрачивает свой главный жанровый признак. Как пишет В. Н. Топоров, «загадка “знает”, что она не только “загадывает”, но и “отгадывает”... что, следовательно, загадка тавтологична...» [28]; у Петрушевской же она перестает загадывать, отгадка предшествует собственно загадке, и на первый взгляд может показаться, что от жанра остается одна словесная оболочка, утратившая исконный смысл. Однако история функционирования загадок убеждает нас в том, что этот жанр в процессе своего развития претерпевал существенные изменения, но не исчез, хотя исчезали все условия для его бытования. В. В. Митрофанова объясняет этот процесс следующим образом: «Утратив одно значение, загадка приобретала другое, но никогда не теряла своей общественной функции, своего назначения – *учить*» [29], которое, отметим, сохраняется и в сказке Л. Петрушевской.

Сказки Л. Петрушевской, как и народные, органично включают в себя фольклорные паремии и произведения детского фольклора. Они встречаются спорадически (нами было обнаружено лишь пятнадцать случаев в десяти сказках), но их присутствие обычно вносит в сказочный мир дыхание современности, живого разговорного слова благодаря трансформации и переосмыслению традиционных малых фольклорных жанров, своеобразию их включения в художественную ткань произведений.

Примечания

1. *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество: учебник. М., 2001. С. 238.

2. *Пермяков Г. Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 247.

3. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Разбор одной авторской паремии // Паремиологический сборник. М., 1978. С. 163–210.

4. *Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 131.

5. Там же. С. 133.

6. Там же. С. 132.

7. Там же.

8. Там же. С. 133.

9. Там же. С. 131.

10. *Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 198.

11. Детский поэтический фольклор: Антология / сост. А. Н. Мартынова; отв. ред. Б. Н. Путилов. СПб., 1997. № 1154; Русский детский фольклор Карелии / сост., автор вступ. ст. и коммент. С. М. Лойтер. Петрозаводск, 1991. № 443.

12. *Петрушевская Л. С.* Настоящие сказки. М., 2000. С. 136.

13. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 59–99.

14. *Петрушевская Л. С.* Настоящие сказки. М., 2000. С. 25.

15. *Пермяков Г. Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 256.

16. *Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 161.

17. Детский поэтический фольклор: антология / сост. А. Н. Мартынова; отв. ред. Б. Н. Путилов. СПб., 1997. № 184.

18. *Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 218.

19. *Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 83.

20. *Пермяков Г. Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 261.

21. *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки. М., 1970. С. 9.

22. *Фролова О. Е.* Пословица и ее отношение к действительности // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 4. С. 125–132.

23. *Вельмезова Е. В.* «Новые русские пословицы» и проблемы классификации паремий // Живая старина. 2006. № 1. С. 38–41.

24. *Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 25.

25. Загадки. Изд. подготовила В. В. Митрофанова. Л., 1968. С. 84; Загадки русского народа: сборник загадок, вопросов, притч и задач / сост. Д. Н. Садовников. М., 1960. С. 104–105; Детский поэтический фольклор: антология / сост. А. Н. Мартынова; отв. ред. Б. Н. Путилов. СПб., 1997. С. 415.

26. *Гин Я. И.* О поэтике грамматических категорий. Петрозаводск, 2006. С. 137–138.

27. *Кёгнес-Маранда Э.* Логика загадок // Паремиологический сборник: пословица, загадка (структура, смысл, текст). М., 1978. С. 252.

28. *Топоров В. Н.* Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: загадка как текст. 1. М., 1994. С. 12.

29. *Митрофанова В. В.* Русские народные загадки. Л., 1978. С. 36.

УДК 615.89(0.026.6):025.173(470.11)

О. Н. Болгова

НАРОДНАЯ МЕДИЦИНА НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ «СЕВЕРНОЕ УТРО» (1911–1917 гг.)

В статье предпринят анализ публикаций на страницах газеты «Северное утро», связанных с лечебной и другими видами магии, применявшихся в народной медицине Архангельской губернии начала XX в.

The author analyses publications of the newspaper "The Northern Morning" devoted to medical magic and other kinds of magic applied in folk medicine of Arkhangelsk Province at the beginning of the XX century.

Ключевые слова: фольклорно-этнографические материалы, народная медицина, магия слова и действия, заговоры.

Keywords: folk and ethnographic materials, folk medicine, magic of the word and action, charms.

Ежедневная политическая, общественно-литературная и экономическая газета «Северное утро» начала издаваться в Архангельске 19 июня 1911 г. Газета просуществовала под этим названием до середины декабря № 271 (1883) 1917 г. С 15 декабря 1917 г. по 27 июля 1918 г. издание выходило под названием «Северный день», в августе 1918 г. газете было возвращено первоначальное название.

Нас интересует первый (дореволюционный) период выхода газеты, в связи с тем что на ее страницах регулярно публиковались в рубрике «Наш край» материалы по этнографии и фольклору Архангельской губернии. Фольклорно-этнографические сведения, относящиеся к другим губерниям, а также перепечатанные из других периодических изданий, публиковались в разделах «По России» и «За рубежом» с указанием в конце заметки источника, откуда взята информация [1].

Целью нашей работы является анализ фольклорно-этнографических материалов о народной медицине на страницах газеты «Северное утро», поскольку отмеченные публикации отражают развитие духовной культуры жителей Архангельской губернии в начале XX в. Под «народной медициной» мы понимаем совокупность накопленных народом знаний, лечебных приемов и способов их применения в быту для сохранения здоровья, предупреждения и лечения болезней при помощи магических действий, часто сопровождавшихся магическими формулами. Владеть этими магическими действиями и формулами мог

© Болгова О. Н., 2011

знаток (знахарь) [2]. Поведение маркированной личности знахаря было ритуализировано, связано с особыми условиями, ситуацией, выходящей за рамки обыденной.

По мнению С. А. Токарева, знахарство состоит из комплекса элементов: «выделение в общине особых профессионалов, знакомых со средствами народной медицины; смешение этих средств с приемами лечебной магии и заговорами; представление о материальной причине внутренней болезни по аналогии с инородным предметом, попавшим в тело» [3].

Деятельность знахаря была связана со специализированными знаниями и атрибутами. В народной медицине особое значение имела магия слова и действия, ритуал исцеления больного часто сопровождался особо организованными текстами – заговорами, или «словами», как их называли на севере. Заговор представляет собой акт, заключающий несколько уровней: акциональный, темпоральный и вербальный. По мнению исследователя А. К. Байбурина, «словесный текст становится структурным компонентом ритуала только в том случае, если не имеет спонтанного характера и дополнительно организован» [4].

Народная медицина включает в себя ритуализированные формы культуры. К изучению проблемы ритуализированных форм поведения обращались А. К. Байбурин, Б. Н. Путилов, С. А. Токарев и другие исследователи [5]. С. А. Токарев, исследователь первобытной культуры, предложил классификацию способов сверхъестественного воздействия человека на окружающий мир, выделив четыре вида магии: контактную, инициальную, имитативную (симильную) и контагиозную [6].

В публикациях газеты «Северное утро», посвященных народной медицине, имеет место описание магии слова и действия. Остановимся на них подробнее. Человека, «знающего» заговоры, крестьяне Архангельской губернии в начале XX в. называли по-разному: колдун, ведун, шептун, лекарь, знахарь/знахарка, шишовка, ведьма и пр. Крестьяне верили в их сверхъестественные возможности. Важно отметить широкое применение заговоров, или «слов», в лечебной магии на территории Архангельской губернии в 1911–1917 гг. Подтверждением сказанного может служить статья собирателя этнографических материалов *И. Калинина*, основанная на наблюдениях в Онежском уезде [7]. Автор отмечал популярность среди местного населения «шишовок» – пожилых женщин, знающих чудодейственные заговоры и промышляющих их применением. Население Онежского уезда, несмотря на относительную образованность, в 1914 г. считало обычным делом обращаться к «знающим». Причины обращения к «шишовкам» были разными: во время свадебного обряда, в случае болезни или при потере в лесу людей (чаще детей) или скота. Автор отмечал, что практически все онежские женщины знали заговоры для лечения спинной боли, избавления от чирьев, остановки кровотечения.

Наиболее важным считался заговор от «трясовицы» (лихорадки), его еще называли «оберегом», поскольку он имел апотропейный характер. По представлению крестьян уезда, каждый, кто хочет избежать «трясовицы», должен был хранить дома тетрадку с текстом заговора. От прочих он отличался сравнительно большим размером. Подобные заговоры хранились почти в каждом доме, передавались из поколения в поколение. Более распространены были небольшие по объему заговоры, применявшиеся при «телесных и душевных заболеваниях». Их крестьяне называли «целебными». Считалось, что младший по возрасту не должен был передавать «слова» старшему, иначе они утрачивали свою силу в устах младшего.

Публикации в газете «Северное утро» свидетельствуют об олицетворении болезней жителями Архангельской губернии в начале XX в. Среди карел существовало представление о болезни как о существе, проникающем в человека, от которого можно избавиться при помощи физического воздействия. *В. Ругозом* приведен пример подобного лечения в Кемском уезде [8]. По мнению жителей уезда, для того чтоб исцелить больного, необходимо было напугать болезнь. В данном случае речь идет о лечении испугом, известном среди карел под названием «в голову пришло». Во время лечения «колдунья» оставалась наедине с больным, начинала громко кричать, скакать, растворять настежь все двери и ворота дома, бить топором по порогам. После этого топор с яростью выбрасывался во двор. Необходимо было притащить больного на ближайший порог и облить его и сам порог холодной водой, одновременно срывая с больного рубашку. После чего его родные закрывали все двери, переворачивали постель исцеляемого, переодевали его и укладывали спать. Считалось, что болезнь в это время «терялась», а больной выздоравливал. Главное в этой процедуре, чтоб «колдун» кричал как можно страшнее, чтоб он испугал больного, а значит и болезнь. При тяжело больном могли кричать две-три бабы, в редких случаях кричали мужики.

Вода в данном случае использовалась как средство очищения. В лечебной магии известны различные манипуляции с водой: ею поят больного, окатывают, опрыскивают или, как в данном примере, обливают. Вода обладает рядом качеств, важных для магических практик: жидкой формой, хорошей проводимостью, способностью сохранять информацию, диффузией. Кроме того, магический эффект лечения усиливался благо-

даря локализации ритуала на пороге, наделенном медиативной семантикой, что подчеркивает переходный характер выздоровления больного.

Как следует из материалов газеты, потребность жителей губернии в медицинской помощи в начале XX в. была высока. Научные знания в области медицины в это время были скудны, квалифицированных кадров не хватало: «в нашей волости до двух тысяч человек жителей и ни одного врача или даже фельдшера» [9], подобные замечания не были редкостью. В должности фельдшеров служили люди с низким уровнем медицинской подготовки. Помощь специалистов была дорогой: «... железнодорожному фельдшеру платить нужно, у него чуть ли не такса: за перевязку пореза один руб., за вывих пять руб. и т. д. – а где таких денег взять? Ну и приходится довольствоваться знахарями да повитухами, у этих все-таки лечиться сходнее» [10].

Отношение публикаторов в статьях, посвященных народным знаниям в области медицины, нельзя назвать однозначным. На страницах газеты высказывались противоположные мнения. Одни из публикаторов положительно относились к непрофессиональному (народному) врачеванию, основанному на практическом опыте и многовековых наблюдениях, передававшихся из поколения в поколение. Одним из примеров одобрительного отношения к знахарству может служить публикация *Абу* «Знахарство и медицина» [11]. В этой небольшой статье описаны удачные случаи лечения знахарями болезней, не поддающихся средствам медицины. Автор пытался обратить внимание медицинских специалистов на знахарство как жизнеспособное явление.

Распространенным для начала XX в. среди публикаторов было отрицательное, осуждающее отношение к явлениям народной медицины. В своих заметках они обвиняли крестьян в невежестве, порицали за непросвещенность, высмеивали веру народа в знахарей и колдунов [12]. Так, *А. М.* в заметке «Утин», опубликованной в 1913 г., назвал анекдотичным наблюдаемый в Мезени способ лечения «утина» – радикулита: на спину больному, лежащему животом на пороге комнаты, клали веник, который знахарка секла топором. Сечение «утина» сопровождалось приговорами, вербальными формулами [13].

Подобное описание лечения встречается в газете «Архангельские губернские ведомости» [14] в заметке *Мурманца* из г. Кемь, датированной 1893 г. Данная публикация интересна тем, что она содержит магическую формулу. По мнению кемчан, необходимым условием успешного лечения радикулита являлось наличие двух врачевателей: «сечь “утин” должны двое – мужчина и женщина» [15], один из которых должен был быть рожден первым в семье, а другой – последним. В то время как женщина осторожно ударяла лезвием топора по голику, положенному на обнаженную спину больного, стоящий сзади мужчина спрашивал: «Что, кума, делаешь?» – «Утин секу». – «Секи, секи хорошенько, чтоб прошло и впредь не болело». Данная процедура троекратно повторялась на трех дверных порогах. Автор публикации осуждает слепую веру «непросвещенного крестьянина» в помощь знахарей и колдунов, называет их «паразитами народной общественной жизни».

Нота осуждения также звучит в словах публикатора *М. Х.*: «Не кроется ли тут весь фокус в умении ударять? Или играет, быть может, некоторую роль внушение или самовнушение?.. Темнота народная!» [16] Приведенные выше примеры позволяют говорить о распространенности и вариативности способа лечения радикулита на территории Архангельской губернии в начале XX в.

Одним из охранительных ритуалов Печорского уезда, описанных в заметке *М-ва* «Темнота народная» в разделе «Наш край», был обряд опахивания [17]. Зыряне, жители одного из сел уезда, после неудачных попыток фельдшера остановить здесь эпидемию скарлатины, решили «запахать» болезнь. Для этого были выбраны десять молодых замужних женщин, которые в полночь нагими, с распущенными волосами, должны были сохой провести непрерывную неглубокую борозду, захватывая все не тронутые еще болезнью, дома. Участницы «запахивания» были убеждены, что тем самым они выполнили свой долг по спасению села от эпидемии. Описанный случай публикатор считал «несообразным и диким суеверием», сожалея о том, что «много еще нужно сил и затрат энергии для того, чтобы просветить наши дикие окраины». Этот окказиональный ритуал опахивания связан с эпидемией, явившейся следствием вторжения в мир человека «чужого». Поэтому построение ритуала можно условно поделить на две части: обнаружение чужого – выделение домов, чьи жители подверглись болезни, и выдворение ее (болезни) за границы своего мира. Неслучайно и время совершения ритуала – на стыке исходящих и новых суток. Вероятно, нагота участниц ритуала подчеркивала их исходное, природное состояние, позволяла скрыть принадлежность к культуре, обмануть болезнь, уверяя её в приобщении к «чужому» миру. Важным в этом ритуальном поведении становится очищение пространства и восстановление (замыкание, очерчивание) границы между «своим» и «чужим» мирами.

Интересны, на наш взгляд, две заметки корреспондента газеты «Северное утро» *В. Рокачевского* [18], отражающие непоколебимую веру жителей Каргопольского уезда в духов природы

и знахарей. Автор предпринимает попытку обратить внимание цензуры на рекламу, публикуемую на страницах газет в 1911 г., таких, как «Копейка». По мнению публикатора, представители интеллигенции в первую очередь должны бороться с тем, чтобы реклама книг о знахарстве и поверьях не доходила до деревенских жителей.

Фактографическая заметка «Мезенская икота [19]» неизвестного автора, являвшегося корреспондентом газеты, о суде над жителями деревни Латьюги Пысской волости, учинившими в 1913 г. самосуд над крестьянкой Феклой Букиной, интересна с точки зрения фольклориста. Появление в деревне болезни «икоты» жители связали с Ф. Букиной, по их мнению, напускавшей «порчу» на соседей. После отрицания своей вины обвиненная подверглась жестокому избиению, первую роль в котором сыграл её муж. От полученных побоев «икотница» умерла через два с половиной месяца, подсудимые, не признавшие свою вину, были оправданы. Это единственная публикация на страницах газеты, свидетельствовавшая о бытовании на территории Архангельской губернии кликушества. Икота была той болезнью, которую народ считал существом, напускаемым или вгоняемым в тело больного колдуном.

Если приведенные выше примеры касаются уездов губернии, то заметка *В.* свидетельствует о состоянии медицины в г. Архангельске в 1917 г. По мнению автора, «город не может обидеться на чрезвычайный недостаток врачей. Врачи есть, и при желании их можно пригласить к больному... Некоторые врачи отказываются посетить больного за отсутствием времени, к другому боятся обратиться сами пациенты: слишком неприветливы в обращении». *В.* подчеркивает недоверие архангелогородцев к медицинским работникам, подтверждая это трудностями в процессе оспопрививания: «Медицина, как наука... больше всего терпит неприемлемость, больше всего признается русским народом с большими трудностями» [20].

Итак, публикации по народной медицине в газете «Северное утро» 1911–1917 гг. свидетельствуют о плохо развитой сети лечебных заведений в Архангельской губернии (Шенкурском, Мезенском, Кемском, Онежском, Каргопольском и Печорском уездах), что не позволяло жителям получать систематическую врачебную помощь. Одной из распространенных причин отказа населения от услуг квалифицированных врачей, фельдшеров являлось отсутствие на местах специалистов и высокая плата за лечение. Низкий культурный уровень крестьянства, боязнь и недоверие к представителям интеллигенции, их грубое отношение способствовали процветанию народного врачевания, часто основанного на языческих представлениях. Это подтверждают названные выше публикации. «Население севера, главным образом Архангельской губернии, как неземского края, в смысле обеспечения себя медицинской помощью не избаловано. Во многих местах губернии о существовании подобной помощи лишь слыхали, но получить ее не имели счастья» [21]. Отношение публикаторов к народным способам лечения было разным: распространенным было негативное восприятие такого явления, как знахарство, однако высказывались и одобрительные отзывы. Наблюдалось частое обращение населения за помощью к «знающим».

Следует отметить некоторую фрагментарность освещения проблем народной медицины на страницах газеты «Северное утро». Публикации отражают представления населения Архангельской губернии о медицине в начале XX в., основывающиеся на вере в сверхъестественные способности и таинственные знания колдуна или знахаря. Описание поведения маркированной личности было ритуализировано. В своей практике эти люди часто применяли заговоры – словесные заклинания, вербальные тексты, сопровождаемые определенными магическими действиями. Изученные нами материалы свидетельствуют об активном использовании среди населения Архангельской губернии в 1911–1917 гг. лечебных заговоров. «Врачебная» практика знахаря представляла собой использование приемов народной медицины, которая была основана на магии слова и действия.

Примечания

1. Например: По России. Спор колдунов // Северное утро. 1912. 26 янв. С. 4.

2. *Подвысоцкий А. О.* Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. М., 2008. С. 172.

3. *Токарев С. А.* Ранние формы религии и их развитие. М., 1964. С. 106.

4. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 209.

5. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993; *Токарев С.* А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX в. М.; Л., 1957; *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994.

6. *Токарев С. А.* Ранние формы религии и их развитие. М., 1964.

7. *Калинин И.* Заговоры, их виды и применение (Из личных наблюдений в Онежском уезде) // Северное утро. 1914. 24 июня. С. 2.

8. *Ругоз В.* Еще о лечении. Кемский уезд // Северное утро. 1915. 7 июля. № 148. С. 4.

9. М. Х. Наши лекари. Яковлевское, Шенкурского уезда // Северное утро. 1914. 18 февр. С. 4.

10. Там же. С. 4.

11. Абу. Знахарство и медицина // Северное утро. 1913. 8 февр. С. 1–2.

12. Nemo. Северное суеверие // Северное утро. 1914. 19 июля. С. 3–4.
13. А. М. «Утин» // Северное утро. 1913. 31 окт. С. 3.
14. Мурманец. «Сечение утина». Из области народных суеверий // Архангельские губернские ведомости. 1893. 17 февр. С. 2.
15. Там же. С. 2.
16. М. Х. Наши лекари. Яковлевское, Шенкурского уезда // Северное утро. 1914. 18 февр. С. 4.
17. М-в. Темнота народная. Печорский уезд // Северное утро. 1913. 23 апр. С. 3.
18. *Рокачевский В.* Реклама знахарства // Северное утро. 1911. 14 окт. С. 3–4; Он же. «Жихорь» // Северное утро. 1911. 16 сент. С. 3–4.
19. Мезенская икота // Северное утро. 1913. 21 февр. С. 3.
20. В. К фельетону г. Помора «Икотники» // Северное утро. 1917. 4 янв. С. 1.
21. Там же. С. 2.

УДК 821.161.1–31

Е. А. Постнова

ПОРТРЕТ В РОМАНЕ В. КАВЕРИНА «ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ»

Статья посвящена поэтике романа В. Каверина «Перед зеркалом». Исследуется специфика портретных зарисовок в произведении. Особое внимание уделяется описаниям работ главной героини, выполненных в жанре портрета. Подчеркивается, что экфрасисы принадлежащих героине полотен позволяют автору полнее раскрыть ее внутренний мир, ее отношение как к жизни, так и к искусству.

The article is devoted to studying the poetics of V. Kaverin's Novel "Before the Mirror". The object of research is the specificity of portrait sketches in the novel. Special attention is paid to descriptions of the main heroine's works executed in the genre of portrait. It is emphasized that ekphrases of the heroine's pictures allow the author to reveal her private world, her attitude both to life and art.

Ключевые слова: В. Каверин, «Перед зеркалом», портрет, экфрасис, эстетические взгляды.

Keywords: V. Kaverin, "Before the Mirror", portrait, ekphrasis, aesthetic views.

«Перед зеркалом» (1970) – последний роман В. Каверина и, по его собственному признанию, лучший его роман. Ему посвящен ряд исследовательских работ, однако среди них нет таких, в которых бы специально изучался портрет как важнейший элемент его поэтики. Как известно, портрет в литературном произведении – это «описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться <... >» [1]. Портрет в литературе выполняет характерологическую функцию, служит одним из средств создания образа-персонажа. Ю. М. Лотман в статье, посвященной портрету в живописи, специфику данного жанра связывал с выделением именно тех черт человеческой личности, «которым приписывается смысловая доминанта»: «Портрет как бы специально, по самой природе жанра приспособлен к тому, чтобы воплотить самую сущность человека» [2]. У литературного портрета та же «метафорическая» природа, в нем также «предельная сущность человека, воплощаясь в исторически конкретных формах, сублимируется до философской проблемы "Се человек"» [3].

В романе «Перед зеркалом» немало традиционных портретных зарисовок. К их числу относится, например, портрет Константина Карновского: «Он был белокурый, выше среднего роста, пожалуй что и красивый в своей новенькой тужурке и отглаженной сатиновой косоворотке». Глядя на него и вспоминая прежнюю встречу с ним, героиня обращает внимание на происшедшие в нем перемены: если два года назад «он был какой-то бело-румяный – "точно ангел на рождественской елке"», то теперь «в развороте широких плеч, в красивых белых зубах, в твердой мужской уверенности, с которой он поклонился и заговорил улыбаясь, не было ничего ангельского, а было то, что заставляло постоянно думать о нем и с нетерпением ждать его писем» [4]. Данное описание принадлежит автору, который «видит» Карновского глазами героини. Автору важно показать не только как выглядел сошедший на пристань Карновский, но и какое впечатление произвел на Лизу его вид. Портретная зарисовка строится на противопоставлении прежнего его образа, сохранившегося в памяти героини («точно ангел на рождественской елке»), и совсем другого человека, возникшего перед ней наяву, в котором «не было ничего ангельского». Портрет Карновского под пером Каверина становится и Лизиным «портретом», на котором «запечатлен» момент рождения в ней женщины, разглядевшей в своем поклоннике не ангела, а мужчину. Не случайно главка под названием «Казань. 1913», в которой речь идет о встрече героев после двухлетней переписки, начинается авторским замечанием: «День, который Лиза провела в Казани, был проникнут ощущением конца одной жизни, пансионской, гимназической, и начала другой, самостоятельной, которая вся еще была впереди» (с. 17).

В романе «Перед зеркалом», главная героиня которого – художница, немало и описаний ее работ, выполненных в жанре портрета. Напомним, что «описание в литературе какого-либо художественного произведения, например, живописного», называется экфрасисом [5]. Рассмотрим экфрасисы портретов, принадлежащих Лизе,

© Постнова Е. А., 2011

и выясним, какую роль подобного рода портретные описания играют в каверинском произведении.

Прежде всего заметим, что Лиза писала портреты на протяжении всей своей творческой жизни. Один из первых ее опытов в этом жанре – «набросок Бальмонта». Портрет написан ею «с натуры», во время публичной лекции поэта и, по ее словам, «кажется, верно схвачен»: «Рисовала в профиль, потому что мест не было, и я сидела на сцене» (с. 54). Лиза, передавая Карновскому свои впечатления о лекции поэта, замечает, что он представлялся ей совершенно другим, но каким именно – не говорит, описывает того Бальмонта, каким она увидела его на сцене: «Маленький, похожий на испанца, рыжий, с длинными усами и остроконечной бородкой. Читает, закинув голову и опустив глаза. В антракте не было других разговоров, кроме как о его манерности, отчужденности, высокомерии» (с. 54). Лиза видит перед собой человека небольшого роста, субтильного телосложения («маленький»), с характерным цветом волос («рыжий») и отличительными приметами (длинные усы, остроконечная бородка). Героиня обращает внимание на его манеру держаться («Читает, закинув голову и опустив глаза»), которая воспринимается ею как свидетельство присущей ему надменности. Приведенное описание – традиционная портретная зарисовка, позволяющая «увидеть» внешний и внутренний облик человека (в данном случае – реально существовавшего лица, открывшегося взору героини непосредственно).

Однако на данный портрет можно посмотреть и с другой стороны. Героиня акцентирует внимание на тех чертах Бальмонта, которые были растиражированы в том числе и его живописными изображениями, принадлежавшими таким художникам, как М. Дурнов (1901), В. Серов (1905), Н. П. Ульянов (1909), Л. Пастернак (1913) и др. Рассматриваемую портретную характеристику можно прочитать не только как зарисовку «с натуры», но и как сводный экфрасис известных живописных портретов Бальмонта. Так, донкихотовские усы, остроконечная бородка заставляют вспомнить образ поэта, увиденный В. Серовым и Н. П. Ульяновым; поза («Читает, закинув голову и опустив глаза») напоминает о Бальмонте, запечатленном на полотне Л. Пастернака. Узнаваемость Бальмонта в принадлежащем героине описании позволяет рассматривать его (описание. – *Е. П.*) в контексте бальмонтовской иконографии как экфрасис.

Лиза делится с Карновским своими впечатлениями о Бальмонте не только ради того, чтобы подчеркнуть разницу между реальным человеком, открывшимся ее взору непосредственно, и представлениями о нем, подсказанными ее воображением. Героиня говорит о двух Бальмонтах, увиденных ею в тот памятный вечер – Бальмонте-лекторе, выступавшем в первом отделении, и Бальмонте-поэте, явившемся во втором: «Зато во втором отделении все было забыто. Не знаю, как это случилось, но мы покорно отправились вслед за ним “из молчаливой России, мимо туманной Англии и улыбающейся Франции” на Самоа, где быстрые летучие сны возникают “как станы стрекоз, как лепеты скрипки, как трепеты грез” и где смуглые красавицы приветствуют вас “Талефа”» (с. 54). Приведенное описание строится на контрасте: Бальмонту, рассуждавшему о поэзии, противопоставляется Бальмонт, читавший свои стихи. Первый – раздражал и отталкивал, второй – околдовывал, зачаровывал и уводил за собой. Отмеченный контраст призван подчеркнуть магическую силу искусства, власть художественного творчества, преображающего человека и окружающую его действительность.

Как такового «наброска Бальмонта», выполненного Лизой, в романе нет: в виде развернутого описания он отсутствует. Собственно экфрасис сведен к единственному замечанию художницы: «кажется, верно схвачен», смысл которого помогает понять контекст, в данном случае – впечатление, произведенное на героиню Бальмонтом-поэтом. Лиза увидела в нем демиурга, творящего идеальный мир, существующий наравне с миром реальным. Ее «набросок Бальмонта» был посвящен поэту, гармонизирующему жизнь, претворяющему жизнь в искусство. Верно схваченный Бальмонт, согласно ее логике, – творец «сладостной легенды». Контекст, уточняя, что именно имела в виду героиня, когда замечала: «кажется, верно схвачен», – дает возможность судить об эстетических приоритетах начинающей художницы, отдававшей предпочтение искусству, преображающему мир.

Приведенный анализ «наброска Бальмонта» убеждает, что экфрасис (даже будучи «точечным») – это всегда интерпретация, касающаяся краеугольного в эстетике вопроса об отношении искусства к действительности. В продолжение этой темы рассмотрим представляющее несомненный интерес описание фотографии, на которой Лиза запечатлена вместе со своим мужем. Обратимся к тексту: «<... > между письмами была вклеена слегка пожелтевшая фотография: перед мольбертом, на котором стоял начатый картон, держа кисти в руках, сидел художник, без сомнения, Гордеев, а в центре – серьезная, причесанная на прямой пробор, в свободном, легком платье, оставлявшем голыми руки и шею, ему позировала Лиза. В том, как она держала руки, легко соединив узкие, длинные кисти, в покорности, странно противоречившей гордому повороту головы, в линии шеи, плавно переходящей в

плечи, во всем была скромная женственность – ее слабость и сила. И такая же, схваченная несколькими линиями, она была намечена на картоне. Солнце светило в спину художника, и контур его повернутого в профиль лица был расплывчат, неясен. Что-то офицерское было в небрежности, с которой он сидел, скрестив ноги в высоких сапогах» (с. 141–142).

Двойной портрет (Лизы и Гордеева) отражает авторский взгляд на героев. В основе изображения лежит контраст двух натур, объединенных одним пространством. Лиза – натура неоднозначная, внутренне противоречивая: она одновременно слабая и сильная, свободная и закрепощенная. Автор обращает внимание на серьезное выражение ее лица, строгость которому придает прямой пробор, и легкое открытое платье, обнаженные руки. Он замечает гордый поворот головы и не сочетающуюся с ним плавную линию шеи и плеч. В соединении этих, казалось бы, исключающих одна другую деталей он видит проявление человеческой сложности, глубины, женственности. В отличие от Лизы Гордеев элементарен, однозначен, он не обладает той многомерностью, которая присуща его супруге. Не случайно на фотографии не видно его лица, по которому можно было бы судить о его внутреннем мире. Не случайно в поле зрения автора попадают высокие сапоги Гордеева, в сочетании с офицерской небрежностью его позы они вводят в изображение героя тему казармы, с которой ассоциируется несвобода. Супругов связывали не только брачные узы, они оба зарабатывали на жизнь своим творчеством, и, поскольку Лиза зависела от мужа материально, она вынуждена была работать на его условиях, которые чаще всего ее как творческую личность не устраивали. В авторском описании фотографии подчеркнута, прежде всего, конфликтность отношений между героями, их противостояние друг другу.

Примечательно, что рассматриваемая фотография – это не только двойной портрет, это еще и портрет в портрете. На фотографии запечатлен момент работы Гордеева над портретом Лизы. У каждого из них здесь своя роль. Он – художник, она – позирующая ему модель. Они друг против друга, они связаны между собой, но не являются одним целым, они рядом, но не вместе, не вдвоем – они по разные стороны мольберта, и у каждого из них своя драма: она вынуждена считаться с тисками, которыми зажата судьбой, он понимает, что свободолюбивая Лиза рано или поздно оставит его. В связи с этим примечательно и то, что на картине Лиза схвачена «несколькими линиями» именно такой, какой увидел ее на фотографии автор. Авторский взгляд совпал с точкой зрения Гордеева-художника. Гордеев-художник оказался намного проницательнее Гордеева-человека. Небрежность его позы может быть истолкована не только как упоение собственной властью, как проявление офицерских замашек, но и как свидетельство смятения, беспокойства, растерянности, страха потерять Лизу. Фотография, рассмотренная как портрет в портрете, во-первых, вносит существенные коррективы в уже сложившиеся представления о героях, во-вторых, ее описание приобретает металитературное значение. Оно дает автору возможность в имплицитной форме выразить мысль о том, что творческий и человеческий аспекты личности художника могут и не совпадать, что в отдельно взятой личности художник превосходит человека в умении видеть и понимать жизнь.

Еще одну грань вечной темы «художник и его творение» раскрывает экфрасис написанного Лизой портрета Жозефа. Впервые Лиза упоминает об этом юноше в письме к Карновскому, характеризуя свое корсиканское окружение. Заметив, что любящие ее местные жители, глядя на ее полотна, «только скорбно покачивают головами», Лиза подчеркивает: «Единственный человек, которому нравятся мои картины, – бонифачийский дурачок Жозеф, мой самый близкий друг и ежедневный гость». Описывая своего нового друга, Лиза замечает: «Он высокий худой, без “фаса”, безобидный и удивительно добрый. Его зовут простаком (simple), за глаза подтрунивают. Он болен, <...> живет в семье сестры, где его очень любят» (с. 189). В следующих письмах с Корсики Лиза рассказывает Карновскому о том, что, подолгу разговаривая с Жозефом, «окончательно убедилась в том, что он не только не дурачок, а по-своему очень умен, хотя и простодушен, как дитя», (с. 214), что подчас он поражал ее «своей детской мудростью» (с. 252). Пересказывая некоторые рассуждения Жозефа, Лиза признается, что в разговорах с ним запасалась душевными силами (с. 214). Жозеф – не только собеседник Лизы, он ее верный помощник. Благодаря ему и его сестрам у нее появились так необходимые ей фуфайки и теплые одеяла и даже мазь от комаров, его стараниями ее шалаш, укрепленный валунами, превратился «в настоящую виллу».

Лиза задумала писать Жозефа, когда увидела его одиноко стоящим в глубокой задумчивости посреди маленькой серо-зеленой долинки, расположенной между скалами. Однако тогда он был в трауре по отцу, и «ей не хотелось писать его в черном». Спустя два года героиня возвратилась к этому своему замыслу: «Прежде чем взяться за кисть, она сделала не меньше полусотни рисунков – надо было понять это странное, задумчивое узкое лицо, с вывернутыми веками и лохматой угольно-черной и полуседой шевелюрой» (с. 254).

Следует заметить, что, рассказывая о Жозефе, Лиза дает возможность Карновскому «увидеть» своего корсиканского друга, она обращает внимание на его рост, худобу, узкое («без фаса») лицо. Автор, видя Жозефа глазами Лизы, отмечает «странное, задумчивое узкое лицо», вывернутые веки, лохматую шевелюру. Подчеркнем, пока речь идет лишь о намерении героини писать портрет Жозефа. Произведения искусства еще нет, нет и экфрасиса – есть герой и вполне традиционная портретная характеристика его.

В рассматриваемом романе описывается целый ряд принадлежащих героине полотен, чаще всего даются описания уже законченных ее работ. В случае с портретом Жозефа дело обстоит иначе: в фокусе (помимо растянувшейся на два года творческой истории) оказывается процесс его непосредственного создания. Автор позволяет заглянуть в творческую лабораторию своей героини, показывая, как на первом сеансе «она работала еще ощупью, подолгу смотрела на Жозефа, а потом быстро набрасывала на холсте бог знает что – какой-то серо-золотисто-синий мир, в который она должна была окунуться с головой, копаться и купаться. От левого края – к пустому четырехугольнику, заполнявшемуся тем, что должно было стать лицом Жозефа. Потом – к правому краю» (с. 254–255). Автор передает творческие муки своей героини, вновь и вновь пытавшейся воплотить задуманное на холсте: «Она постаралась <...> закрыть весь холст, чтобы наметилось то “самое общее”, что должно было приблизить ее к портрету, который она видела в воображении. Но ничего не наметилось, и она с огорчением долго переводила взгляд с холста на Жозефа. <...>» (с. 255). Во время второго сеанса Лиза «снова переписала весь холст, на этот раз меньшими долями, меняя то, что вчера шло свободно, открыто» (с. 255). На третьем сеансе «она ясно видела пустые места на холсте, и надо было заполнить их так», чтобы не потерять сдвига, наметившегося «вчера, когда у Жозефа стало тревожное лицо с полуопущенным веком» (с. 256–257). Наконец, ей открылось то, что она так настойчиво и мучительно искала: «Это было на четвертом сеансе. Все уже, кажется, установилось. Ей удалось связать два пятна, на которых держался весь холст, – лицо и рука, упавшая на колени. Она уточнила цвета – белый довела до розового, а в красном погасила резкость. Перед окончанием работы она обычно откладывала ее, чтобы холст мог подсохнуть, а потом только поправляла отдельные места. И она уже подумывала об этом, когда два светло-розовых крыла стали раскрываться на холсте, как бы поддерживая лицо Жозефа. <...> Она поспешно выдавливала и смешивала краски, она не отходила, а отбегала, чтобы взглянуть на холст, и сразу же возвращалась. Все снова перестраивалось, еще приблизительно, неточно. Еще неизвестно было, что выйдет из этих крыльев, но Елизавета Николаевна уже работала над ними, с красными пятнами на щеках, энергично, быстро. Все до сих пор было не то и не так. Лицо осветилось, глаза стали глубже, смуглота на провалах щек потеплела. Детские, прозрачные крылья писали сами себя, и вообразить портрет без них было уже невозможно» (с. 257).

Каждый из четырех сеансов является своего рода ступенью на пути к портрету, на пути от замысла к воплощению, в конечном счете, к постижению изображенного на портрете человека. Взятые в совокупности описания этих сеансов и есть экфрасис портрета Жозефа. Нетрудно заметить, что в данном экфрасисе традиционные портретные характеристики героя отсутствуют, хотя не раз упоминаются лицо (глаза, щеки), рука. Его кульминацией является озарение, посетившее художницу тогда, когда ей показалось, что работа уже завершена (найдены композиционные и цветовые решения: связаны между собой «два пятна, на которых держался весь холст», уточнены цвета). Именно в этот момент неожиданно для себя Лиза вдруг увидела за плечами позировавшего ей человека два крыла, радикально преобразившие его облик. Художнице «еще неизвестно было, что выйдет из этих крыльев», возникших сначала в ее воображении, а потом и на холсте, но, работая над ними, она чувствовала, что «прозрачные крылья писали сами себя», и знала, что «вообразить портрет без них было уже невозможно». Данный экфрасис свидетельствует о том, что воплощение творческого замысла (как и его рождение) происходит под воздействием высших сил, избирающих художника проводником своей воли.

Крылья как доминанта портрета Жозефа хотя и нарушают жизнеподобие, являются художественно оправданным атрибутом героя. Художник-портретист высвечивает на полотне внутренний облик своей модели. Увидев крылья за плечами у Жозефа, Лиза нашла точный образ его ангельской души. Крылья Жозефа – это и есть «символическое воплощение незримого», которого так настойчиво добивалась художница.

Нельзя не заметить, что образ крыльев возникает в романе не впервые. Примечательно и то, что прежде он был связан с самой Лизой. Так он возникал в ее раздумьях о море: она признавалась, что при виде моря ей «хочется не писать, а летать»: «И я даже чувствую – Вы, конечно, иронически улыбаетесь – за плечами большие, легкие крылья» (с. 41). Этот образ повторялся во сне Лизы: она увидела своего возлюбленного в кругу его семьи и заметила, что младшая его сестра, держа дверь, не хочет впускать

ее: «И я улетаю. За плечами у меня крылья, я – над морем <...>» (с. 57). Героиня признавалась: «Впрочем, "я с детства была крылатой". Но прежде это были сны, полные свободы и силы, а теперь мучительные. То я боюсь, что крылья у меня привязанные, чужие. То мне надо непременно увидеть их, а этого нельзя, потому что стоит только оглянуться, и всему конец – захлестнет, утону» (с. 57).

Крылатость – черта, сближающая Лизу и Жозефа, позволяющая увидеть в его портрете элементы автопортрета художницы. При этом понимать отмеченное сходство следует отнюдь не буквально: Лиза не похожа на Жозефа ни лицом, ни душой. Отмеченная параллель необходима автору, чтобы эксплицировать собственное понимание искусства.

Исследователи творчества В. Каверина уже не раз обращали внимание на то, что он вслед за своими великими предшественниками (Гоголем, По, Уайльдом) изображал процесс поглощения жизни искусством, полагая, что «в истинном искусстве, подобно песку в песочных часах, жизненные силы творца перетекают в произведение, и художник с необходимостью должен исчезнуть, принося себя в жертву искусству» [6]. Эта типично романтическая концепция творчества реализована в одном из первых каверинских романов – «Художник неизвестен», той же логике подчинена и судьба героини в рассматриваемом романе.

Портрет Жозефа становится последней работой Лизы. В него уходят – словно «перетекают» – ее силы, ее энергия, ее душа. И только в этом смысле данный портрет является автопортретом пишущего его человека. Экфрасис портрета Жозефа совпадает с финалом: на нем неожиданно обрывается рассказ о жизни и судьбе героини. Финальная (сильная) позиция подчеркивает значимость данной работы и связанных с нею представлений о том, что за дар, отпущенный свыше, художник кладет на алтарь искусства самого себя.

Итак, нами рассматривались как традиционные портретные зарисовки, так и портреты, выполненные героиней-художницей. Среди экфрасисов-портретов выделялись описания работ, на которых изображены реально существовавшие лица (например, набросок портрета К. Бальмонта) и вымышленные герои (например, портрет Жозефа). Принадлежащий Лизе портрет Бальмонта прочитывался и как сводный экфрасис известных изображений поэта; портрет Жозефа – в том числе и как автопортрет самой художницы. В том и другом случае исследовательское внимание было сосредоточено на анализе экфрасиса как интерпретации того или иного художественного полотна, эксплицирующей эстетические предпочтения действующих лиц романа и его автора. Портрет Лизы, сохранившийся на их совместной с Гордеевым фотографии, как портрет в портрете, также рассматривался в связи с актуализацией собственно эстетической проблематики, относящейся к авторским представлениям о художнике, которому дано видеть то, человеку может оказаться недоступно. Предпринятый анализ подтверждает справедливость сделанного Ю. М. Лотманом вывода: «Портрет – как бы двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни и жизнь в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности» [7].

Примечания

1. *Кормилов С. И.* Портрет // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Ин-т науч. информации по обществ. наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 762.

2. *Лотман Ю. М.* Портрет // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 509.

3. Там же. С. 510.

4. *Каверин В. А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1982. С. 17. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

5. См. об этом: *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 5–23.

6. *Криворучко А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филолог. наук. Тверь, 2009. С. 95.

7. *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 514.

УДК 812

И. С. Юхнова

ОБРАЗ ШВАБРИНА: ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ

В статье характеризуется речевое поведение Швабрина, что позволяет показать, как в «Капитанской дочке» создается система психологических мотивировок, а также осмыслить причины перехода героя на сторону Пугачёва.

The article is devoted to analysing Shvabrin's talking manner and his reasons of supporting Pougachev's movement. Also the researcher paid attention to the system of phsychological motivation in "The Capitain's Daughter".

Ключевые слова: Пушкин, «Капитанская дочка», Швабрин, речевое поведение, диалог, общение, коммуникация.

Keywords: Pushkin, "The Capitain's Daughter", Shvabrin, talking manner, dialogue, communication.

Исследователями справедливо замечено, что «из всех героев "Капитанской дочки" Швабрину, кажется, уделялось меньше всего внимания» [1]. Однако в последние десятилетия появился ряд работ, отчасти восполняющих данный пробел [2]. В. Я. Малкина обосновала литературную природу образа, который, по ее мнению, строится с учетом эстетики готического романа. Е. Е. Прощин соотнес его происхождение с другой – авантюрной традицией. Н. А. Ермакова показала, как воспринят образ Швабрина Лермонтовым, и сопоставила этого героя с Печориным [3].

Основные наблюдения можно суммировать следующим образом. Все исследователи говорят о литературной природе образа. При этом в тени остается тот факт, что для Пушкина Швабрин – герой, произведенный самой жизнью, реальной историей пугачевского восстания; для него первична естественная, жизненная, а не литературная природа образа.

Другой повторяющийся мотив в исследованиях – мысль о схематичности, фрагментарности в прорисовке характера, что порождает психологическую неопределенность, отсутствие мотивировок предательства.

Отличительной чертой героя называют его бездомность, неустроенность. Свидетельством этому является тот факт, что Швабрин, в противовес всем другим персонажам, существует в произведении вне родства, вне семейных отношений [4]. А Н. А. Ермакова высказывает мысль о том, что Швабрин не укладывается в социальные границы – его черта «социальная неукорененность» [5], и спорит с Ю. М. Лотманом, по мнению которого, Швабрин «без остатка умещается в игре социальных сил своего времени» [6]. Аналогичную с Н. А. Ермаковой точку зрения высказывает Э. Г. Бабаев: «В романе Пушкина нет социологической предопределенности, Швабрин тоже был «природный дворянин», но его судьба не похожа на судьбу Гринёва. Пушкин видел перед собой великое множество исторических лиц и судеб» [7]. Исследователь находит такое определение для героя – «смутный человек смутного времени», и считает, что «его появление в стане Пугачева романически хорошо обосновано» [8].

Прототипическую основу образа Швабрина вскрыла Н. В. Смирнова [9]. Судьба отца и сына Шванвичей прояснила «родовые» черты Швабрина, и главную из них – авантюрно-разрушительную основу характера, способность, оказавшись в гуще событий, действовать, не задумываясь об этической стороне совершаемых поступков. Наследственной чертой Шванвичей становится предательство. Н. В. Смирнова так и характеризует Шванвича-сына: «предатель, сын предателя»; при этом исследовательница показывает, что его роль в событиях пугачевского восстания неоднозначна – он «стал чем-то вроде посредника», «необходимым медиатором между двумя культурами/мирами». В «Капитанской дочке» функция посредника перейдет к Гринёву, в Швабрине же окончательно «победит» своеволие, стремление к хаосу, к разрушению устоявшегося порядка.

Все наблюдения крайне ценны, а потому стимулируют новые размышления. Многое в образе Швабрина уточняется, если проследить, как выстраивается его речевое поведение.

Тип общения, который естественен для Швабрина, подчеркнуто контрастен тому, который установился в крепости. Герой общителен, но эта общительность иного рода, чем подобное же свойство у Василисы Егоровны или попадьи Акулины Памфиловны. Содержание его разговоров – это не отражение бытовых происшествий, не погружение в мир собеседника, мир привычных и естественных забот и отношений. Швабрину необходимо занять ум, утолить потребность интеллектуального и светского общения. Он злословит, высмеивает, при этом никогда не говорит о том, что по-настоящему волнует его, не открывается собеседнику. Гринёву, как и другим обитателям крепости, остаются неизвестны его истинные чувства, цели, прошлое.

Швабрин, пожалуй, единственный герой, у которого не совпадает то, что он говорит, с тем, что он по-настоящему думает. В основе стратегии его речевого поведения лежит использование «речи *лукавой*» [10]. Чтобы сделать это очевидным, Пушкин включает диалог, «разоблачающий» Швабрина, и, как правило, это разговор

© Юхнова И. С., 2011

сторонних людей: Маша рассказывает Гринёву о сватовстве Швабрина, а «даме» в Царскосельском саду раскроет истинную причину контактов Гринёва с Пугачевым – и уже postfactum станут понятными мотивы его злословия, по-новому зазвучат его высказывания и о Маше, и о Василисе Егоровне...

В главе «Сирота» Швабрин, пожалуй, единственный раз окажется в ситуации, когда его интрига раскрыта, речь *лукавая* разоблачена, и герою приходится мотивировать свой поступок, оправдываться. Мы увидим, как он ведет себя в ситуации правдивого диалога.

Инициатива в завязывании общения с Гринёвым исходит от Швабрина. И тема первого разговора, и способ его ведения (Швабрин изъясняется по-французски, сетует на невозможность полноценного общения в крепости, а свой визит мотивирует следующим образом: «...желание увидеть наконец человеческое лицо так овладело мною, что я не вытерпел. Вы это поймете, когда проживете здесь еще несколько времени» [11]) иллюстрируют его светскость, принадлежность к столичному гвардейскому кругу. Однако стоит вспомнить комментарий, который делает к ситуации знакомства В. С. Листов: «...заметим маленькое неправдоподобие всей сцены знакомства новоприбывшего Гринёва и старожила Швабрина. Войдя в комнату, Алексей Иванович мгновенно заговаривает по-французски. В историческое время, когда происходит диалог, – а это самое начало 70-х гг. XVIII в. – французский язык далеко не так широко распространен в российском благородном сословии, как среди дворян – современников Пушкина. Великая революция и массовая эмиграция из Франции в Россию еще впереди. В том, что Швабрин, в прошлом блестящий петербургский гвардеец, владеет языком Корнеля и Расина, ничего удивительного нет. Но многолетний опыт жизни в провинции должен был его убедить, что возможность беседовать по-французски с вчерашним недорослем из глухого уезда ничтожно мала. Даже и сам автор романа намекает нам на случайность появления мсье Бопре в симбирской деревне. И еще усиливает сомнения в знаниях Петруши: “outchitel” выучился у ученика “кое-как болтать по-русски” и после уж не прибегал к родной своей речи.

В сцене знакомства Швабрина и Гринёва громко звучит следующий, XIX в. Столичный дворянин в глуши, оторванный от франкоязычного салона, чуть пренебрегает светскими условностями и знакомится с приезжим, справедливо полагая, что язык общения служит достаточной рекомендацией» [12].

Разговор Швабрина, его живость, остроумие увлекают Гринёва. Он так характеризует речевую манеру Швабрина: «Разговор его был остер и занимателен. Он с большой весёлостию описал мне семейство коменданта, его общество и край, куда завела меня судьба. Я смеялся от чистого сердца...» [13].

Швабрин воспринимает Гринёва как человека своего круга, единого с ним по потребностям в общении, по отношению к людям. Но постепенно Гринёву открывается, что остроумие Швабрина – это злоречие, основанное на лжи, искажении реальности, что Швабрин – интриган, так как действует скрытно, тайно. А его «шутки» обусловлены затаенной обидой, затянувшейся опалой (к моменту приезда Гринёва он провел в крепости уже 5 лет), тем, что он почитает себя выше обитателей крепости. А потому Гринёв начинает испытывать дискомфорт от общения со Швабриным, тяготится им, отдаляется от него. В главе «Поединок» он записывает: «С А. И. Швабриным, разумеется, виделся я каждый день; но час от часу беседа его становилась для меня менее приятною. Всегдашние шутки его насчет семьи коменданта мне очень не нравились, особенно колкие замечания о Марье Ивановне» [14].

Душа Гринёва отвергает разрушительное начало в Швабрине, которое проявляется не только в поступках, но также обозначается и в некоторых особенностях коммуникации: в ряде диалогов героев (прежде всего тех, которые происходят накануне падения крепости) остается что-то недосказанное Швабриным. Он будто останавливается на пороге какой-то новой идеи – и тогда диалог либо обрывается, либо вовсе не происходит. Таков, например, оборванный разговор Гринёва со Швабриным после «военного совета» у капитана Миронова: «Как ты думаешь, чем это кончится? – спросил я его. «Бог знает – отвечал он; – «посмотрим. Важного покамест еще ничего не вижу. Если же...» Тут он задумался и в рассеянии стал насвистывать французскую арию» [15]. А также наблюдение Гринёва во время приступа: «Швабрин стоял подле меня и **пристально глядел на неприятеля** (выделено нами.– *И. Ю.*)» [16].

В первом и во втором случае налицо факт выпадения Швабрина из коммуникации, погружения в какую-то важную, сжигающую душу и сознание идею. Но если первый диалог обрывается французской арией (так неожиданно в стихию зарождающегося мятежа диссонансом врывается оперный мотивчик, а сюжеты опер как раз и строятся на столкновении страстей), то второй диалог даже не завязывается, не возникает. Однако само молчание в данном случае содержательно, говорит о многом и «рифмуется» с рядом аналогичных ситуаций как в других в произведениях Пушкина (вспомним знаменитые финалы «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий»), так и в самой «Капитанской дочке».

Подобное погружение в себя, молчание, выпадение из коммуникации неожиданно перекликается с тем, как реагирует Пугачев на реплику Гринёва о калмыцкой сказке.

Подобные акценты в общении позволяют подспудно сформировать мысль о неслучайности столь быстрого перехода Швабрина на сторону пугачевцев. Детали, отмеченные Гринёвым в этих диалогах, свидетельствуют, что предательство Швабрина обусловлено не страхом смерти, не желанием самоутверждения или принципом реванша. Через них проступает то, что В. Н. Катасонов отнес ко второму уровню общения и назвал «свободой произвола» [17]. Тем самым подчеркивается то авантюрно-разрушительное начало, которое уже почувствовал в Швабрине Гринёв и которое в данных исторических обстоятельствах вырывается наружу, обретает свободу. Это та ситуация, к которой можно применить пушкинское определение «у бездны на краю».

В общении со Швабриным Гринёв приобретает новый и очень разнообразный коммуникативный опыт.

Именно от Швабрина он получает уроки светского общения, основанного на игре слов, злоязычии, подтекстовом диалоге. Достаточно вспомнить разговор в доме Мироновых перед дуэлью. Он строится на двусмысленности, которая понятна только Гринёву и не улавливается другими собеседниками. Однако Гринёв не поддерживает этот разговор, а, напротив, с досадой вспоминает: «Бесстыдство Швабрина чуть меня не взбесило; но никто, кроме меня, не понял грубых его обиняков; по крайней мере, никто не обратил на них внимания» [18]. И в этом замечании этическая, нравственная оценка Гринёвым не только поведения Швабрина в конкретной ситуации, но и светского общения в целом.

Именно Швабрин пристрастит Гринёва к чтению, а затем вступит с ним в жесткий литературный спор. Швабрин вовлечет его и в дуэльную ситуацию. Из-за его показаний герой предстанет перед судом.

Почти каждый раз, вступая в контакт со Швабриным, Гринёв оказывается в новых для него коммуникативных обстоятельствах. И всегда действия, слова Швабрина встречают внутреннее сопротивление, противостояние Гринёва, зачастую плохо осознаваемое им самим.

В общении со Швабриным герой находится в ситуации внутреннего выбора, когда ему необходимо сформировать свою позицию, а потом отстоять ее. В этом отношении контакты Гринёва со Швабриным в чем-то аналогичны его общению с Пугачевым. Однако есть принципиальное отличие. Между Гринёвым и Пугачевым устанавливаются поистине диалогические отношения: они воспринимают позицию и аргументы собеседника. При несовпадении склада личности, социального статуса, жизненного опыта они способны понять и услышать друг друга. Это равноправный диалог двух равноценных сознаний, это диалоги-созвучия при разнице жизненных позиций. Есть еще один сквозной мотив в общении героев: как бы испытывая Гринёва, Пугачев провоцирует его «на выбор между прямотой и лукавством» [19]. И Гринёв всегда выбирает «прямоту».

Со Швабриным понимание оказывается невозможным, так как он человек «произвола», для него существует только его «правда», что проявляется и в его поступках, и в избираемой им речевой стратегии. Речь Швабрина всегда *лукава*, ложна, даже когда правдива по излагаемым фактам. Однако сама «правда» в его устах превращается в ложь, утрачивает истинность, так как он искусно «вплавляет» ложь в реальность, искажает смысл событий, смещает акценты, не открывает всех обстоятельств, дает неверные мотивировки своим и чужим поступкам. Так, например, в письме отцу Гринёва, донесении властям вроде бы речь идет о свершившихся и достоверных фактах: Гринёв, действительно, влюблен в Машу и мечтает на ней жениться, он, действительно, покидал Оренбургскую крепость, встречался с Пугачевым и воспользовался его заступничеством. Но сама правда в изложении Швабрина оказывается неполной, а, помещенная в ложный контекст, утрачивает истинность. Речь Швабрина *лукава* не потому, что он говорит неправду, а потому, что укрывает истину. По этой причине разговоры Гринёва и Швабрина – это всегда диалоги-противостояние, и конфликт проистекает из-за своеволия Швабрина.

Гринёв, вступая в большую жизнь, стремясь найти свой путь, прислушивается к ее многоголосию. Именно в этом видит особенность характера и жизненное предназначение В. А. Гринёва Грехнёв: «...с доверительной безоглядностью отдаваясь взвихренному течению жизни, в трагический узор истории он (Гринёв. – *И. Ю.*) как-то незаметно вписывает узор своего «я», своей человечности, чести и доброты, повинуясь, в сущности, только одному – зову сердца и еще, быть может, той готовности слушать пульс самой реальности, <...> которой в избытке наделено его сознание. Только сознание, прислушивающееся ко всем голосам жизни, способно, по Пушкину, очеловечить историю, ибо оно лишено рокового соблазна творить его по собственному произволу» [20]. Швабрин этого дара лишен. Он различает только свой голос, или хаос, в который в итоге и уходит.

Примечания

1. *Малкина В. Я.* «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и «готическая» традиция (образ Швабрина) //

Болдинские чтения. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2001. С. 59.

2. *Малкина В. Я.* Указ. работа; *Прощин Е. Е.* Жанровый генезис «Капитанской дочки»: образ Швабрина в контексте авантюрной поэтики // Болдинские чтения. Н. Новгород: Изд-во «Вектор-ТиС», 2003; *Ермакова Н. А.* «Капитанская дочка» в сфере творческих рефлексий М. Ю. Лермонтова // Болдинские чтения. Н. Новгород: Изд-во «Вектор-ТиС», 2008.

3. Ранее о Швабрине писали: *Вацуро В. Э.* А. С. Пушкин. Капитанская дочка. Л., 1984. (Сер. «Литературные памятники»); *Удодов Б. Т.* О двух героях века (Швабрин и Печорин) // Сборник материалов 2-й научной сессии вузов Центрально-Черноземной зоны. Литературоведение. Воронеж, 1967.

4. *Прощин Е. Е.* Указ. раб. С. 213.

5. *Ермакова Н. А.* Указ. раб. С. 69.

6. *Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 124.

7. *Бабаев Э. Г.* Творчество А. С. Пушкина. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 93.

8. Там же. С. 93.

9. *Смирнова Н. В.* Человек из государства Пугачева. Шванвич и Швабрин // Доклад был прочитан 25 января 20011 г. на научном заседании в Гос. музее А. С. Пушкина.

10. *Савинков С. В.* Речь *прямая* и речь *лукавая*: стратегии поведения в творчестве Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород: Вектор-ТиС, 2009. С. 98–109.

11. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 8(1). М.: Воскресенье, 1995. С. 296.

12. *Листов В. С.* «Голос музы темной...» К истолкованию творчества и биографии А. С. Пушкина. М.: Жираф, 2005. С. 289–290.

13. *Пушкин А. С.* С. 296.

14. *Пушкин А. С.* С. 299–300.

15. *Пушкин А. С.* С. 314.

16. *Пушкин А. С.* С. 322.

17. *Катасонов В. Н.* Хождение по водам (Религиозно-нравственный смысл «Капитанской дочки» А. С. Пушкина). Пермь: Редакция газеты «Православная Пермь», 1998. С. 8.

18. *Пушкин А. С.* С. 303.

19. *Савинков С. В.* С. 102.

20. *Грехнёв В. А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1994. С. 22.

Слово и образ в поэтическом тексте. Герой и автор в прозаическом произведении

УДК 81'73

А. Е. Рылова

ЛИТУРГИЧЕСКОЕ СЛОВО И ОБРАЗ В ПОЭЗИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО И МАРИИ ПЕТРОВЫХ*

В статье рассматривается роль христианских образов в поэзии XX в. и способы их выражения в тексте. На примере лирики Арсения Тарковского и Марии Петровых выявляется различие подходов к осмыслению литургического слова: внешнего, общекультурного и внутреннего, обусловленного истинной верой. При этом подчеркивается разница между метафорой и символом и их функционированием.

The article studies the role of Christian images in the XX century poetry and the ways of their expression in the text. Using the material of A. Tarkovsky's and M. Petrovykh's lyrics, the author shows the difference between two approaches to interpreting liturgical lexis. One of them is external, generally cultural, and the other internal, stipulated by true faith. The difference between metaphor and symbol and their functioning in the text are emphasized.

Ключевые слова: литургическое слово, символ, метафора, пасхальный цикл, храм, молитва.

Keywords: liturgical lexis, symbol, metaphor, the Easter cycle, temple, prayer.

В поэзии XX в. выявляются два подхода к литургическому слову – метафорический и символический. В первом случае христианские образы и мотивы используются лишь как материал, как общекультурная база для таких метафор и сравнений, которые, по определению С. Н. Бройтмана, «основаны не на внешнем сходстве (как классические тропы), а на архаической семантике» [1]. Второй подход воспринимает литургическое слово как символ, знак иной, высшей реальности, следуя самой природе этого слова, существенное свойство которого символизм, так как только символ способен встать на грани видимого и невидимого и изобразить неизобразимое, несводимое к системе представлений, понятий, суждений и идей. В результате христианские образы входят в текст органично и влияют на характер стихового строя и смысла, тогда как при первом подходе они зачастую выглядят элементом весьма условным, переосмысленным в художественном контексте.

Рассмотрим, как изложенные два подхода определяют характер освоения литургического слова в поэзии Арсения Тарковского и Марии Петровых.

В поэзии Тарковского употребляющиеся довольно часто библейские образы не имеют свойственного им символического значения и употреблены для создания поэтического смысла. Например, в пятом стихотворении цикла «Памяти А. А. Ахматовой» (1966–1968) читаем: «Имя твое Ангел и Ханаан, / ты отъединена» [2] (с. 315). Может показаться, что образ здесь основан на звуковой перекличке имени Анна и соотнесенных с ним библеизмов Ангел и Ханаан, реализующихся в коннотативном плане семантики святости, глубинности духовных истоков. Однако такое употребление христианских образов уводит от их подлинного смысла (ангел – вестник, Ханаан – страна, простирающаяся на запад от северо-западной излучины Евфрата и от Иордана до берега Средиземного моря) и делает лишь произвольным материалом авторской рефлексии, в результате которой создается метафорическая образность в виде феноменального изображения жизни и бытия.

При этом часто указанные образы входят в состав метафор и сравнений, например, в стихотворении «До стихов» (1965) читаем: «Огнем вперед судьба летела / Неопалимой купиной» (с. 191). Однако между образами судьбы поэта и образами Неопалимой Купины нет того сходства, по которому можно было бы совершить перенос – метафору, ведь Неопалимая Купина – один из ветхозаветных прообразов, указывавших на Богоматерь и знаменующих собою непорочное зачатие Богоматерью Христа от Духа Святого. У Тарковского же Неопалимая Купина – лишь образ стойкости («неопалимости») в горниле судьбы. В стихотворении «Телец, Орион, Большой Пес» (1958) в один образный ряд включены литургические образы и знаки Зодиака: «...Ниже и левей / В горячем персиковом блеске встали, / Как жертва у престола, золотые / Рога Тельца и глаз его горящий / Среди Гиад, как Ветхого Завета / Еще одна скрижаль» (с. 233). Как видим, в результате этой эклектики составляющие метафору означающее – евхаристическая жертва – и означаемое – зодиакальные созвездия – сравниваются в своем содержании и эстетической зна-

* Статья подготовлена в рамках выполнения государственного контракта П662 «Литургическое слово в русской литературе» по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.

© Рылова А. Е., 2011

чимости. Еще более десакрализуется символ в сравнении: «Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали, как богоявленье»; «...была мне милость / Дарована, алтарные врата / Отворены, и в темноте светилась / И медленно клонилась нагота», как и возглас «Будь благословенна», обращенный к возлюбленной (Первые свидания, 1962, с. 217).

Мы исходим из лосевского понимания символа как указания на объективную реальность и необходимости для символа быть указанием на что-то, что не есть он сам [3]. Подменяя символ метафорой, Тарковский утрачивает связь с объективной реальностью теофании, таинств в алтаре и с христианскими основами вообще. Лирическое содержание полностью заслоняет первообразное, церковное.

В то же время стихотворения, основанные на евангельских событиях, выстраиваются в пасхальный цикл, начинающийся с Лазаревой субботы и заканчивающийся Неделей о Фоме. Не случайно началом выступает именно Лазарева суббота. О значении этого дня замечательно пишет протопресв. Александр Шмеман: «С того момента, когда мы слышим: “Веселися Вифания, дом Лазаря...” и затем... “Заутра Христос приходит...”, внешний мир становится как бы нереальным, и нам почти боль причиняет соприкосновение, неизбежное, с его суетой. Реальность – там, в церкви, где с каждым днем мы все больше осознаем, что означает ждать и почему христианская вера есть, прежде и больше всего, ожидание и приготовление» [4].

В стихотворении «Влажной землей из окна потянуло...» (1977, с. 342) образ праведного Лазаря входит в состав сравнения, выражающего предчувствие грядущей весны как воскресения, обновления: «Без сновидений, как Лазарь во гробе, / Спи до весны в материнской утробе, / Выйдешь из гроба в зеленом венце». В стихотворении «Комитас» (1959) воскресение Лазаря тоже является знаком весны: «Лазарь вышел из гробницы, / А ему [Комитасу] и дела нет, / Что летит в его глазницы / Белый яблоневый цвет» (с. 205). В то же время в четвертом стихотворении цикла «После войны» (1960–1969) автор говорит о невозможности для себя как человека повторить путь Лазаря, он отчаивается в возможности обновления своей души: «Тлетворна смерть, но жизнь еще тлетворней, / И необуздан жизни произвол. / Уходишь, Лазарь? Что же, уходи! / Еще горит полнеба за спиною. / Нет больше связи меж тобой и мною» (с. 141).

Следующий евангельский сюжет, присутствующий в поэзии Тарковского, – отречение апостола Петра. Это событие вспоминается на Страстной Седмице, следующей за Лазаревой субботой и Вербным воскресением, например, во время чтения 12 евангелий. Для Тарковского этот сюжет является архетипическим отражением мук своего отступничества: через историю Петра герой стихотворения (старик) вспоминает свое личное отречение и мучается им: «Сел старик на кровати, / Заскрипела кровать / Было так при Пилате. / Что ж теперь вспоминать / ... / И какая досада / Сердце точит с утра? / И на что это надо – / Горевать за Петра?» («Просыпается тело...», 1976, с. 345).

Центральным событием Страстной Седмицы является воспоминание распятия Господа Иисуса Христа. У Тарковского этот сюжет выступает метафорой судьбы поэта: «По сто раз на дню, как брата, / Распинали вы меня» (Лазурный луч, 1958, с. 275). Мотив распятия является ведущим в стихотворении «Как Иисус, распятый на кресте...» (1966). Стихотворение строится по традиционной модели: представлено отражение во сне тех аналогий, на основе которых выстраивается образ лирического героя и его состояния. В композиции выделяется две части: первая – собственно сон, вторая – размышления о своей судьбе. Общий мотив – распятия – заявлен в первой же строке. В первой части он включается в состав сравнения-аналогии: «Как Иисус, распятый на кресте, / Зубец горы чернел на высоте / Границы неба и подземной пыли» (с. 313). Вторая часть начинается со слов «Так снилось мне»; евангельские образы в ней передают основу духовного наследия, заостряют его трагический характер, привносят значения безвинной жертвы, безвинного страдания: «И от кого из пращуров своих / Я получил наследство роковое – / Шипы над перекладиной кривою / Лиловый блеск на скулах восковых / И надпись над поникшей головою?». При том, что лирический герой сострадает мучениям Христа, говорит о своем духовном родстве с Ним («И чья душа, столь близкая моей, / Несла свое слепительное горе?»), но все же страдания Христа, отраженные в поэтическом тексте, – это лишь метафора, передающая состояние души человека, его горе и его муки.

Последнее евангельское событие, упоминающееся в поэзии Тарковского, – уверение апостола Фомы, которое вспоминается в Неделю о Фоме, иначе называющееся Антипасхой. Основные темы праздника отражены в кондаке, написанном Романом Сладкопевцем: «Запечатану гробу, / живот от гроба возсиял еси Христе Боже, / и дверем заключенным, / учеником предстал еси, / всех воскресение: / дух правый теми обновляя нам, / по велицей Твоей милости»: прославление воскресения Христова и стремление к обновлению своей души по милости Христовой. У Тарковского этот сюжет не просто является основой сравнения, а переосмысливается через контрастное сопоставление: «Не я пять чувств, как

пятерню Фома, / Вложил в зияющую рану мира, / А рана мира облила меня» («Явь и речь», 1965, с. 211).

Итак, в лирике Тарковского христианские образы, метафоризируясь, утрачивают свой первоначальный смысл. Мет*а*мфора (от др.-греч. μεταφορά – «перенос», «переносное значение») – троп, использующий название объекта одного класса для описания объекта другого класса. Термин принадлежит Аристотелю и связан с его пониманием искусства как мимесиса [5]. Однако И. Р. Гальперин утверждает, что «это понятие точности весьма относительно. Именно метафора, создающая конкретный образ абстрактного понятия, даёт возможность разного толкования реальных сообщений» [6], а христианские образы разного толкования не допускают. Поэтому, по мнению Д. С. Лихачева, «средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным поисками тайных соответствий мира материального и «духовного» / ... / В противоположность метафоре, сравнению, метонимии, символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей идеалистической богословской мыслью» [7]. У Тарковского евангельские образы и мотивы углубляют перспективу, отражая концептуально значимую составляющую его поэтического мира: вневременную связь и взаимообусловленность всех проявлений жизни. При этом, еще раз подчеркнем, образ и тезис являются эстетически равноценны, что невозможно в символе. «Символическая живописная образность гораздо богаче метафорической образности, поскольку в смысловом отношении она содержит в себе еще и указания на то или другое свое инобытие» [8].

Совершенно иной подход к литургическому слову обнаруживаем в поэзии Марии Петровых.

В статье «Тайна Марии Петровых» Арсений Тарковский писал: «Слова в стихах Марии Петровых светятся, загораясь одно от другого, соседнего. Тайна поэзии Марии Петровых – тайна сильной мысли и обогащенного слова: “За окном шумит листва густая – / И благоуханна и легка, – / Трепеща, темнея и блистая / От прикосновенья ветерка...” Приглядитесь – здесь чудо! Слова из обычного литературного лексикона приобретают новую напряженность, новое значение. Они наэлектризованы. Да еще найдена и новая реалия: листва под ветром и впрямь темнеет и блистает. Здесь главенствующее – не “распространенная метафора”, а каждое слово само по себе метафорично. Рисунок стихотворения полон света и свежести» [9].

Действительно, одна из загадок поэзии Марии Петровых – способность в соединении традиционных образов и значений обнаружить символический смысл, представить знакомое явление по-иному, так, что в нем открываются никем не замеченные ранее стороны. Рассмотрим колористику символического характера в цикле «Осенние леса» [10]: описание осени символично, так как создается образная конструкция, которая может указывать на любые проявления реального инобытия, в том числе не имеющие четкого ограничения.

Цикл состоит из трех частей. Если мы пронаблюдаем отдельные характеристики осени в каждом из стихотворений цикла, то увидим, что большинство из них уже существуют в русской культуре. Приведем лишь некоторые примеры: мотив золота («Как светло одеты / В разном – в красном, в золотом!», «Пылают листья золотом») закреплен в стершейся языковой метафоре «золотая осень» (Пушкин «Настала осень золотая» [11]); мотив огня, горения, метафорически связанный с окраской осенних листьев («Высокая и пламенная чаща»): «Пурпурный блеск огня и злата / Пожаром терем освещал» (Бунин «Листопад» [12]), контраст озими с окружающим увяданием («Я увидала озими, как в раннем детстве, яркими, / Великодушной осени весенними подарками»): «Вянет и желтеет / Травка на лугах, / Только зеленеет / Озимь на полях» (А. Плещеев «Осень наступила...» [13]), так же, как и контрастное сопоставление осени и весны: «Знаю, недаром средь мхов / Ранний подснежник я рвал, / Вплоть до осенних цветов / Каждый цветок я встречал» (А. Майков «Кроет уж лист золотой...» [14]), осени и лета (практически дословная перекличка: «На лесах сказалось лето / В пламени пережитом» у Петровых, «А голос лета прожитого / Яснее понимаем мы» – А. Фет «Осенью» [15]), осени и зимы («Близкий смертный снежный мрак»): «И отдаленные седой зимы угрозы» – Пушкин «Осень» [16]; мотив жертвы («Как жертвенник, неистово горящий»: «Как жертва, пышно убрана» – Пушкин «Осень», мотив тишины («пламенеющая тишь», «ни шелеста, ни шороха»): «Лес, точно терем расписной, / Зеленый, золотой, багряный, / Стоит над солнечной поляной, / Завороженный тишиной» – И. Бунин «Листопад» [17].

Что же придает образу осени у Петровых свежесть, оригинальность, делает его не похожим на все остальные? Прежде всего, стихи Петровых – это молитва, не случайно они начинаются с прямого молитвенного обращения к Богу: «Боже, как светло одеты» и заканчиваются прошением: «И беззаветно жить бы мне отныне...». Само слово молитва присутствует в сравнении: «Как молитва, молчаливо / Легких листьев торжество». Обращение к молитве в творчестве Марии Петровых не случайно. Её родной дядя

(брат матери) – ярославский священномученик Димитрий Александрович Смирнов. Другой её дядя – Иван Семёнович Петровых, церковный деятель и духовный писатель, митрополит Иосиф (многократно арестовывался советскими властями и был наконец расстрелян в период Великого террора), канонизирован Русской православной церковью за границей. Не случайно христианские ценности всегда были опорой в жизни Петровых и основой ее лирики. Убедительно доказывает это Т. С. Петрова на основе анализа стихотворения Петровых «Одна на свете благодать...»: «М. Петровых в своем поэтическом рассуждении выражает отклик живой человеческой души на завещанное Христом. Вся логика ее лирического размышления о земной человеческой жизни определяется христианскими заповедями, идеями и образами» [18].

Кроме того, в образном строе стихотворения отражена не простая молитва, а молитва в храме. Традиционное соответствие «Природа – храм», по-разному актуализирующееся в литературе (см. известные слова Базарова: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» [19]), приобретает иной смысл через обращение к литургической сути происходящего. Леса названы «светлыми заветными обителями» – так появляется семантика монастыря, отделенного, отрешенного от мира, где люди не просто собираются для молитвы к Богу, а посвящают Ему всю свою жизнь. С образом обители из второй части соотнесено описание воздуха в части первой: «Отрешившийся от зноя, / Воздух стал совсем чужим. / Отстранивший все земное, / Он высок и недвижим». Монах – человек, отрешившийся от мира, чуждый ему, отказавшийся от земного и стремящийся к высокому, небесному. Так прием параллелизма, соотношения образов помогает автору углубить, преобразить смысл. В свою очередь, повтор – важный прием литургических текстов. Одни и те же смыслы многократно повторяются, оборачиваясь то одной, то другой гранью, углубляются, чтобы ясно запечатлеться в душе.

Далее в тексте второй части появляется образ брачных, венчальных свечей. В православном катехизисе венчание, брак определяется как Таинство, в котором при свободном пред священником и Церковью обещании женихом и невестой взаимной супружеской верности благословляется их супружеский союз во образ духовного союза Христа с Церковью и испрашивается им благодать чистого единодушия к благословенному рождению и христианскому воспитанию детей [20]. Семья мыслится как малая церковь. Поэтому венчание совершается только в храме, при открытых царских вратах, и само последование венчания, с одной стороны, повторяет основные моменты литургии (первый возглас «Благословенно Царство Отца и Сына и Святаго Духа ныне и присно и во веки веков», чтение апостола, Евангелия, пение «Отче наш»), а с другой, молитвы, читаемые священником, перекликаются с молитвами на освящении храма. Мотив венчания связан также с мотивом мученичества – жертвы и движения к Царству небесному.

Кроме того, сама свеча имеет несколько духовных значений: она есть знак добровольной *жертвы* человека Богу и храму Его, выражение готовности человека к послушанию Богу (мягкость воска), его стремление к обожению, превращению в новую тварь (горение свечи). Свеча есть также свидетельство веры, причастности человека к Божественному свету. Свеча выражает теплоту и пламень любви человека к Господу, Матери Божией, Ангелу или святому, у ликов которых верующий ставит свою свечу.

В стихотворении мотив жертвы прямо выражен в третьей части и связан с образом жертвенника: «Как жертвенник, неистово горящий / Во имя тех, которых молим жить, – Высокая и пламенная чаща, / Ее огня вовек не потушить». С ним непосредственно связан мотив бесстрашия на краю гибели в первой части: «Что красе их вдохновенной / Близкий смертный снежный мрак... / До чего самозабвенны, / Как бесстрашны – мне бы так!» и мотив мученичества ради защиты родины во второй части (враги названы «детоубийцами»). Образ чащи, горящей, но не сгорающей, восходит к образу Неопалимой Купины. Образ жертвы является одним из центральных в 50-м псалме: «Всесожжения не благоволиши. Жертва Богу – дух сокрушен». Всесожжение – библейское название для особого рода жертвоприношений. В то время как из других жертв сжигалась лишь одна часть, а остальное поступало в пользу священнослужителей или самих жертвователей, жертва, приносимая во всесожжение, сжигалась вся, знаменуя тем самым всецелое предание себя жертвователем на волю Божию. Стихотворение заканчивается молитвой, перефразирующей слова 50-го псалма «Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнови во утробе моей»: «Чтоб сердце стало крепче этой сини / И чище этой осени душа». Таким образом, смысл этого стихотворения – в безраздельном предании себя в волю Божию, в горении – пламенении любовью к Богу, в покаянии и очищении души от грехов.

Таким образом, если метафора Тарковского объединяет два разных предмета в одно целое, обладающее *собственной созерцательной* ценностью, то у Петровых символ, указывающий на любые проявления реального инобытия, видится в его самом широком диапазоне.

Примечания

1. *Бройтман С. Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. С. 363.

2. Здесь и далее тексты Арсения Тарковского приводятся по изданию: Тарковский Арс. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991.

3. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 40.

4. *Шмеман Александр, протопресв.* Великий пост. М.: Русский путь, 1993. С. 256.

5. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энц., 1987. С. 218.

6. *Гальперин И. Р.* Очерки по стилистике английского языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. С. 135.

7. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. С. 143.

8. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 40.

9. *Тарковский Арс.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Поэмы. Стихотворения разных лет. Проза. М.: Худож. лит., 1991. С. 196.

10. *Петровых М.* Костер в ночи. Ярославль: Верхне-Волж. кн. изд-во, 1991. С. 213.

11. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 304.

12. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Стихотворения. СПб.: ТОО «Бионт»: «Лисс», 1994. С. 290.

13. *Плещеев А. Н.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 23.

14. *Майков А. Н.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1984. С. 54.

15. *Фет А.* Стихотворения. Поэмы. Переводы. М.: Правда, 1985. С. 56.

16. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1986. С. 520.

17. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Стихотворения. СПб.: ТОО «Бионт»: «Лисс», 1994. С. 290.

18. *Петрова Т. С.* Сокровенный разговор (К. Бальмонт и М. Петровых) // Солнечная пряжа. Вып. 4. Иваново-Шуя: Издатель Епишева О. В., 2010. С. 164.

19. *Тургенев И. С.* Отцы и дети. Л.: Дет. лит., 1965. С. 41.

20. *Филарет (Дроздов), митр.* Пространный христианский катехизис православной кафолической восточной церкви. Тутаев, 2001. С. 43.

УДК 801.73

А. С. Серопян

ВНУТРИТЕКСТОВАЯ РОЛЬ ЭПИГРАФА В ПОЭЗИИ БАЛЬМОНТА*

В статье исследуются вопросы отношения темы и вариации между эпиграфом и текстом в поэзии К. Бальмонта. Основное внимание уделено циклу «Славословие», название которого свидетельствует о божественном происхождении слова. Выбор Бальмонтом цитат из богослужебных текстов позволяет говорить о создании им в цикле модели духовной биографии человека, пережившего второе крещение в покаянии.

The article deals with the theme and variation relationship between the epigraph and the text in K. Balmont's poetry. Emphasis is placed on the cycle of "Praise", whose name indicates the divine origin of the word. Balmont's choosing quotations from religious texts allows us to state that in his cycle he created a model of spiritual biography of a man who survived a second baptism in repentance.

Ключевые слова: эпиграф, диалогизация монолога, литургия, таинство, лирический субъект.

Keywords: epigraph, dialogization of the monologue, liturgy, sacrament, lyrical subject.

Большинство исследователей эпиграфа как элемента текста говорят о его полифункциональности. При этом «основной и универсальной его функцией как в художественном, так и в нехудожественном произведении является диалогизирующая: эпиграф – один из способов диалогизации монолога, введения в него иной, неавторской точки зрения» [1]. Безусловно, эпиграф изначально маркирован как «свое-чужое» слово. Если Е. Козицкая определяет, что «с одной стороны, он интегрирован в авторский текст, а с другой – четко отделен от собственно авторского слова как откровенно инородный элемент, как эксплицированная цитата, сохраняющая очевидную связь со своим источником» [2], то С. Кржижановский определяет эпиграф то как «надтекст», то как «обогащенное заглавие», отмечая при этом, что «взаимозависимость между эпиграфом и текстом» еще «ждет ... выяснения» [3]. При всем том что формоопределяющая функция эпиграфа более свойственна стихотворным произведениям, мы, тем не менее, исходим из того, что эпиграф – знак не только формальный, но и знак содержательный, тема-

* Статья подготовлена в рамках выполнения государственного контракта П662 «Литургическое слово в русской литературе» по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.

© Серопян А. С., 2011

тический, так как он вводит характерный «семантический ореол» – интонацию высокой медитативной лирики [4].

Задача статьи – определить внутритекстовую роль эпиграфа в цикле К. Бальмонта «Славословие» (1927), который включает 6 стихотворений, каждому из которых предпослан эпиграф. Седьмое стихотворение с эпиграфом из того же источника, что и большинство стихотворений «Славословие» – «Благовеяние», написанное в конце того же года. Каждый эпиграф выполняет определенную роль по отношению к «своему» стихотворению; взаимодействие их друг с другом становится главным «скрепляющим» звеном цикла.

Цитаты-эпиграфы Бальмонт никогда не выбирал из хорошо известных русскоязычному читателю «хрестоматийных» текстов. Стихотворение «Старая песенка» предваряется фразой на итальянском языке "– Mamma, mamma! perch'e lo dicesti? – Figlia, figlia! perch'e lo facesti?" (– Мама, мама! Зачем ты это сказала? – Дочка, дочка! Зачем ты это сделала?). К эпиграфу автор добавляет свою ремарку: «Из неумирающих разговоров». Между эпиграфом и текстом возникают отношения темы и вариации: «чужое» слово предшественника оказывается толчком к развитию авторской мысли, развернутой в диалоге матери с дочерью, каждая из которых оказывается предметом речи. Художественная идея стихотворения возникает как итог сложных отношений притяжения/отталкивания между точками зрения, выраженными как в эпиграфе, так и в авторском тексте. Есть и третий персонаж, не участвующий в разговоре, но названный матерью: «Я обмолвилась со зла».

Испугалась, плачет мать.
Долго будет дочку ждать.
Много времени прошло.
Быстро ходит в мире Зло.
Мать обмолвилась со зла.
Дочь ей денег принесла [5].

Авторская мысль потрясает: оказавшись лицом к лицу со злом, мать провоцирует дочь на выбор меньшего зла, моделируя ситуацию: «Будь теперь я молода, Не спросила б я тогда. Я б сумела их достать...» Завершается стихотворение словами дочери: «Ты сказала – я пошла». Таким образом многогранное лирическое обобщение Бальмонта, его концепция не приводят к отстранению, к философско-отчужденному взгляду на предмет разговора, т. е. на жизнь человека в принципе. Бальмонт определяет масштаб понимания как перевернутый конус, острие которого входит в глубину текста: чем глубже погружение, тем масштабнее видение-понимание. Если современнное поэту новое поколение наследовало не опыт, но термины его описания, «язык», а не тропу – как и должно быть по закону обновляющего мысль научного преемства, то у Бальмонта дочь выходит на тропу, и в этом – трагизм той ситуации, когда объект фиксируется в стадии возможного. Тем самым сам поэт опровергает положение, выдвинутое при анализе наследия Бахтина, связавшего воедино доминанту и поступок: «Искусство не бывает сатанинским или несатанинским – оно человеческое со всеми преобладающими на данный момент доминантами человеческого». Бальмонт в стихотворении констатирует расцвет новых типов литературной культуры и гибель ренессансного реализма, оживившего традицию античных диалогов. Стихотворный диалог – о жизни эпического текста в моменте его внутренней жизни, а не в истории восприятия: нельзя войти в старый текст (пусть даже вечный разговор) до тех пор, пока сам он не припомнит судьбы своего движения в веках последующей культуры и вдали от культурного топоса своей исторической молодости.

Знаменитый эпиграф из Анаксагора – «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» [6] – не что иное, как трактовка Бальмонтом божественной интенции художника с популярным «поэтом = жрецом = богом» романтического толка. Если в первом случае мы наблюдаем позицию «Я» эпиграфа и «я» текста: развитие темы», то здесь – «Я» эпиграфа – «я» текста: дистанция». Цитата программирует читательское предпонимание текста, задавая тему, однако роль эпиграфа не исчерпывается отсылкой к источнику. Если в собственно авторском тексте («свое» слово) выражена точка зрения лирического «я» и его саморефлексия доминирует, то в эпиграфе «я» субъект речи – это «он», объект наблюдения. «Он» эпиграфа, предваряющего речь от лица «я», не только задает сюжетную ситуацию, но и заставляет воспринимать лирического субъекта несколько отстраненно, как предмет анализа. В мистериальной картине мира Бальмонта лирический герой включен в пространство «зова» и «отклика» в миры других; метаисторическая задача его «я» – подняться к единомножественному «Верховному Я» Солнца как соборному метафизическому Существу, прорвав все овнешняющие «я» оболочки природы, общества и культуры.

Уже на примере этих двух стихотворений мы видим, как потенциально с каждым высказыванием связаны три лица, называемые или подразумеваемые: говорящий – «я»; адресат речи – «ты»; тот, о ком идет речь, объект – «он» («она», «оно»). Именно общность одной или нескольких из этих координат в двух высказываниях позволяет говорить о совпадении или сходстве выраженных в них точек зрения. И далее основным критерием для нас будет являться близость или расхождение смысловых позиций двух «я» – тек-

ста и эпиграфа – что и создает вполне определенный семантический фон, архетипичный или – напротив – агрессивный в отношении архетипа.

Прежде чем перейдем к циклу «Славословие», обозначим историю обращения Бальмонта к архетипам. Принято считать, что основные тенденции процесса творческой эволюции поэта наиболее рельефно проявляются в контексте его религиозных исканий: от христианства через теософию и индийскую философию к мощной стихии языческой упоенности жизнью и затем – мукам кощунственных сомнений и национальному сектанству. Кульминационным моментом развития взаимоотношений лирического героя Бальмонта с Богом полагается четвертый период творчества поэта (1912–1920 гг.), прошедший под знаком амбивалентного «многобожия» [7]. И наконец, кольцо религиозных исканий поэта замкнулось на последнем витке в 1942 г., когда, по свидетельству Б. К. Зайцева, «этот, казалось бы, язычески поклонявшийся жизни, утехам ее и блескам человек, исповедуясь перед кончиной, произвел на священника глубокое впечатление искренностью и силой покаяния» [8].

Этот взгляд со стороны не согласуется с позицией самого поэта, который рассматривал все свое творчество как целостный развивающийся текст, состоящий из «спаянных звеньев» – отрезков пройденного его лирическим героем пути постижения и оправдания мира. Если так, то лирический субъект в этом тексте остается самим собой – безусловным романтиком, исходящим из здешнего мира в мир мечты.

Отмечая именно романтичность лирики Бальмонта, Эллис выделяет основные ее мотивы, во многом соглашаясь с Анненским и Брюсовым в вопросе о противоречивости внутреннего мира поэта: «Двойственное противопоставление действительности и мечты; смутного и грустного бессилия “здесь” и бесконечного полета “там”, горького одиночества на земле и молитвенного искания христианского неба; доверчивая, детски чистая и безграничная преклоненность перед мечтой, едва заметно переходящая в робкий молитвенный шепот, ночное, тревожное искание всюду, в природе, в сокровенных душевных движениях чего-то необычайного, волшебного, сказочного, чего-то совершенно противоположного всему окружающему, болезненно чуткое прислушивание к той внутренней музыке всех вещей, которая доступна лишь в редкие моменты экстаза, когда душа начинает смутно ощущать невоплощенные части каждой вещи, жажда невыразимой и “без улыбки, без слова” убедительной гармонии, таинственно разлитой над миром, – вот, в двух словах, самые существенные мотивы лирики Бальмонта» [9].

В самом названии цикла «Славословие» нужно видеть обращенность Бальмонта к истокам русского слова. Еще в «Зеленом вертограде» возникает лирический герой «Зеленого вертограда» – «свирельник»-поэт, «гусляр», пытающийся играть роль сектантского пророка, то есть «ходить в слове» (на хлыстовском языке – говорить от святого Духа):

Он Пророк и он Провидец,
он Свирельник и Певец,
Он испил священной крови
из раскрывшихся сердец... [10]

Название «Славословие» свидетельствует о понимании того, что еще в языковом самосознании славян – еще в языческие времена – вместе с развитием представления о божественном происхождении слова сложилось восприятие его как дара. Это представление отразилось, в частности, в народном почитании богини Славы, то есть богини слова [11], и в самоназвании славян как словен, словаков и т. п. – то есть народа словесного, глубоко понимающего богоданную словесную природу человеческой речи. Человек, творящий слово (как словесное сочинение), уподобляется Богу и вдохновляется Богом (для язычников это была богиня Слава, для христиан – Христос-Слово). В слове, творимом боговдохновенно, отражается личность Бога как верховного автора и личность человека как соавтора. Это представление утвердилось на Руси благодаря Православию. В одном из списков «Пчелы», широко распространенного на Руси сборника богословско-назидательных сочинений, переведенных с греческого, говорится: «Фотий. Слово подобно есть зерцалу, якоже тем образ телесныи и личныи являеться, такоже и беседою душевный образ образуем назнаменуется» [12].

Цикл «Славословие» – и есть такое зеркало. Каждое из стихотворений цикла предваряется эпиграфом: «Дверь» – «Я и Отец одно», «В явном и тайном» – «...Тебя поет солнце...», «Ризы» – «...Тебе присутствуют звезды...», «Перезвоны» – «...Звон при церкви...», «Источники» – «...Источники в дебрех...», «Работница» – «...В пустыни Иоанна Крестителя Твоего дивиим медом воспитати благоизволил еси...». Первый эпиграф взят из Евангелия от Иоанна, последующие – из Требника.

«Дверь» – это Христос, говорящий от Своего имени:

Я дверь. И кто войдет той дверью,
Тот выйдет волный на поля,
С душою, чуждой суеверью,
Лишь веру правую хваля.
Ты видишь Солнце там высоко?
Все – в светозвонах небеса,
Но также в капле – это Око,
Что забаюкала роса [13].

Очевидно, что внимающим является поэт, заявлявший: «Я в этот мир пришел, чтобы видеть солнце». И последующие два эпиграфа из последования Агиасмы, Великого освящения воды на Крещение, указывают на полную фразу Анаксагора: согласно Диогену, Анаксагор говорил, что он родился «для наблюдения солнца, луны и неба» [14]. Таким образом, в анализируемом цикле Бальмонт пересматривает былую повышенную эмоциональную и жизнеутверждающеую окраску слов древнегреческого мудреца и занимает позицию смиренного слушателя, теперь уже окончательно определяя коренную особенность русского представления о слове как живом, целостном, отражающем личностные качества автора духовном единстве, в котором письменно-звуковая оболочка является несущим телом, неразрывно связанным с духовным содержанием и подчиненным ему:

Перезвоны –
Лес зеленый,
В ночь ущерба
К Пасхе верба.
.....
Перезвоны –
В мир, где стоны,
Взмахом чуда
Праздник чуда. [15]

«Звон при церкви...» – такой эпиграф к этому стихотворению взят из последования освящения кампана (колокола). Замечательно, что состояние тревожного ожидания «в ночь ущерба» особенно ярко проявилось в музыкальной поэме Рахманинова «Колокола» (1913 г.), которая по своей силе, напряженности, даже некоторой мрачности вполне сопоставима с «Апассионатой», одной из самых трагичных сонат Бетховена. В одной из статей газеты «Правда» от 18 октября 1930 г. эту симфонию с возмущением назвали «православным действом» и «колокольной мистерией» [16]. В звучании колокольного звона перед нами предстает трагическая человеческая судьба, которую сам человек встречает с мрачностью, но и с мужеством. Его детство звучит серебряными переливами маленьких колокольчиков, затем в мелодию вступает радостный свадебный звон, затем привычный нам ритм церковного колокольного звона. Он становится все более суровым и, наконец, переходит в печальный погребальный перебор. Смену ритмов и настроений поддерживает хор, исполняющий стихи Бальмонта. Сам композитор считал эту симфонию самым сильным из своих произведений. Уже будучи в эмиграции, Рахманинов еще раз обращается к теме колокольного звона. В своей Третьей симфонии он словно обобщает свои искания. Начинается симфония характерной для композитора порывистой и беспокойной мелодией, которая достигает своего апогея в звучании набатного колокола, завершающего первую часть симфонии. Вторая часть оставляет ощущение величественного покоя благодаря мерным и спокойным музыкальным раскатам. Некоторые исследователи сравнивали их с «очарованием тишины над лесным озером». В последней части симфонии отчетливо слышны колокольные перезвоны; то светлые и радостные, то тревожные и настороженные, то ликующие.

Возникает картина некоего общего дела всей природы – та самая литургия красоты, которую Бальмонт осмысливал еще в начале века. Если уж солнце, звезды, радуга («К вещим твоим прикоснувшись основам» [17]) поют славу Творцу, то и слова рассматриваются по преимуществу в качестве дара Божиего, стяжаемого во вдохновении, поэтому после боговдохновенного возникновения слова (из Евангелия, из таинств, последования которых содержатся в Требнике) поэт почитает и сохраняет его в неизменности, в особенности – Священное Писание, слова пророков, святых (в той мере, в какой их боговдохновенность признавалась). Создание нового слова мыслится уже как литургическое со-бытие, исключительное, чудесное, как плод Божественной благодати, а не самостоятельного человеческого произволения.

Обращаясь к таинству освящения воды, поэт тем самым определяет источник своего вдохновения и вновь обращается к нему в следующем стихотворении «Источники». Эпиграф – «...Источники при дебрех...». Это – из чина благословения нового кладязя (колодца), имеющего много общего с чином Агиасмы, текст восходит к стихам 103-го псалма, которым открывается всенощное бдение.

Словом живым сочетанные воды,
В их единенье одно,
В дебрях источники, сердце Природы,
Чистое дно.
Нерукотворная светлая влага,
Капли с высоких небес.
Птица напьется, – в ней вспыхнет отвага,
Путь в ней воскрес.
Где они, вольные, легкие крылья,
Меряют ветер вверху,
Так, без усилья, стремлю в изобилье
Сердце – к стиху [18].

Обратимся к словам Священного Писания, которые являются источником жизненного вдохновения для читающих Библию: «Жаждущие идите к водам, и почерпите с веселием, от источников спасения!» (Ис. IX, 6–7). Очевидна солнечно светоносная игра слов: пустыня – источник – вода – веселие – спасение. Это – путь пророка Иоанна Крестителя, слова которого звучат на службе Крещения: «Во Иордане крещающуся тебе

Господи...», «Глас Господень на водах вопиет глаголя, придите примите вси Духа...», которому обращены слова эпиграфа к стихотворению «Работница» – «...В пустыни Иоанна Крестителя Твоего дивиим медом воспитати благоизволил еси...» (Молитва на блогословление пчелинных роёв). Работница – это пчела:

О, вестник – ангелу соседний,
Живи, пчела, летай, звучи,
Твой дар другой, твой воск – с обедней,
И Солнце льет в него лучи,
Мы провожаем в путь последний –
Гореньем восковой свечи [19].

Таким образом, Бальмонт рисует идеальную модель культуры. В древности пчел почитали как правителей царства насекомых. Ликург взял за образец системы государственного устройства Спарты пчелиный улей. Порфирий приравнивал символ пчелы к справедливости и трезвости, а Сенека – к монархии. Древние греки приписывали им дар узнавания людей нечестных, подлых, а также возводили в ранг идеала трудолюбия и послушания.

Славянские фольклорные источники тоже обнаруживают влияние культа пчелы на социальное устройство: «...есть пчельник небесный и есть пчельник земной, а Бог – это водитель пчел» [20]. Сообщество людей – тоже пчельник, имеющий свою вибрацию, связанную с продолжением жизни и сообщества. У христиан пчелы символизируют прилежание, трудолюбие, чистоту, бережливость, осторожность, благоразумие, взаимопомощь, упорядоченное и благочестивое сообщество. Св. Амвросий сравнивал церковь с ульем, а христианина – с пчелой, которая неустанно трудится и остается преданной своему улью, пугаясь дыма высокомерия [21].

Вне цикла «Славословие» опубликовано стихотворение «Благовеяние» с эпиграфом «...создателю и содетелю всех...», взятым из молитвы о второбрачных Таинства брака.

Создатель всех ты и всех содетель,
Даруй нам радость живого деянья,
В глухом лесу мы, лишь Ты свидетель,
Что жаждем света и благовеянья.

Это – обращение к Создателю от сообщества работников на Его ниве, трепетно внимающих гласу Божиему: Я и Отец – одно:

Повеет ветер, повеет, взейный,
Лиловый цветик весь в мед источится,
И гул по лесу пройдет лелейный,
Отец, к Родному так сердцу хочется [22].

Во всех стихотворениях, включая последнее, «Я» эпиграфа и «Я» текста звучат в унисон. Авторское слово включается в эпиграф и становится словом двуголосым – антифонным – и однонаправленным. Выбор Бальмонтом цитат, давно ставших неотъемлемой частью национально-культурного сознания, позволяет говорить о создании им в цикле «Славословие», в который смело можно включить стихотворение «Благовеяние», модели духовной биографии христианина, пережившего второе крещение в покаянии.

Примечания

1. *Кузьмина Н. А.* Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского университета. 1997. Вып. 2. С. 61.

2. *Козицкая Е. А.* Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования «свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. V. С. 254.

3. *Кржижановский С.* Искусство эпиграфа (Пушкин) // Литературная учеба. 1989. № 3. С. 112.

4. М. Л. Гаспаров на протяжении нескольких десятилетий почти единственный разрабатывал тему «стих и смысл» в отечественной науке. Именно он придумал термин «семантический ореол», который и закрепился за основным объектом изучения в этой области. См.: Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти: сб. ст. М.: РГГУ, 1999.

5. *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: полное собрание стихов 1909–1914; Кн. 4–7. М.: Кн. клуб «Книговек», 2010. С. 61.

6. *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Полное собрание стихов 1909–1914; Кн. 1–3. Вступ. ст. В. Макарова. М.: Кн. клуб «Книговек», 2010. С. 315.

7. *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедии. СПб., 1995. Кн. 1. С. 481.

8. *Молчанова Н. А.* Бог в художественном сознании К. Д. Бальмонта // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. 2004. № 1. С. 40–45.

9. Эллис. Константин Бальмонт. // Русские символисты. М., 1910. С. 54.

10. *Бальмонт К. Д.* Белый Зодчий. Таинство четырех светильников. СПб., 1914. С. 12.

11. Дьяченко Григорий, священник. Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений). М., 1993. С. 612–613.

12. Цит. по: *Семенов В.* Древняя русская пчела по пергаменному списку. СПб., 1893. См.: Древняя русская литература. М., 1980. С. 69.

13. *Бальмонт К. Д.* Где мой дом: стихотворения, худож. проза, статьи, письма. М.: Республика, 1992. С. 84.

14. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 106.

15. *Бальмонт К. Д.* Где мой дом... С. 87.

16. *Азарова О.* Колокола в музыке Рахманинова «Общества русских звонарей». URL: http://www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html

17. *Бальмонт К. Д.* Где мой дом... С. 84.

18. *Бальмонт К. Д.* Где мой дом... С. 87–88.

19. *Бальмонт К. Д.* Где мой дом... С. 88.

20. Цит. по: *Семенов В.* Древняя русская пчела по пергаменному списку. СПб., 1893. См.: Древняя русская литература. М., 1980. С. 127.

21. *Прохоров Г. В.* Нравственное учение св. Амвросии Медиоланского. СПб., 1912. С. 35.

22. *Бальмонт К. Д.* Где мой дом... С. 93.

УДК 821.161.1'634

А. С. Серопян, Е. Н. Шашнева

ЕВХАРИСТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В ТВОРЧЕСТВЕ К. Д. БАЛЬМОНТА*

В статье выявляется наличие сакральных смыслов бальмонтовской поэзии, ее «евхаристического хронотопа», как бы преображающего словесную службу в богослужение. Авторы избегают выявления определенного философского миропонимания по той причине, что в лирике действуют другие определители, один из которых – евхаристический хронотоп. Утверждается наличие сакральных смыслов бальмонтовской поэзии, ее «евхаристического хронотопа», преображающего словесную службу в богослужение.

The article deals with the sacral senses of Balmont's poetry, its "eucharistic chronotope", as though changing a verbal service into a worship service. The authors avoid revealing a certain philosophical outlook for the reason that in lyrical poetry there are other determinants, one of which is eucharistic chronotope. The focus is on the sacral senses of Balmont's poetry, its "eucharistic chronotope" changing a verbal service into a worship service.

Ключевые слова: литургия, паломничество, эон, символ, жертвенность, хронотоп.

Keywords: the Liturgy, pilgrimage, eon, a symbol, sacrifice, chronotope.

Определяя символистскую поэзию, Бальмонт писал: «Это поэзия, в которой органически... сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота...» [1]. Первое содержание определяется культом мгновения, внезапно возникшего и безвозвратно промелькнувшего, второе – Солнцем, поставленным Бальмонтом в центр мира, которое на протяжении всего его творчества было источником света, даровавшего жизнь, распадающегося на мгновения, в которые только и приходит вещее Слово.

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры [2].

В связи с изменчивостью, зыбкой радужностью, запечатлеваемой игрой одни называли поэта импрессионистом, другие – декадентом. Меж тем Бальмонт просто страстно желал увидеть вечность сквозь миг, охватить взором как исторический путь народов, так и собственную жизнь.

Мы домчимся в мир чудесный,
К неизвестной Красоте! [3]

Красота ему видится и целью, и смыслом, и пафосом его жизни. Обратим внимание на то обстоятельство, что красота и мечта являются сущностной рифмой для Бальмонта. И преданность мечте, даже самой далекой от реальности, были наиболее устойчивыми в поэте.

Неоднократно отмечалось, что основные тенденции процесса творческой эволюции поэта наиболее рельефно проявляются в контексте его религиозных исканий [4]. Мы намерены рассуждать не об эволюции поэтического мира Бальмонта, а о его пути к Мечте. Уже в ранней лирике середины 1890-х гг. тоска лирического героя по идеалу нередко имела ощутимую христианскую окраску. Христос выступал в его сознании как верховное нравственное начало жизни:

Одна есть в мире красота –
Любви, печали, отреченья
И добровольного мученья
За нас распятого Христа [5].

Отдельные стихотворения были написаны в форме прямого обращения к Богу или молитвы. И хотя признание в том, что «есть свобода в разумной подчиненности Творцу», сочеталось в душе Бальмонта с нотами тревоги, сомнения в справедливости земного мироустройства, лирический герой поэта («Зачем?»), воспитанный в христианской вере, говорит с Всевышним «сквозь тьму тысячелетий» [6].

Принимая путь Христа, поэт вспоминает, что в Пятикнижии Моисея «любовь и жизнь одеты в яркие шелка», но далее в Библии показано, как «Иов жизнь клянет, и этот стон доныне не умолк» [7]. Таким образом, Библия утверждает как радость жизни, так и терновый венец как вечно сопутствующий человеку на его пути. И поскольку сфера сакрального отлична от сферы обитания людей (мирской), то – как следствие – для достижения Абсолюта необходимо реальное или символическое передвижение в пространстве, то есть движение образа к архетипу. Таким образом, слова, уловленные в миге, по сути божественные воления о сущем и образуют замысел о сотворенном. Осуществление этого замысла выходит за рамки мгоновения, он исполняется лишь в Царствии Небесном.

Если б эта детская душа
Нашим грешным миром овладела,
Мы совсем утратили бы тело,
Мы бы, точно тени, чуть дыша,
Встали у небесного предела.
Там, вверху, сидел бы добрый бог,
Здесь, внизу, послушными рядами,
Призраки с пресветлыми чертами
Пели бы воздушную, как вздох,
Песню бестелесными устами.

* Статья подготовлена в рамках выполнения государственного контракта П662 «Литургическое слово в русской литературе» по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.

© Серопян А. С., Шашнева Е. Н., 2011

Вечно примиренные с судьбой,
Чуждые навек заботам хмурным,
Были бы мы озером лазурным
В бездне безмятежно-голубой,
В царстве золотистом и безбурном [8].

Поэтому движение литургии к Царству есть реально-символическое исполнение замысла Бога о мире, явление осуществления божественного плана, и «Литургия красоты» – размышление об этом замысле, исполненное доминированием важнейшего литургического символа – вина и хлеба.

Он любил, Он Вечность влил в одно мгновенье,
Дал нам хлеб, и дал вино, и дал забвенье,
Боль украсил, Смерть убил, призвав на суд.
Будем жить, и будем пить вино минут! [9]

Смысл литургии – во вкушении пресуществленных вина и хлеба, в словесном искусстве литургийность – это вкушение Бога-Слова. Созерцание движения вещественных символов открывает движение духовной реальности, а через него и цель этого движения, т. е. раскрытие божественного замысла, содержащегося в логосах. И здесь возникает тема движения эона к грядущему, что происходит и в движении к святым местам, мыслимым как локусы, связанные с рождением, чудесными деяниями, смертью и воскресением (новым рождением) священного объекта. Если в иудео-христианской традиции греческий эон (евр. olam) приобретает новое значение – «мир», но «мир» не в пространственно-геометрическом (космос), а в историческом и временном аспекте (противопоставление «века сего» «веку грядущему» в Новом завете), то уже в герметизме эон выступает как «второй бог» в ряду высших существ, эманирующий из прабожества, а концепция высшего трансцендентного бога как «царя веков (эонов)» (1-е Посл. к Тим. апостола Павла 1,17) приводит к характерной для гностицизма идее иерархического множества эонов как посредников между непостижимым и безначальным верховным богом и материальным миром (365 эонов-небосводов у Василида, 30 эонов у Валентина и т. п. [10]

«Литургию красоты» Бальмонт понимает не иначе как общее дело красоты, в котором он находит место чудесным деяниям всех ходивших по земле трансцендирующих пространство и время блаженных божеств, со временем трансформировавшихся в образ Светлого Зодчего, и эта тема завершается мотивом жертвенности – «сжигания», прозвучавшим в эпиграфе и в стихотворении «Жертвенный зверь». Но вряд ли Бальмонт говорит о себе как о многобожнике в строках

Я чувствую, что я древнее, чем Христос,
Древнее первого в столетьях иудея,
Древней, чем Индия, Египет и Халдея.
Древней, чем первых гор пылающий откос. [11]

Нам представляется, что в творчестве Бальмонта формируется паломнический ритуал, идею которого поэт выказывает в статье «Романтики», цитируя слова Новалиса о стремлении поэта понять «внутреннюю музыку природы» и «преобразовать землю» [12]. Объектами ритуала в языческих культурах были сверхъестественные существа или магические предметы, воплощающие собой сакральные идеи. Странник, двигаясь по направлению к сакральным объектам, совершает при этом определенные действия (молитва, духовное очищение и т. д.). Контакт со священным объектом в языческих культурах предполагал жертвоприношение и просьбу паломника и, наконец, уход из сакрального места и возвращение домой в новом качестве. Но лирический герой Бальмонта ищет иного:

Жертва, жертва, нож вонзенный, ужас взора, кровь из груди,
Растоптанье, осквернение, одураченные люди.
Прочь, кошмары, Ночь провальна, прочь, Дракон, и прочь, Змея,
Я люблю одну бездонность, это – Воля, это – Я [13].

Заметим сразу, что Бальмонт обвинение в кощунстве (за стихотворения «Отречение», «Пир у Сатаны», «Будь проклят», вошедшие в запрещенную цензурой за богохульство книгу «Злые чары» (1906), считал недоразумением, ибо оно, как он писал, «явно противоречит всему моему творчеству...» [14]. Характерно, что А. Ханзен-Лёве, характеризуя раннюю стадию развития символизма как «диаволический символизм» [15], указывает, что Бальмонт «среди символистов, действительно, был самым “синтетичным” поэтом: его стихотворения свободно комбинировали все мыслимые мифологические, фольклорные, архаико-античные, экзотически-неевропейские и другие мотивы» [16].

Для паломнического ритуала характерно символическое осмысление как святых мест, так и пути к ним. В качестве святых мест в языческих культурах выступали священные рощи, родники и реки, горы, долины. Иногда сакральная территория объединяла несколько священных локусов. Дорога являлась в паломнических ритуалах своего рода «пограничной зоной», разделявшей сакральное и мирское. В паломнической практике сакральным значением наделялись некоторые наиболее популярные у паломников дороги. Отдельные черты языческого паломничества не исчезли с принятием христианства. Наиболее ярко они проявились в народном христианстве, выделяя Бальмонта среди современников именно как одного из немногих «неустанных искателей Бога», в чьем творчестве с наибольшей остротой «выражена мучительная противоположность между святостью и грехом» [17]. Попытка художествен-

ного разрешения этой противоположности Бальмонтом обнаруживается в «распевках» хлыстов и Белых голубей, где поэт нашел причудливый сплав экстатических переживаний, в которых «иступленная влюбленность тела переплетается с влюбленным просветлением души» [18].

Наша задача – увидеть именно художественное решение противоположностей, и в этом мы следуем за Ин. Анненским, отметившим, что «самый внимательный анализ не дал мне возможности открыть в изучаемой мною поэзии определенного философского миропонимания по той, вероятно, причине, что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые. Самый же эстетизм едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере философским» [19]. Тот же автор пишет в год выхода в свет «Литургии красоты»: «...Я потерял Бога, и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» [20].

Оправдание красоты в паломническом хождении к ней – содержание всей лирики Бальмонта.

И чем выше я шёл, тем сильнее рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вокруг меня раздавались от Небес и Земли [21].

Рефреном идущие слова – «рисовались», «вдали», «раздавались» – создают эффект воздействия музыки и ритма движения. Это подтверждает пристрастное отношение Бальмонт-символиста к звуку и музыкальности стиха. Но подчеркнем и третью особенность, достигаемую рефреном: близкое становится далёким, а далёкое близким, и в постоянном чередовании пространств – гармония. В этом – смысл хождения. Потому не страшно отдалятся от чего-то дорогого сердцу, что впереди иные мгновения, в которые мир ещё прекраснее высвечивает это же самое, оставшееся вовсе не в прошлом пространстве...

Чем я выше всходил, тем ясней сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор [22].

Воспринимая новые ощущения как откровение, лирический герой делает ещё одно открытие: всё встречное и вызывающее в его душе восторг одновременно и прощается с ним. Восторг встречи и грусть прощанья сливаются в божественное чувство блаженства со слезами на глазах. Это высшее состояние человеческого духа, но до следующего шага ввысь...

И внизу подо мною уже ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали [23].

Но лирический герой уже оправдывает целесообразность восхождения: ему открылась тайна высшей любви ко всему сущему, но он понимает, что опередил события. Тени уже обгоняют его, те самые, которые несколько мгновений назад он научился «ловить».

Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И всё выше я шёл, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня [24].

Лирическому герою осталось только сохранять позу, что он и делает: он не имитирует движение вверх, не увлечен самообманом, но хранит память о чудных мгновениях. Общее литургическое дело зиждется на памятовании, а Бальмонт помнит весь свой путь, включая все изломы и уклоны. И снова, чтобы войти в состояние блаженства, надо, как советует Достоевский, целовать землю, всех любить – отсюда эпиграф стихотворения.

Бальмонт, прошедший «меж призраков бездушных, Непомнящих, что мерный мудрый стих Всемирный благовест средь сумраков густых», признает: «Один любуюсь я на звоны строк послушных» [25]. Ангажированность Бальмонта философскими проблемами общего и особенного, видимости и наличности, слитности и раздельности может обсуждаться бесконечно, но при всей кажущейся противоречивости его лирической философии тоска Бальмонта есть не столько тоска по идеалу, сколько тоска идеала – идеального по реальному, ноумена – по феномену. Аксиологический акцент, таким образом, сдвигается поэтом в феноменально-реальный угол философского поля: от общего – к частному, от объективного – к субъективному. Сюда направлен вектор этой тоски.

И нам остается отметить тот пункт, к которому пришел со своей ношей грусти поэт:

Душе одна в беде есть радость – Церковь!
Легко вздохнуть пришедшим с ношей грусти,
Синеет ладан, гуды звонов, свет и сумрак,
И радостно сияет Матерь Божья,
Когда поют «Воистину воскресе!» [26]

Мы далеки от мысли рассуждать о прямом следовании Бальмонтом канону Литургии, однако находим основания утверждать наличие сакральных смыслов бальмонтовской поэзии, ее «евхаристического хронотопа», как бы преображающего словесную службу в богослужение.

Примечания

1. *Бальмонт К. Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Стозвучные песни: сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990.

2. *Бальмонт К. Д.* Я не знаю мудрости годной для других... // Строфы века. Антология русской поэзии / сост. Е. Евтушенко. Минск; М.: Полифакт, 1995.

3. *Бальмонт К. Д.* В Безбрежности: собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Можайск-Терра, 1994.

4. *Молчанова Н. А.* Бог в поэтическом сознании К. Д. Бальмонта // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2004. № 1. С. 40–46.

5. *Бальмонт К. Д.* Полное собрание стихов. Т. 1. М., 1914. С. 9.
6. *Бальмонт К. Д.* Полное собрание стихов. Т. 1. М., 1914. С. 11.
7. *Бальмонт К. Д.* Полное собрание стихов. Т. 1. М., 1914. С. 123.
8. *Бальмонт К. Д.* Фра Анджелико: Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Ленинград: «Сов. писатель», 1969.
9. *Бальмонт К. Д.* Вино минут. URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0650.shtml
10. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983. С. 483.
11. Цитируется по кн.: *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М., 1996.
12. *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1983. С. 561–562.
13. *Бальмонт К. Д.* Пронунсиамиэнто. URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0650.shtml
14. Возвращение К. Д. Бальмонта. Беседа с корреспондентом газеты под заглавием. Русское слово. 1913. 7 мая.
15. *Ханзен-Лёве А.* Русское сектантство и его отражение в литературе модернизма // Русская литература и религия. Новосибирск, 1997.
16. Там же. С. 194–198.
17. *Брюсов В.* Среди стихов. М., 1990. С. 288–289.
18. *Бальмонт К.* Край Озириса. М., 1914. С. 238.
19. *Анненский И. Ф.* Бальмонт – лирик. Книга отражений. СПб., 1906. С. 169–213.
20. Письмо Ин. Анненского к Е. М. Мухиной 1905 год. URL: http://annenskiy.ouc.ru/izbrannye-pisma.html
21. *Бальмонт К. Д.* Я мечтою ловил уходящие тени. URL: http://slova.org.ru/balmont/iamechtoiulovil/
22. *Бальмонт К. Д.* Я мечтою ловил уходящие тени. URL: http://slova.org.ru/balmont/iamechtoiulovil/
23. *Бальмонт К. Д.* Я мечтою ловил уходящие тени. URL: http://slova.org.ru/balmont/iamechtoiulovil/
24. *Бальмонт К. Д.* Я мечтою ловил уходящие тени... // Серебряный век русской поэзии. М.: Просвещение, 1993.
25. *Бальмонт К. Д.* Набат. Актеры Сатаны // Марево – Париж, 1922. С. 86.
26. *Бальмонт К. Д.* Церковь // Репубикация в журнале «Москва». 1993. № 4. С. 3.

УДК 882

А. А. Лысов

ЕВХАРИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ Н. КЛЮЕВА

В статье анализируются образы и мотивы, которые образуют евхаристический комплекс, важный для понимания идейно-художественных особенностей ранней поэзии Н. Клюева.

The article is concerned with the images and motifs forming the eucharistal complex which is important for understanding the conceptual and artistic peculiarities of N. Kluev's early poetry.

Ключевые слова: евхаристия, грех, покаяние, исповедание, воскресение, возрождение, композиция, образ, мотив.

Keywords: Eucharist, sin, repentance, shriving, re-surrection, revival, composition, image, motif.

Творчество Николая Клюева развивалось на соединении эпического начала, связанного с темой народной судьбы в ее исторической проекции, с использованием фольклорных образов и сюжетов, в том числе известных олонецким сказителям, исторических имен и деталей, и – лирического и лирико-эпического начала, часто реализуемого на основе библейского претекста, имеющего значительную внутритекстовую поддержку.

Одни из самых развитых в творчестве Н. Клюева мотивов библейского претекста – мотивы евхаристического комплекса. Предварительный анализ показал, что нередко он дополняется другими мотивами, образуя подвижную, изменяющуюся от стихотворения к стихотворению систему, формируя в конечном итоге религиозно окрашенный вариант этической концепции поэта.

Задачей данного параграфа является исследование мотивов, образующих устойчивый евхаристический комплекс как центр мотивной системы и сопровождающих его периферийных мотивов.

Первые стихотворные опыты поэта связаны с 1904 г. Уже в этих ранних стихах появляется христианское обличение неправедности, звучит призыв к духовному спасению, к сохранению чистоты души. Однако в первых стихотворных опытах Н. Клюев вводит христианское нравственное начало через посредничество поэтического слова А. Пушкина – через поэтический опыт классической литературы, создавая свою оригинальную версию ее мотивов и образов.

Не сбылись радужные грезы,
Поблекли юности цветы;
Остались мне одни лишь слезы
И о былом одни мечты.

© Лысов А. А., 2011

<...>
В лесу густом, под сводом неба
Отрадней было бы мне жить,
Чем меж людей, лишь ради хлеба
Оковы рабские носить.
<...>
Светила мудрости, науки,
Вы разрешите мне вопрос:
<...>
Когда наступит день отрадный,
Не будет литься больше кровь,
<...> [1]

Клюев ориентируется в этом произведении на интонацию, размер, образы послания А. Пушкина «К Чаадаеву»:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман... [2]

Лирическое начало Пушкина тесно связано с понятием земной любви, земных радостей, веселья, вина. Возвышенное чувство гражданской любви поэта рождено чувствованием юности, не погасшим с исчезновением «юношеских забав».

Лирическое же начало Клюева глубоко аскетическое, христианское. Это точка зрения «праведника», вызванная страданием от вида несовершенства жизни, лирический герой противопоставляет мирской порочности и суете аскетическое начало, монашеский подвиг – жизнь «в лесу густом, под сводом неба». Полный ответ на проблему нравственного падения людей заложен в христианском учении, на котором и основывается весь обличительный пафос, своеобразная проповедь поэта. Он выступает, подобно огнепальному протопопу Аввакуму, обличителем пороков и грехов, того, что «топит восковую свеченьку» – душу человеческую. Страдание обусловлено внутренним конфликтом лирического «я» поэта и конфликтом поэта и среды – суетными, грешными людьми, вынуждающими поэта «ради хлеба оковы рабские носить». Идея грешности мира усугубляется также и образом крови. Эти детали (хлеб и кровь) определяют духовную сущность страдания, прежде всего, обладают символическим значением таинства причащения телом и кровью Христа, реализуют главный замысел стихотворения Клюева – призывают к покаянию.

Подобный смысл стихотворения авторитетные исследователи творчества Н. Клюева не увидели. Многим кажется, что лирический голос молодого поэта звучит неоправданно «громко», «фальшиво», что стихотворение наивно, имеет налет юношеского максимализма.

Так, К. М. Азадовский пишет следующее: «О настроениях и взглядах Клюева в 1903–1904 годах позволяют судить его ранние стихотворения, напечатанные в сборнике “Новые поэты” (СПб., 1904). Это первая из известных публикаций Клюева. <...>

Два помещенных в сборнике клюевских стихотворения – это горькие и весьма наивные сетования поэта, остро ощущавшего царящие в жизни разлад, неблагополучие, нарушение естественных связей между Природой и социальным миром. Человек угнетен, унижен, он носит “оковы рабские”, охвачен “содомской злобой”; в его душе нет больше места для радости, красоты, любви. Единственное отдохновение для страдающего поэта – сближение с “вольной” и прекрасной Природой» [3].

Как видно, К. М. Азадовский пересказывает содержание двух стихотворений – «Не сбылись радужные грезы...» и «Широко необъятное поле...», делая вывод о художественной слабости, незрелости первых проб. Подобные оценки, высказанные в свое время не только К. М. Азадовским, превратились в академическое «клише», в соответствии с которым признается серьезность, глубина лишь в более зрелом творчестве Клюева.

Подобная позиция приводит к тому, что подвергается сомнению глубина, самобытность народной, в том числе и старообрядческой культурной основы творчества Клюева. И наоборот, высоко оценивается та часть творчества поэта, которая прошла через горнило литературных направлений и школ, через кузницу рафинированного символизма, связанного с именами А. Блока, В. Брюсова и др.

В частности, Л. А. Киселева, авторитетнейший исследователь творчества Н. Клюева, хотя и признает важность старообрядческих и фольклорных истоков в формировании такого качества его поэзии, как эпическая широта и цельность, к литературным пробам поэта относится критически: «Для зрелого Клюева слова – это живые брачующиеся сущности, и в его поэтике, обнаруживающей близкое родство со средневековой тропологией, сокровенным смыслом обладают даже буквы и знаки препинания, реально участвующие в земных “приключениях” единого Слова» [4].

В частности, исследовательница особо подчеркивает: «Речь не идет, разумеется, о первых пробах пера, о вхождении в литературу и о следах настойчивого усвоения этой литературы (которую впоследствии, за редкими исключениями, Клюев будет воспринимать как “книгу бумажную”, противоположную Книге Животной народного миропонимания и глубинной культуры» [5].

Как видно, стихотворение «Не сбылись радужные грезы...» не признается К. Азадовским и Л. Киселевой заслуживающим интереса, считается наивным, художественно незрелым, стилистически слабым.

Кажущаяся наивность стихотворения «Не сбылись радужные грезы...» провоцируется в тексте

формой сетования, прямо выраженным обличительным пафосом, вопросами, кажущимися риторическими. Между тем вопрос о наступлении нового времени не является риторическим, напротив, требует четкости, ясности ответа, и он имеется в стихотворении – в символике таинства причащения телом и кровью Христа.

Вопрос поэта начинается с обращения к читателям, слушателям, названным как бы сказительски – «светила мудрости, науки».

Объекты обращения затем претерпевают в рамках небольшого текста формульные перевоплощения. Поэт сначала как бы превозносит тех, к кому обращается, делая это в форме принижения самого себя. Однако призыв разрешить вопрос напоминает неявный, «околотный», выход к загадке, которую могут отгадать лишь носители живого русского языка и народного духа, а таковыми «светила мудрости, науки» не являются.

Поэт не задает риторически отвлеченный вопрос, связанный с личными, как полагает исследователь К. М. Азадовский, «весьма наивными сетованиями», а вводит загадку: «Когда настанет другое время?». Загадка требует отгадывания не даты, которую фактически установить невозможно, а обстоятельств, с помощью которых может наступить это время и которые, судя по тексту стихотворения, тесно связаны с мотивом причащения телом и кровью Христа. Евхаристия – это великое таинство, которое может быть познано сложным путем – путем иаковской лествицы. Когда наступит новое время? После того как люди причастятся и станут уготованными ко второму пришествию Спасителя. Это требует исповедания, покаяния в своих грехах. Только избранные, т. е. очищенные великим молитвенным постом и покаянием, допускаются к евхаристии – таинству причащения телом и кровью Христа.

Поясним эту идею творчества Клюева на материале стихотворений его цикла «Песни из Заонежья».

В начале и конце цикла, как показала Л. А. Киселева, имплицитно заявлен лирический образ самого поэта, который соотносится с образами Миколашки-питуха и убогого Пафнутьюшки. Кольцевая композиция свидетельствует о значимости лирического замысла и связанных с ним мотивов.

Прежде всего, первое и последнее стихотворения цикла «Песни из Заонежья» включают детали, являющиеся в контексте лирического образа поэта символами Христа. Так, если Миколашка-питух («Ах, вы цветики, цветы лазоревы...» – первое стихотворение цикла) и убогий Пафнутьюшка («Прославление милостыни» – последнее стихотворение цикла) в целом соотносятся с лирическим образом поэта, то такие детали, как «штоф зеленого» (элемент образа Миколашки-питуха) и «поминный кус хлеба» – милостыня духовная убогого Пафнутьюшки, вводят в текст мотив причащения кровью и плотью Христа. Вино – это символ крови Христа, а «хлеб животный» – это как бы просфорка, символ плоти Христа.

Таким образом, Л. А. Киселева, обнаружив в тексте цикла образ лирического героя, оценила его как частное проявление грандиозного эпического замысла, вероятно, поэтому не увидела в его контексте мотива евхаристии, столь важного для понимания мировоззрения Н. Клюева. Между тем именно осмысление евхаристии, связанной с понятиями поста, покаяния во грехах, проходит через весь цикл, придает образу лирического героя философский масштаб.

Лирический образ поэта через посредническое образы пьяницы Миколашки-питуха и нищего убогого Пафнутьюшки, через мотив евхаристии и фольклорную образность стихотворений цикла связывается с образом Христа. Хлыстовская и скопческая семантика духовного стиха внутри самого цикла позволяет с большой долей очевидности считать, что речь идет, употребляя терминологию хлыстов, о накатывании духа святого на поэта и о его преображении в Исуса Христа. Это преображение здесь только намечается, не проходит полной стадии развития духовного зачатия, которое озвучено в стихотворении «Прославление милостыни». Кроме того, в цикле также намечается самый важный, обобщающий все творчество Н. Клюева мотив духовного зачатия словом господним.

Мотив евхаристии в цикле предстает как итог духовной жизни, которому предшествуют пост и покаяние. Последнее понимается как особо важное дело, так как грех, какой бы он ни был, все равно тяжелей души, которая является невесомой, отягощает ее, тянет в ад. В свою очередь, мотив евхаристии понимается и как условие для подготовки к судному дню и воскресению после смерти по второму пришествию Спасителя. Эти мысли выражены в «Стихе о праведной душе» (1914). Оно наставляет на путь истинный, поучает о серьезности поста и покаяния, потому что следующее, последнее стихотворение цикла, развивает мотив евхаристии – таинства причащения телом и кровью Христа.

В стихотворении «Стих о праведной душе» дидактически обостренно ставится вопрос и о мере ответственности человека за свои поступки: чем праведнее человек, тем большая ответственность возлагается на него, на его совесть и поведение, особенно за малые, незаметные поступки. Поэт утверждает: чем выше вознесение, тем больше риск духовно пасть. Отсюда и основной идейно-смысловой контраст этого по сути

духовного стиха: жила душа праведно, «а пошла она в тартарары»:

Жила душа свято, праведно,
<...>
Чаяла душа, что в рай пойдет,
А пошла она в тартарары.
<...>
Мукой мучиться душе не за что.
А и в чем же душа провинилася? <...>
А как была душа во плоти-живности,
Что ль с семи годков без единого,
Так в Страстной Пяток она стреснула,
Не покаявшись, глупыш масленый <...> [6]

Народное объяснение, довольно точно соответствующее смыслу этого поучительного сюжета, может, например, быть найдено в таких пословицах: «Из многих малых выходит одно большое», «Из малого выходит великое», «Без копейки рубля не живет», «Без одной не сотня. Не полна сотня – и сотни нет» [7]. Однако прежде всего нужно учитывать личный, глубоко христианский замысел поэта. Стихотворение «Стих о праведной душе», являющееся в цикле «Песни из Заонежья» предпоследним, воспринимается в контексте 10-го члена символа веры: евхаристия неосуществима без покаяния – и этим прямо связано с последним и первым стихотворениями цикла.

Иной мир, в котором нет рабства, кровопролития, голода и смерти, отождествляется у Н. Клюева, прежде всего, с самой природой. Она напоминает храм, церковное, сакральное пространство. Подобный образ иного мира выводит к лирическим замыслам будущих произведений поэта, впервые же возникает в стихотворении «Широко необъятное поле...» (1904):

Широко необъятное поле,
А за ним чуть синеющий лес!
Я опять на просторе, на воле.
И любуюсь красою небес.
<...>
Здесь иной мир – покоя, отрады,
Нет суетных волнений души;
Жизнь тиха здесь, как пламя лампады,
Не колеблемой ветром в тиши [8].

Поэт вводит мысль, что иной мир, светлый, чистый – здесь, близко, совсем рядом, на родном поле, в родном лесу, под родным небом, в хорошо узнаваемых чертах родной природы, родных мест. Заметим, что эта же мысль звучит, например, в стихотворении «Белая Индия» (1916): «Оно за печуркой, / Под рябым горшком, / Столетия мерит хрустальным сверчком» [9].

Важной вехой раннего творчества Н. Клюева является стихотворение «Проснись!» (1905). Молодой поэт переводит свою любимую мысль о всемирном спасении, угадываемую в стихотворении «Не сбылись радужные грезы...», в иную плоскость – дополняет ее религиозный смысл смыслом политическим, связывая ее с темой революции 1905 г.:

Проснись, Проснись!.. Минула ночь,
Исчезли пенные туманы,
И на прохладные поляны,
На изумрудные леса
Глядят с улыбкой небеса...
Проснись! Усталость превозмочь
Ты должен в праздник воскресенья,
В великий праздник обновленья –
Из сердца злобу вырвать прочь!.. [10].

В строках стихотворения «Проснись!» может, во-первых, угадываться религиозный подтекст, связанный с мотивом всеобщего воскресения из мертвых, который был достаточно актуален для эпохи, скорее всего, благодаря Н. Федорову, во-вторых, мотив пробуждения предстает и в виде поэтической метафоры воскресения души, духовного начала человека, и призыв поэта в этом случае обращен к духовно мертвым людям. Несомненно, что в стихотворении «Проснись!» «имплицитно заявлено» глубоко патриархальное религиозное понимание темы революции, которая связывается, поскольку речь идет об отречении от зла, с мыслью о близости страшного судного дня всеобщего воскресения из мертвых. Стихотворение «Проснись!» представляет образ мира на пороге великих новых событий, которые воспринимаются глубоко религиозно. С одной стороны, поэт боится наступления конца света, с другой стороны, трепетно благоговеет в ожидании всеобщего воскресения.

Восстание мертвецов нередкий мотив творчества Николая Клюева, например, содержится в таких его стихотворениях, как «Белизна небесных риз...» (1910), «Жильцы гробов, проснитесь! Близок Страшный суд... « (1918), «Свет неприкосновенный, свет неприступный...» (1921) и многих других.

Мотив воскрешения из мертвых затрагивает и более глубокие стороны личной жизни, автобиографии поэта. Так, образ его покойной матушки, как бы воскресшей во время наступления вечной жизни на земле, возникает в апокалиптическом контексте стихотворения «Свет неприкосновенный, свет неприступный...» (1921):

Свет неприкосновенный, свет неприступный
Опочил на родной земле <...>
Покинула гроб долгожданная мама,
В улыбке – предвечность, напевы в перстах...
Треух – у тунгуза, у бура – панама,
Но брезжит одно в просветленных зрачках:
<...> [11].

Начало стихотворения представляет собою стилизованную форму молитвы («Свете тихий, Свете милостивый, спаси и сохрани мя...»). Такая стилизация и явный апокалиптический под-

текст этого стихотворения ассоциативно выводят на известные всем верующим молитвенные слова: «Господи помилуй, господи помилуй, господи помилуй!». Заметим, что 11-й член символа веры представляет формулировку: «Чаю воскресения из мертвых». Клюевское «ведаю, минет карающий плуг» очень созвучно этому молитвенному «Чаю воскресения из мертвых». В стихотворениях Клюева реализуется образ именно этого высказывания о всеобщем воскресении мертвецов, восставших для суда божьего.

Философские размышления о вечном, о вневременном, внеисторическом начале, о запредельности реализуются в различных лирических ипостасях, эмоционально-ритмических построениях текста, очень часто стихотворения Клюева содержат сходную с христианской образность, но больше напоминающую что-то сказочное, некое язычество, указывающую на остановку, точнее – замирание времени с его неумолимым бегом: «Замри, судьбы веретено» («Певучей думой обуян...», 1912) [12]; «<...> хихиканье и пляска, / Как в заморозки ключ, испуганно замрут» («Лежанка ждет кота, пузан-горшок хозяйку...», 1914) [13]; «Недвижим златорогий закат» («Я потомок лапландского князя...», 1917) [14]; «Замирает миров борьба» («Солнце избу взнуздало...», 1920 или 1921) [15]. Краткость, сжатость стихотворения «Проснись!» передает чувство неожиданности наступления всеобщего воскресения, связанного с необходимостью успеть совершить своевременное, т. е. прижизненное, очищение, «из сердца злобу вырвать прочь!» до наступления Судного дня. Автор торопит, призывает опомниться, прийти к раскаянию, использует пророческие мотивы евангелия, прибегает к лаконичному, но выразительному поэтическому языку.

В стихотворении «Не сбылись радужные грезы...» присутствует указание на прошлое в виде несбывшихся мечтаний, грез, идеалов, стремлений, цветов юности лирического героя, а также звучит более подробное обличение настоящего – безнравственной и безыдейной жизни современных людей. Стихотворение «Не сбылись радужные грезы...» (1904) таит глубоко христианское лирическое начало, призывающее к покаянию, отречению от зла.

Таким образом, символика стихотворения «Не сбылись радужные грезы...» (1904) ведет к мысли о евхаристии, обряд которой невыполним без молитвенного поста и покаяния. А содержание стихотворения «Проснись!» (1905) связано с идеей всеобщего воскресения из мертвых. Между тем известно, что евхаристия с постом и покаянием – это 10-й член символа веры, а всеобщее воскресение из мертвых – это 11-й член символа веры. Таким образом, стихотворения «Не сбылись радужные грезы...» (1904) и «Проснись!» (1905) нацелены на выполнение функции поэтической иллюстрации догматов веры. При этом оба стихотворения основываются на поэтике А. С. Пушкина, т. е. заключают пушкинский код, воспроизводящий язык стихотворений «К Чаадаеву» и «Зимнее утро» и встречающийся в творчестве других крестьянских поэтов – И. Сурикова, С. Есенина.

Комплекс евхаристических мотивов и образов формируется в поэзии Клюева очень активно. Так, тема причастия заявлена уже в самом раннем стихотворении – «Не сбылись радужные грезы...», затем развивается в стихотворном цикле «Песни из Заонежья». Первое, последнее и предпоследнее стихотворения цикла прямо указывают на символику этого таинства. В них предстают соответствующие теме символические образы и мотивы: вино, хлеб, пост и покаяние. Другие стихотворения изображают различные пороки, которые, судя по всему, связаны с покаянной тематикой как неотъемлемой частью святого таинства.

Евхаристический комплекс в стихах Клюева основан на вариативном, в том числе и иносказательном, присутствии образов вина и хлеба – символов крови и плоти Христа. Эксплицитное и имплицитное выражение мотивов евхаристии является частью христианского культурного кода, доминирующего среди других кодов и семиотических комплексов в стихотворениях поэта. Это шов с внутренними и внешними стежками, создающими ощущение некоего своеобразного узорочья, декоративного орнамента единой идейной линии стихотворений.

Евхаристический комплекс реализуется не только в образах хлеба и вина, но и в их вариативных эквивалентах. Например, в стихотворении «Не сбылись радужные грезы...» это хлеб (вариант образа плоти) и кровь. Цикл «Песни из Заонежья» обрамляют такие образы, как «штоф зеленого» (вариант образа крови) и «поминный кус с золотой наводной корочкой» (вариант образа плоти). Образы хлеба и крови, зеленого штофа и куса «хлеба животного» являются эксплицитными символами таинства причащения телом и кровью Христа. Они переплетаются с другими семиотическими комплексами и кодами (пушкинский, фольклорный).

Периферийные мотивы евхаристического комплекса. Понятие евхаристии входит в 10-й член символа веры: «Исповедаю единое крещение», – и является обрядовым действом, которому предшествует очищение посредством поста и покаяния. Эти периферийные мотивы евхаристического комплекса, как и сам мотив евхаристии, находят в творчестве Клюева эксплицитное и имплицитное выражение. Идея очищения выражается в творчестве поэта мотивами поста и покаяния,

которые отчетливо выражены в стихотворении «Стих о праведной душе» (1914), т. е. имеют здесь эксплицитное выражение. Имплицитно эти мотивы выражены в обличительном пафосе стихотворения «Не сбылись радужные грезы... « (обличение греха).

4. Близки евхаристическим мотивам воскресенческие или судные мотивы, воспроизводящие 11-й член символа веры: «Чаю воскресения из мертвых». Мотив воскресения из мертвых заявлен в образной системе стихотворений «Проснись!» (1905), «Белизна небесных риз...» (1910), «Жильцы гробов, проснитесь! Близок Страшный суд...» (1918), «Свет неприкосновенный, свет неприступный...» (1921) и реализуется в основном в образах мертвеца и могилы. Мотивы евхаристии и всеобщего воскресения из мертвых связаны с усвоением языка Библии, составляют своеобразный христианский код в творчестве Николая Клюева.

Примечания

1. *Клюев Н. А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / предисл. Н. Н. Скатова, вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб., 1999. С. 77.

2. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М., 1980. С. 207.

3. *Азадовский К.* Жизнь Николая Клюева. Документальное повествование. СПб., 2007. С. 24.

4. *Киселева Л. А.* Есенинское слово в текстах Николая Клюева // Canad. Amer. Slavic studies = Rev. canad. d"Etudes slaves. Irvine (Cal.), 1998. Vol. 32. № 1–4. С. 75.

5. *Киселева Л. А.* Есенинское слово в текстах Николая Клюева // Canad. Amer. Slavic studies = Rev. canad. d"Etudes slaves. Irvine (Cal.), 1998. Vol. 32. № 1–4. С. 88.

6. *Клюев Н. А.* Песнослов: стихотворения и поэмы. Петрозаводск, 1990. С. 69–70.

7. *Даль В. И.* Пословицы, поговорки и присловья русского народа. М., 2008. С. 508.

8. *Клюев Н. А.* Стихотворения; Поэмы. М., 1991. С. 29.

9. *Клюев Н. А.* Стихотворения; Поэмы. М., 1991. С. 127.

10. *Клюев Н. А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 78–79.

11. *Клюев Н. А.* Стихотворения и поэмы. Архангельск, 1986. С. 154–155.

12. *Клюев Н. А.* Стихотворения и поэмы. Архангельск, 1986. С. 43.

13. *Клюев Н. А.* Стихотворения и поэмы. Архангельск, 1986. С. 88.

14. *Клюев Н. А.* Стихотворения и поэмы. Архангельск, 1986. С. 131.

15. *Клюев Н. А.* Стихотворения; Поэмы. М., 1991. С. 215.

УДК 811.161.1

Е. Г. Штырлина

ДЕНЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ И. БРОДСКОГО

Статья посвящена изучению особенностей индивидуально-авторского семантического наполнения лексемы «день» в поэтическом языке И. Бродского. Определена специфика функционирования и репрезентации данной временной лексемы в произведениях поэта с учетом своеобразия ее семантического объема.

The article is devoted to studying the features of the author's individual perception of the lexeme day in J. Brodsky's poetic language. The author defines the specificity of functioning and representation of the concept day in the poet's individual style, taking into account its semantic aspects.

Ключевые слова: время, день, И. Бродский.

Keywords: time, day, J. Brodsky.

Время является одной из основных бытийных категорий, формирующих концептуальную основу мира, «в нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознания, ритмы жизни, отношения к вещам» [1]. Изучение воплощения времени в языке, в частности в художественных текстах, позволяет выявить специфику авторского мировидения, ведь именно сквозь призму времени «воспринимается нами все сущее в мире, все доступное нашему уму и нашему истолкованию» [2]. Среди множества художественных систем особое место занимает поэзия И. Бродского, в которой универсальная временная модель приобретает индивидуальное осмысление и самые разнообразные формы репрезентации. Обладая исключительной значимостью, время в творчестве поэта актуализируется с помощью своеобразных тропических средств, создающих неповторимый образ Хроноса, отражающий основные мировоззренческие позиции и установки самого автора.

Одним из ключевых репрезентантов времени в языке И. Бродского является лексема *день*, важнейшая «единица измерения времени от ранних этапов развития человеческой культуры по настоящее время» [3].

По данным этимологических словарей, слово *день* происходит от лат. *die* и имеет следующие индоевропейские параллели: укр. *день*, блр. *дзень*, ст.-слав. *дьнь*, болг. *денят*, чеш. *den*, польск. *dzient*, в.-луж. *dzтent*, н.-луж. *zтent*, родственно др.-инд. *ditnam* ср. р. «день», лат. *nindinae* ж. мн. «базарный день, устраиваемый каждые девять дней», лит. *diena*, др.-прусск. *deinan* вин.,

© Штырлина Е. Г., 2011

гот. *sinteins* «ежедневный», ирл. *denus* «spatium temporis – промежуток времени» [4]. М. Фасмер, А. Преображенский связывают *день* с индоевропейским корнем **di* – «светить», тем самым праславянский **dьnь* и родственные его соответствия обозначали светлую часть суток, а в некоторых языках – «светлый день», на что указывает и Е. С. Яковлева, полагая, что «исходно день связан со зрительным образом (многие этимологи возводят день к **di* – "сиять, излучать свет")» [5]. Некоторые исследователи указывают и на пространственное значение происхождения лексемы *день*: «Можно предположить, что первичным значением слова *день*, по крайней мере, в некоторых индоевропейских языках было "(видимый) путь, проходимый солнцем". На это, в частности, указывает этимология английского *journey* "путь, путешествие", которое является заимствованием из французского от *journ*, *journee* "день", восходящего к латинскому *diurnum* от *dies* "день, дневной путь"» [6], в ряде языков *день* обозначает меру площади пахоты (с.-хрв. *dâ;* ср. также: диал. «мера оплаты пастушьего труда») [7].

Анализ толковых словарей позволил выделить следующие языковые значения, свойственные лексеме *день* в русском языке: 1) название части суток от восхода до захода солнца; 2) а) сутки, промежуток в 24 часа, б) промежуток времени в пределах суток, предназначенный для чего-л., занятый чем-л.; 3) а) календарная дата, связанная с каким-л. событием, с празднованием его, б) срок, дата исполнения или наступления чего-либо [8]. Указанные словарные значения находят выражение и в языке И. Бродского, однако в поэзии они наполняются особой индивидуально-личностной окраской, образными оттенками и своеобразными коннотациями. Слово *день* актуализируется в текстах поэта с помощью метафор, метонимий, сравнений, олицетворений и других тропических средств.

В произведениях И. Бродского *день* метафорически репрезентируется в терминах движения и пространства, что связано с тем, что осознание времени осуществляется через наблюдение за движением и последовательностью сменяющих друг друга событий [9]. *День* в поэтическом контексте осмысляется как существо, передвигающееся различными способами и с разной интенсивностью, оно может *идти, бежать, лететь* и т. д.: *Летели дни, неслись года, / он не смыкал очей* [10] или *твой день бежит меж вечных хлопот, / асфальта шорох деловой, / свистя под нос, под шум и грохот, / съезжает осень с Моховой* [11]. Движение времени актуализируется в текстах И. Бродского с помощью глаголов со значением перемещения в пространстве, создающих представление о дне как о времени суток, наделенном ускоренным ходом, поскольку большую частотность в произведениях поэта приобретает образ бегущего дня: *И день бежит, и дождь идет, / во мгле бежит авто, / и кто-то жизнь у нас крадет, / но непонятно кто* [12]. Особая выразительность присуща лексеме *день* при указании на пространственные ориентиры, относительно которых движется время (*Проходят дни, проходят дни / вдоль городов и сел* [13]) или при наличии сравнения, которое берется за эталон этого движения (*Дни бегут надо мной, /словно тучи над лесом* [14]).

Кроме того, при обозначении движения дня и его перемещении важную роль играет и ориентация нахождения в пространстве. В произведениях И. Бродского *день* не ограничивается лишь горизонтальной плоскостью (*Еще один день позади – с его / тревогами, страхами; с «о-го-го»* [15]), часто он воспринимается с точки зрения вертикального расположения: *И дни – внизу, и ночи, и звезда. / Все смешано. И, видно, навсегда* [16]. Однако в отличие от ночи *день* в поэтических текстах не сочетается с глаголами вертикальной ориентации, кодирующими начало наступления определенного временного явления.

День предстает в произведениях И. Бродского как физический объект, наделенный визуальной и звуковой характеристиками. Важным аспектом особенности видения дня поэтом является цветовая и световая наполненность этого времени суток. Многие временные отрезки соотносятся в мировоззрении Иосифа Александровича с определенными цветообозначениями, однако именно *день* воспринимается автором как не имеющий цвета: *Это был зимний, серый, вернее – бесцветный день* [17]. Отсутствие закрепления за днем определенной цветовой гаммы заменяется в творчестве И. Бродского наличием светообозначений. *День* в картине мира поэта соотносим со светом и сиянием: *«...старые, но именно светом дня / оберегаемые успешно тайны* или *А что тебе разлука?»* [18]; *«Трепотня... / Ну, за спиной закрывшиеся двери. / И, если это день, сиянье дня»* [19]. Синкрета день-свет является, по мнению Г. В. Звездовой, основным отражением временного интервала как конкретно-реального понятия [20]. Кроме свободных словосочетаний, указывающих на цветовое восприятие дня, в текстах И. Бродского встречаются и фразеологические, решенные в контрастных черно-белых, ахроматических тонах. Устойчивое сочетание *среди бела дня* в поэтических текстах означает «днем, в светлое время суток», «не скрываясь, у всех на виду»: *Последнее время я / сплю среди бела дня. / Видимо, смерть моя / испытывает меня* [21] или *Я шел по переулку / по проспекту, / как ножницы – шаги / как по бумаге, / вышагиваю я/ шагает Некто / средь бела*

дня / наоборот – во мраке [22]. Фразеологизм *черный день* передает коннотативное отрицательное значение, указывающее на трудное время в жизни кого-либо, время нужды: *Сохрани на черный день, / каждой свойственный судьбе, / этих мыслей дребедень / обо мне и о себе* [23].

Аксиологическую характеристику временного промежутка И. Бродский передает с помощью метафорических определений, описывающих *день* с точки зрения эмоциональной и этической оценки: *Словно летом в тени / и у любви в конце, / словно в лучшие дни, / пот на моем лице* [24] или *И приходит в голову, / что в один прекрасный день / с ним – с этим сердцем – / приключится какая-нибудь нелепость* [25]. Важно отметить, что количество единиц с положительной семантикой, входящих в эти словосочетания с прилагательными, наиболее велико (*день восхитительный, прекрасный, добрый, лучший*), нежели эпитетов, основанных на метафорическом переосмыслении с отрицательной оценкой (*хмурый день*): *День тоже восхитителен* или *удачный день и вдоволь хлеба, / как будто жизнь качнется вправо, / качнувшись влево* [26], но *Стремясь предохранить мундир, / вернее – будущую зелень, / бутоны, тень, / он как бы проверяет мир; / но самый мир недостоверен / в столь хмурый день* [27]. Однако следует отметить наличие оценочных конструкций, описывающих *день* с точки зрения негативных чувств, сформированных недовольством поэта некоторыми явлениями современной ему жизни: *и головою поумневшей, / не замечающей меня, / склонись до смерти перед спешкой / и злобой нынешнего дня* [28]. Кроме того, в текстах встречаются и ментальные характеристики дня, отражающие впечатления И. Бродского о неблагоприятных жизненных явлениях: *Безумье дня по мозжечку стекло / в затылок, где образовало лужу* [29].

В поэтических произведениях *день* метафорически репрезентируется в качестве объекта, наделенного физическими параметрами. Например, *день* обладает таким признаком, как длина, при этом важно отметить, что данный временной промежуток наделен способностью к увеличению своей продолжительности, т. е. возможностью становиться длиннее: *Дни удлиняются. Ночи / становятся все короче* [30]. В контекстах, где *день* обозначает светлое время суток, он сам распоряжается своей длительностью, определяя ее границы: *Март на исходе. Радостная весть: / день удлинился. Кажется, на треть* [31]. Выступая же в значении жизни человека, *день* становится зависим от высших сил, наделенных властью продлевать жизнь всему сущему: *Пусть делит участь так, как кровь делил, / пусть делит вплоть до снега, вплоть до смерти, / пускай кричит, чтоб Бог им дни продлил, / продлил листве — «с моими смерьте, смерьте»* [32]. В любом случае своеобразное удлинение дня воспринимается в поэтическом мире И. Бродского положительно, поскольку подобное обстоятельство позволило бы человеку увеличить количество времени для своей плодотворной деятельности.

Помимо характеристики длины, *день* в творчестве поэта наделен и пространственными признаками. Особую образность указанная лексема приобретает благодаря окказиональной сочетаемости, не свойственной данному слову. Так, *день* в мировосприятии И. Бродского мыслится посредством геометрических параметров, создающих своеобразный временной образ: *А то возникали чайки из снежной мглы, / как замусоленные ничьей рукой углы/белого, как пустая бумага, дня; / и подолгу никто не зажигал огня* [33].

Кроме того, *день* в поэтических текстах осмысляется с помощью пространственных категорий. Так, временной отрезок, с точки зрения И. Бродского, может быть ограничен какими-либо локальными границами или, наоборот, быть бескрайним: *И от снега до боли / дни бескрайней, чем поле / без межи. И уже / ни к высокому слогу, / ни к пространству, ни к Богу / не прибиться душе* [34]. Однако зачастую *день* в произведениях поэта имеет свой предел, если не пространственный, то временной: *Творца! Едва / могу произнести / «жила» – единство даты / рожденья и когда ты/ в моей горсти / рассыпалась, меня / смущает вычесть / одно из двух количеств / в пределах дня* [35]. И. Бродский ощущает ограниченность, даже конечность и недолговечность дня в жизни человека: *День кончился, как делали все дни / ее большой и невыносимой жизни* [36]. Этим объясняется частая сочетаемость данной временной лексемы с фазовыми глаголами начала и конца, наступления и завершения: *День кончился. И с точки зренья дня / все было вправду кончено. А если / что оставалось – оставалось для / другого дня...* [37] или *Окончен день. Но это для него, / да, для полугероя моего* [38].

Адъективные компоненты, определяющие временные отрезки в творчестве И. Бродского, семантически разноплановы. Одни из них характеризуют *день* с точки зрения состояния погоды на данный временной промежуток, ее температурной характеристики (*прохладный, теплый, дождливый, ветреный, пасмурный*): *Ты уехал на юг, а здесь настали теплые дни, / нагревается мост, ровно плещет вода, пыль витает* [39]; другие, переносно-метафорические, соотнесены с материальным воплощением, внешними характеристиками конкретного дня. Так, *день* метафорически репрезентируется как способный про-

пускать через себя свет: *Настали дни прозрачные, как свист / свирели или флейты* [40].

Важно отметить, что *день* в текстах И. Бродского характеризуется с помощью физиоморфных метафор, создающих персонифицированный, одушевленный образ времени, уподобленный человеку. *День* в произведениях поэта наделен способностью видеть, смотреть: *Дождливые и ветреные дни / таращатся с Олимпа на четверг* [41]. Однако порой время может быть и близоруко, плохо видеть на далекое расстояние, быть неспособным предвидеть последствия чего-либо: *Душные летние сумерки, близорукое время дня, / пора, когда всякое целое теряет одну десятую* [42].

Кроме того, *день* в поэзии И. Бродского соотносим с субъектом, обладающим способностью издавать звуки, которые могут перерастать в шум: *сядь на скамью и, погодя, / в ушную раковину Бога, / закрытую для шума дня, / шепни всего четыре слога: / – Прости меня* [43]. Характер этих звуков может быть различным, на что указывает следующий контекст: *Дни бегут надо мной, / словно тучи над лесом, / у него за спиной / сбившись стадом белесым. / И, застыв над ручьем, / без мычанья и звона, / налегают плечом / на ограду загона* [44]. Данный отрывок представляет большой интерес, поскольку конструирует особый индивидуально-авторский образ дня, раскрывающийся посредством различного рода метафор и сравнений. Уподобление времени человеку происходит благодаря использованию антропоморфной метафоры, сближающей день и человека по физиологическим данным (наличие плеч). Олицетворение дня в поэтических текстах И. Бродского происходит и за счет наделения этого временного промежутка таким жизнедеятельностным процессом, как дыхание: *Гремел трамвай по Миллионной, / и за версту его слыхал / минувший день в густых колоннах, / легко вздыхая, утихал* [45].

При описании жизни человека поэт отмечает важность и значимость дня, от которого зачастую зависит его судьба, дня, который может изменить будущее человека: *моря и горы – те, что переехал, / твои друзья, которых ты оставил, / и этот день посередине века, / который твою молодость состарил* [46]. Однако не всегда жизнь, по мнению И. Бродского, преподносит сюрпризы, и разнообразие и красочность дней прожитого становятся для человека чем-то обычным и естественным: *Она так долго прожила, что дни / теперь при всем своем разнообразье / способны, вероятно, только разве / то повторять, что делали они / при ней* [47].

Части суток в поэтическом мире И. Бродского осознаются как взаимосвязанные и переходящие друг в друга. Порой временные отрезки персонифицируются и выступают в качестве действующих героев, между которыми формируются определенные отношения, зависящие от характеристики тех или иных темпоральных единиц: *Зимний вечер лампу жжет, / день от ночи стережет* [48]. В указанном примере *ночь* воспринимается как часть суток, представляющая опасность для дня, в силу того что светлое время суток обычно сменяется темным. Однако *день*, по мнению поэта, незримо существует и в ночи, проявляя себя в сновидениях человека, отражающих события дня, представляющих его наследство: *Мне помнится, ты спрашивал меня, / что снится мне. Я выразил словами, / и я сказал, что сон – наследье дня, / а ты назвал лисички островами* [49] или *Ведь эти сновиденья только средство / ночь провести поинтересней». «Как?!» / «Чтоб ночью дня порастрясти наследство»* [50].

Помимо образных, ассоциативных, индивидуально-авторских характеристик лексема *день* в текстах И. Бродского служит для передачи конкретных временных промежутков жизни человека. Так, *день* в поэтическом языке И. Бродского может выступать в значении календарного времени, отмеченного каким-либо событием. В этом случае конкретизация временного явления происходит за счет специальных конструкций, уточняющих его особенность: *день + сущ. в Род. пад.* или *день + прилагательное/личное местоимение*. Данные структуры указывают на памятное событие жизни, отождествляемое с определенным темпоральным промежутком (*Громадный дождь, дождь широких улиц льется над мартом, / как в те дни возвращенья, о которых мы не позабыли* [51] или *Но как превозмочь тоску: / если убийство в день свадьбы, / красным быть молоку* [52]*)* и обозначают дату церковного календаря или какого-либо исторического события (*в пятый день Страстной ты сидела, руки / скрестив, как Буонапарт на Эльбе* [53] или *и в день Поминовения / голодные старики высокими голосами, / задыхаясь от голода, кричали об успокоении* [54]). Кроме того, *день* служит для разграничения некой временной оси на прошлое, настоящее и будущее. Идея настоящего передается в произведениях И. Бродского устойчивыми словосочетаниями *нынешние дни* и *наши дни: толкуй о чем-нибудь недавнем, / любимом в нынешние дни,/ тверди о чем-нибудь недальнем, / о смерти издали шепни* [55] или *Это – основа любой известной / изоляции. Дружба с бездной / представляет сугубо местный / интерес в наши дни...* [56], идея будущего – сочетаниями *грядущие дни, завтрашний день: И оставь лишь зрачок, / словно хвойный пучок, / и грядущие дни. / И страну заслони* [57] или *Эмалированные кастрюли кухни / внушали уверенность в завтраш-*

нем дне... [58]. Прошлое конструкциями подобного типа в текстах поэта практически не обозначается (*Гремел трамвай по Миллионной, / и за версту его слыхал / минувший день в густых колоннах, / легко вздыхая, утихал* [59]).

Таким образом, *день* в поэтической картине мира И. Бродского находит яркое выражение, проявляя свою многоплановую сущность, заключенную в многообразии коннотативных оттенков, формирующихся за счет метафорических преобразований, персонифицированных образов, аллегорических определений, различного рода тропических выражений и индивидуально-авторского переосмысления.

Примечания

1. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 103.

2. *Маслова В. А.* Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. М., 2006. С. 77.

3. *Ерофеева Л. А.* Метафорические репрезентации циклических темпоральных концептов в поэтической картине мира Р. М. Рильке // Научный Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. 2009. С. 33.

4. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. М.: Астрель, 1978. С. 341.

5. *Яковлева Е. С.* О понятии «культурная память» в применении к семантике слова // Вопросы языкознания. 1998. № 3. С. 65.

6. *Кравченко А. В.* Язык и восприятие: когнитивные аспекты языковой категоризации. Иркутск, 2004. С. 77–78.

7. *Алтанцэцэг Д.* Отношение к времени как отражение целостности мировосприятия: концепт *день* в русском и монгольском языках (на материале письменных памятников // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. 2008. № 37(80). С. 66.

8. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 2006; *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. URL: http://www.efremova.info/свободный; Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. URL: http://ushakov-online.ru/.

9. *Чугунова С. А.* О роли движения в понимании времени: язык и образное мышление // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2008. № 5 (19). С. 135–143.

10. *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы (основное собрание). URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt

11. Там же.

12. Там же.

13. Там же.

14. Там же.

15. Там же.

16. Там же.

17. Там же.

18. Там же.

19. Там же.

20. *Звездова Г. В.* Русская именная темпоральность в историческом и функциональном аспектах. Воронеж, 1996.

21–59. Здесь и далее цит. по: *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы (основное собрание). URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt

УДК 82.09

С. В. Маклакова

КОНТЕКСТ ГЕРОЯ И КОНТЕКСТ АВТОРА В РОМАНЕ В. АКСЕНОВА «ВОЛЬТЕРЬЯНЦЫ И ВОЛЬТЕРЬЯНКИ»

Статья посвящается проблеме совпадения и различения контекста автора и персонажей.

The article is devoted to the problem of concurrence and distinction of the author's context and the character's context in V. Aksyonov's novel "Voltairian Men and Women".

Ключевые слова: контекст, точка зрения, авторская ирония.

Keywords: context, the point of view, the author's irony.

В данной статье в центре нашего внимания – проблема взаимодействия контекста автора и героя в романе В. А. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки». Под контекстом мы понимаем отрывок текста, речи, образующий семантическое единство вследствие пересечения образной системы, соотносящейся с точкой зрения автора и его героя. Представление о контексте в романе Аксенова сформировалось у нас на основе работ Н. Н. Амосовой и И. В. Арнольд. Н. Н. Амосова определяла контекст как сочетание многозначного слова и соотносимых с ним единиц-индикаторов. Тезис о «творческом» понимании стилистического контекста применительно к художественной речи получил теоретическое развитие у И. В. Арнольд, считающей, что понимание и интерпретация художественного текста должны основываться не на минимуме, а на максимуме дистантных связей, которые могут быть установлены между словами и возможными ассоциациями в тезаурусе читателя [1].

Рассмотрим соотношение точек зрения автора и героя в романе. В положительном герое Аксенов ценит, прежде всего, романтическую отзывчивость на красоту и сложность жизни. Для творчества писателя такой герой оказался своеобразной визитной карточкой. В романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки» концепция положительного героя формулируется Михаилом Земсковым – одним из центральных персонажей романа. Конценция героя возникает из взаимодействия иронической манеры авторского повествования и наи-

© Маклакова С. В., 2011

вного наукообразия просвещенного века, присущего Мише Земскову. «Новое поколение все-таки должно проявляться новыми, или, как нынче глася т, "байроническими" взглядами на сущий мир, иначе в мире нарушится циркуляция жидкостей и слизей» [2]. Совпадение мнений автора – частного лица и автора-рассказчика, субъекта творческой воли в художественном тексте – говорит о стремлении к полному совпадению дистанции между контекстом героя и контекстом автора в художественном мире Аксенова.

В романе Аксенова, в силу авторской установки, герои (прежде всего – центральный герой) на интеллектуальном уровне совпадают с автором романа. Поэтому и речь героя может восприниматься как авторское высказывание.

Современная критика упрекала В. Аксенова в стремлении разложить авторскую партию на несколько близких ему персонажей. Так, А. Василевский писал по поводу романа «Ожог»: «Аксенов хорош.., пока говорит от собственного лица, не прячась за спины пяти, как в романе "Ожог", персонажей. .... Очевидное же преобладание в текущей словесности и вообще "серьезной" словесности нашего времени произведений от первого лица я связываю не с тем, что литература вымысла себя исчерпала, а с иссяканием у современных писателей собственно художественного дара, позволяющего создавать достоверные и независимые от автора характеры. Мы имеем тут дело не только с эстетическим, но и с человеческим кризисом» [3]. С формальной позиции это высказывание можно применить и к роману «Вольтерьянцы и вольтерьянки»: в нем также авторская позиция разложена на несколько голосов (Миша, Афсиомский, Вольтер). Однако это вовсе не означает творческого кризиса. Нам кажется, что в данном случае речь идёт о приёме многоголосия, свойственного русской литературе, который несколько преобразуется в романе из-за сильного субъективного начала.

В оценке критика генеральная тенденция современной прозы, воспроизводящей зависимость характеров и духовного состояния героев от образа мыслей (внутреннего мира) автора, их «несамостоятельность» противопоставлена опыту классики, традициям реалистической прозы XIX в. Так, на специфические особенности повествования, свойственные пушкинской прозе, указывал С. Бочаров: «Множественные, разнообразные "я" (как женские, так и мужские) начинают сразу из мира, без авторской предпосылки. Их словно освободила редукция одного всеобъемлющего авторского «я», они говорят самостоятельно» [4].

Сквозь исторический план романа просвечивает его инвариантная схема, универсальная модель российской политической проблематики в ее «вечном» тематическом аспекте – в пересечении личного и социально-исторического планов бытия. Это пересечение происходит без ведома персонажей романа: ни Вольтер, ни Екатерина, и никто другой в этом пространстве ничего не знают о техническом прогрессе XX в., о джазе, о Пушкине и Окуджаве. Только Михаил Земсков время от времени прозревает «параллельные миры»: «Короче говоря, Коленька мой дорогой, за те годы восемнадцать раз я был страстно, как мальчишка, влюблен и жадно жаждал, как, быть может, когда-нибудь в песне споют, эту Ея Величество Женщину...» [5].

По авторской воле персонажи действуют в пределах философских и идеологических установок XVIII столетия (конечно, условной, в тех чертах и аспектах, что «признаны над собою» самим автором). Авторской задачей стала актуализация этой философии и идеологии вплоть до полного совмещения ее с соответствующими реалиями современности.

Точки пересечений двух эпох как раз и являются вехами сюжетного развития. Авантюрные элементы в составе аксеновской исторической мистификации (погони в жанре «экшн», совпадения, нечаянные встречи, секретные поручения) до поры до времени маскируют, заслоняют собой подлинный сюжет. Поэтому нам кажутся несправедливыми упреки автору со стороны В. Бондаренко. Критик упрекал автора «Вольтерьянцев» в блеске, избыточности и аляповатости слога, который, с точки зрения рецензента, ничем не скорректирован: «Читатель у романа, конечно, есть, – утверждает критик, – СВОЙ читатель: "Махайте, махайте мне! Дайте мне атмосфэрры! (большие буквы принадлежат критику. – *С. М.*)"» [6]. На наш взгляд, подобный вывод не учитывает особенностей повествования, тем более концептуального для Аксенова приема совмещения контекста героев и контекста автора.

В. Аксенов направляет движение сюжета, стилистически организуя историческое пространство XVIII столетия. Приметой авторского стиля становится самоирония героев, в том числе и носителей авторской точки зрения. Авторская игра с материалом вызывает у критика ассоциации с сюжетом «а ля Дюма, то ли а ля Пикуль, то ли а ля Шаров-Буйда», в тексте «Вольтерьянцев» он замечает лишь «полновесный романный драйв, когда НА СВЕЖИЙ ВЗГЛЯД читатель будет с интересом внимать и спорам, и судьбам персонажей. Но только на "свежачок..."» (большие буквы принадлежат критику. – *С. М.*) [7]. С точки зрения литературоведческого анализа критической статьи, представляется любопытным отметить, что В. Бондаренко увлекает стиль Аксенова, и эту «игривость» слога он многократно воспроизводит. Так называемые «выспренние рассуждансы», о которых пишет В. Бондаренко, в

романе появляются лишь в тех фрагментах, когда повествование связано с героями XVIII столетия. В этом случае они маркированы авторской иронией или скепсисом.

Настоящий сюжет романа «Вольтерьянцы и вольтерянцы» – а не его игровая фабула – движется по точкам пересечения реального и метафизического планов, повсюду разбросанным в романе. Сами действующие лица не имеют ни малейшего понятия об этом подлинном сюжете: все авторские намеки и аллюзии, формирующие ткань этого подлинного романного сюжета, обращены через головы действующих лиц прямо к читателю. Персонажи послушно разыгрывают свои партии в духе традиционного авантюрного романа о королях, заговорах, интригах, секретных переговорах, любовных перипетиях, но читателю автор рассказывает и другую историю помимо этой, достаточно увлекательной и вместе с тем достаточно простодушной. Трудность текста, его сюжета определяется тем, что совмещаются две различные системы мировидения, одна из которых – принадлежащая веку восемнадцатому – подвергается активной корректировке современным опытом и современной мировоззренческой гибкостью.

Роман Аксенова погружает читателя в атмосферу политических и любовных интриг XVIII столетия, и это требует не только от автора, но и от читателя серьезного интеллектуального напряжения. Для читателя – это необходимость свыкнуться со стилистической нюансировкой образной системы. Для автора – необходимость освоения приемов авторского мастерства писателя XVIII столетия. Так, характеризуя допушкинскую литературу, Ю. М. Лотман замечал: «Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины» [8].

Эту культурно-историческую идентификацию роли автора в литературе VXIII в. Аксенов разрабатывает в «Вольтерьянцах» как романную тему. Вместо предъявления монологической истины о пользе просвещения, о необходимости смягчения нравов, понятой как вполне рациональная задача, стоящая перед общественными институтами, автор конструирует ситуацию поиска этой самой истины – поиска среди разноголосицы противоречащих друг другу ценностей и ориентиров, представленных голосами героев романа. Вольтер в романе Аксенова выступает за свободу и права личности, но всё же, главным образом, его идеал оформляется только в негативном виде – как призыв сокрушить лицемерие. Государственные интересы, которые представляют в романе Екатерина и Фридрих Второй, лишь часть возражений против анархии. Гораздо более существенны те контрдоводы, которые представлены в прозрениях Михаила Земскова и которые касаются антирелигиозных воззрений Вольтера. «А мне кажется, они (интеллигенты. – *С. М.*) обнаружили, что у атеизма нет никакого ответа, кроме невежества и отчаяния. Рационалистическая этика провалилась. Вы всегда яростно выступали против концепции первородного греха, однако никогда не полагали ее глубокой метафорой инстинктов жизни. По сути дела, мы, в том числе и мы, заведомые вольтерьянцы и вольтерьянки, можем прийти к идее того, что религиозная вера – это самое драгоценное достояние человека, только она одна, противостоя гниению и тлену, может поддержать и облагородить наше существование» [9].

Явной авторской поддержкой отмечены и размышления Екатерины в старости, свидетелем которых в романе выступает Михаил Земсков: «В ту встречу на ужине, смешанном с завтраком, она мне сказала: “Ах, Миша, России еще целый век придется расхлебывать вольтерьянские вольности”» [10].

Западники и «славолюбы» образуют в романе другой очаг проблемности. Роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки», как характеризует его Анатолий Найман, – «это книга о России, ищущей Запада, конкретно в лице Франции, и о Западе, воображающем себе Россию и вчитывающем в нее себя» [11]. Автор делает выбор в пользу ценностей западной цивилизации, однако в попытке быть объективным представляет и контраргументы другой стороны в этом культурно-историческом споре.

Несокрушимой уверенности в правоте того или иного идеала в романе так и не найдется. Темы, репрезентативные для XVIII в., – «я царь, я раб, я червь, я Бог», «не скот, не дерево, не раб, но человек», «и истину царям с улыбкой говорить» – поставлены автором романа в контекст последующего развития русской культуры.

Очень многое остается в романе принципиально «незавершенным»: авторская окончательная позиция так и будет незадействованной относительно целого ряда вопросов, поднятых в романе в составе его тем.

В этом аксеновском романе просветительская и классицистская модель судьбы и миссии чело-

века в мире – словно «картинка», предварительная концепция, на фоне которой совершается, нарушая ее, индивидуальная, частная история героев. Но пойдет она не теми путями, которыми ходил век XVIII. В этом, в первую очередь, и проявилась основная идеологическая направленность авторской художественной воли.

Философия гедонизма, крайняя снисходительность к тому, что и в те строгие, и в более поздние времена одинаково называлось моральной распущенностью, невозмутимо «встраивается» в повествование о веке, чьими идеологемами стали долг и честь, необходимость жертвования личными интересами во имя блага человечества. Для автора эти идеологемы оказываются дискредитированными: «В конце концов, со сцены пропали оба, и Федор Августович, и Миша, осталось только длительное щастие народное» [12]. В этом эпизоде проявилась, вообще свойственная Аксенову, тяга к шутке, к эпатажу, к вольнодумству, входящему в число основных ценностных приоритетов в его художественном мире.

Писатель настойчиво компрометирует комплекс идей, который связан с утопическими упованиями на разум и добрую волю человечества, изображая его представителей довольно слабыми, малодушными, беспринципными и «увлекающимися» персонами. Эту тему выражает проходящая через весь роман фонетическая деградация значимого для культурного кода «старинной эпохи» слова «человек», его постепенная редукция до пьяно-развязной формы «челаэк». Об этой же направленности авторской воли свидетельствует то обстоятельство, что сквозным мотивом в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» становится ироническое наваждение Ксенопонта Афсиомского, упорно путающего «человечество» и «пчеловодство».

Мысль об избранности вершителей судеб мира сопровождается иронией, которая выражается в нагнетании столь несвойственной для авторского стиля Аксёнова помпезности, напыщенности и патетики, освещая, таким образом, фальшь в структуре такого, например, утверждения: «Подданные могут веселиться и предаваться юмору, но лишь властелины и независимые, сиречь философы, должны даже и сквозь юмор понимать трагедию жизни» [13].

Именно авторский контекст преобразует развитие сюжета таким образом, что нравственно-эстетический идеал XVIII столетия (культ долга и чести, вера в разум и в возможности человека в деле прогресса) не воспринимается всерьез даже его непосредственными творцами и вдохновителями. Герои романа то и дело выглядят внушительно, с блеском выбираются из затруднительных положений, производят впечатление находчивостью и остроумием – и это происходит именно в моменты, когда им «приходится» попирать те идеалы, верность которым они провозглашают на словах. Идеалы – это только мода, это то, чего требует хороший тон от светского человека, не больше. Государственные заботы Екатерины состоят в романе, главным образом, в том, чтобы произвести впечатление на Вольтера.

Недоверие и глубокий пессимизм возникает в авторском контексте тогда, когда речь заходит о перспективах политического устройства мира на началах справедливости и гармонии: «Фокусы утопии уступают место историческим деяниям» [14]. Так анонсирует автор главу, в которой речь пойдет о «бандитствующем сброде». В этом смысле «достается» даже Вольтеру и Екатерине, которые изображены в романе как обаятельные, интересные и значительные личности. Но они хороши у Аксенова именно и только как частные лица. Когда же речь заходит об их «служебных» достижениях, автор становится предельно скептичен.

Добрая воля монархов и философов неизбежно, по Аксенову, превращается в бесплодные и опасные благие намерения, которыми, по пословице, известно куда дорога вымощена; ни монархи, ни философы, ни даже чаемый просветительский идеал – союз власти и мудрости – не может ни спасти, ни уберечь мир от разрушительных сил зла.

Не может спасти от зла и столь любимая всеми «положительными» персонажами в романе, включая и автора, западная цивилизация, пытающаяся сохранить свои идеалы свободы и законопорядка, но то и дело проигрывающая решающие сражения обыкновенным бандитам. Ирония автора на этот счет приобретает явственный привкус горечи. «Рожи висельников приблизились (откуда такие рваные ноздри взялись в богобоязненном Мекленбурге?)» [15]. В таких фрагментах текста Аксенова трудно представить правоверным западником: художественная правда подвергает корректировке его субъективные пристрастия. Все страшные и зловещие происшествия, пляски и пиры нечистой силы происходят в аксеновском романе не в пространстве «дикой» России, а в пространстве «цивилизованном», европейском.

В романе есть эпизод, свидетельствующий о попытке автора сбалансировать аргументы сторон в споре России и Запада, который Аксенов вводит в роман в качестве довольно большой и значительной темы. «Стало быть, мой Вольтер, вас не полностью удовлетворило описание тех манифестаций, данное вам Франсуа-Пьером Пикте?» – с усмешечкой проговорил Фон-Фигин. Вот эти усмешечки, подумал Вольтер, они свойственны русским грандам, когда они встречаются с попытками Запада в их делах разобраться» [16].

Заметно, что автор, в данном случае, готов присоединиться к этим «усмешечкам», сдерживающим педагогический энтузиазм и корректирующим самоощущение людей Запада (даже таких, как мудрец Вольтер) в тот момент, когда столкнувшись с другим типом цивилизации, они пытаются демонстрировать самодовольство и моральное превосходство.

С другой стороны, западнический комплекс идей в достаточной степени скомпрометирован в романе тем, что он превращен в феномен моды такими его адептами, как Афсиомский. Попытки этого героя представить себя в роли идеолога наталкиваются на последовательное противодействие автора, неизменно вышучивающего такие попытки. Так, в страстном монологе Афсиомского, защищающего свои «убеждения», слишком заметна «летучесть» всех его «настроений», меняющихся в зависимости от личной благосклонности к нему персонажей из обеих враждующих партий российской политики и литературы: «Нет, Александр Батькович, не возлагайтесь на мои летучие славянофильские настроения! Думая сейчас о замшелом патриархальном укладе, коему вы поете осанну, об отторжении вами просвещенного идеала, я вслед за моим учителем и другом повторяю: Ecrasons L'Infame!» [17]. Свои личные интересы, продиктованные тщеславием, Афсиомский облекает в патетические формы идеологического противостояния, героическим участником которого он якобы является.

Аксенов изображает источник злых и мерзких человеческих поступков мистически: роман наводнен нечистой силой, с которой ее «владельцы» (особенно облеченные властью, но и Вольтер тоже) настолько сжились, что воспринимают своих причудливых и страшненьких демонов как неустранимую часть пейзажа. В романе существует разработанное автором «параллельное» пространство, источник метафизических причин для происходящего в эмпирической реальности. «В замке Доттеринк-Моттеринк идут куртуазные дискуссии, а между тем в пространстве между временем и невременем вспыхивают и накатываются одна на другую вольтеровские войны междоусобных свар» [18]. Это противопоставление неведения опасности, с одной стороны, и изощренности атак зла – с другой, принадлежит, безусловно, контексту автора: никто из участников этих дискуссий не обладает таким объективным метафизическим взглядом на события, участниками которых они являются.

Таким образом, авторский контекст в романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки» то и дело корректирует и комментирует контекст героя, формируя тем самым стабильную систему оценок, ценностных координат и устойчивых характеристик в системе образов персонажей и, шире, в составе того образа мира, который возникает в пространстве романа.

Примечания

1. *Арнольд И. В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. СПб., 2002. С. 18.

2. *Аксенов В.* Вольтерьянцы и вольтерьянки: старинный роман. М.: Эксмо, 2009. С. 425.

3. *Василевский А.* Аксенов есть Аксенов есть Аксенов... // Новый мир. 1998. № 1. С. 205.

4. *Бочаров С.* Повествование в прозе // Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 206.

5. *Аксенов В.* ... С. 431.

6. *Бондаренко В.* Кунстштюк с подогревом, или а почем нынче «Букер»? (О романе Вас. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки») // LiBRARY.ru Лики истории и культуры. URL: http://www.library.ru/2/liki/sections.php?a_uid=88

7. Там же.

8. *Лотман Ю.* М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 320–321.

9. *Аксенов В.* ... С. 461.

10. Там же. С. 450.

11. *Найман А.* Переписка пейзажного масла. Василий Аксенов о России и Западе // Новая газета. 2004. 4 марта.

12. *Аксенов В.* ... С. 146.

13. Там же. 124.

14. Там же. С. 357.

15. Там же. С. 107.

16. Там же. С. 155.

17. Там же. С. 65.

18. Там же. С. 237–238.

Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

Интерпретация художественного текста. Роман: типы, жанровые традиции, способы художественной репрезентации времени

УДК 882(09); 830(09)

Н. Н. Мизина

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ Н. А. ПОЛЕВЫМ НОВЕЛЛЫ Э. Т. А. ГОФМАНА «МАРКИЗА ДЕ ЛА ПИВАРДЬЕР»

В данной статье рассматриваются особенности интерпретации Н. А. Полевым новеллы Э. Т. А. Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер».

This article is devoted to the peculiarities of N. A. Polevoy's interpretation of Hoffmann's novel "Marchioness de la Pivardiere".

Ключевые слова: интерпретация, перевод, немецкий романтизм, томление, уединение, готическая традиция, адаптация.

Keywords: interpretation, translation, German romanticism, languor, privacy, Gothic tradition, adaptation.

Первая половина XIX в. характеризуется наличием устойчивых культурных связей между Россией и Германией. Деятельность русских писателей была связана со множеством литературно-философских кружков, салонов, журналов и альманахов, которые содействовали популяризации произведений немецкой литературы в России. К таковым нужно отнести один из лучших энциклопедических журналов этого периода – «Московский телеграф» (1825–1834), издателем которого был Н. А. Полевой (1796–1846). Страницам из немецкой литературы в журнале отводилось большое количество публикаций и критических обзоров. Стремление редактора донести творчество немецких мастеров слова до русского читателя свидетельствует о большом интересе к произведениям европейского романтизма. Немецкая тема проходит и через все художественное творчество Полевого. Германия возникает в произведениях писателя как место действия, проявляется через образы персонажей, напоминает о себе в мировоззренческих спорах, просвечивает сквозь напряжение любовного сюжета. Образы немецкой культуры, представленные на страницах его повестей и романа, сложились под воздействием творчества немецких писателей и отзывов современников, посетивших эту страну.

Одним из уважаемых немецких писателей для Полевого был Э. Т. А. Гофман (E. T. A. Hoffmann, 1776–1822), пользовавшийся особой любовью русских читателей в 30-е гг. XIX столетия. За девять лет существования в «Московском телеграфе» было опубликовано восемь произведений Гофмана, среди них: в 1826 г. напечатана новелла Гофмана «Ботаник» [1]; в 1829 г. издана новелла «Майорат» [2]; в 1830 г. вышла в свет новелла «Домовой-песочник» [3]; а в журнале за 1831 г. были напечатаны пятый и седьмой вечера из повести «Золотой горшок» [4]; и 1832 г. ознаменовался публикацией еще одного произведения Гофмана – «Жизнь трех друзей» [5]. Популярность немецкого писателя в России намного превзошла известность его на Родине, что можно объяснить несколькими факторами, и прежде всего тем, что произведения Гофмана, содержавшие в себе одновременно элементы «высокого искусства» и «массовой литературы», оказались в русле основных тенденций эпохи. «Фантастический характер гофмановского творчества, – пишет известный гофмановед профессор А. Б. Ботникова, – привлек внимание русских авторов, ибо в нем виделось более глубокое постижение жизни, чем то, какое мог дать жизнеподобный бытовизм» [6]. Поэтому в России первой половины XIX в. все более или менее известные писатели находились под впечатлениями от произведений немецкого романтика, пробовали подражать ему и использовать в своем творчестве гофмановские сюжеты или отдельные фрагменты его фантастических новелл. В рассматриваемую эпоху шел процесс художественного освоения наследия Гофмана, который «был сложным, <...> включал в

© Мизина Н. Н., 2011

себя и подражание, и переработку, и отталкивание» [7].

О восторженном отношении Полевого к творчеству Гофмана свидетельствует отрывок из его письма к В. И. Карлгофу от 17 мая 1833 г.: «Надобно быть поэтом, сойти с ума и быть гением, трепетать самому того, что пишешь, растерзать свою душу и напиваться допьяна вином, в которое каплет кровь из души, – тогда будешь Гофманом!» [8]. При случайных оказиях Полевой рекомендует немецкого писателя своим друзьям и знакомым. Подобный вывод напрашивается из письма к А. А. Бестужеву от 13 марта 1831 г.: «Сегодня, с тяжелою почтою, послал я к вам требуемого Нибура <...>. К этому <...> прибавил Гофмана, от которого Европа с ума сходит и которого, вероятно, вы не вполне еще знаете» [9].

Однозначно можно сказать, что Полевой как известный журналист, переводчик и писатель был хорошо знаком с сочинениями Гофмана еще до появления первых русских переводов. Стремясь к самообразованию, русский романтик неплохо владел немецким языком и его перу принадлежат некоторые переводы немецких писателей, публиковавшихся в «Московском телеграфе» и вышедших затем отдельно в сборнике «Повести и литературные отрывки» (1829–1830). Так, в «Московском телеграфе» [10] за 1825 г. Полевой публикует собственный перевод новеллы Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» (Die Marquise de la Pivardiere, 1821), написанной немецким писателем в соответствии с традициями пародийной готики [11].

В литературоведении сегодня существует устойчивое мнение о специфике понимания переводного текста «как особого «слоя» художественных произведений, занимающих вполне определенное место в системе литературных взаимоотношений, со своими характеристиками, типологическими свойствами, законами функционирования и т. д., связанными с их «двойной» принадлежностью и возникновением «на стыке» двух разных культур» [12]. Так как переводчик выступает в роли интерпретатора, важную роль играет его восприятие оригинального текста. Передавая сюжет, интерпретатор воспроизводит подобие событий и может придать повествованию ту или иную направленность, наделяя его культурно-историческим контекстом. Полевой интерпретирует новеллу Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» в русле тех эстетических установок, которые были близки ему и его эпохе, ориентируясь на то, чтобы перевод нашел своего читателя в России начала XIX в.

В этот период на характере переводной литературы сказывалась ориентация на читательский спрос. Издатели русских журналов 30-х гг. XIX в. предлагали вниманию читателей переводы тех художественных произведений, которые обретали в силу каких-либо, зачастую внелитературных, обстоятельств особую актуальность.

В русле литературных традиций эпохи и собственной эстетической концепции русский романтик меняет название оригинала на «Белое привидение», настраивая читательское восприятие на присутствие в тексте сверхъестественного. Этому предшествует тот факт, что в 1825 г. Полевой публикует в двух февральских номерах «Московского телеграфа» перевод новеллы Д. Г. Цшокке (Zschokke, 1771–1848) – известного немецкошвейцарского писателя, автора многочисленных повестей и романов, и интригует читателя «страшным» заглавием – «Предвестница смерти».

Использование этого литературного и журналистского приема кроется в особенностях развития литературного процесса Европы и России начала XIX в. В этот переходный период в мировой культуре царила особая атмосфера увлечения готикой с ее эстетикой «ужасного», стремлением к изображению таинственного и непостижимого. Смешение готической традиции и занимательной тематики массовой литературы породило много прозаических повестей в немецкой и русской культуре. Так, в Германии вышел ряд произведений, связанных по своему содержанию с эстетикой «ужасного», заглавие которых настраивало на присутствие в тексте сверхъестественных мотивов: И. А. Аппель (Apel) «Невеста мертвеца» (Die Todtenbraut, 1810); Т. Кернер (Körner) «Арфа. К вопросу о вере в привидения» (Die Harfe,1811); Э. Т. А. Гофман «История с привидением» (Eine Spukgeschichte, 1819), «Зловещий гость» (Der unheimliche Gast, 1819), «Вампиризм» (Vampirismus, 1821); «Мертвый гость» (Der Tote Gast, 1821) и т. д. Немецкие авторы стремились дать «страшные» названия своим произведениям, повествующим о нечистой силе. Эта тенденция сохранилась и в русской литературе – традиция продолжилась в обращении многих писателей к жанру таинственной повести, которые зачастую выделялись «страшным» заглавием: О. М. Сомов «Киевские ведьмы» (1833) М. Н. Загоскин «Концерт бесов» (1834) ,В. Н. Олин «Череп могильщика» (1839) и др. Так, в 1832 г. Н. И. Надеждин в своей статье о литературных вкусах современников сетовал на то, что русская литература «настроена немецкою мечтательною музою», что «все бросились подстраиваться под ее тон..., мертвецы и ведьмы потянулись страшною вереницей и литература наша огласилась дикими завываниями, коих запоздалое эхо раздается в мрачных руинах «Московского телеграфа» [13]. Меняя заглавие оригинала в духе веяний времени, Полевой при интерпретации детективной новеллы Гофмана акцентирует внима-

ние читателя на сверхъестественных событиях, которые отсутствуют в иноязычном тексте. Как издатель «Московского телеграфа» русский писатель использует прием, свойственный журналистике, – начиная с заголовка, заинтересовывает неискушенного читателя.

В центре новеллы Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» лежит детективный сюжет (исчезновение – тайна – разгадка тайны), который можно назвать анекдотом с трагическим подтекстом (исчезновение мужа – обвинение жены в его убийстве – гротескное возвращение пропавшего мужа во время суда над женой). В структуре произведения обращает на себя внимание аналитическая техника писателя: сначала становится известно следствие, и лишь затем предыстория и причины. С самого начала писатель обращается к мотиву смерти, так как действие новеллы начинается с рассказа об убийстве неким парижским жителем Барре своей невесты Антуанетты. Гофман вводит в текст тривиальную причину такого поведения, объясняя поступок Барре тем, что «она ему наскучила и он уже ухаживал за другой». В интерпретации русского романтика, начиная с экспозиции, большое значение приобретает мотив тайны. В дальнейшем он становится сюжетообразующим стержнем, организовывающим все повествование и удерживающим читателя в напряжении до самого финала. Как результат обращения к этому мотиву – в интерпретации Полевого причинно-следственные связи утрачиваются. Под пером романтически настроенного русского писателя в Барре проступает узнаваемый готический злодей «весьма подозрительного поведения», способный на то, чтобы без видимых внешних причин «бесчеловечно зарезать» свою прекрасную добродетельную невесту. Согласно интерпретации Полевого читателю остается только гадать, за какие прегрешения Барре убил Антуанетту.

Однако в дальнейшем повествовании совершенное злодеяние в Булонском лесу кажется заурядным преступлением по сравнению с убийством, связанным с судьбой главной героини новеллы. Маркизу де ла Пивардьер обвиняют в сговоре с когда-то влюбленным в нее знатным дворянином, а ныне ее духовником Шаро, и убийстве странным образом пропавшего Маркиза. Показывая читателю сцену трагедии, Полевой вводит в контекст новеллы мотив суеверных слухов и трансформирует известную и популярную у читателей легенду о Белой Даме в появление Белого Привидения, мнимого духа пропавшего Маркиза, якобы приносящего смерть. Это объясняется тем, что в европейской литературе этого периода времени широкое распространение получили истории о призраках. Особенно популярной была немецкая легенда о призраке Белой Дамы, появление которой предвещало видевшему ее скорую смерть. Так в контексте новеллы проявляется механизм инференции – домысливания интерпретатором оригинального текста. В тексте Гофмана об этом не упоминается ни слова – так Полевой обыгрывает заглавие новеллы, отдавая дань готической традиции: «Распространилась молва, что дух Маркиза в виде белого привидения появляется в разных местах <...> в длинном белом одеянии» [14]. Мотив суеверных слухов порождает скорую смерть. Появление мнимого призрака так напугало блюстителя правосудия Боннета, призванного затем, чтобы распутать историю об исчезновении Маркиза, что «он беспрестанно ждал к себе белого привидения» и «умер почти в сумасшествии...» [15]. В сознании Боннета происходит отождествление призрака с живым Маркизом. Боннет уверен в реальности сверхъестественного. Так, в интерпретации новеллы Гофмана Полевым возникает мотив безумия – остинатный мотив всего творчества русского романтика. Этот мотив является магистральным в его романтических повестях и романе. В иноязычном тексте мотив безумия отсутствует, и причиной смерти Боннета оказывается тяжелая болезнь: “...Bonnet in eine schwere Krankheit verfiel und in kurzer Zeit starb” [16]. (Боннет заболел тяжелой болезнью и в короткое время умер.) Добавляя в лаконичное повествование Гофмана ирреальность происходящего, Полевой вносит в атмосферу новеллы таинственность и непредсказуемость. В какой-то момент для читателя мир становится ареной действия некой непостижимой инфернальной силы.

Мотивы тайны и сверхъестественных слухов связаны с поэтикой готической литературы. Гофман в духе готической традиции использует в новелле типовые образы и детали «страшного» романа: уединенный замок, близлежащее аббатство, преступление, подземелье, где содержатся Маркиза и духовник Шаро за предполагаемое убийство, страдающая одинокая героиня, ревнивый ветреный муж и идеальный возлюбленный.

Традиционно обозначена и концовка новеллы – естественное объяснение сверхъестественных событий с травестированием готического сюжета и перевод его в моралистическо-философский план. Так как в конце призрак оказывается мнимым, то снятие сверхъестественного мотивирует сюжетную перипетию, имеющую первостепенное значение для судьбы главной героини.

Образ замка (der Schloβ) является одним из ключевых в европейской готической традиции. В отечественной романтической прозе этот образ достаточно редок, так как, следуя русским обычаям, писатели зачастую делали местом действия «таинственных повестей» «заколдованный дом». Образ замка присутствует в тексте новеллы Гоф-

мана лишь как дань традициям «страшной» литературы, не неся дополнительной функциональной нагрузки, и потому синонимом «замка» в тексте является «поместье» (das Rittergut). При интерпретации немецкого текста Полевой не акцентирует свое внимание на этом обязательном элементе готического романа, придерживаясь концепции иноязычного автора. Для русского писателя более значимыми оказываются ключевые мотивы и образы европейского романтизма. Так, можно отметить, что многие романтические произведения Полевого построены на ведущих мотивах немецкого романтизма: томления, уединения и лесного уединения. Поэтому при интерпретации текста Гофмана Полевой всячески подчеркивает и усиливает их значимость.

Так как мотив уединения был распространен в художественном мире немецких романтиков (Novalis, Tieck, Wackenroder и др.) и присущ романтизму вообще, в русской литературе он породил целый ряд произведений: А. Погорельский «Лафертовская Маковница» (1825), В. П. Титов «Уединенный домик на Васильевском» (1829) и др. Гофман очень часто использовал этот мотив в своем творчестве. Не стала исключением и данная новелла, в которой уединение выражается не только прямо, но и косвенно. В русском языке семантика лексемы «уединение» связана с одиночеством [17]. В немецком языке в XIX в. слово уединение имело несколько аспектов значения, одним из которых был «пустынный уголок», «приют спокойствия». Так, описывая замужество Маркизы, немецкий писатель объясняет ее поступок стремлением убежать от прошлой жизни в уединенное поместье, ставшее для нее своеобразным «приютом спокойствия» души. Косвенно уединение выражается в том, что центральное действие произведения разворачивается в пределах одного поместья Нербонна и небольшой прилегающей к ней окрестной территории с аббатством. Образ замка и аббатства ассоциируются в культурном сознании читателя с идеей «вечного уединения», сакральности.

Мотив уединения проявляется в образе действий персонажей новеллы. Маркиза живет в уединенном замке, сторонясь светского общества и прогуливаясь в одиночестве пешком до близлежащего монастыря. Образ храма всегда являлся символом уединения, обретения спокойствия. Поэтому не случайно в финале Маркиза хочет уйти от мирской суеты в монастырь – так в тексте обнаруживается влияние немецкого “Einsamkeit”. Этим понятием обозначается «отшельнически уединенная жизнь». В данном аспекте «уединение» рассматривается как уход от мирской суеты и погружение в собственные мысли, чувства, самопознание и самопожертвование. Именно в таком понимании Полевой вводит в текст лексему «уединение», когда подчеркивает решимость Маркизы «в уединении от всех кончить грустные дни свои» [18], узнав о двойной жизни своего мужа. В XIX в. концепт «уединение» становится неотъемлемым признаком русских таинственных повестей и закрепляется в творчестве Полевого – в повестях «Живописец» (1833), «Блаженство безумия» (1833), «Эмма» (1833) и романе «Аббаддонна» (1834).

Еще один мотив, неотъемлемо связанный с творчеством Полевого, – мотив томления (Sehnsucht). Это один из ведущих мотивов в произведениях немецких романтиков, подчеркивающий тягу к бесконечному. Этот мотив раскрывается через ощущения романтического героя, находящегося в состоянии некоего духовного предела: “Die Marquise fühlte sich von einer Wehmut durchdrungen die ihr lange fremd geblieben” [19] (Маркиза почувствовала какую-то грусть, которую она давно не знала). В интерпретации Полевого данный акцент полностью сохраняется и усиливается, он дополняет иноязычный текст, используя мотив томления для передачи душевного состояния героини: «Маркиза хотела успокоиться, но глубокая горесть невольно тяготила ее сердце» [20]. Томление, выражающееся в поисках идеала, сопровождает всю жизнь Маркизы. Выйдя замуж, Маркиза изменяет своей внутренней сущности и остается верна принципам, навязанным ей отцом, поэтому только в финале повести её страдающая и томящаяся душа смогла найти успокоение в монастыре.

Необходимо отметить, что основные изменения подлинника при интерпретации русским романтиком связаны с эстетической позицией писателя. Полевому созвучен основной конфликт новеллы – личности и общества. Противопоставление пустого, развращенного «света» – благородной, рвущейся из его оков личности, становится одной из основных тем литературы 30-х гг. XIX в., эти мотивы присутствуют во многих произведениях русского романтика. Центральный конфликт своего творчества – несовместимость чувствующей личности и бездушного общества – Полевой переносит в перевод, усиливая социальный подтекст оригинала неточной передачей смысла. Так, Полевой – автор-повествователь – постоянно акцентирует внимание читателя на бездуховности светского общества: «...вообще большой свет, отделанный в общую форму, представляет лица без образов, характеры без отличительных черт» [21]. Описывая диалог между герцогиней, представляющей свет, и маркизой де ла Пивардьер, переводчик заостряет внимание на конфликте личности и общества, а любовный мотив оказывается для Полевого на втором плане. «“Нет!” сказала Маркиза: – вы, светские люди, не стоите жертв – я не возвра-

щусь в ваш легкомысленный, холодный свет, и втайне от всех хочу оплакивать преступление, которое и теперь тяготит мою душу. Я терпела бесславие, видела ужасы темницы, но этого мало» [22]. В оригинале этот отрывок звучит следующим образом: «“Was sprecht Ihr„ rief die Duchesse ganz bestürzt? als die Marquise versicherte, sie wäre nicht schuldlos gestorben, sondern hätte ein Verbrechen mit dem Tode gebüβt» [23]. («Что вы говорите!» – воскликнула герцогиня в величайшем изумлении, когда маркиза заверила ее, что ее осудили бы не безвинно, но и смертью она заплатила бы за свое преступление).

При интерпретации текста Гофмана русский писатель зачастую вставляет целые предложения, отсутствующие в оригинале. Эти фрагменты отражают эстетическую концепцию романтика и поэтому в тексте ощущается присутствие индивидуализированного нарратора – комментирующего, пересказывающего со своей точки зрения рассказчика. Именно его взгляды и оценки приобретают важное значение в идейной структуре новеллы. Патетика уживается здесь с бытовым комизмом, налицо явная «романтизация» повествования. Текст в интерпретации Полевого характеризуется субъективизмом и введением определенных образов, мотивов, деталей, отсутствующих в оригинале. Так, можно выделить два принципиально новых момента, отличающих интерпретацию Полевого от концепции Гофмана. Первая особенность в том, что русский романтик усилил напряженность сцен, связанных с готическим жанром, и в тексте постоянно происходит нагнетание атмосферы ужаса и страха. Это иллюстрируют следующие фрагменты, отсутствующие в иноязычном тексте, но включенные в перевод Полевого: «Между тем отсутствие Маркиза было необыкновенно продолжительно, и можно ли было ожидать ужасных событий, какие за этим последовали...» [24]; «Казалось, что он решается на какое-нибудь отчаянное предприятие!» [25]; «Все напрасно! На грозных лицах судей не видно было милости. Страшные люди вступили в судилище ... они уже приближались к Маркизе, чтобы вести ее в ужасное место гибели и терзаний» [26]. Добавление подобных фрагментов в оригинальный текст объясняется стремлением русского писателя увлечь читателя страшными подробностями и приблизить детективную новеллу Гофмана к популярным в русской романтической прозе 30-х гг. XIX в. «таинственным» повестям.

Вторая отличительная черта в интерпретации иноязычного текста Полевым связана с принципами романтической поэтики, так как одна из особенностей литературы романтизма – показ сильных, ярких, всепоглощающих страстей. Субъективно воспринимая новеллу Гофмана, Полевой строит свою мысль по канонам романтизма, поэтому движущим началом в действиях персонажей повести являются страсти. Позиция Полевого базируется на понимании «страсти» как определенного душевного состояния. В интерпретации русского романтика практически всем персонажам свойственно обилие страстей. Так, даже отец героини – Маркизы де ла Пивардьер – в русскоязычном варианте новеллы «знал бедствия пылких страстей», в то время как в тексте оригинала Гофман рисует статичный образ недалекого, холодного человека, который никак не связан с типом романтического героя. Описывая Барре, убившего свою невесту, Полевой подчеркивает, что доминантой его духовной сущности была страсть: «бешеные страсти превозмогли в нем все!» В оригинальном тексте Гофмана нет и намека на страстность натуры убийцы. В данном случае переводчик использует мощное суггестирующее средство – апеллирует к чувствам читателя. Мотив страсти становится устойчивым и повторяющимся элементом художественной структуры переводного произведения. В связи с отмеченной особенностью лаконично-строгий стиль Гофмана при переводе заменяется на патетичный стиль Полевого, который часто прибегает к внешним эффектам. Усилившаяся в переводе экспрессивность текста была характерна для русской литературы этого времени. В русскоязычном тексте возникает стиль экспрессивной, эмфатической прозы, с восклицаниями, прерывистым синтаксисом, риторическими обращениями, обилием многоточий. Так, Полевой употребляет большое количество междометий, частиц и предлогов: «ах», «нет», «что», «и» и т. д. Заметна типологическая связь с поэтикой Шиллера в страстной эмоциональной речи героев, однако она дана уже в духе массовой продукции тривиального жанра, искусственно гипертрофированной и иногда психологически упрощенной.

Кроме того, Полевой «приспосабливает» свой перевод для русского читателя и прибегает к «склонению на наши нравы». Это отражается в особенности перевода реалий на русский язык. Так, можно отметить следующие изменения, связанные с религиозной терминологией: “dieser Geistliehe” – в переводе с немецкого языка означает духовное лицо, в дальнейшем Гофман именует его капелланом и августинцем; Полевой заменяет капеллана на более привычного русскому слуху священника. Также “der Messe” – мессу в тексте Гофмана – Полевой называет обедней. Но самое большое расхождение с иноязычным текстом наблюдается при интерпретации русским романтиком католического церковного праздника, обозначенного в оригинале как “Es war gerade Mariä Himmelfahrstag” [27] (Это было в День Вознесения Богородицы), во время которого проис-

ходит фрагмент действия. Полевой заменяет День Вознесения Богородицы на «день Успения» [28]. Это связано с расхождением католических и православных взглядов на сущность Девы Марии. Если в православии Дева Мария рождается греховной, как и все смертные люди, и в названии праздника делается акцент на телесном погребении Богородицы, то в католицизме бессмертная Дева Мария безгрешна, сущностью она повторяет Христа. Это идеологическое расхождение в трактовке Библии и религиозных праздников и обрядах учитывает в своем переводе русский романтик. Кроме того, Полевой дает свою транскрипцию географических названий, максимально приближенную к русскому языку. Так, "die Abtei zu Mizeray" он переводит как Мизерейское аббатство, а "Rittergute Nerbonne" – как Нербонское поместье.

Таким образом, можно отметить, что в интерпретации Н. А. Полевым новеллы Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» прослеживаются тенденции развития отечественной и мировой литературы начала XIX в. На личности русского писателя, а следовательно, и на восприятии им иноязычного текста отразились культурные тенденции эпохи, так как восприятие исходного текста происходит в соответствии с эстетическими принципами интерпретатора, ментальными особенностями и существующей культурной традицией. Русский писатель сохраняет приверженность романтической поэтике – в этом убеждают концепция, поэтика и стилистика прозы. Это проявилось, в частности, при намеренном подчеркивании ведущих романтических мотивов, таких, как уединение, лесное уединение, томление.

Также на интерпретации новеллы сказались и переводческие принципы начала XIX в. Однако можно отметить, что Полевому удалось целостно и достаточно точно передать содержание подлинника и донести до читателя замысел автора. Русский писатель ищет в немецком тексте то, что родственно ему как автору и в то же время переход в другой культурный регистр порождает неизбежный диалог традиций, определяемый рождением нового контекста – контекста творчества Н. А. Полевого.

Примечания

1. «Московский Телеграф». 1826. № 5, 6, 7.
2. «Московский Телеграф». 1829. № 17, 18, 19.
3. «Московский Телеграф». 1830. № 23, 24.
4. «Московский Телеграф». 1831. № 13.
5. «Московский Телеграф». 1832. № 9.
6. *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. С. 36.
7. Там же.
8. *Полевой Н. А.* Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 153.
9. Там же. С. 165.
10. «Московский телеграф». 1825. № 22, 23, 24.
11. В дальнейшем в 1830 г. новелла Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» выходит в пятой части «Повестей и отрывков, изданных Н. А. Полевым».
12. *Топер П. М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 17.
13. *Козмин И. К.* Из истории русского романтизма // Журнал Министерства народного просвещения. 1903. № 1. С. 29.
14. *Полевой Н. А.* Белое привидение: повести и литературные отрывки. Ч. 5. М., 1830. С. 68.
15. Там же. С. 69.
16. *Hofmann E. T. A.* Die Marquise de la Pivardiere // *Hofmann E. T. A.* Letzte Erzahlungen. Hamburg, 1983. S. 50. (Здесь и далее перевод автора статьи.)
17. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1995. С. 476.
18. *Полевой Н. А.* Белое привидение: повести и литературные отрывки. Ч. 5. М., 1830. С. 46.
19. *Hofmann E. T. A.* Указ. соч. S. 34.
20. *Полевой Н. А.* Белое привидение: повести и литературные отрывки. Ч. 5. М., 1830. С. 34.
21. Там же. С. 14.
22. Там же. С. 89.
23. *Hofmann E. T. A.* Указ. соч. S. 58.
24. *Полевой Н. А.* Белое привидение: повести и литературные отрывки. Ч. 5. М., 1830. С. 41–42.
25. Там же. С. 55–56.
26. Там же. С. 73.
27. *Hofmann E. T. A.* Указ. соч. S. 42.
28. *Полевой Н. А.* Белое привидение: повести и литературные отрывки. Ч. 5. М., 1830. С. 51.

УДК 821.111

Т. А. Склизкова

ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ РОМАНА О СЕЛЬСКОЙ УСАДЬБЕ (COUNTRY-HOUSE NOVEL) В РОМАНЕ «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» ДЖ. ФАУЛЗА

Жанровым признаком романа о сельской усадьбе является доминирование в тексте мифологизированного образа английского сельского дома, который рассматривается как аналог «приятного места» (locus amoenus). В статье роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» рассматривается в контексте этой традиции.

The country-house novel is characterized by the dominating role of a country house which is mythologized and seen as analogous to the "pleasant place" (locus amoenus). In the article J. Fowles' novel "The French Lieutenant's Woman" is analyzed from the point of view of this genre tradition.

Ключевые слова: роман о сельской усадьбе, «приятное место» (locusamoenus), Аркадия.

Keywords: country-house novel, "pleasant place" (locus amoenus), Arcadia.

Современное британское литературоведение выделяет роман о сельской усадьбе (country-house novel) как особую разновидность романного жанра, особенно популярную в английской литературе первой половины XX в. и восходящую к «Мэнсфилд-парку» Дж. Остин. В романе о сельской усадьбе главное место отводится поместью, которое играет практически ту же роль, что и замок в готическом романе: это не просто место действия, но ключевой образ в структуре романа.

Английской сельской усадьбе принадлежит особая роль в национальной картине мира. Представление об усадьбе как о средоточии национальной жизни, как об организующем начале, объединяющем все сословия, возникло в XVII в. Яков I Стюарт (1603–1625) призывал дворян удалиться в свои поместья, управлять ими и «держать свой дом открытым, следуя древнему и похвальному английскому обычаю» [1]. Находясь в своих усадьбах, поместное дворянство усваивало новые жизненные ориентиры и ценности. Господский дом был всегда открыт и принимал всех – начиная от короля Якова, заканчивая соседями, арендаторами, случайными путниками. Позже, в связи с событиями гражданской войны, дворяне были вынуждены вести замкнутый образ жизни, поэтому поместье стало центром социальной жизни всей округи. В сознании дворян сельская усадьба становится оплотом спокойствия, духовной независимости, островком мира, тишины и сельской уединенности, «вернувшимся золотым веком посреди политических бурь» [2]. Не случайно именно в XVII в. появляются многочисленные поэмы, посвященные сельской усадьбе и восхваляющие сельскую жизнь: «К Пенсхерсту» (1612), «К сэру Роберту Роту» (1616) Бена Джонсона, «К Сэксэму» (1640) Томаса Кэрью, «Об Эпплтон Хаус. К милорду Ферфаксу» (1660) Эндрю Марвелла.

В начале XX в., когда поместная жизнь постепенно уходит в прошлое, происходит мифологизация образа сельского дома, он начинает олицетворять навсегда утраченный идеальный мир, гармонию национальной жизни. Впервые этот мифологизированный образ возникает в конце XIX в. в романе У. Морриса «Вести из ниоткуда» ("News from Nowhere", 1890), где изображается утопическое будущее, в котором города сменили деревни с цветущими садами. Усадьба превращается в живописный идеал, воссоздается идеальная сельская местность, вариант известного с античности топоса «locus amoenus».

Э. Р. Курциус в своей книге «Европейская литература и латинские средние века» ("Europai-sche Literatur und lateinisches Mittelalter", 1948) формулирует представление о «locus amoenus» как об одном из главных топосов, сформированных в античной поэзии и унаследованных западноевропейской литературой от риторики. Курциус выделяет шесть примет идеального пасторального пейзажа: «Минимально "приятное место" должно включать в себя дерево или несколько деревьев, луг, ручей или источник. Можно добавить пение птиц и цветы. Самые разработанные образцы добавляют также легкий ветерок» [3].

Как указывает Курциус, традицию описания «приятного места» (locus amoenus) заложил Вергилий в своих «Буколиках». Вергилий связывал «приятное место» с образом райского сада. Само словосочетание появляется у него при описании Елисейских полей в 6-й части «Энеиды»:

Devenere *locos* laetoset *amoena* virecta
Fortuna tirumne morum sedeque beatas
(В *радостный край* вступили они, где взору отрадна
Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится) [4].

У Вергилия «приятное место» является постоянным эпитетом для обозначения «красивой природы», разновидностью «идеального пейзажа». Впоследствии "locus amoenus" становится поэтическим приемом для изображения природы в целом в художественном произведении. Вместе с тем это важнейшая составляющая описания идеальной страны Аркадии, на которую, начиная с произведений Вергилия, распростра-

© Склизкова Т. А., 2011

няется мифологема земного рая, возможного лишь в сельской местности. Комментатор Вергилия Сервий Гонорат производил слово "amoenus" от "amor". По его мнению, "locus amoenus" – это очаровательное, приятное место, созданное лишь для наслаждения и получения удовольствия, ни о каком труде – возделывании земли – тут речь идти не может [5]. В данном случае Сервий обозначает один из главных аркадных мотив – «блаженное ничегонеделание». «Приятное место» имеет семантику убежища от активного действия, потока времени, смерти.

В этом смысле сельская местность противопоставляется городу в диалоге между пастухами Титиром и Мелибеем из I Эклоги Вергилия. Титир живет в идеальной стране Аркадии. Здесь царят гармония и порядок – у коров есть место, где они могут пастись, Титир играет на дудочке, ест спелые плоды, созревшие каштаны и творог в изобилии. Мелибей, живущий в городе, с удивлением смотрит на этот райский уголок, ведь он сам влачит унылую жизнь, вынужден уйти из родных краев, из-за «вояки безбожного» [6], который не дает спокойно жить. Он с ностальгией вспоминает о былых счастливых временах.

Достаточно рано в изображение Аркадии проникает мотив порчи, разрушения, имеющий ностальгическое звучание: это вневременной мир, который, однако, ассоциируется с *минувшим* золотым веком. С жизнью Англии это значение впервые соединяется в романе «Аркадия» Ф. Сидни (1590).

Как указывает Келсалл, в английской литературе, начиная с XVII в., поместья изображаются как воплощенная Аркадия, поскольку автор в обязательном порядке прибегает к традиции описания «приятного места» [7]. Так, в поэме Э. Марвелла «Об Эпплтон Хаус» ("Upon Appleton house", 1660) при изображении родового имения генерала Ферфакса, которое воплощает доблесть и славу былых времен в противоположность новомодным нравам, используются все составляющие «приятного места». Марвелл показывает идеальную усадьбу, последовательно описывая все ее части – дом, парк, луг, лес. В начале XVIII в., как указывает К. Гвидон де Кончини, выражение «сельская местность» (countryside) стало употребляться в значении приятной, полной удовольствия деревенской жизни поместного дворянства [8]. В национальном сознании англичан постепенно формируется представление о сельской местности (countryside) как о воплощенной Аркадии, противостоящей натиску современности.

В XX в. усадебный дом и его окружение оказывается в сознании англичан центром национального мифа. С самого начала века было широко распространено мнение, что «все хорошее, что есть в Англии, принадлежит сельской жизни» ("everything good about England is rural") [9]. Мифологизированное представление об Англии как о стране спокойных и красивых деревень, где все пьют чай на лугу, сохраняло свою актуальность на протяжении всего XX в. В 1983 г. его комментировал английский историк Каннадайн: «По какой-то мистической причине, без видимых оснований мир сельских усадеб, с которым большинство из нас не было знакомо, вдруг стал миром, который мы потеряли, миром, который мы отчаянно хотим найти снова» [10]. Он считает, что этот ностальгический взгляд в воображаемое английское прошлое создает иллюзию порядка и гармонии в современном нестабильном обществе. Зэди Смит в романе «Белые зубы» ("White Teeth", 2000) называет Британию "greenandpleasantlibertarianlandofthefree" – «зеленой и приятной отстаивающей свободу землей свободных людей» [11]. Это определение включает основные характеристики «земли обетованной», в которую, как в земной рай, стремятся попасть эмигранты из третьего мира.

Идиллический мир сельской усадьбы является организующим повествовательным центром в романах Г. Уэллса «Тоно-Бенге» ("Tono-Bungay", 1908), Е. М. Форстера «Говардз Энд» ("Howards End", 1910), И. Во «Пригоршня праха» ("A Handful of Dust", 1934) и «Возвращение в Брайдсхед» ("Brideshead Revisited", 1945), Э. Боуэн «Смерть сердца» ("The Death of the Heart", 1939), которые составляют канон романа о сельской усадьбе. Его жанровые традиции сохраняют свою важность и во второй половине века для романов постмодернистской ориентации. Так, поместью Дарлингтон-холл, которое рассматривается главным героем как символ порядка и гармонии, отводится центральное место в романе К. Исигуро «Остаток дня» (1989). В качестве воплощения утрачиваемой современным миром подлинности изображается сельская местность в романах Дж. Барнса «Англия, Англия» ("England, England" 1999) и М. Фрейна «Одержимый» ("Headlong", 1999), где она противопоставляется «симулятивному» пространству города.

Во второй половине XX в. жанровые традиции романа о сельской усадьбе часто обнаруживают себя и в тех произведениях, где сельская усадьба на первый взгляд находится на периферии повествования. В романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» ("The French Lieutenant's Woman", 1969) усадьба Винзиэтт играет гораздо более важную роль, чем может показаться. Этот роман является практически первым неовикторианским произведением (за исключением романа Дж. Рис «Широкое Саргассово море», стоящего у истоков «переписывания» викторианской прозы), который обращает свой взгляд в вик-

торианское прошлое и переосмысливает миф о поместном доме.

В романе «Женщина французского лейтенанта» с Винзиэттом связан поворотный момент в судьбе героя и его самоидентификация. Винзиэтт описывается всего в одном эпизоде романа, где наделяется всеми признаками "locus amoenus". Как в «романах о сельской усадьбе», поместье в романе Фаулза выступает символом мирной жизни и безоблачного золотого века. Винзиэтт увиден глазами главного героя романа, Чарльза Смитсона, который уверен, что дядя вызвал его, чтобы сделать хозяином поместья. Подъезжая весенним солнечным днем к поместью, герой останавливает взгляд на купах старых деревьев, «каждое из которых носило свое нежно любимое название: Посадка Карсона, Курган, Десяти Сосен» [12]. Названия деревьев подчеркивают их значимость и важность для хозяев, поскольку к саду, как и к дому, они испытывали эмоциональную привязанность. Так, сэр Роберт при объяснении с племянником смотрит в окно, как бы ища поддержку в природе, пытаясь найти нужные слова у своих зеленых лугов. Описывая достоинства своей невесты, он обращается к помощи своего парка и сравнивает ее с породистым вязом. Такое отношение к природе дает ощущение связи между прошлым и настоящим, является гарантией стабильности в меняющемся мире. Объясняя эту связь с прошлым, Ричард Гальенн в своей работе «Английская сельская местность» ("The English countryside", сборник эссе "Vanishing Roads And Other Essays", 1915) говорит об английской сельской местности («country-side») как о результате длительного сотрудничества человека и природы. Гальенн противопоставляет старые английские деревни (Old English Village) новым (New English Village). Это деревенская местность со старинными усадьбами и красивыми парками, садами несет в себе гармонию, которая способствует индивидуальному развитию человека. И в этом ее разительное отличие от новых английских деревень, где индивидуальность человека проявляется в его умении правильно распланировать территорию своего поместья [13].

Старинное поместье Винзиэтт представляет собой живое доказательство взаимосвязи человека и природы. Чарльз, глядя на поместье, чувствует, что оно как будто «полнится любовью к нему» [14]. Мысль о том, что он скоро по-настоящему будет владеть Винзиэттом, пробуждает у героя «невыразимое ощущение счастливой судьбы и порядка» [15]. Чарльз внезапно ощущает, что он и Винзиэтт составляют одно целое, у них общая история и общая гордость. В эти минуты дом становится для него центром существования, чем-то особенным, сокровенным, «соединением вечных ценностей и мира повседневного, материальной реальности», «символическим воплощением семейных ценностей» [16].

Прекрасная аркадная природа Винзиэтта становится для Чарльза «символом мировой гармонии» [17]. В поместье у героя появляется ощущение утопического порядка. При взгляде на парк, окружающий дом, Чарльзу приходит в голову, что его путаные отношения с Эрнестиной и Сарой, которые просто невозможно разрешить в городе, здесь могут быть легко разрешены. Он представляет, как хорошо они трое могли бы устроить в этом месте свою жизнь, наполненную радостью и гармонией.

Ощущение порядка соединено с покоем, который испытывает Чарльз при взгляде на необъятные весенние луга Уилтширских холмов. Английский ландшафт, по мысли Паксмана, отличается от всех прочих тем, что он дает душевное удовлетворение [18]. Эту характерную для англичан мысль выражает дворецкий Стивенс из романа К. Исигуро «Остаток дня». Описывая английский пейзаж, он замечает, что в этом ландшафте отсутствует театральность, ему свойственна безмятежность и сдержанность. В романе Фаулза «буколический покой» Чарльзу Смитсону суждено знать только в Винзиээте, в городе его ждет хаос и ощущение путаницы жизни.

Поместью Винзиэтт в романе «Женщина французского лейтенанта» противостоит образ Лондона, который символизирует стремительно развивающуюся индустриальную Англию. Город изображается как шумное место, где «два шарманщика играли наперебой, заглушая друг друга», кричали продавцы жареной картошки. Фаулз называет людей, живущих там, ястребами, которые «мечут глазами в поисках добычи» [19]. Если Винзиэтт связан с иллюзиями, мечтаниями и стремлениями героя, то именно в Лондоне Чарльз понимает, что «потерял свободу – так же как и потерял Винзиэтт» [20]. Ни о каком покое тут речь не ведется, наоборот, Чарльз ощущает себя «глубоко несчастным и одиноким» [21].

В традициях романа о сельской усадьбе поместье играет ключевую роль в развитии сюжета. Его переломный момент связан с решением, которое принимает герой. Он должен остаться со своей невестой Эрнестиной или же поддаться роковым чарам Сары Вудраф. Верх берет любовь к Саре, но совершается этот выбор под давлениями обстоятельств, связанных с поместьем.

Чарльз отправляется на встречу с дядей с явным нежеланием, он не хочет владеть Винзиэттом и проводить свои дни подле дяди. Герой считает, что они с сэром Робертом слишком разные люди и у них разные предпочтения. Сэр Роберт принадлежит к поместным дворянам, для которых основное времяпрепровождение в деревне – это охота и верховая езда. Он с неудовольстви-

ем замечает, что Чарльз, если и приезжает в Винзиэтт, то большую часть времени проводит в библиотеке, куда дядя и не заглядывает. Или же, взяв с собой геологический молоток, племянник уходит искать окаменелости. С точки зрения сэра Роберта, пешие прогулки, сидение в библиотеке – неподобающее занятие для джентльмена. В деревне джентльмену «подобало держать в руках только ружье или хлыст» [18]. Чарльз всем своим поведением – предпочтением, отдаваемым пешим прогулкам перед верховой ездой, отказом убивать животных на охоте, восхищением либералами, а не консервативной политикой тори – подчеркивает свое отличие от дяди. Он считает, что если и вступит во владение Винзиэттом, то будет вести отличную от дядиной жизнь. Недаром он без раздумий разрешает Эрнестине после женитьбы переделать в Винзиэтте все, что она захочет. Чарльз ощущает себя человеком нового времени: агностиком, увлеченным наукой, оставившим в прошлом традиционные занятия поместного дворянства.

Однако после разговора с дядей, который сообщает герою о своей женитьбе, Чарльз начинает сомневаться в правильности своей позиции. Он осознает, что дядя гораздо лучше, чем он, понял, что в лице Эрнестины выражается угроза для всего поместного уклада жизни. Эта «новомодная женщина» не понравилась дяде, потому что навсегда останется дочерью суконщика с «лондонскими повадками» и почти «полным отсутствием интереса к сельской жизни» [23]. Возвращаясь в Лайм к невесте, Чарльз начинает понимать, какая пропасть лежит между ним и Эрнестиной. Недаром, приехав в Лайм, он говорит доктору Грогану, что не создан для семейной жизни. Окончательное прозрение приходит к герою после разговора с отцом Эрнестины мистером Фрименом, который предлагает ему заняться коммерцией – делом, недостойным английского джентльмена. В этот момент Чарльз чувствует себя дворянином, которому «не пристало заниматься ремеслом торгаша» [24]. Вот когда становится ясно, сколь поверхностно увлечение Чарльза либерализмом. Век «великих свершений», оказавшийся веком «Потребителя, Покупателя, Клиента», требует от него активного действия – «отработать женино приданое» [25]. Вульгарность этого предложения глубоко возмущает Чарльза. Но не только. Разница между ним и мистером Фрименом заключается и в том, что Фримен – человек действия, достигший собственными силами определенных высот, а Чарльз – «умный бездельник», фигура, характерная для дворянской культуры. Удел поместного дворянства – «блаженное ничегонеделание», их жизнь протекает в «темпе адажио» по мере того, как «заполняются бесконечные анфилады досуга» [26]. В романе Фаулза поместье Винзиэтт олицетворяет мир прекрасного «остановившегося мгновения», мир вне времени. На это указывают часы, висящие на конюшне, на которых время как будто замерло, и «зеленые сегодня тихо выливались в зеленые завтра». Единственным реальным временем в поместье является солнечное. Этот прекрасный, но нежизнеспособный мир уходит в прошлое, а его место занимает умеющий приспосабливаться и действовать мистер Фримен, для которого все аристократы – бездельники и трутни.

Фаулз описывает чувства своего героя после разговора с мистером Фрименом в терминах пейзажа: «Вся его прошлая жизнь вдруг представилась Чарльзу как приятная прогулка по живописным холмам; теперь же перед ним простиралась бескрайняя унылая равнина...» [27]. У него вызывает отвращение «новейший вкус», в котором оформлен дом Фрименов: «Внезапно он испытал прилив острой тоски по нежно им любимому Винзиэтту с его “дурацкими” старыми картинами и нелепой прадедовской мебелью; он все бы отдал за вековую прочность и надежность его стен...» [28]. В этот момент разница между двумя укладами жизни видится герою разницей между подлинным и поддельным, как поддельны «свежепозолоченные коринфские колонны» [29] в доме Фрименов.

Разговор с мистером Фрименом играет очень важную роль в выборе, совершенном героем. В глубине души Чарльз знает, что, пытаясь выполнить свой долг перед невестой, не только потеряет лучшую часть своего прошлого, но и не сможет сохранить свою личность. Испытывая чувство «невозвратимой потери», он изменяет своему первоначальному плану и едет в «Корабль» к Саре.

Таким образом, в центре романа «Женщина французского лейтенанта» оказывается сельская Аркадия, противопоставленная окружающему негармоничному миру. Роман включает традиционный мотив разрушения Аркадии, воплощенный в истории потери Винзиэтта. В широком смысле утрата поместья – это утрата идиллической сельской Англии, идеального мира джентльменов, сельской аристократии, которая связана с кризисом викторианства. Чарльз Смитсон не желает приспосабливаться к этому новому миру, в котором «английскость» подменяется «британскостью», где коммерческий расчет отодвигает на второй план высокие нравственные качества джентльменов. Герой уезжает из страны в надежде отыскать свою истинную Англию – Аркадию за морем. Мотив поиска «аркадного» мира является чрезвычайно распространенным в английском постмодернистском романе.

Примечания

1. *Зыкова Е. П.* Пастораль в английской литературе XVIII века. М., 1999. С. 163.

2. *Зыкова Е. П.* Указ. соч. С. 163
3. *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Ages. N. Y., 1963. C. 194.
4. *Вергилий.* Собрание сочинений. СПб., 1994. С. 234.
5. *Curtius E. R.* Указ. соч. P. 195.
6. *Вергилий.* Указ. соч. С. 27.
7. *Guedon-DeConcini C.* Visions and Revisions of the National Past in the British Country-House Novel, 1900–2001. 2008.
8. *Guedon-DeConcini C.* Указ. соч. P. 17.
9. *Taylor P. J.* Which Britain? Which England? Which North? // British Cultural Studies / ed. David Morley and Kevin Robins. Oxford UP, 2001. P. 127–144.
10. *Cannadine D.* The Stately Homes of England // The Pleasure of the Past. Harmondsworth. 1993. P. 14–15.
11. *Smith Z.* White teeth. Oxford, 2000. P. 245.
12. *Фаулз Дж.* Женщина французского лейтенанта. М., 2008. С. 253.
13. Le Gallienne Richard. The English Countryside. URL: www.readbookonline.net/readOnLine/39069/
14. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 253.
15. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 253.
16. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 253.
17. *Зыкова Е. П.* Указ. соч. С. 12.
18. *Паксман Д.* Англия: портрет народа. СПб., 2010. С. 155.
19. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 355.
20. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 356.
21. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 356
22. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 18.
23. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 261.
24. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 351.
25. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 351.
26. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 18.
27. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 351.
28. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 349.
29. *Фаулз Дж.* Указ. соч. С. 349.

УДК 821.112.2

А. Н. Макаров

НЕМЕЦКИЙ РЫЦАРСКИЙ ТРИВИАЛЬНЫЙ РОМАН 1770–1790-х гг.: К. Г. ШПИСС

Статья посвящена анализу особенностей немецкого рыцарского тривиального романа последней трети XVIII в. на примере творчества известного прозаика Кристиана Генриха Шписса.

The article is devoted to the role and place of the German chivalry trivial novel of the last third of the XVIII century on the example of works of the known prose writer Christian Heinrich Spiess.

Ключевые слова: немецкая литература, XVIII в., рыцарский тривиальный роман, К. Г. Шписс.

Keywords: german literature, the XVIII century, chrivalry trivial novel, C. H. Spiess.

Широко распространенным жанром немецкой тривиальной литературы последней трети XVIII в. является рыцарский роман, корни которого уходят в далекое прошлое, к средним векам с их рыцарскими романами. В рыцарском тривиальном романе писатели, используя средневековые атрибуты, воспроизводили не менее условный мир, чем авторы средневековых рыцарских произведений. Сказочность сюжета и подвигов героев таких произведений соединялась с точностью и исторической достоверностью – чертами, которых требовали читатели и к которым они привыкли.

В последнюю треть XVIII в. в тривиальной литературе Германии было несколько писателей, создавших наиболее известные и читавшиеся произведения. Одним из них был Кристиан Генрих Шписс (Spiess, 1755–1799) [1], чей роман «Старик Повсюду и Нигде. История о призраках» (Der Alte Überall und Nirgends, 1792) принадлежит к тривиальной классике. В литературе Шписс дебютировал «Биографиями самоубийц» (Biographien der Selbstmörder) [2]. Спустя годы, в 1788 г., он впервые выступил в качестве театрального автора. До 1802 г. под его именем было опубликовано 15 драматических сочинений – рыцарские драмы, трагедии и комедии. Они стали настолько популярными, что продержались в репертуаре многих немецких театров вплоть до XX в. Вольфганг Промиз в своем послесловии к «Биографиям сумасшедших» отметил, что «Клара фон Хоэнайхен» (Klara von Hoheneichen) ставилась практически во всех немецких театрах (напр., в 1805 г. у Гете 10 раз). В 1811 г. Кернер видел ее в Вене, в 1824 г. она была поставлена в

© Макаров А. Н., 2011

Гамбурге, а рыцарь Аделунген вообще долго считался образцом героя [3].

«Биографии сумасшедших» в литературоведческих кругах вызывали различные интерпретации. Некоторые исследователи считали, что Шписс использовал биографии реальных людей, а другие – что он великолепно имитировал реальность. По крайней мере, и в «Биографиях самоубийц», и в «Биографиях сумасшедших» автор стремился внимательно исследовать причины личных катастроф своих персонажей [4]. Это же можно сказать и о других «нейтрально информативных» сочинениях писателя, таких, как «Цыганский календарь с предсказаниями на 1795 год, для пользы и развлечения юных девиц» (Der wahrsagende Zigeunerkalender auf das Jahr 1795, zum Nutzen und Vergnügen für junge Frauenzimmer) и «Маленькие рассказы и истории» (Kleine Erzählungen und Geschichten, 1797).

В большинстве остальных прозаических произведений действие отнесено к средним векам. Персонажи вовлекаются в различные, им непонятные, события и явления, что приводит к созданию Шписсом определенной схемы развития сюжета, независимой от того, в древности или в современности происходит действие его романов. По своему содержанию романы входят в круг эпических произведений, начало которым положил Хорейс Уолпол своим «Замком Отранто» (1765). Английский писатель создал характеры и мотивы, которые постепенно из английской проникнут в литературы других стран мира, в том числе и в немецкую [5]. В данном случае естественно провести параллель между такими писателями, как М. Г. Льюис (Lewis) [6] и Энн Редклифф (Radcliffe), с одной стороны, и К. Г. Шписсом, К. А. Вульпиусом (Vulpius) и К. Г. Крамером (Cramer) – с другой. У. Хартье справедливо указывает на то, что творчество писателей такого типа, начавшееся с подражания роману Уолпола, продолжается и далее. Однако он сводит литературу такого типа только к последней трети XVIII в. [7], когда наблюдался резкий рост количества изданных романов [8]. Это безусловно верное наблюдение непроизвольно приводит исследователя к ограничению времени бытования «готического романа». По сути дела, с его точки зрения «готический роман» существовал в литературе до появления собственно романтических романов, тогда как в действительности этот жанр развивался и в пору безусловного расцвета романтической литературы (напр., «аффектированный готический роман» Э. Рэдклифф и Клары Рив) [9].

Это наблюдение дает основание говорить о том, что «предромантическая» и романтическая литературы, имея многие общие черты, все-таки не являются ранней и поздней стадиями одного и того же явления, что нередко постулируется в литературоведческой науке. При анализе немецкой литературы понятие «предромантизм», как правило, учеными не используется. Вместо него применяется понятие «тривиальная литература», включающее в себя литературу сомнительных художественных достоинств. Следует отметить, что подобного рода разделения в XVIII в., как и в более ранние эпохи, не существовало. Марга Фирле отмечает, что термин «тривиальный» появился в Немецком словаре (Deutsches Wörterbuch, 1885), а затем введен в литературоведческий обиход в 1923 г. Марианной Тальманн (Thalmann) [10], которая не анализировала литературу подобного рода, а лишь назвала ее таким термином.

Много лет спустя М. Борисяк сделала вывод: «Популярность романтической тривиальной драмы была тесно связана с краткостью ее жизни в театре» [11]. Констатировав это положение, она практически не рассматривает тривиальную драму более раннего периода, когда существовали предромантические «тривиальные» пьесы. Вместе с тем можно сделать существенное уточнение даже в рамках этого высказывания. Дело в том, что именно в период расцвета романтизма на немецкой сцене на протяжении многих десятилетий, практически по XX в. включительно, ставились пьесы именно тривиальных авторов, а произведения именитых сегодня и тогда драматургов имели несравнимо меньший успех (Г. Э. Лессинг, Гете). Аналогичной была ситуация с прозаическими жанрами.

Становление «тривиальной» литературы, точнее, тривиализация литературы, выделение ее тривиального крыла, связано, как известно, с развитием широкой начальной грамотности, резким ростом количества печатной продукции, то есть с процессом, который обычно именуется демократизацией литературы и расширением ее читательской базы. Кроме того, подобная литература создавалась по определенной схеме, что давало читателю возможность предугадывать развитие сюжета, предвосхищать события, которые могут или должны произойти в романе. Эти особенности укрепились в литературе после появления «Замка Отранто» Хорейса Уолпола [12], действие которого происходит в далеком средневековье.

Шписс, например, как и английский писатель, относит действие своего романа «Старик Повсюду и Нигде» к седой древности и создает своеобразную сказку для взрослых. В его романе читатель встречается с добрыми и злыми персонажами, совершающими похвальные и плохие дела. Писатель стремится доказать, что добрые поступки следует совершать добрыми средствами. В противном случае хорошие намерения ведут к

плохим результатам. В этом произведении, как и в романе «Петермэнхен», можно увидеть структурные совпадения обоих романов. Так, персонажи, именами которых названы произведения, обречены после смерти в образе призрака появляться на земле и воздействовать на события. Шписс старается доказать читателю, что пишет не роман, а историю из эпохи Карла Великого (747–814) [13]. Шписс неоднократно рассказывает об обычаях далекого прошлого, поясняя их своим современникам.

Утверждение Шписса о том, что он пишет историю, а не роман, интересно в нескольких аспектах. Автор учитывает большой интерес читателей именно к историям, событиям, имевшим реальную основу. В XVIII в. история как повествование о жизни людей и государств обрела новое значение и наполнение. Вспомним об исторических сочинениях Дефо и Вольтера, о крупных политических событиях (война Североамериканских Штатов против Англии за независимость и Французская революция 1789–1794 гг.). Следует напомнить, что указания на современные политические события у писателей проявляются редко и только опосредованно, прежде всего через судьбы персонажей, как в пьесе К. Г. Лессинга (брата Г. Э. Лессинга) «Фаворитка» (сцена 2, 8). Конечно, искать прямые указания на это в произведениях писателей тривиального крыла литературы было бы неблагодарным занятием (этого не делали и их гораздо более значительные современники), но стремление обосновать возможность происходящего в своем сочинении ссылкой на исторические события или возможность такого события, исходя из хода истории, уже симптоматично. Следует помнить об обостренной чувствительности тривиальных писателей в отношении тенденций литературы, вкусов и интересов читающей публики. С другой стороны, такое противопоставление, несмотря на выдающиеся достижения немецких писателей в жанре романа, свидетельствует о том, что читающая публика все еще ощущала роман как сказку или как нечто далекое от действительности, созданное в традициях предшествующих эпох.

Наконец, Шписс подтверждает факт укрепления исторического сознания в конце XVIII в., основы которого закладывали Гердер и штюрмеры. Сочинение романов на исторические сюжеты было продиктовано двумя причинами. Во-первых, публика ждала нечто новое, желательно из национального прошлого, ибо французское влияние во второй половине XVIII в. вызывало отторжение, неприятие или сомнения в необходимости подражания именно французским образцам. Это проявлялось не только в эстетических системах и творчестве выдающихся немецких мыслителей (напр., Г. Э. Лессинга), но и сочинениях и ожиданиях писателей второго ряда (Шписс, Гемминген, К. Лессинг и др.).

Вопрос здесь в том, что задача, стоявшая перед писателями такого типа, заключалась не столько в воссоздании исторических событий и точных географических реалий, сколько в изображении необычных сторон действительности и непредсказуемости человеческого бытия. Безусловно, поиски исторически достоверного были характерны для века Просвещения и начались раньше него: отдельные произведения предшествующих эпох уже можно назвать провозвестниками исторического подхода/историзма (напр., у Шекспира). Читая их, публика получает представление о том, что на самом деле могло происходить в далеком и не очень далеком прошлом, как действовали жившие тогда люди, что их побуждало к тому или иному поступку, – все это будет восприниматься как неотъемлемые атрибуты историзма, пока что только декларируемого, но на практике не осуществленного в период Просвещения.

Шписс создал произведения, которые показывали, что слабость, пассивность, терпеливость превращаются в преимущества и предпосылки успеха. Рационально действующий человек попадал в сложные, опасные для жизни ситуации. Разум не справлялся с пониманием и объяснением мира. Спасение в конечном итоге приходило со стороны божественных сил, а не рационально понимаемых возможностей бытия.

Создавая свои произведения, Шписс сознательно ориентировал их на идентификацию публики с романными персонажами. Читателю открывался внутренний мир героя, те причины, которые определяли его поступки. Публика сочувствовала персонажам Шписса, оказывавшимся в смертельно опасных ситуациях, и радовалась своим проницательности, тонкости, уму и безопасности.

Шписс и его современники при создании своих произведений успешно использовали темы и сюжеты из исторического прошлого. Они объясняли происходившее достаточно близко к тому, как это могли бы сделать и профессиональные историки, хотя содержание романов и пьес на историческую тему еще не отражало привычки, обычаи, нравы, особенности быта людей прошедших эпох. Содержание тривиального романа на историческую тему соответствовало характерным особенностям всей литературы эпохи Просвещения. Поэтому нельзя говорить о неспособности таких писателей воспроизвести историю. Не писатели были неспособны воссоздать прошлое, а общее понимание и восприятие прошлого еще не выделялось из современности. Публика с большим воодушевлением читала именно такие произведения, не особенно интересуясь, насколько

точно писатели сумели воспроизвести мир прошлого.

Теоретическое осмысление исторических событий проходило в течение всего XVIII в. Не остались в стороне от этого процесса и тривиальные писатели. Они нисколько не выпадали из общей картины литературы того времени, являлись ее типичными представителями. (Вспомним, что разделять литературу на «высокую» и «тривиальную» начали спустя несколько десятилетий.) Благодаря тривиальным писателям широкие слои немецкого населения могли читать национальные сочинения, в которых затрагивались проблемы прошлого собственной страны.

Примечания

1. *Jakubcova A.* Überzeugter Theateraufklärer, moralisierender Beobachter, Autor von Trivialliteratur. Lebens- und Schaffensaporien von Christian Heinrich Spieß (1755–99) / Alena Jakubcova, Vaclav Maidl. Prag, 2001 (Deutschsprachiges Theater in Prag).

2. Одно из новейших изданий: *Spiess Christian Heinrich*. Biographien der Selbstmörder. Göttingen: Wallstein, 2005. 271 S.

3. *Promies W.* Nachwort // Spiess Ch. H. Biographien der Wahnsinnigen. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1966. S. 319.

4. *Hartje U.* Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufkärung: Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799). Frankfurt am Main (etc.): Peter Lang, 1995. S. 9. См.: *Skalitzky Sepp.* Christian Heinrich Spieß: Ein Schauerdichter und sein Schicksal // Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Prag: Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, 1934. 31 S. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge; Nr 662–663). Ср. : *Beuajean M.* Der Trivialroman in der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts: Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans. Bonn: H. Bouvier, 1964. S. 83.

5. Ср.: *Appell J. W.* Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Leipzig: Engelmann, 1859. S. 13, 36–38; *Domagalski P.* Trivialliteratur: Geschichte – Produktion – Rezeption. Freiburg etc.: Herder, 1981. S. 28–31.

6. См. работу: *Guthke K. S.* Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang: M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen. Göttingen: Vandehoek & Ruprecht, 1983.

7. См.: *Hartje U.* Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung. S. 11.

8. Ср.: *Jacobs J.* Prosa der Aufklärung. München: Winkler, 1976. S. 28; *Meid V.* Zum Roman der Aufklärung // Aufklärung: Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Königstein/Ts.: Athenäum, 1984. S. 89; *Berghahn K. L.* Das schwierige Geschäft der Aufklärung: Zur Bedeutung der Zeitschriften im literarischen Leben des 18. Jahrhunderts // Aufklärung. Op. cit. S. 35. См. также: *Schulte-Sasse J.* Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung: Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs. München: Fink, 1971. S. 48. Ср. также: *Albertsen L. L.* Stichworte zu einer neuen Strukturierung der angeblichen Dichotomie von hoher und niederer Literatur zur Zeit der deutschen Klassik // Zur Dichotomisierung von hoher und niedriger Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. S. 232–240.

9. См.: *Ладыгин М. Б.* Развитие эстетической мысли и литературы в Англии XVIII в. // Зарубежные писатели о литературе и искусстве: английская литература XVIII века / Московский гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1980. С. 16.

10. См.: *Firle M.* Vom Umgang mit trivialen Literaturstoffen. Berlin: Volk und Wissen, 1992. S. 11; *Thalmann M.* Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. Berlin, 1923.

11. *Borysiak M.* Der deutsche Trivialroman in der Zeit der Romantik. Wroclaw, 1988. S. 103.

12. Ср.: *Dorner-Bachmann H.* Erzahlstruktur und Texttheorie: Zu den Grundlagen einer Erzähltheorie unter besonderer analytischer Berucksichtigung des Märchens und der Gothic Novel. Hildesheim; N. Y.: Olms, 1979. S. 259.

13. *Spiess C. H.* Der Alte Ueberall und Nirgends. Geistergeschichte von C. H. Spiess. Erstes und zweites Jahrhundert. Prag-Leipzig: in der A. G. Meissnerischen Buchhandlung, 1792. S. 7–8.

УДК 812

Н. В. Краснова

МЕТАФОРА КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «МЕЖДУ АКТОВ»

Статья посвящена анализу особенностей временной составляющей категории хронотопа в романе английской писательницы-модернистки В. Вулф «Между актов». В центре внимания исследования – метафора как наиболее яркое языковое средство объективации художественного времени.

The article analyses peculiarities of time organization in V. Woolf's novel "Between the Acts". The focus of research is metaphor as the brightest language means of time presentation in fiction.

Ключевые слова: хронотоп, художественное время, языковая картина мира, метафора, олицетворение, гипербола, языковая репрезентация, историческое время, социально-бытовое время, образ времени.

Keywords: chronotope, time in fiction, linguistic picture of the world, metaphor, personification, hyperbole, language representation, historical time, social-everyday time, image of time.

Рассмотрение художественного времени и художественного пространства литературного произведения является особенно важной проблемой в современной филологии. Изучение языковой картины мира (ЯКМ) писателя предполагает анализ специфики индивидуально-авторского мироощущения, которое выражается в словесной ткани произведения. Художественное пространство и время, как и причинно-следственные

© Краснова Н. В., 2011

связи, субъектно-объектные отношения, специфика цветового видения, являются важнейшими составляющими ЯКМ.

Пространственно-временные характеристики играют важную роль в структурно-содержательной организации произведений английской писательницы-модернистки Вирджинии Вулф (1882–1941). В статье «Время в романах Вирджинии Вулф» Джон Грэхэм пишет, что озабоченность проблемами времени подчеркивает отношение Вулф к феномену памяти, изменений, смерти и приводит ее к постановке сложных вопросов. Усилия ответить на них заканчиваются двумя основными взглядами на жизнь, и ни один из них не является результатом простого «невротического агностицизма». В романах писательницы Грэхэм отмечает дихотомию двух видов времени, двух миров: мира линейного времени прошлого, настоящего и будущего, в котором мы подчинены неослабному и неконтролируемому движению, и, с другой стороны, мира духовного времени, внутреннего мира мысли и воображения, в котором хаотическое движение опыта, полученного из нашей жизни в линейном времени, приведено к порядку и единству, и в котором мы поэтому свободны [1].

Отводя хронологии событий второстепенную роль, В. Вулф делает акцент на процессах восприятия и познания окружающего мира, а противопоставление «внешнего» и «внутреннего» пространства и времени, с явным преобладанием последнего, становится основной чертой хронотопа писательницы.

Данная статья имеет целью рассмотреть особенности репрезентации художественного времени в романе «Между актов» (“Between the acts”, 1941), который относится к третьему (1928–1941) периоду творчества В. Вулф. По мнению Н. П. Михальской, в этот период «Вулф ставит увлекающий ее эксперимент: передать изменение человеческой сущности в движении исторического времени» [2]. Так, в романе «Орландо» (“Orlando”, 1928) она свободно играет с пространственно-временными категориями, проводя своего героя от Елизаветинской эпохи через XVIII и XIX в. к 20-м гг. XX столетия. Девять частей романа «Волны» (“The Waves”, 1931) соответствуют основным этапам человеческой жизни (от рассвета – к ее закату). Роман «Годы» (“The Years”, 1937) повествует о нескольких поколениях одной семьи, начиная с 1880 г. и до окончания Первой мировой войны, и заставляет читателя задуматься над вопросами вечного движения жизни.

Один из наиболее сложных для восприятия и интерпретации роман «Между актов», работу над которым В. Вулф завершила незадолго до своего трагического ухода из жизни, предстает перед нами широким историческим полотном, которое охватывает прошлое, настоящее и будущее. Это произведение, возможно, является творческим завещанием, отразившим трагическое мироощущение, мысли, предчувствия и предостережения писательницы. Основные события романа выстраиваются вокруг сельской театральной постановки, которая создает уникальную «рамочную» композицию и условно может быть названа пьесой «об истории Англии». Этот стилистический прием позволяет Вулф показать современное английское общество на фоне исторического прошлого. Становясь свидетелями ушедших в прошлое эпох, зрители постановки проводят параллели между собой и своими предшественниками, делают важные выводы о себе и своей жизни. Между актов пьесы мы можем более пристально вглядеться в героев, их внутренний мир, прочитать их мысли.

Таким образом, роль театральной постановки в романе В. Вулф «Между актов» очевидна. В плане рассмотрения специфики художественного времени она показывает соотнесенность настоящего и прошлого, связь времен, историю Великобритании как последовательную смену эпох. По мысли А. Аствацатурова, пьеса «воссоздает этапы становления духа английской литературной традиции» и «рассказывает о последовательном изгнании природной энергии, утверждении сугубо мужских ценностей и добродетелей, которые в итоге приводят к распаду культуры и общества» [3]. На этом уровне она может быть сопоставлена с поэмой Гесиода «Труды и дни», в которой античный мыслитель выделяет пять веков в развитии человечества: золотой, серебряный, медный, век героев и железный. Каждый последующий век характеризуется все возрастающим стремлением людей жить, отступая от гуманистических канонов, руководствуясь собственными интересами, подчиняя себе других. История Англии – это также история многочисленных завоеваний, борьбы наций, история порабощения и революций.

Художественное время романа обратимо. Читатель погружается не только в атмосферу исторической давности (время, изображаемое на театральных подмостках), но и переносится в прошлое самих героев, в определенные моменты этого прошлого. Увиденное на сцене импровизированного театра заставляет героев мысленно обратиться к наиболее важным событиям дня, года, цепи лет. Эти моменты, которые они словно «достают» из копилки памяти, всплывают из подсознания, выявляя свою важность. Вулф показывает нам того или иного героя романа именно тогда, когда он, находясь под впечатлением от увиденного, фиксирует в памяти важное для него событие, через которое мы приближаемся к пониманию сути характера героя.

Читая произведение, мы погружаемся сразу в несколько временных измерений, соотносим настоящее с прошедшим, а поскольку художественное время в тексте выступает как диалектическое единство конечного и бесконечного, завершение романа становится началом выстраивания перспективы будущего времени. В романе можно выявить соотношение исторического и бытового времени: Вторая мировая война – масштабное историческое событие, которое проходит где-то в мифологическом пространстве, оно как бы не затрагивает жизнь героев романа, хотя они являются современниками этой грандиозной трагедии. Их время – это события собственной жизни, переживания, поступки, каждодневная рутина дел.

Историческое прошлое, представленное в пьесе мисс Ла Троб, насыщено реалиями, указывающими на определенную эпоху. Сюда относятся, прежде всего, имена известных исторических лиц и деятелей («Англия времен Чосера» (“That’s England in the time of Chaucer”), «королева Елизавета» (“Queen Elizabeth”), «констебль времен Виктории» (“a Victorian constable”) и т. д.) и исторически значимые географические названия (Гретна-Грин, Виндзор) [4].

В качестве темпоральных указателей в романе «Между актов» практически не используются имена числительные, датирующие упоминаемые события: «Она прочитала в программке: – “Пикник. Время действия – около 1860 г.”» (“The Picnic Party. About 1860”). Данный эпизод имеет конкретную временную отнесенность: действие происходит в 1860 г. на пикнике у озера. Двое молодых людей – Эдгар и Элеонор – вступают в тайный сговор, цель которого вместе обращать язычников африканской пустыни в христианскую веру. Это одна из чутко подмеченных писательницей примет эпохи.

Почти все указанные в романе даты относятся к прошлому, так же, как и темпоральные указатели, называющие исторические события («во времена наполеоновских войн», «великий мороз восемнадцатого века»).

В романе используются детали социально-бытового времени, которые сигнализируют и о современном для писательницы мире: «машины, мотоциклетки и велосипеды», «аэропланы», «телефон», но Вулф сознательно избегает точной датировки событий настоящего времени, несмотря на то, что для нас очевидно, когда они происходят. Наследница елизаветинского века и викторианской эпохи, современная Англия предстает в совершенно неприглядном виде: «обманщики» (“Liars most of us”) и «воры» (“Thieves too”); «бедняк ничем не лучше богача» (“The poor are as bad as the rich are”), лицемерно скрывающие естественные порывы под масками.

Изучение языковой картины мира писателя предполагает непосредственное обращение к словесной ткани произведения. Художественное время репрезентируется в романе системой разнообразных языковых средств:

1) именами существительными, содержащими такой компонент лексического значения, как «время»: «лето» (“summer”), «в детстве» (“as a child”), «будущее» (“future”);

2) наречиями и прилагательными со значением времени: «сегодня» (“today”), «никогда» (“never”), «летним днем» (“summer’s”), «утренний чай» (“morning tea”);

3) устойчивыми оборотами и описательными выражениями, указывающими на время: «всего лет сто тому назад» (“over a century ago”), «в старые времена» (“in the old times”);

4) видовременными глагольными формами, образующими последовательность в тексте: «кто сразу вскочил» (“some rise briskly”), «пьеса началась» (“the play had began”), «музыка пресеклась» (“the tune stopped”);

5) конструкциями, обладающими определенным синтаксическим временем: «Любовь. Ненависть. Покой» (“Love. Hate. Peace”) – номинативные предложения и т. д.

Однако особый интерес в плане изучения темпоральной структуры произведения представляют образные средства, метафорически выражающие идею времени.

Время становится точно таким же героем романа, как и миссис Суизин, Барт, Джайлз и Айза Оливеры. Оно занимает свое полноправное место на страницах произведения, подчас воплощаясь в конкретных образах напольных и стенных часов, которые возвращают нас к реальности: «Вот – бьют часы» (“Now the clock strikes”), «часы бьют девять», «Стрелки часов отметили настоящий миг (“had stopped at the present moment”). Итак – сейчас. Мы сами», «Подрагивала (“jerked on”) минутная стрелка. Тикали (“ticked”) часы». Закономерный и неумолимый ход времени не дает героям полностью погрузиться в прошлое, воспоминания или грезы о будущем. Бой или тиканье часов неизменно возвращают к реальности, к насущным проблемам, о которых пытаются забыть Айза, Джайлз, мисс Ла Троб и миссис Суизин. Последняя, в свою очередь, вообще «была склонна расширять границы мгновения, “убегая” в прошлое, в будущее...» (“she was given to increasing the bounds of the moment by flights into past of future”).

Не только во время сельской постановки – на протяжении всего романа герои фиксируют временные отрезки: «подержал минутку» (“for a moment”), «Золоченые стрелки часов на конюшне непреложно ползли (“pointed inflexibly”) к новому часу. Через две минуты – пробьет (“The

clock was about to strike")», «десять секунд переждав» ("allowing ten seconds"), «в ту минуту». В. Вулф словно дает нам понять, насколько дорого было каждое мгновение для людей, понимающих, что они стоят на пороге трагических исторических событий.

Тем не менее герои позволяют себе свободно обращаться со временем, раздвигая его рамки. Вулф подчеркивает это, используя прием гиперболы: «потому что знаем ее (героиню. – *Н. К.*) – ох, уже тысячу лет» ("O, ever so many years"), «некоторые тут жили веками» ("for centuries"), «будто всю жизнь ("all their lives") знакомы», «вечно чинишь вечно обваливающуюся звонницу» ("perpetually repairing the perpetually falling steeple").

Время воспринимается почти материальной субстанцией, отсюда и возникающие в тексте метафоры и олицетворения (как вид метафоры): «Этот груз на меня навьючило прошлое – на последнего ослика ("This is the burden that the past laid on me, last little donkey"), бредущего по пустыне за караваном». Герои понимают свою зависимость от эпохи, они осознают власть времени и, быть может, даже свою ничтожность перед его лицом.

«Время, опершись на косу ("leaning on his sickle"), стоит и смотрит» – в этой метафоре незримо присутствует образ смерти, ведь коса является именно ее атрибутом. Он появляется в тексте пьесы мисс Ла Троб, когда перед зрителями проходит эпоха Разума. Этот образ символичен: он показывает, что все в этом мире преходяще, все движется к своему логическому концу. «Мы дома возводим, пролагаем тропы… плодимся, размножаемся, растем и умираем… а время все идет, идет, идет, идет… ("time passes")», – поют участники спектакля, зачастую доносящие до нас подтекстовый смысл романа. Повтор в этой фразе усиливает идею неумолимого движения времени.

В. Вулф дает читателю возможность ощутить время как живое существо, которое может определять судьбы людей: «А будущее разрушает теперешний миг» ("the future disturbing our present"), «Будущее наползало тенью на убегающий миг» ("the future shadowed their present").

Используя метафору в качестве средства художественной репрезентации времени, писательница добивается большей художественной выразительности своего произведения и проводит мысль о том, что человек – игрушка в руках судьбы и его активность оказывается всего лишь иллюзией.

Примечания

1. *Graham J.* Time in the novels of Virginia Woolf // Aspects of time (edited by C. A. Patrides). Manchester University Press, Manchester. 1976. P. 187–202.

2. *Михальская, Н. П., Аникин, Г. В.* История английской литературы: учебник для гум. вузов. М.: Академия,1998. С. 307.

3. *Аствацатуров А. А.* Крушение патриархального мира в романе В. Вулф «Между актов» // В. Вулф. Между актов: роман / пер. с англ. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 20.

4. *Вулф В.* Между актов / пер. с англ. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2004. Все англоязычные цитаты приводятся по электронному тексту произведения с интернет-сайта http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/

Эпиграмма как поэтический жанр. Графика в поэтическом тексте. Перевод поэтических произведений. Утопия и антиутопия. Постмодернизм

УДК 881.111.17

Г. А. Токарева

ЖАНР ЭПИГРАММЫ В ТВОРЧЕСТВЕ У. БЛЕЙКА

Статья посвящена проблеме трансформации жанрового канона эпиграммы в творчестве У. Блейка и представляет эпиграмматическое наследие поэта как тематически и художественно разноплановое, демонстрирующее специфику карнавализованной поэтики Блейка-сатирика. Тематическая и поэтологическая полифония эпиграмм Блейка указывает на соединение в его эпиграммах классицистического геометризма и романтической свободы форм; традиций благородной салонной эпиграммы и фольклорных карнавальных элементов. Большинство эпиграмм Блейка, приведенных в статье, даны в переводе автора статьи и публикуются на русском языке впервые.

The article is devoted to the problem of transformation of the epigram genre canon in Blake's poetry. It represents the poet's epigram heritage as topically diverse one and demonstrates the specificity of Blake's carnivalesque poetical style. Topical and poetical polyphony of Blake's epigrams reveals the combination of neo-classical geometrism and romantic liberty of forms as well as the interaction of traditions of saloon's noble epigram and carnivalesque folklore elements. The main part of Blake's epigrams in the article is given in the author's translation, they are published in Russian for the first time.

Ключевые слова: жанр, эпиграмма, жанровый канон, жанровые модификации, родо-жанровый синтетизм, карнавальность, пуанта, сатира.

Keywords: genre, epigram, genre canon, genre modifications, genre synthesis, carnivalesque, pointe, satire.

В сборник У. Блейка «Сатирические стихи и эпиграммы» вошло около пятидесяти эпиграмм автора, и блейковские эксперименты с их формой заставляют обратиться к проблеме его трансформации в творчестве поэта.

Как известно, эпиграмма зародилась в античности. В античности эпиграмма формировалась как посвятительный или описательный жанр и приобрела свой сатирический оценочный статус лишь в творчестве Марциала (около 42 г. –102 г.). У эпиграммы, очевидно, изначально были два пути при единстве цели (запечатлевать в вечности) – прославить или осмеять явление, лицо или событие. Это своеобразный итог, резюме, обобщенная оценка чего-либо или кого-либо. Обе эти эмоционально-оценочные функции эпиграммы естественны и составляют единство мира, два полюса его бытия, представляют две возможные оценочные позиции. Амбивалентность другой функции эпиграммы – повествовать (а точнее, коротко репрезентировать) и одновременно выразить непременное эмоциональное отношение к изображаемому – заставляет говорить и о межродовом статусе жанра. «Универсализм эпиграммы свидетельствует о сверхродовом характере данного жанра», – к такому заключению приходят специалисты, исследуя функции античной эпиграммы [1].

Комическое, которое стало доминировать в жанровом каноне эпиграммы со времен Марциала, радикально изменило облик эпиграммы, прежде всего придав ей завершенность и зафиксировав ее лапидарность. Принцип, на основе которого формируется любой комический эффект, – несоответствие – требует выраженной антитезы или неожиданного сдвига смысла и провоцирует появление пуанта, впрочем, хорошо знакомого и по риторической практике античности. Неожиданный семантический разворот, который предполагает пуант, дает ощущение вескости финальной строки, словосочетания или даже слова. М. Л. Гаспаров связывает появление пуанта с формированием элегического дистиха, который своей усеченной пентаметрической строкой создавал ощущение завершенности структуры (двустишия, четверостишия, реже – шестистишия) в отличие от размеренного и бесконечно продолжающегося гекзаметрического стиха [2]. Но ритмический рисунок – всего лишь подсказка композиции, возможный ее прообраз. Сатирическая эпиграмма наложила на новое содержание уже апробированный ритмический трафарет, удачно совместила древнюю ритмику с уже традиционной для эпиграммы двучастной смысловой структурой. Ритмический удар (пятая стопа, завершающаяся долгим согласным, что в силлабо-тонической системе тождественно мужской рифме) счастливо совпала с эпиграмматическим пуантом. Симметричная структура эпиграммы предопределила ее востребованность классицистическими эпохами, отмеченными господством рационалистического геометризма, ибо симметрия, будучи «разновидностью равновесия» [3], всегда высоко ценилась адептами нормативной эстетики.

Сатирическая эпиграмма эпохи классицизма широко использует параллелизм и хиазм, ее из-

© Токарева Г. А., 2011

любленный композиционный прием – зеркальность. Ее «визитная карточка» – парадокс. Эти приемы на удивление стабильны в эпиграмме и указывают на тесную связь структурных и функциональных характеристик жанра. Риторические фигуры придают особую архитектоническую стройность классицистической эпиграмме. С точки зрения содержания она склонна к дидактизму, безальтернативности суждений и обобщенности образов. Утрата прямого адресного характера эпиграммы в образцах жанра конца XVIII в. – прямое следствие назидательности классицистической эпиграммы. Такая степень обобщения, ярко выраженная «воспитательность» лишала порой эпиграмму необходимой остроты, которую, впрочем, компенсировала эпиграмма демократическая, не стесненная этическим каноном. Забегая вперед, скажем, что в сатирической поэзии У. Блейка классическая «геометрическая» эпиграмма свободно соседствует с эпатажной и вольной эпиграммой в карнавальном духе.

История английской эпиграммы начинается со второй половины XVII в., когда появляются первые переводы на английский язык эпиграмм Марциала (Sales Epigramation by James Wright – 1663, "Martiales Spectaculorum Liber Paraphrased" – перевод «Книги зрелищ» Марциала пера неизвестного автора – 1674; "Select Epigrams of Martial Englished" by Henry Killigrew – 1689). По свидетельству исследователей, переводы эпиграмм Марциала входили и в поэтические сборники таких известных авторов, как Томас Браун, Аарон Хилл, Джозеф Аддисон, Сэмьюэл Джонсон, Исаак Уоттс. При этом авторы часто адаптировали латинскую тематику и латинские реалии к английской жизни, эпиграммы авторизировались, часто становились парафразом или имитацией латинского оригинала. Полученный опыт позволил поэтам впоследствии создавать собственные эпиграммы по античному образцу, и первые опыты повторяли часто как тематику эпиграмм Марциала, так и их форму. Сказалась неустойчивость жанровых признаков латинской эпиграммы: античная эпиграмма во втором веке нашей эры еще тесно взаимодействовала с другими жанрами, такими, как афоризм, поговорка, анекдот, эпитафия. «Память жанра» позволяла авторам создавать и несатирические эпиграммы. Нередки были и автоэпитафии, исполненные самоиронии. У Блейка встречаем такое двустишие:

Близ дамбы похоронен я –
Пусть плачут вдоволь все мои друзья. {Здесь и далее все эпиграммы даны в переводе автора статьи. Переводы большинства эпиграмм публикуются впервые. Перевод осуществляется по оригинальному изданию: Blake W. The Complete Poetry & Prose of William Blake / ed. by D. Erdman. N. Y.: Anchor books, 1988}

Официальные сборники эпиграмм (чаще всего они были анонимными) формировались в соответствии с представлениями авторов о благочестии, в них не допускалось грубых выражений, ценилось «остроумие» (wit) в том его смысле, которое было свойственно традиции восемнадцатого века, то есть изящество острот, обилие каламбуров и парадоксальных высказываний. Такую эпиграмму знал Блейк, но у него было еще, по меньшей мере, два источника альтернативного характера. Это политическая сатира, нередко принимавшая форму адресной эпиграммы, и народные песни и стихи, откуда поэт черпал если не композицию, то структуру образов и выразительную лексику.

Классицистическую традицию в «Сатирических стихах и эпиграммах» Блейка мы наблюдаем, прежде всего, в приверженности автора к двустрочным эпиграммам; их в сборнике достаточно много. Две строки придают эпиграмме структурную четкость, подчеркивают антитезу, формирующую пуант. Двучастность и даже двустрочность были прописаны эпиграмме классицистической поэтикой. Н. Буало так представлял эпиграмму:

Вот Эпиграмма – та доступней, хоть тесней:
Острота с парой рифм – вот все, что надо в ней.

В предисловии к сборнику английских эпиграмм, изданных в 1812 г., редактор писал: «Считается, что эпиграмма должна состоять из двух частей: перечисления фактов и заключения. Предмет изображения должен быть представлен просто и достойно; а заключение, или пуант, должен быть экспрессивным за счет нескольких убедительных слов, размещенных, по возможности, в одной строке. Это принципиальные правила...» [4]. Блейк отдает дань этой классической композиции, но сразу бросается в глаза уже отмеченный нами дидактизм этой формы, в которую облекается, как правило, безадресная сатира, имеющая высокую степень обобщения, хотя и не исключающая конкретное лицо, чьи качества послужили основанием для обобщения.

Научат большему ошибки мудреца,
Чем безошибочность бездарного глупца.
Тупица тот, кто доказать недоказуемое тщится,
Кто хочет в веру обратить его – вдвойне тупица.
Он истинами прописными восхищался,
Пока навеки как глупец не прописался.

К лапидарной двустрочной форме Блейк склонен и в силу его интереса к жанру афоризма. «Пословицы ада», вошедшие в пророчество «Бракосочетание Рая и Ада», и «Изречения невинности» – прямое тому подтверждение. Некоторые из них сходны с эпиграммами Блейка не только по форме, но и по содержанию (ср., например двустишие из сборника афоризмов «Изречения

невинности» и одну из блейковских эпиграмм: Агнец слишком кротким был. / И под нож он угодил – (перевод наш. – *Г. Т.*) и – Мой сын, смирению учитесь у овец / – Боюсь, что стричь меня вы будете, отец (*перевод С. Маршака*).

Однако удержаться в рамках классицистической традиции эмоциональному Блейку трудно. Его эпиграммы становятся более развернутыми, приобретают ярко выраженный полемический характер, лишаются назидательной интонации. Более разнообразным становится и эмоционально-оценочный фон: мягкий юмор соседствует с необузданным и грубым весельем; легкую иронию сменяет ярко выраженный сарказм или сатирическая издевка:

Коль блага мира тварного даны
Нам в дар от королей и Сатаны
Выходит, что я Дьяволу служу,
Когда хвалы Творцу я возношу.

Мы уже убедились, что в эпиграмме есть сюжетная традиция, это, как правило, те эпиграммы, которые близки к жанру анекдота и сюжетно оформлены. Такие сюжеты смело можно назвать архетипическими. Так, модификацией одного и того же сюжета можно счесть эпиграммы Фокилида (VI в. до н. э.) и Блейка:

Так говорит Фокилид: негодяи леросцы! Не кто-то!

Все!!! Исключение – Прокл. Впрочем, леросец и Прокл.

Фокилид из Милета

Кто в Сассексе рожден, тот записной дурак.
Он слаб на голову – то отрицать не буду.
Но отчего – в толк не возьму никак –
Художник этот родом не оттуда?
У. Блейк

Однако Блейк редко пользуется готовыми сюжетными моделями, он вообще практически не пишет эпиграмм, близких по форме к анекдоту, хотя это весьма популярная форма у английских эпиграмматистов его эпохи. Он любит сатирические характеристики, не брезгует крепким словцом, уважает каламбур. Его современники публично признаются, что существует категория эпиграмм, которые «не связаны узами благочестия» [5], однако таким эпиграммам нет доступа на страницы официальных изданий. Блейк, вероятно, и не рассчитывает на публичное прочтение, но как раз этот фактор и делает его эпиграммы более свободными в оценках, более яркими и раскрепощенными в образах. Для его лексикона характерны словечки вроде «болван», «тупица», «мазня», «мошенник», «урод»; он не просто язвителен – он откровенно бранчлив. П. Акройд в своем биографическом романе о Блейке приводит показательный эпизод, помогающий понять некоторые особенности характера и манеры общения Блейка.

«Флаксман: Как ты только ладишь с Фюсли? Я не выношу его грязной ругани. Бранится он на тебя?

Блейк: Бранится.

Флаксман: А ты что?

Блейк: Я что? Я тоже бранюсь.» [6]

Однако Блейк не просто бранчлив, он остроумен и искушен в создании каламбуров: «великий человек – великий мошенник»; «прописные истины – прописался как глупец», «его любовь к искусству – искуснейший обман». Сатирический эффект его эпиграмм не всегда привязан к структуре, хотя именно классическая антитеза лежит в основе его наиболее изящных эпиграмм.

Джон Трот лежит тут. Так он всех любил,
Что за всю жизнь врагов он не нажил,
Друзья редки, как жемчуг, ну а Троту
От них при жизни не было проходу.

Блейк часто игнорирует изящество, жертвует им в порыве праведного гнева. Особенно задевает его предательство друзей и единомышленников. Теме дружбы посвящено значительное количество эпиграмм. Известны случаи, когда у Блейка были основания высказывать претензии к своим друзьям. Так, издатель Р. Х. Кромек передал блейковский заказ на гравировку иллюстраций к «Кентерберийским рассказам» Чосера его другу Джону Флаксману, причем Флаксман использовал идеи наброска Блейка для создания композиции гравюры. Однако в большинстве случаев обиды Блейка безосновательны и порождены субъективными факторами, но выражение его чувств остается экспрессивным, а сатира – весьма язвительной:

Судьбе свои богатства отдать всегда ты рад.
В ответ не обещает Судьба тебе наград.
К друзьям неблагодарным быть Боже сохрани!
Их клевету и злобу назад сполна верни.

Многочисленные эпиграммы Блейка на своих идеологических противников, на своих собратьев-художников (а Блейк позиционировал себя, в первую очередь, как художник, и лишь во вторую очередь как поэт) ситуативны и укрепляют жанр эпиграммы в его статусе «поэзии на случай».

***

Он с детства мне казался стариком,
Он с детства был убогим бедняком.
Теперь он зрел, богат и не чета он многим.
Но все-таки остался он убогим.

***

Ты говоришь: он скромен и учтив при том?
С его-то сердцем каменным и медным лбом!?
Так нетопырь, сова иль лис, известный плут
Всегда скромны – и припеваючи живут.

Блейк постоянно говорит о социальной незащищенности творческой личности в обществе, и это отнюдь не только личная обида, но понима-

ние невозможности свободного существования искусства в любом организованном социуме. Попытка вписать художественный гений в социальный контекст неизбежно влечет за собой гибель свободного творчества, а все то, что в человеческом обществе становится предметом купли-продажи, не может стать проявлением свободного начала личности. Он с возмущением пишет: «Кто осмелится утверждать, что стране, где так называемое “Общество по содействию развитию искусств” вынуждало Барри (Джеймс Барри (1741–1806) – англо-ирландский художник, оказавший влияние на живописную манеру Блейка. Единственный из художников в истории Англии, исключенный из Королевской Академии художеств за, якобы, свой скандальный нрав.) отдавать им безвозмездно плоды своего труда, могут поощряться изящные искусства или в них могут по-настоящему нуждаться или хотя бы терпимо к ним относиться? Это пресловутое “Общество”, состоящее из цвета титулованной и нетитулованной аристократии, только и занимается тем, что заставляет художников голодать» [7].

Достается и английским критикам, в чьих руках порой находится судьба безызвестного художника, и это Блейк испытал на себе в полной мере. Поэтому с видимым удовольствием он пишет:

Свинье ученой посули награду,
Иль зайцам, что по барабану бьют.
Для критика английского отрада –
Ремесленников жалких славить труд.

В этих эпиграммах преобладает иронико-саркастическая эмоция; они строятся на основе классического принципа пуанты с обязательным использованием либо антитетических образов или понятий, либо парадокса. Эпиграммы, посвященные собратьям Блейка по цеху художников, занимают существенное место в сатирическом наследии поэта. Наиболее частым объектом нападок Блейка становится известный художник Джошуа Рейнолдс (1723–1792), который с 1768 по 1792 г. был бессменным президентом Королевской Академии художеств (Royal Academy of Arts, часто просто Royal Academy), а также те мастера прошлого, которые служат для Рейнолдса образцом и авторитетом, в частности Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

***

Я – Рубенс! Я великий и святой!
Ой ли? Ты подмастерье лишь простой!

Проповедуя идею «божественного контура», Блейк видел в размытости границ предметов на картинах Рубенса и невнимании художника к цвету нарушение основных законов живописного творчества. П. Акройд утверждает, что Блейк любил темперу и акварель и не доверял маслу, так как масло, с его точки зрения, размывало контур [8]. Именно эту особенность рубенсовской манеры он постоянно подвергал остракизму: «Колорит рубенсовских картин, на мой взгляд, чрезвычайно убог. Тени на его полотнах какого-то грязновато-коричневого тона, перемежающегося с желто-красными оттенками, и фактурой и цветом напоминают экскременты. Ну а светлые части его картин представляют собой мешанину из всех цветов радуги, положенных на холст крайне хаотично и резко сменяющих друг друга. В целом же рубенсовский колорит неестественен и противоречит колористическим канонам подлинного искусства» [9].

Блейк называет картины Рубенса «венецианской мазней» и издевательски интерпретирует в сатирических стихах стиль венецианской школы, говоря об «окосевших спьяну набросках» (sketchers drunk with wine) или «непричесанных головах» и «искривленных конечностях» (crooked limbs & louzy heads of hair) персонажей, изображенных на картинах.

В эпиграмматическом варианте оценка манеры Рубенса и его последователей гораздо более экспрессивна и отвечает обычной практике блейковской сатиры, в которой часто прорывается лондонский кокни.

Бесформенных и толстых ляжек вид,
Как запах изо рта дурной, претит.
Но как усердствует ремесленников взвод,
Который это мясо создает!

«Жанр эпиграммы требует особой атмосферы, пронизанной духом состязательности, игры, карнавала», – утверждает В. Пронин [10]. Салонная эпиграмма, которая не стремилась к социальным обобщениям, была конкретно адресной, а значит и энигматичной (угадай, кто это?). Игра демократической эпиграммы совсем иного рода, она близка к ритуалу, а значит, онтологически значима. Эти эпиграммы не нужно разгадывать, с ними нужно вместе веселиться, поскольку карнавальный смех «направлен на самих смеющихся» [11], а значит, лишен снобизма сатирика, дистанцированного от объекта осмеяния.

Блейк в духе карнавальной традиции порой пользуется прямыми оскорблениями, которые приобретают даже определенное изящество благодаря выверенности композиции и максимальному использованию структурных особенностей жанра эпиграммы.

Меня безумцем назовешь – сваляешь *дурака*:
Весьма опасно превращать безумца во врага.
Безумцем впрямь меня сочтешь – и будешь ты *ослом*.
Как ни крути, но быть тебе вовеки *дураком*!

***

Ты прав: картины сделаны умело,
При этом ясно: это рук *болванов* дело.
Бог миловал: я в школе не замучен,
Где подражать *тупицам* розгой учат.

Карнавальная стихия в поэзии Блейка – важная составляющая его идеи жизнетворчества. Хаос как источник обновления мира является постоянным объектом изображения у Блейка, а «переворачивания» и метаморфозы можно в принципе назвать формой существования мира у Блейка. Среди эпиграмм Блейка – целый ряд достаточно фривольных произведений, в которых просматривается поэтика архаических песен-поношений, восходящая к античным ямбам и фесценинским ритуальным песням.

Он был бы славный петушок
Да, славный... Если б мог! (Английское cock обозначает не только «петух», но и в просторечии «пенис»)

***

Счастливый жребий выпал Хейли, точно знаю:
Мать зачала его, папашу объезжая.

По поводу этой эпиграммы А. Суинберн высказался весьма остроумно и недвусмысленно. Назвав ее «одной из самых бурлескных эпиграмм на английском языке», он далее говорит: «С этим четверостишием, привязанным к его хвосту, тень Хейли могла бы бежать быстрее чем если бы он сам двигался, гонимый силой своих ветров и мощью своих ног; за это кольцо в носу "его славный Блейк" привел бы Хейли прямиком к бессмертию» [12].

Эпиграмма, по собственному определению Блейка, должна быть изящно выписанной, и одновременно хлесткой ("smack smooth & nobly pend"). В творчестве поэта жанр эпиграммы становится таким же «беззаконным» и экспериментальным, как и вся его поэзия в целом. Очень часто эпиграмматический эффект мог для Блейка заключаться не в комизме, а в энергии удара. Эту энергию личности и поэзии и впитала специфическая блейковская эпиграмма, дающая возможность читателям увидеть как традиции, так и новаторство сатирической поэзии Блейка.

Примечания

1. Европейская поэтика. От античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М., 2010. С. 457.

2. *Гаспаров М. Л.* Древнегреческая эпиграмма. Избранные труды. М., 1997. Т. 1. С. 300.

3. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 2 т. Ранняя классика. М., 1994. С. 489.

4. A selection of English epigrams / ed. by Joshua Belcher. Boston, 1812. URL: openlibrary.org/.../A_selection_of_English_epigrams

5. A selection of English epigrams / ed. by Joshua Belcher. Boston, 1812. URL: openlbrary.org/.../A_selection_of_English_epigrams.

6. *Акройд П.* Блейк / пер. с. англ. М., 2004. С. 171.

7. *Блейк У.* Видения Страшного суда / под ред. В. Чухно. М., 2002. С. 201.

8. *Акройд П.* Блейк / пер. с. англ. М., 2004. С. 104.

9. *Блейк У.* Видения Страшного суда / под ред. В. Чухно. М., 2002. С. 226.

10. *Пронин В. А.* Теория литературных жанров. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/03.php

11. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 15.

12. *Swinbern F. C.* W. Blake. A Critical Essay. Nebraska press, 1970. P. 28.

УДК 75/76(470.41)

М. И. Мингалеев

ГРАФИКА Б. И. УРМАНЧЕ ПО МОТИВАМ ПОЭМЫ «СЕННОЙ БАЗАР, ИЛИ НОВЫЙ КИСЕКБАШ» Г. ТУКАЯ

В статье проводится историко-искусствоведческий анализ графического творчества Б. И. Урманче по мотивам поэмы Тукая «Сенной Базар, или Новый Кисекбаш», раскрываются особенности творческого метода художника, его новаторская роль и вклад в развитие отечественного изобразительного искусства.

The article dwells upon graphical works of B. I. Urmanche inspired by Tukai's poem "Sennoy Bazar, or New Kisekbash". The author reveals the features of the artist's creative method, his innovative role and contribution to native fine arts.

Ключевые слова: Урманче, графика, иллюстрация, монументальная роспись, эскиз, композиция рисунка, серия, национальное искусство.

Keywors: Urmanche, drawing, illustration, monumental drawing, sketch, drawing composition, a series, national art.

Поэма Г. Тукая «Сенной Базар, или Новый Кисекбаш» на разных этапах развития изобразительного искусства Татарстана привлекала художников-иллюстраторов глубиной образного воплощения, динамикой сюжета, лаконичностью изображения, богатством изобразительно-выразительных приемов. Неизвестный художник-иллюстратор (1914) У. В. Арсланов (1926), Г. Я. Мусин (первая половина 1930-х гг.) иллюстрировали поэтическое произведение в жанрово-бытовом плане, как анекдот на тему народной жизни; образы героев наделили яркой реалистической характеристикой, однако в сценах прослеживается несоответствие эмоционального восприятия иллюстрации тексту поэмы [1]. У художников в силу недостаточного мастерства исполнения и творческой зрелости не получилось в полной мере графически адекватно интерпретировать содержание поэмы.

По-настоящему подняться на уровень яркого и самобытного явления в истории национального изобразительного искусства XX в. удалось Урманче, который в казанский период творче-

© Мингалеев М. И., 2011

ства (1958–1990) создал завершенную графическую концепцию поэмы «Сенной базар, или Новый Кисекбаш». Безусловно, этому способствовало много факторов, среди них немаловажным являлись жизненные впечатления художника. В период с 1908 по 1913 г. Урманче жил и учился в Казани. Он вспоминал, что, будучи молодым шакирдом (учащимся) медресе «Мухаммадия» в свободное время посещал своеобразный литературный клуб – чайную гостиницы «Амур», где часто видел прославленного поэта. Тукай жил некоторое время рядом с Сенным базаром, и любил этот уголок Казани, который представлял собой культурный, торговый и просветительский центр татарского общества. В нем располагались Восточный клуб («Шәрек клубы»), номера гостиниц «Булгар» и «Амур», редакции популярных газет и журналов, книжные магазины, где продавалась прогрессивная литература. Здесь же нередко выступали артисты цирка, клоуны, ставились смешные представления. Поэт не желал расставаться с этой полуазиатской, полуевропейской жизнью, своеобразным конгломератом Востока и Запада [2]. Здесь был написан его шедевр – поэма «Сенной Базар, или Новый Кисекбаш», в которой отразились в яркой сатирической форме проблемы становления нового татарского общества.

Знания действительности и богатый жизненный опыт художника сказались в глубокой переработке литературных образов в образы графические. В них художник уделяет большое внимание изображению характерных сцен из жизни татарского общества начала XX в., детально разрабатывает национальные образы, типажи жителей старотатарской слободы, социальную характеристику мещан, торговцев, мулл, шакирдов, ремесленников и т. д. Урманче повторяет и варьирует типологические образы в многофигурных композициях, добивается впечатления национальной общности своих героев. Это позволило А. И. Новицкому назвать серию графических листов «самоценным художественно-историческим исследованием», в котором художник, отталкиваясь от поэзии Тукая и собственных воспоминаний, в гротескно-сатирическом плане изобразил городскую жизнь начала XX в. [3]

Укажем также на традиционность темы базара, которая была одной из самых популярных в мировом фольклоре и средневековой восточной литературе. Именно на базаре происходили наиболее интересные события, зарождались интриги, выявлялись основные герои (Ходжа Насретдин, Иосиф Прекрасный, которого продают на рынке, Карахмет и Кисекбаш). И это не случайно, поскольку собственно базар становится тем местом, откуда повествователь начинал или продолжал свой рассказ [4]. Урманче, вслед за Тукаем, следует традиции и рассказывает о жизни Сенного базара, чутко улавливая ее дух и неповторимое своеобразие.

Данная тема была предвосхищена опытом многочисленных натурных зарисовок базаров Казани, Астрахани, Кисловодска (1927, не сохранились), Алма-Аты (1945–1948, 33 листа), Самарканда (1950, 51 лист). В казанский период творчества мастер делает наброски на Атнинском базаре (1961, 7 листов), где в детстве бывал Тукай. В зарисовках Урманче использует линейно-контурный рисунок пером, без моделировки объема, изображает характерные движения, позы и жесты типичных представителей местного базара. Такие рисунки позволили художнику накапливать непосредственные наблюдения и послужили отправным моментом в создании произведений по мотивам поэмы.

В период с 1967 по 1977 г. Урманче четырежды обращается к иллюстрированию поэмы и создает эскизы, наброски иллюстраций (1967–1969 гг.), эскизы к картине «Сенной базар» (1971), эскизы к монументальной росписи (1970-е гг.), серию станковой графики (1977).

Первоначальный замысел художника представлял собой создание небольших по формату 36 иллюстраций (1967–1969 г.) для издания, которое не было опубликовано. В них изображены основные сцены поэмы («Цирк Никитина», «Сцена с бегущей толпой», «Кисекбаш и Карахмет» и др.). Рисунки выполнены акварелью и тушью в живописно-тональной манере. В сюжете погружения Карахмета на дно озера Кабан художник непринужденно передает ритм и пластику движения персонажей, изменчивые нюансы светотени, слегка моделирует формы тел в водной стихии.

Следующей этапной работой явились подготовительные рисунки к живописной картине «Сенной базар» (1971). Размер и качество исполнения рисунков позволяют рассматривать их как вполне самостоятельные произведения графики. В них художник не изображает значительных событий, наоборот, показывает устоявшийся ритм народной жизни, монотонный и неспешный. Отшлифованные временем некогда виденные городские пейзажи, люди, бытовые сцены – со всеми характерными деталями, очищены от лишнего, второстепенного. Сохранены лишь главные черты, острота, сердцевина, типичность.

В графике Урманче ясно прослеживается развитие композиционных приемов. Поначалу формат листа был вертикальный, в последующих вариантах становится горизонтальным, принимая классические пропорции (1:1,3). Сеннобазарная площадь значительно расширяется, охватывая большее пространство. Площадь вдали замкнута лабазами, складами, соборной мечетью. Основ-

ное действие поэмы разворачивается как бы на сценической площадке и лишено центра. Сюжетно занимательны второстепенные части композиции, которые образуют множественную систему «площадок», где с участием большого числа действующих лиц разыгрываются сцены. Пластический монтаж этих композиционных узлов (эпизодов-сцен) строго подчинен общему ритму, развертыванию рассказа по сюжету и по времени. Цель художника – дать художественное сгущение жизни, создать специфическую картину из жизни татарского общества.

Обращает на себя внимание изображение Соборной мечети. Так, в первом варианте минарет полностью изображен художником, во втором дан фрагментарно (примечательно, что в период создания графического листа Соборная мечеть была без минаретного завершения) [5]. Художник срезает краем листа движущиеся фигуры, крайние слева и справа, что усиливает впечатление беспрерывного потока жизни. Персонажи изображены в едином ритме, в образно-пластической слитности.

Масштаб человеческих фигур на переднем плане несколько увеличен по отношению к зданиям, а линия горизонта приподнята так, что оставляет в пределах рисунка лишь узкую полоску неба. Точка зрения сверху должна, по-видимому, отразиться и на ракурсах человеческих фигур. Этого, однако, не происходит – свободно обращаясь с перспективой, художник, как правило, совмещает в листе не менее двух точек зрения. Он обостряет силуэтность и усиливает выразительность черно-белых фигур на белом фоне листа. При точке зрения сверху, которой пользуется художник, яснее выступает определяемое городской планировкой членение многолюдной рыночной толпы на отдельные компоненты (группа женщин с покупками; чайханщик, чувячник и булочник; группа, совершающая сделку о продаже шкур; бай в бричке; группа кадимистов (старометодников) высмеивают молодую пару, одетую по-европейски; пожилой человек и подросток беседуют с муллой; наблюдающий урядник; разгрузка товара с возов). Примечательно, что многие персонажи становятся участниками последующих сцен в графической серии 1977 г.

В дальнейшем углубление разработки темы поэмы «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» находит отражение в эскизе монументальной росписи для музея Г. Тукая (1970-е гг.). Композиция рисунка от изображенной группы статично стоящих наблюдателей в начале росписи, до уходящего вдаль трамвая с Карахметом в конце, ритмически организована движением бегущих, спешащих на площадь базара людей. Скупыми изобразительными средствами (упругие контуры резко очерченных линий и контрасты цвета) Урманче передает в них главное – типаж, характерный для среды Сенного базара, социальный образ, сконцентрированный в гротесковой обнаженности изображения.

Этапном событием в творчестве мастера становится работа над созданием мемориального комплекса Тукая в селе Кырлай. В связи с этим он писал: «О Сенном базаре есть много прекрасного изобразительного материала, его вполне хватило бы для художественного оформления зала “Дома поэзии”» [6]. Урманче имел в виду серию станковой графики (13 листов, 1977), которая явилась важным итогом иллюстрирования поэмы.

В лучших графических циклах каждая композиция уступает литературному повествованию по глубине проникновения, но вся серия достигает уровня текста. Урманче строит серию графических произведений, максимально приближается к замыслу поэта, раскрывает его творческий прием. Сатирическая поэма от начала и до конца пронизана стремительным движением. Поэт словно спешит, торопится, ему некогда остановиться, задержаться на описаниях. Пластику движения персонажей, ее развитие в разных ритмах и различном пространстве художник передает через серийность. Это качество способствует воспроизведению ритма повествования, расстановке авторских акцентов, отвечает задачам показа процесса типизации. Художник акцентирует внимание на моментах наибольшего душевного напряжения героев в сценах: «Совет аксакалов», «Несущаяся сеннобазарная толпа», «Уголок неверных», «Карахмет и Кисекбаш».

Прологом в иллюстрировании поэмы является изображение цирка. Художник, следуя динамике развития сюжета, начинает со спокойного широкого пейзажного повествования, которое в начале ведет зрителя от угла дома с расклеенными афишами с изображением борцов турецкого и русского (первый план), затем к цирку Никитина с двумя акробатами на конях у входа (второй план) и, наконец, к Казанскому Кремлю (третий план). Главный узел композиции – цирк Никитина, на нем сходятся все силовые линии. Художник точен в деталях, в начале XX в. цирк располагался на площади у подножия Кремля.

В следующем листе «Сенной базар» художник показывает общим планом место будущего действия. Художник опирается на излюбленный фольклорный и литературный прием изображения базара. Базар в повествовательной литературе служит как бы точкой отсчета последующих событий, своеобразным началом этих событий. Другими словами, описание базара превращается в знак, указывающий часто на характер последующих событий. Читатель вправе ожидать появления необычных действий, авантюрных персонажей и всякого рода чудес в повествовании.

Сенной базар открывается художником заново. Воспоминания, которые уходят своими корнями к пласту детских впечатлений, мастер рисует с убедительностью заинтересованного очевидца, удивляется происходящему, наполняет композицию подробностями, будто все изображаемое проходит перед его глазами. В каждой сцене, а также в портретных изображениях образов Сенного базара Урманче уделяет большое внимание показу окружающей предметной среды (костюмы, городская улица), акцентируя некоторые детали, для того чтобы лучше выявить смысл поэмы или внести в образный строй рисунка определенный эмоциональный оттенок.

Художник выделяет один из ключевых эпизодов поэмы – «Совет аксакалов», где более открыто обнаруживается тенденция к сатирической типизации (образы муллы, мещанина, торговца и старика из народа). Этот лист привлекает свободным раскованным рисунком, артистичной компоновкой: толстые и упругие каллиграфические линии, проведенные пером, очерчивают фигуры в целом; тонкие уточняют направление складок одежды. Сочные черные заливки тона больших поверхностей темных одежд создают зрительные акценты.

Урманче добивается композиционного единства группы аксакалов контрастом поз. Все четверо изображены стоящими на одной линии. Оживленный спор персонажей поэмы художник умело передает выразительными жестами. По выражению А. С. Вартанова, всякое движение человеческого тела играет роль ключа, раскрывающего состояние персонажа [7]. Справа мулла эмоционально размахивает посохом, мимика его лица аккомпанирует жесту. Слева старик из толпы широко разводит руками. В центре фигура торговца спиной к зрителю, его выразительный жест обращен к старику из толпы.

Затем сюжет быстро развивается. В сцене, где изображается бегущая толпа, графическая манера достигает пределов экспрессии. Отметим, что в поэме отсутствует описание базарной толпы, однако для художника выбор данного сюжета становится главным узловым моментом произведения. Урманче выделяет его фризообразной композицией. Удачно найденный композиционный прием, воплотивший мотив движения огромной толпы вдоль улицы вслед катящейся отрубленной голове Кисекбаша, позволяет с жизненной естественностью представить зрителю все разнообразие типов Старо Татарской слободы. Художник делает это с исчерпывающей полнотой, без всякой нарочитости и искусственности.

Исключительная роль в рисунке отведена ритму. Главная кривая, объединяющая головы персонажей, дает наглядное представление о волнообразном движении толпы. Художник объединяет группы фигур в классические композиционные треугольники, вершина каждого из них упирается в возницу. Трем группам противостоит группа в центре с Кисекбашем, который вписывается в перевернутый треугольник. Этот композиционный прием усиливает общее впечатление движения толпы.

В организации композиции большую роль играют акценты – повозки, запряженные лошадьми. Они делят толпу на три относительно равные части. В свою очередь внутри каждой группы художник ритмически располагает каждую фигуру. Например, в первой группе между первоплановыми фигурой женщины с младенцем и фигурой старика сравнительно большой интервал, между стариком и девушкой меньше, между девушкой и зажиточным горожанином еще меньше, далее между горожанином и крестьянином наибольший интервал и т. д. Этому распределению отвечают вставки фигуры заднего плана, которые соответственно чередуются: два, один, один, три и т. д. Между группами следуют небольшие разрывы. Художник ритмически сгущает и разряжает группы, вводит в композицию короткие и длительные паузы. Урманче использует особый драматургический прием в композиции. По этому поводу Ш. Х. Монасыпов справедливо замечает, что «панорама изображенных художником событий имеет отчетливую тенденцию к динамическому ускорению» [8].

В тексте поэмы мы сталкиваемся с четкими сценическими установками для каждого персонажа. Из характеров, раскрывающихся через поступки, следуют динамика развития сюжета и обилие мизансцен. В согласии с этим авторским принципом художник комично характеризует действующих лиц в эпизоде или ряде эпизодов. Мастер достигает композиционной выразительности через контрасты положений и характеров главных персонажей.

В сцене «Карахмет и Кисекбаш» коренастый, мощный борец Карахмет, увешанный наградами, всем своим видом демонстрирует решительность, готовность погрузиться на дно озера Кабан и спасти жену Кисекбаша из оков дива. Образ Кисекбаша беспомощен и жалок, на его лбу сидит комар. Художник лаконичной линией и небольшими густыми заливками черной туши с поразительной легкостью очерчивает фигуры героев, рельефно обозначает одежду, тюбетейку, булаву Карахмета, раскрытого рта Кисекбаша и т. д. Резкие градации света и тени делают рисунок контрастным и динамичным.

В следующем листе «Уголок неверных» кадимисты шаржированы (у них свиные рыла), в отличие от реалистически изображенной интеллигентной молодой пары. Примечательно, что художник, стремясь к большей композиционно-рит-

мической выразительности, отказывается от первоначального движения параллельно плоскости листа (1970-е гг.) к перспективному сокращению в глубину. Линия бордюра к левому краю сужается, что усиливает впечатление тесноты, замкнутости, ограниченности старометодников. В свою очередь, расширяясь к правому краю листа, передает свободное движение, одухотворенность молодой пары.

Урманче оригинально трактует образ татарской женщины, который является самым консервативным элементом в структуре общества и в то же время живым камертоном происходящего. Художник в нем подмечает тонкие, скрытые от поверхностного взгляда изменения и обновления в обществе [9]. Он изображает трех женщин, олицетворяющих собой переломную эпоху: слева – пожилая и ближе к центру – молодая, прикрывающаяся платком, одетые в традиционные одежды, справа – девушка, одетая по-европейски.

Волнуемый образами поэмы, художник «как бы вновь проходит путь создания произведения, проделанный когда-то писателем, но проходит по-своему, на основе личных жизненных впечатлений, непременно отличающихся от впечатлений литератора» [10]. Урманче в целом не отходит от литературного повествования, не добавляет ничего в содержании. Он идет не вширь, а вглубь, не добавляет, а раскрывает текст поэмы. В его графических листах воедино сплетаются общественные воззрения, идейная и художественная борьба эпохи с художественно-пластическими и идейными особенностями самого произведения литературы.

Урманче стремится передать ритм событий поэмы и одновременно раскрыть их смысл. Насыщенность и сложность изобразительного ряда, отобранность технических приемов и композиционных решений – все отмеченные здесь качества приводят к тому, что серии графических листов по мотивам поэмы в целом обнаруживают одновременно и тесную связь с текстом и известную самостоятельность. Это новая постановка хорошо знакомой поэмы. Художник обращается не просто к современному читательскому опыту, но и к нашей ассоциативной памяти (сатирические приемы журналов 1920–1930 гг., некоторые черты сатирической графики 1960–1970-х гг., а также каллиграфические приемы).

Таким образом, проведенное нами исследование выявило, что графическая интерпретация Урманче поэмы Тукая «Сенной Базар, или Новый Кисекбаш» отличается высоким уровнем мастерства, совершенством художественного языка, поэтичностью и тонкостью исполнения. Графика по мотивам поэмы является одним из лучших творений художника, что позволяет утверждать о его значительном вкладе в отечественное искусство XX в.

Примечания

1. *Червонная С. М.* Искусство Татарии. М., 1987. С. 277; *Ишморатова С. Ш.* Тукай иҗаты иллюстрацияләрдә // Габдулла Тукай. Шагыйрьне? тууына алтмыш ел тулуга багышланган юбилей сессия материаллары. 1886–1946. Казань, 1946. С. 130.

2. *Урманче Б. И.* Некоторые воспоминания и размышления о создании и дальнейшем развитии мемориального парка Г. Тукая в деревне Кырлай // Поэт свободы и правды: материалы Всесоюзной научной конференции и юбилейных торжеств, посвященных 100-летию со дня рождения Г. Тукая. Казань, 1990. С. 339.

3. *Новицкий А. И.* Баки Урманче. Казань, 1994. С. 185.

4. *Шукуров Ш.* Восточный базар // Панорама искусств. № 7. М.: Сов. художник, 1983. С. 160.

5. *Кузьмин В. В., Смыков Ю. И., Халиков А. Х.* Казань (путеводитель). Казань, 1977. С. 224.

6. *Урманче Б. И.* Некоторые воспоминания и размышления... Указ. соч. С. 339.

7. *Вартанов А. С.* Образы литературы в графике и кино. М., 1961. С. 102.

8. *Монасыпов Ш. Х.* Б. И. Урманче и татарская музыка // Искусство, рожденное Октябрем / под ред. Д. К. Валеевой. Казань, 1989. С. 65.

9. *Шагеева Р. Г.* Каталог юбилейной художественной выставки Б. И. Урманче (к 90-летию со дня рождения) / Р. Г. Шагеева, В. А. Цой, Л. Н. Коробцова. Казань, 1987. С. 4.

10. *Вартанов А. С.* Образы литературы в графике и кино... Указ. соч. С. 85.

УДК 809.1

И. А. Снегирев

АНГЛИЙСКИЕ МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ПОЭТЫ В ПЕРЕВОДАХ ИОСИФА БРОДСКОГО

Статья посвящена переводческой работе Иосифа Бродского как важному этапу в формировании «метафизического стиля» в творчестве поэта.

The article analyzes Joseph Brodsky's translating of English metaphysical poets into Russian as an important step to the metaphysical style in his own poetry.

Ключевые слова: метафизический стиль, литературная традиция, влияние, перевод.

Keywords: the metaphysical style, literary tradition, influence, translation.

Значимость работы над переводами английских поэтов-метафизиков для формирования индивидуального стиля Иосифа Бродского очевидна. Об этом писали М. Крепс [1], Л. Лосев [2], Вяч. Вс. Иванов [3], И. Шайтанов [4]. Очевидно и то, что само изучение проблемы «метафизического стиля» в поэзии Бродского невозможно без тщательного анализа работы над переводами, ставшей во многом этапной для поэта.

Период работы Бродского над переводами поэтов-метафизиков и активного усвоения их поэтического опыта приходится на 1965–1972 г. Договор на перевод поэтов английского барокко для серии «Литературные памятники» был заключен по настоянию Дмитрия Сергеевича Лихачева вскоре после возвращения Бродского из ссылки в Норенскую (1965-й г.). Работа была прервана, когда поэта выслали из страны, о чем он не раз говорил с сожалением в своих интервью. Изучение библиотеки Бродского, хранящейся в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Автор благодарит музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме за предоставленную возможность работать с библиотекой Иосифа Бродского), и других архивных материалов позволяет в общих чертах реконструировать объем работы, который был запланирован.

В каталоге серии «Литературные памятники» анонсируется следующий перечень: «Рядом с наиболее крупными поэтами (Донн, Марвель, Херберт, Крашоу, Воган, Коулей) в книге будут представлены и более мелкие (Хэррик, Кэрью, Уоттон, Рочестер и др.)» [5]. Еще одним косвенным подтверждением, что в работе были именно эти поэты, могут служить пометы в книгах из библиотеки Иосифа Бродского. В оглавлениях трех книг из библиотеки Бродского (Donne J. The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne / ed., with an introd. by Ch. M. Coffin. N. Y., 1952; Donne J. / Selected, with an introd. and notes by A. Wanning. N. Y., 1962; The Metaphysical Poets / Selected and ed., introd. by H. Gardner. L., 1968) пометы стоят напротив стихотворений Донна «Шторм» (“The Storme”), «Элегия на смерть леди Маркхем» (“Elegie on the Lady Markham”), «Ночная песнь в день святой Люсии» (“A Nocturnal Upon S. Lucy's Day, Being the Shortest Day”), «Прощание, запрещающее грусть» (“A Valediction: Forbidding Mouning”), «Экстаз» (“The Extasie”), «С добрым утром» (“The Good-Morrow”), «Песня (Трудно звездочку поймать)» (“Song (Goe, and catche a falling star)”), «Канонизация» (“The Canonization”), «Лихорадка» (“A Feaver”), «Годовщина» (“The Anniversarie”), «Блоха» (“The Flea”), «Разбитое сердце» (“The Broken Heart”), «Мощи» (“The Relique”), а также девятнадцатого сонета из цикла «Благочестивые сонеты» (“Holy Sonnets”); в оглавлении антологии под редакцией Гарднер (The Metaphysical Poets / Selected and ed., introd. by H. Gardner. L., 1968) Бродским помечены стихотворения Генри Кинга «Погребальная песнь» (“The Exequy”), «Мое полночное размышление» (“My Midnight Meditation”), «Созерцание цветов» (“A contemplation upon Flowers”); Джорджа Герберта «Боль» (“Affliction”), «Иордан (I)» (“Jordan (I)”), «Жизнь» (“Life”), «Смерть» (“Death”), «Любовь» (“Love”); Томаса Кэрью «Элегия на смерть доктора Донна» (“An Elegie upon the Death of Dr John Donne”); Ричарда Крэшо «Пожелания его (предполагаемой) Возлюбленной» (“Wishes To his (supposed) Mistress”), «Возлюбленная» (“Mistresse”), «Плачущая» (“The Weeper”), «Гимн Святой Терезе» (“Hymne to Sainte Tereza”), «Письмо графине Дэнби» (“A letter to the countess of Denbigh”); Эндрю Марвелла «Глаза и слезы» (“Eyes and tears”), «Диалог между душой и телом» (“A dialogue between the soul and body”), «Определение любви» (“The Definition of Love”), «Сад» (“The Garden”); Генри Воэна «Отступление» (“The Retreate”), «Мир» (“The World”), «Звезда» (“The Starre”); Эдварда Герберта «Ода на поставленный вопрос» (“An Ode upon a question moved”), «Должна ли любовь длиться вечно» (“Whether love should continue for ever”). Кроме того, в книгах есть стихи, которые не отмечены в оглавлении, но содержат заметки того или иного содержания на полях, иногда подстрочные переводы одной-двух строк. Так, в издании Донна, которое Л. Чуковская подарила поэту в 1964 г. (Donne J. The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne / ed., with an introd. by Charles M. Coffin. N. Y., 1952), неразборчиво записан подстрочный перевод первой строки стихотворения «Последний вздох» (“The Expiration”): “So, so, break off

© Снегирев И. А., 2011

this last lamenting kiss". Точно так же в антологии метафизических поэтов под редакцией Хелен Гарднер первая строка стихотворения Бена Джонсона «Мой портрет, оставленный в Шотландии» ("My Picture Left in Scotland") "I now think Love is rather deaf than blind" переведена как «По мне, любовь глуха, скорее чем слепа». Неизвестно, подбирались ли тексты для перевода издательством, или это был выбор Бродского. Однако не вызывает сомнения сам факт знакомства Бродского с таким широким списком текстов, написанных поэтами-метафизиками.

Изучение библиотеки Бродского проясняет некоторые «темные моменты», связанные с освоением опыта английского барокко: источники текстов, период знакомства с тем или иным поэтом, знание теоретических работ, посвященных поэтам-метафизикам. Помимо четырех изданий Донна (в добавление к уже перечисленным: Donne J. The Complete Poetry of John Donne / An introd., notes and variants by J. T. Shawcross. N. Y., 1967; Donne J. The Satires, Epigrams and Verse Letters / ed. with introduction and commentary by W. Milgate. Oxford, 1967) и одного издания Марвелла (Marvell A. / Selected with an introd. and notes by J. H. Summers. N. Y., 1961) Основным источником текстов для Бродского служила антология метафизических поэтов под редакцией Хелен Гарднер. Эта антология, впервые выпущенная издательством "Penguin Books" в 1957 г., содержит вступительную статью Гарднер, которая на сегодняшний день признана одной из основных теоретических работ по метафизической поэзии. Здесь подробно описывается история термина "metaphysical poets" и специфика феномена метафизической поэзии, обозначен набор черт, которые рассматриваются как конституирующие метафизический стиль в поэзии. С литературоведческой оценкой метафизиков Бродский, по всей видимости, был знаком также по статьям сборника критических статей о Донне (John Donne. A Collection of Critical Essays / ed. by H. Gardner. L., 1965), на котором стоит дарственная надпись с указанием точного числа, когда Бродский мог получить эту книгу – двадцать пятого сентября 1967 г. В библиотеке Бродского есть и биография Донна (Bald R. C. John Donne: A Life. Oxford, 1970), однако познакомился он с ней относительно поздно, незадолго до своего отъезда из страны.

Анализ помет в оглавлении книг подтверждает некоторые особенности усвоения Бродским поэзии английского барокко, известные по его высказываниям. Так, например, находит свое подтверждение увлечение жанром погребальной элегии, о котором поэт говорил в своих интервью [6]. Из стихов Донна была переведена «Элегия на смерть леди Маркхэм (так у Бродского – *И. С.*)», Бродский собирался перевести «Элегию на смерть доктора Джона Донна» Томаса Кэрью. Множество стихотворений, предназначавшихся для перевода, не являются по форме погребальными элегиями, но так или иначе содержат тему смерти, чрезвычайно актуальную как для поэтов-метафизиков, так и для поэзии Бродского. Таковы стихотворения Донна из раздела «Песни и стихотворения о любви» ("Songs and Sonets", сборник "Poems", 1635) «Канонизация», «Лихорадка», «Годовщина».

Однако наиболее важным (и достоверным) источником, проясняющим проблему усвоения Бродским метафизического стиля, все же являются завершенные и опубликованные переводы поэтов-метафизиков и собственные стихи Бродского, написанные одновременно или вследствие работы над переводами. Вкратце об истории публикации переводов. Известно, что один из первых переводов из метафизиков – перевод стихотворения Донна «Посещение» ("The Apparition") – был процитирован в 1966 г. в статье А. Аникста «Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы» без указания автора перевода. В 1970 г. четыре перевода Донна («Блоха», «Шторм», «Прощанье, запрещающее грусть», «Посещение») вошли в книгу «Остановка в пустыне», изданную в Нью-Йорке (была переиздана в 1988 г. издательством «Ардис» в Америке, первое издание в России – 2000 г., издательство «Пушкинский фонд»). Включение переводов в книгу наряду с оригинальными стихами – довольно редкий случай для Бродского. В дальнейшем переводы Донна включались в сборники переводов Бродского «Бог сохраняет все» (составлен В. Куллэ, издан в 1992 г.) и «Ожидание варваров» (издательство «Звезда», 2001 г.). Последним на сегодняшний момент и, вероятно, наиболее полным изданием переводов Бродского, в том числе и переводов из поэтов-метафизиков Донна и Марвелла, стала книга «Изгнание из рая: избранные переводы», подготовленная Яковом Клоцем и изданная в 2010 г. издательской группой «Азбука-классика» [7]. В нее вошли переводы таких стихов Донна, как «Шторм», «О слезах при разлуке», «Прощанье, запрещающее грусть», «Элегия на смерть леди Маркхем», «Посещение», «Блоха», «Завещание», и переводы четырех стихотворений Эндрю Марвелла: «Застенчивой возлюбленной», «Глаза и слезы», «Горацианская ода на возвращение Кромвеля из Ирландии» и «Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна». Присутствие в списке завершенных переводов стихотворений, которые не были отмечены в оглавлении, может служить указанием на то, что Бродский отходил от первоначального плана по мере знакомства с текстами поэтов-метафизиков.

Следует заметить, что на данный момент читательское и исследовательское внимание сосредоточено именно на переводах из Донна (из которых особенно популярны для комментария «Шторм» и «Прощанье, запрещающее грусть»), в то время как переводы из Марвелла все еще остаются в тени. Вероятно, это связано с литературной репутацией Бродского, создаваемой его первыми издателями на Западе и им самим. Начиная с «Большой элегии Джону Донну», фактически до основательного знакомства с творчеством английского поэта, Бродский позиционировал Донна как поэта, близкого себе. Эта позиция обозначена в биографическом предисловии к сборнику «Остановка в пустыне» (написано Джорджем Клайном) и особенно заметна в интервью поэта, посвященных англоязычной поэзии. Тем не менее переводы из Марвелла заслуживают не меньшего внимания, поскольку они были сделаны позже, перед самым отъездом, и могут стать свидетельством усвоения Бродским уроков английских поэтов-метафизиков.

Первое, что обращает на себя внимание при анализе переводов, – это решение Бродским проблемы стилизации, стоящей перед каждым переводчиком. При переводе стихов Донна поэт часто обращается к высокой, архаической лексике, поэтическому опыту русского XVIII в., который он считал сопоставимым с поэтическим опытом английских метафизиков: «Как бы объяснить русскому человеку, что такое Донн? Я бы сказал так: стилистически это такая комбинация Ломоносова, Державина и, я бы еще добавил, Григория Сковороды...» [8]. Так, например, первая строка стихотворения «Блоха» (“The Flea”): “MARK but this flea, and mark in this...” (в подстрочном переводе «Заметь эту блоху, и в ней заметь...»), – переведена с нарочитым использованием высокой лексики: «**Узри** в блохе, что мирно льнет к стене...». Между тем в оригинале она производит скорее впечатление спонтанности, остроумного замечания, но никак не пророческого откровения, ассоциирующегося в нашем сознании со словом «узри». Но было бы неверно говорить, что Бродский совсем «не чувствует» остроумия текста Донна. Так, например, слово «льнет», наряду с архаичным звучанием, содержит в себе и эротическое значение – блоха льнет к стене, так же как льнут возлюбленные друг к другу. Само употребление архаизмов в сочетании с общей легкостью темы привносит в стихотворение атмосферу игры. Бродский переводит тринадцатый стих “[This flea is] Our marriage bed, and marriage temple is” как «И ложе нам и храм блоха сия». У Донна эта фраза ***остроумна,*** но никак не ***комична,*** однако, будучи выраженной языковым материалом Державина, она приобретает именно комический оттенок.

Обращает на себя внимание и разное ритмическое решение первой строки перевода и оригинала. Бродский сохраняет размер стиха, но, если в стихах Донна пятистопный ямб изобилует пропусками, «неправильностями», сверхсистемными ударениями, то ровный ритм перевода напоминает скорее выдержанный пятистопник «Большой элегии Джону Донну», написанной несколькими годами ранее. Позже в оригинальных своих стихах Бродский будет ближе к Донну, нежели к своему раннему творчеству.

Нечто подобное происходит и при переводе стихотворения Донна «Посещение» (“The Apparition”). Первая строка стихотворения Донна начинается с нагромождения труднопроизносимых согласных, прерывается и делится надвое обращением и заканчивается нарушающей ритм конструкцией с глухим словом-точкой “dead” в финале:

When by thy scorn, o murd’ress, I am dead...

(в подстрочном переводе: «Когда, из-за твоего презрения, о убийца, я буду мертв»). У Бродского эта строка переведена куда ближе к русской поэтической традиции, вплоть до общего места русской любовной лирики: словосочетания «горький яд»:

Когда твой горький яд меня убьет...

И это при том, что Бродский скорее склонен «разрушать» общие места, нежели воспроизводить их. На тот факт, что собственные стихи Бродского оказываются более «метафизичны», нежели его переводы Донна, указал И. О. Шайтанов: «...Не своими переводами в первую очередь Бродский формировал стиль русского Донна, а своими оригинальными стихами, которые вобрали в себя опыт английской “метафизической поэзии”» [9].

Переводы дают возможность понять мучительную сложность поисков стилистических эквивалентов английской метафизической поэзии, не имевшей никаких аналогов в поэзии русской. Пристальный взгляд убеждает: Бродский воспринимал стихи Донна как поэзию сложной, сжатой мысли. Помимо использования архаизмов, усложняющих текст, делающих его «темным», эта сложность мысли в переводе передается с помощью анжабманов, которые также работают на разрушение автоматизма. Это хорошо заметно в переводе одного из самых знаменитых стихотворения Донна «Прощанье, запрещающее грусть». Сложный и сбивчивый ритм Донна Бродский передает именно анжабманами, практически отсутствующими в оригинальном тексте. Восприятие Бродским анжабмана как способа создания сложной, движущейся, непрерывно развивающейся, переходящей из строфы в строфу мысли, иллюстрирует собственное стихотворение Бродского «Пенье без музыки», где он обращается к «гео-

метрической метафоре» Донна и где анжабман присутствует практически в каждой строфе. В этом же стихотворении нагромождаются местоимения и вспомогательные частицы, затрудняющие чтение и понимание, что характерно для Донна и позднего Бродского. Создаваемый с использованием анжабманов ритм становится, вероятно, лучшим эквивалентом затрудненного, сложного ритма Донна на русском языке.

Первая строфа в стихотворении Донна «Прощание, запрещающее грусть» звучит следующим образом:

AS virtuous men pass mildly away,
And whisper to their souls to go,
Whilst some of their sad friends do say,
"Now his breath goes," and some say, "No"...

Здесь присутствует и вкрапление «речевых конструкций», и нарушение ритма. Последнее «no», вынесенное в сильную позицию, как бы отделяется от основного текста, создает эффект спонтанности. Бродский решает эту задачу с помощью анжабмана:

Как праведники в смертный час
Торопятся шепнуть душе:
«Ступай!» – и не спускают глаз
Друзья с них, говоря: «Уже»
Иль «Нет еще» – так в скорбный миг
И мы не обнажим страстей...

При этом Бродский переносит «нет еще» не на другую строку, а в другую строфу, разрушает ритмически заданный автоматизм восприятия и в то же время создает тот эффект спонтанности, который присутствует у Донна. Значимо также то, что Бродский увеличивает число речевых вставок с двух до трех. Это опять-таки способствует ритмическому воспроизведению «шероховатости» Донна, потому что всякая речевая конструкция «раскачивает» поэтический монолит текста. Слово же «ступай» с его ощущением тяжести и одновременно высоким поэтическим значением представляется наиболее адекватным переводом "to go" Донна.

Наряду с введением анжабманов способом создания русскоязычного аналога донновского стиха можно считать отход от стандартной русской строфики (катрен с перекрестной рифмой). Интерес Бродского к строфике поэтов-метафизиков подтверждают пометы на полях следующих стихотворений Донна: «Послание» ("The Message"), «Цветок» ("The Blossome"), «Экстаз» («The Extasie», все в книге: Donne J. / Selected, with an introd. and notes by A. Wanning. N. Y., 1962). Бродский воспроизводит схемы рифмовки в этих стихотворениях, а стихотворение «Экстаз» еще и разбивает на строфы. Все это могло быть как подготовкой к переводу, включающим в себя элемент «ученичества». При переводе стихотворения Донна «О слезах при разлуке» ("A Valediction: Of Weeping") Бродский работает с фигурной барочной строфикой. Сравним первые строфы оригинал и перевода:

Let me pour forth
My tears before thy face, whilst I stay here,
For thy face coins them, and thy stamp they bear,
And by this mintage they are something worth.
For thus they be
Pregnant of thee;
Fruits of much grief they are, emblems of more;
When a tear falls, that thou fall'st which it bore;
So thou and I are nothing then, when on a divers shore.

***

Дай слезы мне
Лить пред тобой, пока еще мы рядом.
И каждую чекань печальным взглядом:
Клейменные и ценятся вдвойне.
Плодам на древе,
Хранящим в своем горьком чреве
Огромный образ дерева, сродни,
Тебя роняют, падая, они.
Не плачь же! и меня в слезах не оброни.

Как можно заметить из приведенного примера, Бродский сохраняет общий рисунок стиха, а некоторое неизбежное увеличение «коротких» строк (относительно «длинных» и относительно друг друга) обусловлено разницей английского и русского языков. Сохраняется и схема рифмовки, нетипичная для традиционной русской поэзии. Однако стоит заметить, что в третьей строфе этого стихотворения строки "Let not the wind / Example find" вполне осознанно переведены «Тоской своею / Не подавай дурной пример Борею», что свидетельствует о стремлении не выводить перевод Донна за пределы русской поэтической традиции.

Одной из сложнейших задач, которые приходилось решать Бродскому, представляется поиск адекватного русского выражения для многих понятий, используемых Донном. Так, например, в стихотворении «Прощание, запрещающее грусть» он переводит типичное для начала XVII в. выражение "trepidation of the spheres" (колебания сфер) как «небесный свод», видимо, ориентируясь на более привычные для русской поэзии представления об устройстве мира. Осознанность этого шага подчеркивает тот факт, что при переводе строки "Draw not up seas to drown me in thy sphere" из стихотворения «О слезах при разлуке» ("A Valediction: Of Weeping") Бродский также избегает слова «сфера», снимая тем самым сложные и парадоксальные «сферические» построения Донна, важные для эпохи алхимии, географических и алхимических открытий, но малозначащие для XX в. Строки: "O! more than moon, / Draw not up seas to drown me in thy sphere"

Бродский переводит как «Сродни Луне / О, не усугубляй приливов горя», развивая донновское сравнение «море=слезы», однако никак не продолжая «сферические» метафоры первых двух строф.

Делая поэзию Донна достоянием русской культуры, Бродский «переводит» не только стиль, но и картину мира, трансформируя и осовременивая метафоры, упрощая понятийный ряд. Так, в стихотворении «Прощанье, запрещающее грусть» Донн уподобляет две души, слитые в одно, слитку золота, который при разбивании не разорвется, но станет очень тонкой золотой пластиной, так не разрушится и союз влюбленных, которые расстаются, но не расстанутся. У Донна упоминание золота, чей алхимический знак – круг с точкой посредине, предваряет метафору циркуля, возникающую в следующей строфе [10]. Шестую строфу, описывающую это слияние душ:

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to aery thinness beat
Бродский переводит:
Простимся. Ибо мы – одно.
Двух наших душ не расчленить,
Как слиток драгоценный. Но
Отъезд мой их растянет в нить.

Метафора Донна нагружена понятными ему и его современникам богословскими, астрологическими и алхимическими аллюзиями. Бродский прибегает к образу, более привычному для русского слуха. «Золото, битое до воздушной тонкости», превращается у него в золотую нить, связывающую влюбленных (ср. с «волшебной невидимой нитью» из «Баллады о любви» Высоцкого, написанной в 1975 г.). К. Соколов указывает на то, что подобный перевод «существенно искажает смысл оригинальной метафоры, указывающей не на зыбкость, а на надежность и всеохватность этой связи, подобной связи всего сущего в Боге» [11]. В то же время «нить» в переводе Бродского вызывает в памяти образ иглы, сшивающей мироздание из «Большой элегии Джону Донну». Возможно, этот образ связан с индивидуальным восприятием Бродским творчества Донна или служит автореминисценцией к более раннему стихотворению.

В то же время нельзя сказать, что астрономические и геометрические аллюзии отсутствуют в оригинальном творчестве Бродского. Напротив, от раннего стихотворения «Для школьного возраста» (31 мая 1964) и до позднего «Памяти Геннадия Шмакова» (21 августа 1989) с его типично метафизическим образом бессмертия как «пляски атомов, свалки молекул» Бродский будет прибегать к всевозможным «геометрическим и физическим» метафорам, в том числе и для описания любовного переживания. Однако, разумеется, эти метафоры будут обращены к относительно современной Бродскому науке, потрясшей привычную картину мира так же, как когда-то открытия Коперника перевернули картину мира для современников Донна.

Приведенные выше примеры подтверждают высказывания Бродского о том, что у Донна он учился строфике и композиции [12]. Вместе с тем очевидно, что метафорический ряд в поэзии Бродского, в том числе в переводах поэтов-метафизиков и в стихотворениях, явно написанных под впечатлением от их поэзии, в большей мере соотносится с русской поэтической традицией. Таким образом, уже на материале переводов становится видно, что «метафизический стиль» в поэзии Бродского представляет собой сложное сочетание влияния поэтов-метафизиков, языка русской поэзии XVIII в. и современной Бродскому литературы. Однако, вероятно, существовала некоторая общность установки в творчестве поэтов-метафизиков и Бродского («поэзия мысли», преодоления автоматизма), которая, с одной стороны, определила общий успех переводов Бродского, а с другой – создала «встречное течение» (по выражению А. Н. Веселовского), благодаря которому только и могло произойти освоение «метафизического стиля» Бродским.

Примечания

1. *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. СПб., 2007.
2. *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006.
3. *Иванов Вяч. Вс.* Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. 1997. № 1.
4. *Шайтанов И.* Дело вкуса: книга о современной поэзии. М., 2007. С. 435–491.
5. Там же. С. 436–437.
6. *Бродский И.* Поклониться тени / пер. Е. Касаткиной Е. Екатеринбург, 2002. С. 799.
7. *Бродский И.* Изгнание из рая: избранные переводы. СПб., 2010.
8. *Бродский И.* Книга Интервью / сост. В. Полухина. М., 2007. С. 164.
9. *Шайтанов И.* Дело вкуса: книга о современной поэзии. М., 2007. С. 435–491.
10. *Половинкина О. И.* Метафизический стиль в американской поэзии. Владимир, 2011. С. 108–109.
11. *Соколов К. С.* И. Бродский и У. Х. Оден: к проблеме усвоения английской поэтической традиции: дис. ... канд. филол. наук. Владимир, 2003. С. 25–28.
12. *Бродский И.* Книга Интервью / сост. В. Полухина. М., 2007.

УДК 8

Н. М. Садыхова

КЛАССОВЫЕ РАЗЛИЧИЯ В УТОПИЯХ И АНТИУТОПИЯХ

В данной статье рассматриваются классовые отношения как в европейских утопиях и антиутопиях, так и в восточных, а также в произведениях американского писателя А. Азимова.

The author considers class differences in utopias and dystopias of European and Eastern writers, as well as in the novels of American writer A. Azimov.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, государство, социальное, общество, классы, фантастика, личность, различия, техника.

Keywords: utopia, dystopia, government, social, society, classes, science fiction, personality, differences, technology.

Основополагающим качеством любой социально-утопической модели будущего является та или иная степень исчезновения классовых различий, торжества справедливости и идей равенства в человеческом обществе, но авторы идеального общественного строя, выдвигая нестандартные решения, все же не могли выйти за пределы условий своего времени. Так, автор трактата об «идеальном государстве» Платон доказывал, что общественный строй должен базироваться на существовании трех сословий: философов-правителей, стражей и земледельцев с ремесленниками. Первое, высшее, сословие подразумевает вечное господство избранных, второе охраняет государственный порядок, третье – занято производственным трудом. Подобное разделение труда, которое должно было закрепить навеки эксплуатацию рабов, Платон считал «естественным» и неизменным. Иерархия привилегированности, свободы, зависимости и несвободы подразумевала и иерархию служб. Демократию он считал низшей формой государственного устройства и не допускал мысли об участии народных масс, «демоса», в управлении государством. Пользоваться своими правами индивид мог лишь как член корпорации, сословной группы, – от нее получал он права, она защищала их от посягательств и поругания. Оказываясь вне социальной группы, человек переставал быть членом общества, становился бесправным и незащищенным изгоем. Социальный статус, умение работать, мировоззрение человека были, по существу, не личными его качествами, а достоянием корпоративной группы. Автор фантастической «Утопии» Т. Мор также допускает рабство, что несомненно противоречит идеям справедливого государственного устройства, которое он описывал.

Принадлежность к социальному разряду или слою этого общества определяет поведение утопийца. Все стороны его жизни регламентированы, заранее известно, как он должен поступить в той или иной ситуации, – выбора почти не существует. Любой поступок должен соответствовать строгим предписаниям, вытекающим из сознания принадлежности к группе, из чувства чести, носившего не столько личный, сколько родовой, семейный характер. Обычаем «запрограммирована» жизнь каждого члена коллектива, обязанного следовать образцам – богам, предкам, старшим. Адекватное наблюдается и в утопиях Т. Кампанеллы, Д. Уинстенли и других. Стало быть, утопическое общество – общество сословное.

Сохранение классов, предельное обострение между этими классами свойственно и антиутопиям. В романах английского писателя Джорджа Оруэлла «Звероферма» и «1984» объектом сатирического осмеяния становится государство, управляемое в течение многих лет некоей «партией». Писатель не ограничивается разоблачением социализма, с сатирической резкостью он выявляет пороки общественно-государственной жизни, где социальная роль человека предусматривает полный «сценарий» его поведения, не оставляя места для инициативы и нестандартности. У Дж. Оруэлла критика имеет «объемный» характер; он пытается охватить единым взглядом всю структуру социалистического общества с целью выявления всей системы связей и взаимоотношений. В романе Оруэлла «1984» действие происходит в государстве, где подавляется всё духовное в человеке, где господствует ненависть и страх. Заслуга автора в том, что он смело смог заглянуть в будущее тоталитарного общества и правильно уловить опасные тенденции, связанные с девальвацией человеческой личности.

В романе-антиутопии «О, дивный новый мир» английский писатель Олдос Хаксли предугадал перспективу развития тоталитарного строя и безрассудное развитие технического прогресса, не опирающегося на высокие нравственные ценности. Он прозорливо постиг главное зло, которое порождает характер современной цивилизации, нуждающейся в технике, совершенствуемой непрестанно и менее всего дорожащей человеком. Общество, описанное Хаксли, – лишенная человечности механическая система, где людям, созданным в колбах, прививаются только те свойства, которые нужны для их функционирования в той или иной сфере стандартизированного социума. Превращенные в роботов люди лишены эмоций и неспособны на разумные действия; они выполняют только запрограммированные опера-

© Садыхова Н. М., 2011

ции. Но при этом в обществе существуют классовые различия, что сказывается не только на внешнем облике людей, но и на духовном развитии. Так, устами одного из представителей класса «бета» Мирового государства говорится: «Дети группы альфа одеваются в серое. Так как они очень умные, им гораздо труднее, чем нам. Хорошо, что мы принадлежим к группе бета, у нас работа гораздо легче. Мы лучше гамм и дельт. Гаммы глупы и носят зеленую одежду, а дельты носят цвета хаки. Нет, нет, мы не хотим играть с дельтами. Эпсилоны еще хуже. Они совсем чокнутые» [1].

Нам кажется, что повествование от имени подростка, принадлежащего к среднему классу, не случайно и позволяет оптимально раскрыть проблему. Внушения, сделанные им путем гипнопедии, показывают, что все довольны своей классовой принадлежностью. Классовые различия здесь выступают в чистом виде, сословные признаки определяют общественное положение людей. Любовь к прекрасному и к знаниям прививается правящему слою общества, отвращение к природе и к знаниям – управляемым, что и отделяет их непреодолимой стеной.

Определенный интерес вызывает антиутопическая концепция классовых отношений, представленная в романе американского писателя Айзека Азимова «Стальные пещеры». Здесь уже полностью исчезли демагогические разглагольствования о равноправии. Классовые отношения насквозь пронизаны бюрократизмом и в высшей степени формализованы: место каждого человека в обществе определяется его классом. Так, например, герой романа Илайдж Бейли имеет класс С-5. Это означает, что он занимает среднее положение в обществе. Его класс позволяет ему получать относительно высокие блага по сравнению с другими членами общества. Например, он имеет право приготовлять дома пищу, пользоваться собственным умывальником. С первого взгляда может показаться, что по социальной иерархической лестнице, представленной в романе, подниматься довольно легко. Илайдж Бейли, например, довольно успешно выполняет данную задачу, повысив свою классность. Однако здесь отметим два момента: во-первых, в классовом обществе будущего рекламируемые «равные возможности» являются лишь демагогическим прикрытием неприглядного неравенства, царящего в обществе. Фактически в течение всей своей жизни человек по иерархической лестнице может подняться всего на несколько ступеней. Человек, который находится на низших либо средних ступенях социальной лестницы, и думать не посмеет о прорыве в верхние ступени – верхние эшелоны в будущей Америке недосягаемы. Впрочем, вниз по иерархической лестнице скатиться очень легко вплоть до самых низших ступеней, вернее, до уровня, где уж и лестницы не существует: над любым членом общества постоянно висит дамоклов меч деклассирования. Данную возможность особенно остро ощущает Илайдж Бейли, отец которого в свое время был деклассирован, а ему пришлось приложить неимоверные усилия, чтобы вырваться из заколдованного круга деклассирования. Отсюда и его чрезвычайная осторожность в решении различного рода вопросов. Кстати, те преимущества, которые представляет продвижение по иерархической лестнице, максимально «материализированы» и выдержаны в чисто пародийном ключе. Продвижение фактически означает в романе иметь или не иметь умывальник или холодильник в квартире, более высокая классность означает более вкусную пищу и т. д. Пародирование социальных отношений в обществе позволяет писателю раскрыть их материальную суть. Отказались от демагогических приукрашиваний и от заигрывания с народными массами правительственные органы и верхние эшелоны власти. В романе А. Азимова «Стальные пещеры» читатель сталкивается с дальнейшим обострением противоречия между человеком и капиталистическими производственными отношениями. Ведь эти отношения продолжают функционировать в условиях, когда фантастические технологические возможности позволяют человечеству создавать не какие-нибудь несовершенные роботы XX в., которые способны выполнить несложные операции, не требующие от машин высоких интеллектуальных способностей, а такие сверхсложные и сверхсовершенные системы, которые делают ненужным не только отдельных людей, но и сам человеческий род в целом. Известный американский философ Э. Фромм так обобщенно выразил «перевернутые» отношения, существующие между людьми и машинами в обществе: «Человек строит машины, действующие как люди, и создает людей, действующих как машины» [2].

Американский философ предельно точно описал характер взаимоотношений между людьми и машинами. Эти противоестественные отношения приобретают атально-метафизический характер: полное подчинение человека машине. Превращение человека в придаток машины является основополагающей характеристикой любого развитого общества, и эта проблема всегда находится в центре внимания А. Азимова. В своих романах и рассказах он постоянно изучает различные ситуации-варианты взаимодействия, а иногда и антагонистических противоречий между человеком и машиной. Если в романе «Стальные пещеры» машина (робот) представляет из себя пассивную силу, то в рассказах «Выборы» и «Чувство силы» машина (кибернетический мультивак) выступает

в качестве грозной, антигуманной силы. В этих рассказах человек превращается в самый обыкновенный придаток машины. Так, в рассказе «Чувство силы» программист Шуман полностью потерял чувство уверенности в себе, превратился в настоящий винтик вычислительной машины. Умея составлять самые сложные программы для Мультивака (электронный супермозг, герой многих произведений А. Азимова), Шуман не разбирается в самых простых вещах. Например, начальная арифметика представляет для него тайну за семью печатями. В данном случае американский писатель описывает экстремальную, в каком-то смысле гротескную ситуацию, когда человеческие знания полностью отрываются от своих корней. И чувство уверенности возвращается к Шуману лишь после того, как Ауб, другой персонаж рассказа, делает гениальное открытие – заново открывает простейшие арифметические действия.

В рассказе «Выборы» уже целая страна попадает под рабскую зависимость суперкибернетической машины, которая единолично решает все ключевые проблемы народа и государства, вплоть до президентских выборов. «В рассказах А. Азимова “Выборы” и “Машина-победитель”, – справедливо отмечает Е. Парнов, – вообще подводится последняя черта эре кибернетического просперити. Прежнее благоговение перед сверхинтеллектом мозга-гиганта сменяется откровенной насмешкой как над самим Мультиваком, так и над управляемым им обществом. Над всеми институтами этого общества: гражданскими и военными, над пародийной его “демократией”, которая свелась к единственному выборщику, дергающемуся, как кукла на ниточках, в электронных щупальцах”Мультивака”. Сам супермозг тоже предстает в образе балаганного плясуна. Ничему нельзя более верить: ни вводимой информации, ни полученным результатам, ни практическому применению машинных рекомендаций. Встав на путь подтасовок, на порочный путь “подправок” и “переподправок”, общество неизбежно теряет контроль и над собственным, и над электронным мозгом» [3].

Высочайшие, действительно утопические достижения науки для американского писателя-фантаста сопровождаются потерей человеком чувства достоинства и гордости. Из-за формализации и всеохватывающего процесса обезличивания человек теряет чувство классовой солидарности и сплоченности.

Нет, человек полностью не смирился со своим положением придатка суперкибернетической машины. Он и в далеком фантастическом и гипотетическом будущем борется за свои человеческие права, за сохранение своей интеллектуальной независимости. Однако его протест потерял черты сознательности, стал стихийным. Человек полностью «теряет» виновника своих бедствий, не может докопаться до первопричин социальных несправедливостей. Естественно, в таких условиях государственным органам гораздо легче управлять народными массами, обманывать их, навязывать им свои антигуманные законы: «Причин для недовольства роботами достаточно. Те, кто полжизни провели в труде и кому грозит теперь деклассирование, а значит и минимум средств существования, эти люди не могут решить хладнокровно, что роботы здесь ни при чем. Робота хоть ударить можно.

Ведь нельзя же ударить то, что зовется “правительственной политикой”, стукнуть по призыву “Работа во имя производительности”.

Правительство называет это болезнью роста. Оно сочувственно покачивает своей коллективной головой и заверяет их, что, мол, все устроится и для всех наступит новая и лучшая жизнь» [4].

Во всех рассмотренных работах авторы, пользуясь различными методами, пытаются решить глубокий духовный кризис, переживаемый человечеством, но ни их интеллект, ни их жизненный опыт не способствуют решению социальных язв общества.

Каждый из них, утверждая свой образ жизни в качестве единственно возможного в социальном отношении, экстраполирует лишь эти отношения и в будущее, где есть классы, сословия, правители и управляемые.

Тема идеального общества была известна и в восточной литературе как в древние, так и в Средние века. В произведении знаменитого ученого и философа Ближнего и Среднего Востока IX в. Фараби «Город Добра» дается даже описание идеальных городов. Это города, где нет социального неравенства и населенны они нравственно совершенными людьми. Два этих качества являются составляющими идеального утопического общества Восточного Средневекового гуманизма. Исторические факты свидетельствуют о существовании на Востоке демократических государств в X в. (карматов, исмаилитов), в той или иной мере напоминающих идеальные утопические. Эти государства, и в особенности народовластие, установленное в результате классовой борьбы в XI в. в Бейлагане (Азербайджан), послужили основой теории утопистов об идеальном обществе. В произведениях этого периода сказывается традиция фантастико-утопического, аллегорического и символического изображения жизни, традиция особого драматического раскрытия лирических тем.

Мечта, воображение, фантазия, чувство, являясь доминирующим в искусстве романтиков, не могут, однако, вытеснить полностью рацио-

нальное начало. Прекрасное у этих романтиков связано с нравственным идеалом.

Автор первой в истории мировой литературы «Хамсе» («Пятерицы») поэм великий азербайджанский поэт XII в. Низами Гянджеви в своей поэме «Искендер-наме» также дал описание идеального утопического общества, на 400 лет опередив Т. Мора и Т. Компанелло.

Идеи Ренессанса, которые на Востоке уже в XII в. стали ведущими, нашли свое отражение в эпопее «Искендер-наме».

Поэма, венчающая творчество Низами, состоит из двух частей: «Шереф-наме» (Книга о мужестве) и «Икбал-наме» (Книга о совершенстве).

Низами так же, как и другие поэты Ренессанса, выражал революционные идеи своего времени, описывая уродства и недостатки общества. Высокогуманные идеи, провозглашающие любовь к неимущим и защиту их интересов, пронизывают все творчество поэта. В своём неприятии сущего и в поисках должного, в утверждении идеала мечты он обращался к утопическим представлениям о будущем.

В стране Низами господствует равенство, братство, счастье и благоденствие. Населенный честными тружениками, лишенными всех пороков и греховных страстей, «Город Счастья» является символом утопистов Востока о справедливом обществе. Для Низами неприемлем средневековый схематизм. Он утверждает за человеком право на земное счастье, восхищается его умом и энергией, славит его находчивость и жизнелюбие. Для него характерно чувство жизни в любых формах её проявления. Может, именно поэтому его главный герой представлен в образе бесстрашного полководца, правителя и покровителя наук – Александра Македонского. Наряду с реалистическим описанием в поэме присутствует и аллегория, что позволяет автору говорить об отвлеченных понятиях, обращаясь к вполне конкретным образам, воплощать свои представления о правде, справедливости, совести, о зле и мудрости в образах живых людей, наделенных такими характерными особенностями, которые свойственны определенным социальным слоям общества.

В поэме есть сцена, где группа известных философов в форме диалога обсуждает вопросы вселенной, личности и общества, справедливого правителя, народа и власти. Участники беседы-диалога – в основном конкретные исторические личности и древнегреческие философы. Но ответы на поставленные вопросы отражают мысли азербайджанского общества, а может, и всего Востока, но вовсе не идеи древних философов Рима и Греции. В поэме дан ряд запоминающихся образов тружеников, которых автор превозносит, сопоставляя с жизнью и образом представителей «господствующего» класса, праздно существовавшего за счет крестьян и ремесленников. Низами не только обличал феодально-монархический строй, но, и в отличие от европейских утопистов, он искал пути избавления и очищения общества.

Справедливый шах, монарх-просветитель, идеальный правитель и, наконец, утопическая «страна счастья», не нуждающаяся даже в идеальном правителе, – вот это и есть иерархическая лестница социально-политической программы, подготовленной поэтическим воображением Низами.

Наряду с идеями утопии на Востоке в Средние века возникают и произведения с признаками антиутопии. Выдающийся философ-перипатетик, «второй Аристотель» среднеазиатский, иранский тюрк Фараби (умер в 950 г.), который, впрочем, больше жил в Багдаде и в Сирии, проводил в своих произведениях близкие к суфизму идеи платоновского пантеистического неоплатонизма и иногда снабжал их привлекательной политической критикой общественного строя. Его трактат «Образцовое государство» содержит ряд пессимистических воззрений на современный ему тип государства, где все построено на хищной звериной борьбе членов общества между собой и на насилии побеждающих и владеющих над побежденными и порабощенными [5]. А в таких трактатах, как «Путь к счастью», Фараби подчеркивал, насколько важно не быть невольником благ мира. Отношение к классовому разграничению общества является основной темой этих произведений. Они также органически связаны с общественным движением X в., ставят насущные проблемы социального и этического характера, отражают страдания, надежды и чаяния крестьянства, его идеалы и убеждения.

Арабский поэт Абу-л-Ала ал-Маарри (973–1057) также в своем творчестве обращается к проблеме классового общества и классовой нетерпимости. Мощными нотами социально-классовой ненависти насыщены его стихи:

В пустынях – те разбойники, которые похищают стада клейменых верблюдов. В мечетях и на городских торговых улицах – другие разбойники.

Однако эти городские носят почетное имя «присяжных заседателей» и «купеческого сословия», а имя тех людей – «подлые бедуины» [6]. У Абу-л-Ала ал-Маарри достается не только имущим классам, но и самим государям и правителям. Он признает, что всякая, даже тиранская, власть лучше безвластия, лучше анархии; однако это ему не мешает заявить по адресу всяких удельных царьков и властелинов, что достойные государи давно отошли в область предания, а теперь – людьми стали управлять дьяволы, облеченные

властью. Во всякой области на месте правителей сидит по черту, который и внимания не обращает на то, что у людей от голода осунулись животы, – только бы ему с набитым брюхом проводить ночи в питье вина! и обращается непосредственно к ним: Царьки! Подолгу вы в приволье царствуете, и единственное дело вашей жизни – притеснять других [7].

Мы видим, до какого высокого социального уровня подымаются четверостишия поэта, но при этом он не отказывается от монархии. Пессимизм, соединенный с живой неугомонной иронией и наступательностью на отрицательные явления общества, мы находим у персидского поэта Анвари. Хорасанский поэт XII в., расставшись с панегирической карьерой, вторую половину жизни посвятил иронически-насмешливой сатире патриархального и феодального мира. Сатирические стихи он слагал и в молодости, но теперь они приобрели широкий философский оттенок, стали саркастически осмеивать общественные недостатки того упадочного времени. Восстает он не только против пресмыкательства перед сильными мира сего, но затрагивает также сословные и классовые нелепости, аномалии общественного строя. Он саркастически кает слепую судьбу, порождающую несправедливости в мире, и советует не верить небу и не полагаться на небо, ниспосылющее людям одни неприятности. «Земля лучше, – говорит он, – доверишь ей зерно, она честно вернет тебе двадцатерицей». Но свою сатиру и обличение он направляет и не по надлежащему адресу, восстает не только против пагубных страстей, но и против ни в чем не повинных женщин, которые, по средневековому воззрению, обычно являются и виновницами страстей, и вместилищем отрицательных качеств. «Мужчина – светлый месяц, а женщина – облако, заволакивающее его ясный свет. Сторонись женщин!» [8]. Следуя предрассудкам среневековья, разделяя общество на две половины, Анвари теряет общественно-обличительный интерес.

Из вышеизложенного следует: как в утопиях, так и в антиутопиях восточного Ренессанса существовали классовые различия. Исключение составляет лишь утопический «Город Счастья» в поэме «Икбал-наме», венчающей творчество Низами, где все равны.

Примечания

1. Английская антиутопия. Романы. М.: Прогресс, 1999. С. 326.
2. *Azimov I.* Change; Seventy-one glimpses of the Future. Boston: Houghton, 1981. С. 196.
3. *Парнов Е.* У стены мрака. В кн.: Трудная задача: сб. науч.-фантаст. произведений. М.: Мир, 1982. С. 19.
4. *Azimov I.* Change; Seventy-one glimpses of the Future. Boston: Houghton, 1981. С. 135.
5. Персидская поэзия. Баку, 1954. С. 74.
6. Там же. С. 189.
7. Там же. С. 190.
8. Там же. С. 364.

УДК 821.112.2

Н. В. Гладилин

ПОСТМОДЕРНИЗМ В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ТЕКУЩЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ

Современная немецкоязычная литература отличается мультикультурным характером: писатели-иммигранты привносят в неё проблематику и художественные традиции иных культур. Вместе с тем творчество ярких немецкоязычных писателей-иммигрантов носит типичные черты постмодернизма: для него характерны ироническое отношение к действительности, фрагментарность авторского сознания, цитатность, карнавальность.

A distinct feature of modern literature in German is its multicultural character: immigrant writers contribute to it with problematics and artistic traditions of other cultures. Alongside with that, work of leading German language immigrant writers has typical postmodernist features such as ironic attitude to reality, fragmentary conscience of the author, citating and carnivalism.

Ключевые слова: немецкая литература, мультикультурность, постмодернизм, ирония, карнавальность, диффузный персонаж.

Keywords: German literature, multiculturality, postmodernism, irony, carnivalism, diffuse protagonist.

Характерной чертой современной немецкой литературы является её мультикультурность. В послевоенные годы Германия, Австрия и Швейцария превратились в многонациональные государства. Решение экономических, политических и демографических проблем этих стран во многом зависит от всё усиливающегося потока мигрантов, репатриантов, беженцев. Представители национальных меньшинств в немецкоязычных странах всё активнее интегрируются не только в новый социум, но и в новую культуру и новый язык, благодаря чему в литературном процессе стран немецкого языка участвует большое и всё возрастающее число писателей, родившихся за пределами этих стран, и, как правило, пишущих не на родном языке. Далеко не все эти авторы относимы к художественной парадигме постмодернизма, но сама их судьба является отражением постмодернистской реальности, отличающейся многоязычием, космополитизмом, частой сменой культурных идентичностей.

Немецко-турецкая литература – самый представительный сегмент мультикультурной немец-

© Гладилин Н. В., 2011

коязычной литературы, так как она представляет собой голос самого значительного национального меньшинства в странах немецкого языка. Большой популярностью в современной Германии пользуются книги писательницы турецкого происхождения Эмине Севги Эздамар (Emine Sevgi Özdamar, род. 1946). Её роман «Мост через бухту Золотой Рог» (“Die Brücke vom Goldenen Horn”, 1998) может считаться экземплярным произведением немецко-турецкой литературы: действие происходит как в Германии, так и в Турции, затронуты такие темы, как адаптация турецких «гастарбайтеров» на чужбине, политические баталии 60-х гг. в разных странах Европы, приобщение представителей европейской маргиналии к «высокой» культуре развитых европейских стран. Само заглавие романа символично: мост через бухту Золотой Рог соединяет европейскую и азиатские части Стамбула, и, перемещаясь по нему, героиня романа словно курсирует между двумя культурами, двумя менталитетами, двумя «родинами».

Безымянная протагонистка «Моста через бухту Золотой Рог» безоглядно окунается в стихию всего нового, модного, чужеродного, не отягощая себя какой-либо рефлексией по поводу своих поступков. Её решения относительно своей дальнейшей судьбы, в том числе самые важные, не подкреплены сколько-нибудь артикулированными мотивировками и спрятаны в глубокий подтекст. За этими решениями не стоит глубокая рефлексия, они импульсивны, случайны: «Мне было стыдно, что я поехала к нему на такси. Может быть, поэтому я пошла и записалась в рабочую партию» [1].

Девушка просто отдаётся течению жизни, жадно впитывает её впечатления, не теряя из виду свою главную цель – стать актрисой. Она мигрирует между Турцией и Германией, обогащая свой жизненный и культурный опыт и приобщаясь к левым политическим движениям. В принципе, турецкий и германский опыт не сильно контрастируют друг с другом, они скорее дополняют друг друга: «молодёжная» революция конца 60-х протекает с одинаковой интенсивностью и там и здесь; и там и здесь «левая» молодёжь читает одно и те же книги. Показательно, что с западными писателями, которые становятся её любимыми, девушку знакомят не «люди с Запада», а соотечественники. Попутно Эздамар разрушает стереотипы о целомудренной и стыдливой «восточной» женщине как объекте угнетения: её героиня много курит, вступает в беспорядочные половые связи, делает аборты, без последствий нарушает родительские запреты, самостоятельно принимает все судьбоносные решения.

В то же время сознание героини всецело программируется чужими фразами, как правило, отрывочными, неполными, некритично воспринимаемыми. Так, в клубе левых интеллектуалов: «...если кто-нибудь начинал говорить фразу, другой внедрялся в неё, отсекал, словно ножницы, лишнее и делал свою собственную фразу. Эту фразу, в свою очередь, разрезали другие ножницы. Неожиданно за столом оказалось двадцать пар ножниц, которые только успевали поворачиваться направо и налево» [2]. Далее на две страницы следует «нарезка» фраз, вводимых ремаркой: «Другие ножницы сказали...» [3], после чего обрывки фраз «монтируются» в сознании героини: «Я была единственной девушкой и, слушая фразы двадцати пар ножниц, склеивала их по-своему: сознание, идти в народ, империализм, зависимая буржуазия, феодализм, Латинская Америка, Африка, швейцарский банк, курды, отсталые крестьяне, потенциал турецкого рабочего класса, национальная буржуазия, ленинизм, объективные и субъективные предпосылки» [4]. Но на неожиданный вопрос одного из интеллектуалов: «А что вы думаете по этому поводу?» растерянная девушка ничего не может ответить, мысля своё положение в театральных метафорах: «Мой выход, а я не знаю текста» [5].

Героиня Эздамар постоянно демонстрирует отсутствие самоидентичного сознания, её «я» пребывает в дремлющем состоянии, вечно превращаясь в зеркало чужих дискурсов и подпадая под чужое влияние, причём эта неразвитость личностного начала не обусловлена ни культурой, ни гендером, а только возрастом протагонистки, её инфантильностью. Но эта неразвитость «я» не есть обязательно негативное качество; оно обуславливает более непосредственный и более точный взгляд на мир. Особенно ярко это проявляется в сцене потери девственности [6], где героиня-повествовательница раздваивается на «я» и «она» («вторая девушка») и наблюдает себя и своего кавалера словно со стороны.

«Мост через бухту Золотой Рог» – произведение, полное мягкого юмора и беззлобной иронии. Эта ирония распространяется, прежде всего, на личную жизнь героини, но окрашивает и «политическую» составляющую книги. Подчёркивается заведомая вторичность, химеричность, беспочвенность «левого» движения в Турции: «Они (левые студенты. – *Н. Г.*) стали наряжаться как знаменитые борцы за независимость: очки Троцкого, френч Мао, френч Ленина, френч Сталина, борода Че Гевары, борода Фиделя Кастро, и язык их распался на множество языков» [7]. События бурных 60-х гг. подаются через призму взгляда женщины, умудрённой опытом и лишённой иллюзий легкомысленной юности. Происходит прощание с метанарративами, определявшими сознание революционной молодёжи, мировоззренческое взросление, прислушивание к новым голосам, опровер-

гающим книжные истины. Характерен диалог героини Эздамар с одним «молодым поэтом»:

«Из книг я почерпнула одно: когда-нибудь ночью произойдёт революция, а потом настанет рай. Но до того будет долгий путь, и этот путь будет адом.

– Нет, – сказал поэт, – ад начнётся только потом» [8].

Несмотря на приобщение протагонистки к магистральной традиции европейской культуры и политики, напряжение между двумя мирами, двумя менталитетами в романе Эздамар всё равно даёт о себе знать. В «Мосте через бухту Золотой Рог», как замечает американский исследователь Б. Венкат Мани, соединяются турецкая традиция повествований сказителей-меддахов с традицией немецкого «романа воспитания» [9]. Биография «эмансипированной» стамбульской девушки резко контрастирует со сценами патриархальной жизни турецкой глубинки, куда героиня отправляется в агитационное турне. Сценами растерянности, неприкаянности иностранных рабочих на чужбине изобилует первая часть романа. О турецких работницах в Германии говорится: «Мы отбились от стада и теперь плакали от тоски по стаду» [10], что согласуется с изначальной дезинтеграцией «я» героини, её потребностью в растворении среди революционных масс.

Тема интеграции в немецкое общество и адаптации в чужой стране – также центральная в произведениях немецкого писателя русского происхождения Владимира Каминера (Wladimir Kaminer, p. 1967). К вопросу о различии культур, жизненных укладов и менталитетов Каминер добавляет проблему различия общественных систем. В цикле коротких рассказов “Russendisko” (2000, как правило, это заглавие не переводят на русский язык в силу его очевидности) Каминер особенно чётко показывает это на примере профессора, преподававшего в институте имени Крупской «воспитание молодёжи в социалистическом обществе» [11]: «Когда социализм закончился и началась новая жизнь, профессор не сразу разглядел все её подводные камни. По наивности он полагал, что сможет преподавать воспитание молодёжи в капиталистическом обществе. Ничего не вышло. Воспитывать молодёжь стало вообще не нужно, она взяла это дело в свои руки, поэтому институт закрыли, а освободившееся помещение сдали под техноклуб» [12].

При этом Каминер не склонен к общественной критике. И старая, и новая родина описывается им одинаково иронично и безоценочно. Именно безоценочность – основная черта творчества Каминера, и в этом он вторит своей старшей современнице Эздамар. И Россия и Германия представлены как паноптикумы повседневного абсурда, которые невозможно объяснить действием каких-либо объективных законов и которые не поддаются осмыслению в логических категориях, а тем более – моральной оценке.

Писатель признаётся, что он и люди его поколения и круга отправились в эмиграцию вовсе не из-за недовольства советской системой и уж тем более не из-за идейных разногласий с ней. «Тогда в 1990 г. я, видимо, без всякой причины въехал в Германию. Вечером я спросил у жены, которая всегда найдёт и повод, и причину:

– Дорогая, не помнишь ли ты случайно, по какой такой причине мы тогда приехали в Германию?

– А просто так, из интереса, посмотреть, как тут всё, – ответила жена» [13].

В результате «в качестве причины нашего приезда в Германию я осторожно указал «приехали из любопытства». Мне это показалось гораздо разумнее, чем «из интереса» [14].

Персонажи Каминера изначально беспочвенны, они перемещаются по миру в поисках лучшей доли, не оглядываясь на свои «корни». Еврейское (или полуеврейское) происхождение большинства персонажей – лишь удобный предлог для таких миграций, оно не соотнесено с какой-либо национальной и культурной самоидентификацией. Впрочем, в “Russendisko” подчёркивается, что в современном мире вообще невозможно судить о национальной принадлежности тех или иных субъектов; она то и дело являет себя как наигранная, как фальшивая: «Китайцы из кафе напротив моего дома оказались вьетнамцами. Индийцы из ресторана на Рюкештрассе – тунисцами из Карфагена, а хозяин афроамериканского заведения, увешанного побрякушками Вуду, – так и вовсе бельгийцем. Даже последний оплот подлинности – вьетнамские продавцы контрабандных сигарет – миф, порождённый телевизионными новостями и полицейскими сводками. И все делают вид, что верят, хотя каждому полицейскому отлично известно: большинство так называемых вьетнамцев – выходцы из Внутренней Монголии» [15]. У героев, населяющих мир “Russendisko”, нет «определённой» национальности, и уж тем более нет «определённой» профессии, «определённого» семейного положения, «определённых» политических и религиозных взглядов. Все они, независимо от возраста, страны происхождения и воспитания, уподобляются несовершеннолетним немкам, заявляющим о себе оксюморонными сочетаниями: «Я евангелическая атеистка» или «Я евангелическая католичка» [16]. Современный космополитичный мегаполис Берлин, в котором происходит действие большинства рассказов, входящих в “Russendisko”, представляется идеальным местом реализации игр с индивидуальной идентичностью: «Здесь можно жить одновременно несколько жизней, свою и чью-нибудь ещё» [17].

Отсутствует сколько-нибудь определённая идентичность у субъектов, и творимые ими объекты также крайне полисемичны, поливалентны, лишены субстанции. В связи с этим Каминер рассказывает историю о скульпторе, одно и то же творение которого последовательно преподносилось автором как символ памяти о холокосте, как напоминание о зверствах русских солдат в Чехословакии и как отражение «неудовлетворённ[ой] потребност[и] в вагинальных контактах» [18]. Эта заменимость означаемых в современном искусстве указывает на всевластие пустого означающего, симулякра. Оно находит своё выражение и в грандиозных дорогостоящих кинопроектах – западном «Сталинграде» и российском «Взятии Берлина» (последний Каминер приписывает Никите Михалкову [19]). В западном фильме историческая трагедия должна подаваться как дешёвая мелодрама, в русском – разрушенный Берлин должен сниматься в разрушенном Грозном, на фоне «естественной кулисы». Оба проекта ничего общего не имеют с исторической реальностью и являются образчиками претенциозного кича, рассчитанного на массовую аудиторию и абсурдного именно в своей масштабной претенциозности.

Вместе с тем отметим, что, сравнивая абсурд западной жизни с абсурдом российской жизни, Каминер, как правило, воссоздаёт расхожие стереотипы. Российская стихия представлена как мир необузданных страстей, размышлений о смысле жизни, бесформенности и пагубных крайностей. Западный мир, напротив, излишне структурирован, стандартизирован и стерилен. Но "Russendisko" подчёркивает, что за счёт проникновения на Запад большого числа иностранцев «стабильное» общество всё больше хаотизируется, превращается в ризоматическое образование с непредсказуемыми перспективами развития. Вольное обращение Каминера со стереотипами даёт повод немецкому исследователю Х. Риндисбахеру рассматривать её как вариацию постмодернистской интертекстуальной игры: «Его (Каминера. – *Н. Г.*) интертекстуальность состоит не в аллюзиях, а почти исключительно в трудноопределимой игре со стереотипами, в их остроумном применении, в аранжировке и в испытании их соответствия истине. Вследствие этого читатель хотя и чувствует неуверенность, но вместе с тем это принципиально неопределимое соотношение "правды" и "стереотипа" – которые в интерпретации Каминера не предстают как противоположности, а беспрестанно перетекают друг в друга – смешит и побуждает к мысли» [20].

В последнее время широкую популярность у немецкоязычной читательской публики получил ещё один выходец из Восточной Европы, Илья Троянов (Ilija Trojanow, р. 1965). Родился он в Болгарии, как в своё время Элиас Канетти, и с шести лет, подобно Канетти, был обречён на судьбу, богатую географическими и культурными «зигзагами». Сын эмигранта, попросившего политическое убежище в Германии, Троянов провёл детство в Кении, образование получил в Мюнхене, после чего создал там два издательства, специализирующиеся на выпуске африканской литературы, а затем четыре года прожил в Индии и ещё четыре – в ЮАР. С 2007 г. писатель живёт в Вене, но при этом исповедует ислам. Эти подробности личной жизни Троянова указывают на то, что его мировидение обусловлено целым рядом совершенно не похожих друг на друга культур.

Первоначальную известность Троянову принёс автобиографический роман «Мир велик, и спасение поджидает за каждым углом» ("Die Welt ist groβ und Rettung lauert überall") (1996, рус. пер. 2002) – о злоключениях семьи политических эмигрантов из Болгарии. Однако наибольший успех выпал на долю романа «Собиратель миров» (2006, рус. пер. 2009), в котором личный опыт писателя переплетён с судьбой исторического лица, причём как построение романа, так и образ главного героя идеально вписываются в постмодернистскую художественную парадигму.

«Собиратель миров» – роман биографический: он повествует о ключевых эпизодах жизни английского ориенталиста и путешественника Ричарда Бёртона (1821–1890). В немецкоязычной постмодернистской литературе романы-биографии, романы о путешественниках уже давно представляют собой особый субжанр, у истоков которого стояли К. Рансмайр с его «Ужасами льда и мрака» и С. Надольны с «Открытием медлительности» (о Джоне Франклине); совсем недавно всемирный успех выпал на долю «Измерения мира» Д. Кельмана, биографического «двойного портрета» Карла Фридриха Гаусса и Вильгельма Гумбольдта; очерк жизни последнего – отчёт о его бесконечных путешествиях. Обращение современных авторов к истории географических и этнографических открытий – не только выражение почтения к первооткрывателям известного нам мира, который сейчас превратился в объект туристического бизнеса. Это ещё и попытка «повторного» открытия неизведанных миров. «Постмодернистский роман, – пишет А. Хонольд, – словно даёт современным авантюристам второй шанс. Ныне они действуют, не осознавая, что они предтечи и первооткрыватели, поскольку их авторы, за счёт смены эпистемологических парадигм, "научились" глядеть назад: за лозунгом "авангарда" с середины 70-х гг. последовала конъюнктура "археологии" – ключевого понятия для М. Фуко (...) Если излюбленным воображаемым персонажем модерна был первопроходец, то ныне на первый план выходят "идущие следом" и "искатели следов"» [21]. В «Ужасах льда и мрака»

Рансмайра в роли такого «искателя следов» выступал вымышленный персонаж Йозеф Маззини, повторявший путь австрийской арктической экспедиции XIX в. В «Собирателе миров» ту же функцию выполняет сам автор, повторивший маршруты путешествий своего героя и на личном примере «воссоздавший» его мировоззренческий опыт, вплоть до перехода в мусульманскую веру.

Английский офицер Ричард Бёртон одержим изучением языков и нравов туземцев, во всех концах света, где ему доводится служить британской короне. Но он не ограничивается наблюдением извне, он стремится познать жизнь индусов, мусульман, язычников «изнутри», путём буквального перевоплощения в человека иного культурного круга. «Он увлёкся не на шутку, – вспоминает слуга-индус. – Вообразил, будто может думать, видеть, чувствовать, как один из нас. Он поверил, что не только переодевается, но и перевоплощается. И всерьёз относился к своему превращению» [22]. При этом Бёртон всерьёз рискует карьерой. Начальство, естественно, старается использовать его выдающиеся лингвистические и актёрские способности в своих интересах, используя его как шпиона. Но парадокс самой шпионской профессии заключается в том, что её представитель постепенно утрачивает чёткую идентификацию с одной из противоборствующих сторон, он становится «своим среди чужих, чужим среди своих», недаром В. Н. Курицын указывал на то, что шпион – самая «постмодернистская» из всех профессий. «У шпиона нет имени – он потерял связь с означаемым. Его судьба есть сомнения означающих друг в друге, означающих, давно не сомневающихся в отсутствии означаемого...» [23]. В результате Бёртон настолько «вживается» в образ туземца, что оказывается связан личными обязательствами перед врагами британской короны и, в конце концов, вынужден оставить службу в Индии.

В своих «переодеваниях», перевоплощенях герой наиболее интересен романисту. В его образе жизни и мысли угадывается специфически постмодерный субъект с его «текучей» идентичностью», с его способностью не просто рядиться в чужие одежды, а всецело перенимать облик, дуктус, привычки и мышление «другого». «Не думаю, – свидетельствует слуга, – что какой-то другой человек мог с такой лёгкостью перебраться в совершенно чужую жизнь. Он усваивал манеру поведения и мировоззрение людей, которые ему встречались. Безо всякого усилия. А иногда и сам того не понимал» [24]. При этом Бёртон отходит от европоцентристской идеологии, исповедуя неприкосновенность аутентичных традиций вместо их «выравнивания» по западноевропейскому стандарту, что, разумеется, в середине XIX в. не могло быть оценено по достоинству. Начальник Бёртона недоумевает: «Он не мог остановиться на наблюдении за чуждой обстановкой. Он желал в ней участвовать. Он попал под её влияние, настолько сильно, что мечтал сохранить её отсталое обличье. Их позиции были диаметрально противоположны. Генерал стремился изменить и улучшить чужой мир. А Бёртон желал предоставить этот мир его собственным законам, считая, что улучшение станет истреблением. Этого генерал не понимал...» [25]. Таким образом, Бёртон рассматривается автором как фигура, крайне актуальная для современной постколониальной эпохи, как один из её провозвестников.

Другой интересующий автора момент особенно ярко раскрывается в последней, третьей, части романа, где Бёртон выступает только под своим именем, как руководитель географической экспедиции. История великих географических открытий в постмодернистской литературе – это, как правило, история героических неудач; экземплярен здесь Франклин у С. Надольны, отдавший жизнь ради поиска Северо-западного морского пути, который впоследствии оказался совершенно непригодным для коммерческой эксплуатации. Неудачу на ниве первооткрывательства терпит и Бёртон: ему так и не удалось наверняка запечатлеть на карте истоки Нила, а вся слава за сделанные им попутно другие открытия достаётся его спутнику. Именно как историю грандиозной неудачи замышляет свой роман Троянов, и поэтому он выбирает из биографии Бёртона лишь эпизоды, связанные с дерзанием, оставшимся без награды. Троянов пренебрегает многими подробностями жизни реального Бёртона, которые происходили словно специально для последующего их отображения в авантюрном романе. Так, например, никак не показано участие героя в Крымской войне; стычка с туземцами в Африке, во время которой Бёртон был ранен дротиком, ретроспективно упоминается вскользь. Не занимают автора и литературные заслуги его героя: практически нигде не упоминается о том, что его перу принадлежит перевод сказок «Тысячи и одной ночи»; лишь одной фразой говорится о его переводе «Камасутры»; одно четверостишие из обширного поэтического наследия Бёртона предваряет роман в качестве эпиграфа, но в тексте нигде нет речи о том, чтобы Бёртон писал стихи.

В «Собирателе миров» жизнь Бёртона подаётся через призму восприятия знавших его людей: в «индийской части» – это слуга из туземцев, в «восточноафриканской» – проводник экспедиции, а в центральной, «аравийской», – целый синклит высокопоставленных чиновников Османской империи проводит расследование о личности и деятельности дерзкого европейца, осмелившегося совершить паломничество в Мекку под видом пер-

сидского врача. Окончательный вердикт о том, кем же был этот странный англичанин, каковы были его движущие мотивы, его моральный облик и его мировоззренческие постулаты, ни один из рассказчиков вынести не в состоянии. Не проясняет накапливающиеся вопросы и прерывающее «свидетельства очевидцев» аукториальное повествование. В финале два священника, обсуждая вопрос о его религиозной принадлежности, не могут прийти к окончательному выводу даже о вероисповедании покойного Бёртона:

«– Ну по крайней мере он искал Бога?

– Разумеется, и не находил его, как и большинство людей. (...)

– И какой он делал из этого вывод?

– Что мы хотим искать, разумеется, но ни в коем случае не хотим находить. Именно этим он и занимался всю свою жизнь, сказал он. Он искал повсюду, в то время как большинство людей, напротив, снова и снова заглядывают в один и тот же горшок» [26].

На исповеди Бёртон не сознался священнику ни в одном из своих грехов, за исключением фальсификации археологической находки (закопал этрусскую вазу в Индии), то есть опять же сугубо игрового, «постмодерного» поступка. Герой романа Троянова – своего рода постмодернистский «предтеча», причём в его мультикультурном, постколониальном изводе. Ведь становление и развитие постмодернистской литературы на немецком языке неразрывно связано, по П. М. Лютцелеру, с движением «от мышления в строгих схемах “правое/левое” или “прогресс/реакция” к приятию смешанного и переходного; (...) от западной, европоцентристской позиции к “мультикультурной и постколониальной» идентичности, в которой всё возрастающую роль играет понимание меньшинств и их культур...» [27]. Творчество выходцев из других культурных регионов обогащает немецкоязычную литературу и способствует росту её международного признания.

Последнее выразилось, в частности, в присуждении Нобелевской премии по литературе 2009 г. Герте Мюллер – писательнице, для которой немецкий язык хоть и является родным, но которая выросла и сформировалась как литератор в Румынии и работает на материале румынской действительности. Принадлежность Мюллер к постмодернистской художественной парадигме – вопрос пока что спорный: её порой чрезмерная политическая ангажированность имеет скорее «модернистскую» природу, но поэтичность образного строя её прозы и предпочтение «малых повествований» метанарративам даёт повод для постмодернистских интерпретаций, которые, очевидно, не заставят себя ждать. В любом случае, симптоматичен сам выбор Нобелевского жюри: немецкоязычная литература рассматривается как многонациональная и мультикультурная.

При этом, как мы видели, творчество таких иммигрантских авторов, как Э. С. Эздамар, В. Каминер, И. Троянов, органично вписывается в контекст «магистрального» постмодернизма. В их произведениях налицо такие характерные черты постмодернистского романа, как ироническое отношение к действительности (прежде всего политической), фрагментарность авторского сознания, цитатность, карнавальность, отсутствие «глубинного» измерения, выбор диффузных, «мерцающих» субъектов на роль протагонистов.

Примечания

1. *Эздамар Э. С.* Мост через бухту Золотой Рог / пер. с нем. М. Ю. Кореневой, М. Л. Рудницкого. СПб.: Амфора, 2004. С. 287–288.
2. Там же. С. 281.
3. Там же. С. 281–282.
4. Там же. С. 283.
5. Там же. С. 283.
6. Ср.: там же. С. 156–173.
7. Там же. С. 358.
8. Там же. С. 360.
9. См.: *Mani B. V.* The good woman of Istanbul: Emine Sevgi Özdamar's „Die Brücke vom Goldenen Horn" // Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Tübingen: Stauffenberg, 2003. Nr. 2. S. 35.
10. *Эздамар Э. С.* Указ. соч. С. 72.
11. Каминер В. Russendisko / авториз. пер. с нем. Н. Клименюка, И. Кивель. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 72.
12. Там же. С. 72–73.
13. Там же. С. 118.
14. Там же. С. 118.
15. Там же. С. 70.
16. *Kaminer W.* Russendisko. München: Goldmann, 2002. S. 110. К сожалению, оксюморонная парадоксальность этих самоаттестаций не передана в русском переводе (ср.: *Каминер В.* Указ. соч. С. 149).
17. *Каминер В.* Указ. соч. С. 127.
18. Там же. С. 36.
19. Там же. С. 90.
20. *Риндинсбахер Х.* Воображаемые и реальные путешествия Владимира Каминера / авториз. пер. с нем. Т. Воронцовой // Новое литературное обозрение. 2006. № 6. С. 363.
21. *Honold A.* Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman. // Harbers H. (Hg.). Postmoderne Literatur in der deutschen Sprache. Eine ästhetik des Widerstands? (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 49). Amsterdam – Atlanta: GA, Rodopi, 2000. S. 376.
22. *Троянов И.* Собиратель миров / пер. с нем. А. Чередниченко. М.: Изд-во Европейские издания, 2009. С. 81.
23. *Курицын В.* Журналистика 1993–1997. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. С. 110.
24. *Троянов И.* Указ. соч. С. 165.
25. Там же. С. 106.
26. Там же. С. 434.
27. *Lützeler P. M.* Multikulturelles, Postkoloniales und Europäisches in der Postmoderne. Zur Internationalität der deutschsprachigen Literatur // Kulturelle

Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus. Göttingen: Wallstein, 1998. S. 106–107.

УДК 821.112.2-191'17'Геллерт

Е. А. Климакина

БАСНИ И ПРИТЧИ В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ТВОРЧЕСТВА Х. Ф. ГЕЛЛЕРТА

Христиан Фюрхтеготт Геллерт (1715–1769) – известный автор Германии XVIII в., видный общественный деятель, известный народный просветитель, создававший свои произведения для среднего класса. Одним из жанровых направлений творчества автора стали басни и притчи. В статье рассматривается специфика басенного творчества, его место во всей жанровой системе автора, характеризуются действующие персонажи басен и притч, изучаются источники заимствования сюжетов. Кроме того уделяется большое внимание поэтике иносказания, а также способам воплощения дидактических идей и педагогических концепций немецким автором посредством басни.

Christian Furchtegott Gellert (1715–1769) was among the most prominent writers, educators and public figures in the XVIII century Germany. In creating his literature pieces for middle-class audiences, he tendered to resort to the genre of fable and parable. The current article is aimed to cover the peculiarities of the genre of fable, its place in the author's genre system, characterize the main personages of the parables and fables and sources of plot loans. In addition to that significant attention is devoted to poetics of the allegory and the way didactic and educational aims were achieved through fable.

Ключевые слова: басни, притчи, басенная традиция, педагогические воззрения, персонажи-животные, персонажи-люди, басенная эпидемия.

Keywords: fables, parables, fable tradition, outlooks on education, human characters, animal characters, fable craze.

В жанровой системе творчества Х. Ф. Геллерта (1715–1769), известного морализатора и видного представителя раннего Просвещения, басни и притчи являются художественным способом воплощения дидактических идей и педагогических концепций, а также важным связующим звеном всех его произведений.

Содержание моральных лекций (в русском переводе «Нравоучений») немецкого автора, которые тот читал в Лейпцигском университете, а также публиковал как отдельные сочинения, непременно находило своё литературное выражение в басне. Лекции Геллерта по моральной философии включали темы воспитания и образования детей, семейных отношений, вопросы веры и религии, проблемы нравственного и этического характера. К примеру, педагогические воззрения Геллерта, имеющие под собой твёрдую теоретическую основу, отражены в полной мере в его моральной лекции за номером 18 [1] и в то же время отзвук этих идей находит выражение в басне «Обезьяны и медведи» ("Die Affen und die Bären"). Медведи в басенной традиции предстают, как правило, неуклюжими и нерасторопными. У Геллерта медведь является существом разумным, естественным, воспитывающим своих детей соответственно законам природы, в то время как обезьяны испорчены цивилизацией и обладают всеми негативными качествами, присущими высшему сословию. По замыслу басни, обезьяны просят медведей дать совет, как растить здоровых и крепких детей, на что медведи им отвечают, что всё дело в мягкотелости родителей, они же (медведи) закаляют детей в трудностях, берут их, как только те встают на ноги, с собой и в жару, и в холод в леса и в поля. Одна из главных идей как упомянутой лекции, так и басни заключалась в утверждении, что чем ближе человек к природе и дальше от города с его развращёнными нравами, тем более целостной и гармоничной будет его формирующаяся личность. В этом вопросе немецкий автор близок к теории «воспитания естественного человека» Ж. Ж. Руссо (1712–1778), которую тот выразит наиболее ярко в романе «Эмиль» (1762). Что же касается хронологических соответствий, то басня Геллерта появилась многими годами ранее вышеназванного произведения французского мыслителя. В то же время говорить о совпадении других взглядов Геллерта и Руссо неправомерно. В лекциях немецкого автора есть лишь одно единственное упоминание Руссо в контексте религиозных воззрений, и то оно сопровождается критикой.

Басенное творчество Геллерта неразрывно связанно с его увлечением «трогательной», или, как её ещё называли, «слёзной» комедией, театральным жанром „comedie larmoyante", впервые освоенным французами Филлиппом Детушем (1680–1754) и Пьером де Лашоссе (1692–1754). Так, одноименное название у Геллерта имеют басни «Богомолка» ("Die Bettschwester") и «Больная жена» ("Die kranke Frau") и слёзные комедии «Богомолка» ("Die Bettschwester") и «Больная жена» ("Die kranke Frau"). Примечателен тот факт, что в «трогательной» комедии «Нежные сёстры» [2] ("Die Zärtlichen Schwester") Геллерт использует приём поучения и морализаторства посредством басни. Один из персонажей, старомодный педант Магистр пытается с помощью собственно сочиненных басен поучать племянницу. Традицию включения басни в контекст произведения Геллерт усваивает у основоположника сентиментализма, английского автора С. Ричардсона, который вводит в роман «Памела» ("Pamela" 1740)

© Климакина Е. А., 2011

несколько своих притч. Геллерт оставил высокую оценку творчества Ричардсона, что, в свою очередь, служит подтверждением влияния английского прозаика на творчество Геллерта.

Отражение басенного творчества мы находим и в романе Геллерта «Жизнь графини шведской фон Г***» [3] ("Das Leben der schwedischen Grafin von G***"), хотя и не в поэтической форме немецкий автор обрабатывает в авантюрно-приключенческом произведении мотивы притчи «Инкл и Ярико» ("Inkl und Jariko"), которая повествует о колониальных войнах с коренным населением в Южной Америке и работорговле, на фоне которых зарождается любовь индианки Ярико и английского торговца Инкла. В романе «Жизнь графини шведской фон Г***» молодая девушка-казачка влюбляется в одного из героев произведения, англичанина Стилея, отбывающего ссылку в России, в глухой сибирской тайге. И хотя Стилей, которому отведена в романе роль идеального джентльмена, не идёт на подлость, как герой – работорговец Инкл из притчи (продал свою возлюбленную в рабство), любовь дикарки и человека из высшего общества присутствует как важный мотив, хотя и не находит своего развития.

Как самостоятельные произведения басни и притчи Геллерта появляются в Германии в 1741 г. в ежемесячном издании «Увеселения ума и остроумия». Полный труд под названием «Басни и рассказы» выходит в свет в марте 1745 г. В 1748 г. появляется второй том сборника. В 1744 г. Геллерт издаёт научный труд о басенном жанре и о поэтике в целом на латинском языке "De poesie apologorum eorumque scriptoribus", за защиту которого он получает профессорство в Лейпцигском университете. В 1772 г. эта работа была переведена на немецкий язык под названием «О баснях и их авторах» ("Von denen Fabeln und deren Verfassern").

Период написания Геллертом басен и притч и их издание характеризуется литературоведами как «баснемания», или «басенная эпидемия» ("Fabelepedemie"), распространённая в немецкой литературе. В это время кроме Геллерта в Германии к этому жанру обратились Фридрих Хагедорн (1708–1754), Иоганн Вильгельм Людвиг Глейм (1719–1803), Иоганн-Христоф Готшед (1700–1766), Карл Христиан Гертнер (1712–1791), Карл Готтлоб Крамер (1758–1817), Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). Общеизвестен факт, что басня начинает играть важную роль в литературе страны, когда там происходит социальный перелом, рушатся старые политические институты власти, и в то же время у общества ещё недостаточно потенциала, чтобы построить новую систему. Басенные публикации Геллерта приходятся как раз на период короткой мирной передышки по окончании второй Силезской войны и перед началом Семилетней войны.

Показательно, что сам Геллерт относился к своему творчеству самокритично и по прошествии определенного времени переделывал свои басни. По большей части он редактировал длинноты, значительно сокращая первоначальные варианты, в чём сказывалось его стремление соответствовать классицистическому, более краткому и ёмкому, образцу. В 1756 г. появляется его публикация «Критика некоторых басен из "Увеселения"» ("Beurteilung einiger Fabeln aus der Belustigung"). Имеется в виду ежемесячное издание «Увеселения ума и остроумия», где немецкий автор издавал свои первые произведения.

Само название сборника Геллерта "Fabeln und Erzählungen" (в переводе с немецкого «Басни и рассказы») указывает на то, что автор отходит от текста басни в классическом её понимании и приближается к короткому поучительному стихотворному рассказу в иносказательной форме, который по структуре и замыслу близок притче или параболе. Немецкий автор не разграничивает чётко эти две литературные формы, но, тем не менее, мы можем наблюдать их существенное различие. Мораль притчи (параболы) Геллерта отличается от басенной морали широтой обобщения и значимостью заключённой в ней идеи. Задача басни – это выражение житейской мудрости, в то время как для притчи характерна философская или религиозная проблематика, а также наличие более высокого стиля речи. Геллерт использует притчу часто с целью прямого наставления, поэтому включает в неё подобное, порой очень пространное объяснение сюжета. В басне это объяснение отсутствует, поскольку этот жанр представляет собой более ясный, хотя и косвенный, завуалированный способ поучения и наставления. Притча предполагает, что участниками действия в ней являются люди, тогда как в басне традиционно используется принцип аллегории и персонажи-животные преобладают по сравнению с персонажами-людьми.

Структура басенного сюжета у Геллерта может строиться следующим образом: экспозиция, замысел, действие, результат. Подобная четырёхчастная схема варьируется, при этом могут выпадать некоторые звенья, например замысел, но, тем не менее, всё это характерно для тех произведений, где фигурируют персонажи-животные – ярко выраженные аллегории. Кроме того, автор писал большинство своих произведений традиционным балладным размером – правильным четырехстопным ямбом, что приближало их к классическому образцу басни, в то время как притчи с персонажами-людьми далеки от канонов басенного жанра, поэтому нет сомнений в их совершенно иной природе.

Несмотря на тот факт, что в Германии Геллерта называли «немецким Лафонтеном», в басенном творчестве авторов практически не обнаруживается общих с Лафонтеном сюжетов, и тем более отсутствует у немецкого автора подражание изящному стилю, который присущ французскому поэту. В то же время, когда вся Европа зачитывалась Лафонтеном, Геллерт не мог обойти вниманием произведения великого баснописца. Не исключён и тот факт, что именно популярность Лафонтена дала немецкому автору толчок к созданию собственных притч и басен и осмыслению басенного жанра в более близком ему ключе, а именно, с точки зрения морали и дидактики. Так же как и французский баснописец, Геллерт обращается к памятнику санскритской повествовательной прозы «Панчатантра» (III–IV вв. н. э.), а точнее, к её арабскому переводу «Калила и Димна» (середина VIII столетия), принадлежавшему предположительно персидскому писателю Ибн аль-Мукаффа. Так, притча “Der arme Schiffer” («Бедный рыбак»), повествующая о чести и готовности сдержать своё слово, полностью повторяет сюжет одного из текстов «Калилы и Димны».

Часть басен и притч немецкого автора восходит также к творениями древнеримских и древнегреческих поэтов. А, к примеру, басня «Зелёный осёл» (“Der grüne Esel”) Геллерта является вольной интерпретацией басни Абстемия, итальянского баснописца XV в., “De vidua etasinonviridi” («О вдове и зелёном осле»). Творчество же Эзопа практически не оказало влияния на становление Геллерта-баснописца. Лишь несколько сюжетов были заимствованы им у основателя басенного жанра. Так, «Хитрые служанки» (“Die schlauen Mädchen”) восходит к басне Эзопа «Вдова и служанки», к которой также обращался Лафонтен («Старуха и две служанки»), также для произведения “Zwei Hunden” («Две собаки») литературным источником стала басня Эзопа «Две Собаки». Близкий сюжет выбрал и французский баснописец Флориан («Два Кота»).

Сравнивая частотность введения Геллертом в басни и рассказы персонажей-людей и персонажей-животных, отмечаем, что вторые значительно уступают первым. Исследование 143 басен и рассказов немецкого автора показывает, что в 29 заглавиях, а это менее половины, встречаются номинации животных. При этом пристальное внимание баснописец уделяет в первую очередь насекомым и птицам, зачастую достаточно редким видам из них: «Саранча и кузнечик» (“Das Heupferd oder der Grashüpfer”), «Перепел и коноплянка» (“Die Wachtel und der Hänfling”). Редким феноменом для басни является использование номинации членистоногих «Молодой краб и моллюск» (“Der junge Krebs und die Seemuschel”). Объяснить это можно тем, что наиболее популярные аллегории у многих известных баснописцев были не интересны Геллерту с точки зрения дидактики и морально-нравственной направленности всего его творчества. Определённые образы животных в басне на протяжении истории развития басенного жанра отождествляли тот или иной социальный класс или группу общества, олицетворяли человеческие пороки и добродетели, их повадки сопоставлялись с особенностями нрава и характера людей. Так, ни у кого не вызывает сомнения, что царь зверей – лев – являет собой силу, жестокость, иногда мудрость, и зачастую за ним скрывается властный государственный правитель. Или лис (лиса), так часто встречающийся (-щаяся) в творчестве Лафонтена и его эпигонов, характеризуется хитростью, лживостью, умом и часто представляет образ изворотливого, льстивого придворного и т. д.

Геллерт же в своём творчестве уходит от уже разработанных до него семантических моделей, представляя на суд зрителя совершенно иных персонажей, что даёт возможность моделировать новые ситуации. Выбор представителей животного мира, лишённых величия, силы и крупной физической комплекции (жеребёнок, жаворонок, утёнок, муха, саранча и кузнечик, краб, моллюск, воробей, комар, паук, шмель, собака и т. д.), обусловлен, прежде всего, тем, что басенное творчество автора ориентировано на так называемое третье сословие – бюргерство, малообразованную, политически бесправную, социально безынициативную прослойку общества. Все вышеперечисленные персонажи-животные олицетворяют собой простых обывателей, мотивы басен не выходят за рамки интересов среднего класса, а логично вытекающий итог повествования соответствует третьесословной бюргерской морали, для которой важны умеренность, сдержанность и самоуспокоенность.

Например, в басне »Молодой краб и моллюск« (“Der junge Krebs und die Seemuschel”) Геллерт призывает к тому, что каждый должен довольствоваться долей, данной ему Богом, природой и обществом. Ибо то, что хорошо одному (панцирь у моллюска), может стать губительным для другого (краба):

«Und lerne hier, mit deinem Glücke,
Wenn dir's gefällt, zufrieden sein» [4].
«Учись для своего же блага
*Радоваться тому, что тебе дано».**

В басне Геллерта звучит призыв к конформизму по отношению к существующему социальному строю и господствующим ценностям феодального общества.

* Здесь и далее перевод автора статьи.

Или же в басне «Жеребёнок» (“Das Füllen”) автор рассказывает о том, как, завидуя прекрасным верховым лошадям и мечтая так же, как и они, носить седло и узду, молодой жеребёнок становится рабом наездника. Тем самым автор обнажает обратную сторону видимости материального благополучия и социальной значимости, которые оборачиваются для индивида жёсткими общественными рамками и несвободой:

«Eilt man nach stolzen Ehrenzeichen,
Und desto tiefrer Sklaverei» [5].

«Чем больше ты стремишься за знаками отличия,
*Тем больше попадаешь в рабскую зависимость»**

Таким образом, мораль басни заканчивается суждением о том, что честолюбие лишает человека независимости и душевного покоя.

Особое место в басенном творчестве Геллерта занимает образ соловья, который является олицетворением поэтического и творческого начала, и в этом немецкий автор не одинок. Ещё древнегреческий поэт Гесиод 700 лет до н. э. сочинил басню «Соловей и Ястреб», где образ соловья рассматривался им не только с позиции слабого и беззащитного существа, но уже становится аллегорией поэта, носителя природного дарования. Из современников Геллерта к этому персонажу обращались и Адольф Шлегель (1721–1793), и Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781).

Первый том собрания сочинений Геллерта открывает басня «Соловей и жаворонок» (“Die Nachtigall und die Lerche”), которая раскрывает природу творчества. Выражая в произведении мораль, согласно которой соловей поёт лишь несколько недель в году, и то по велению природы, Геллерт опровергает распространенное до 40-х гг. XVIII в. утверждение о том, что сочинительство является кустарным ремеслом и должно осуществляться согласно определённым правилам. Немецкий автор настаивает на том, что поэзия напрямую зависит от вдохновения и таланта.

В другой басне «Чиж» Геллерт сравнивает соловья и чижа (“Der Zeisig”) как двух диаметрально противоположных представителей творческой среды. Мальчик слышит из раскрытого окна прекрасное пение и хочет знать, кто так поёт, когда же отец приносит ему двух птиц, соловья и чижа, ребёнок без колебания выбирает второго, поскольку считает, что только птица с красивым оперением может иметь такой великолепный голос. Наряду с извечной истиной о том, что не всё, что красиво снаружи, прекрасно внутри, в басне звучит и другая тема – тема социального неравенства и несправедливости. Немецкий автор наглядно демонстрирует незавидное положение поэта в обществе, по сравнению с аристократией и богатым бюргерством.

Мотив, связанный с соловьем, пусть и опосредованно, продолжается и во втором томе басней «Две ласточки» (“Die zwei Schwalben”). Две птицы спорят, кто из них лучше поёт, на что жаворонок им отвечает, что как бы они ни пели, их голоса всё равно не сравнятся с голосом соловья. В басне речь идёт о посредственных писаках, образцом которых для Геллерта являются Мосхейм в богословии и Хагедорн в поэзии. Геллерт начинает мораль своей басни с обращения:

«Ihr mittelmäβigen Skribenten...» [6]
*«Вы, посредственные писаки...»**

В конце второго тома появляется ещё одна басня – «Соловей и Кукушка» (“Die Nachtigal und der Kuckuck”), которая снова затрагивает тему поэтического дара. В басне говорится о том, что пение кукушки нравится детям, а пение соловья вызывает слёзы на глазах у влюблённой пары Дэмета и Филлис. Тем самым немецкий автор рисует образ идеального читателя: думающего и чувственного, способного растрогаться и сопереживать. Он сопровождает образ читателей-«детей» такими характеристиками, как “lustig”, “freudig”, “laut”, т. е. «весёлые», «радостные», «громкие». И, напротив, читателей-«влюблённых» он описывает как “göttlich”, “ehrerbietig”, “zärtlich”, то есть «одухотворённые», «почтительные», «нежные».

Басня «Пчёла и курица» также касается эстетики творчества: полезная, но прозаичная курица противопоставляется пчеле, своим трудом добывающей мёд, который не просто полезен и может утолить голод, но и призван доставлять удовольствие:

“Wir sammeln Saft, der Honig macht, um fremde Zungen zu vergnügen” [7].

*«Мы собираем нектар, из которого получится мёд, чтобы ублажать чужие вкусы»**

Геллерт превозносит чувство удовлетворения, говоря о том, что сама пчела, летая от цветка к цветку, собирая мёд, получает удовлетворение от своего труда, творчества и от своей поэтической силы. Тем самым немецкий автор выдвигает на первый план человека творческих начал, противопоставляя ему человека повседневности, который завидует творцу, как курица пчеле.

Жало пчелы, т. е. сам басенный жанр, Геллерт рассматривает как орудие сатиры, способное покарать всё неразумное и порочное. И заключительные слова морали предопределяют назначение поэтики Просвещения в целом:

“Dem, der nicht viel Verstand besitzt, Die Wahrheit, durch ein Bild, zu sagen” [8].

«Представить правду в картинках тем, кто слабо разумеет» *

Идея автора в басне представлена достаточно явно. И хотя Геллерт использует аллегорию, он тут же её поясняет, что придает произведению

нравоучительный тон и делает его несколько тяжеловесным и сухим. Эта черта особенно характерна для притч Геллерта, когда мораль и наставление по объёму в два, в три раза превышают описание действия.

В заглавиях басен и притч Геллерта персонажи-люди встречаются в 83 произведениях, из них обобщённые персонажи – в 55, и конкретные, в их числе персонажи легенд и мифов, – в 28 баснях. В заглавиях басен с обобщёнными наименованиями используются такие родо-видовые обозначения, как девушка “das Mädchen”, женщина “die Frau”, мужчина “der Mann”, ребёнок “das Kind”, мальчик “der Knabe”, старик “der Geist”, юноша “der Jungling”. Особую группу формируют наименования членов семьи: “der Vater”, “der Sohn”, “der Ehemann”, “die Ehefrau”, “die Witwe”, “der Witwer”, “das Ehepaar”, “der Liebhaber”, “der Freier”. В немецком языке это соответственно отец, сын, муж, жена, вдова, вдовец, молодожёны, любовник, жених. Степень обобщённости характеров героев немецкий автор предпочитает подчёркивать употреблением определённого артикля перед наименованиями персонажей-людей.

Примечательно, что в баснях и притчах семейно-бытовой проблематики женский образ встречается так же часто, как и мужской. Например, «Любящая жена» (“Die zärtliche Frau”), «Хворая жена» (“Die kranke Frau”), «Молодая девушка» (“Das junge Mädchen”), тогда как в произведениях, дифференцируемых по роду занятий по общественному положению, женщины-персонажи полностью дискриминируются (учёный –der Polyhistor, художник – der Maler, домашний учитель – der Informator, поэт – der Dichter , критик – der Kritikus). Данная тенденция в басенном творчестве Геллерта выглядит вполне закономерной, принимая во внимание ту социальную роль, которая закрепилась за женщиной в немецком обществе и оставалась неизменной на протяжении многих столетий вплоть до XIX в.

У немецкого автора женский образ в баснях и притчах семейно-бытовой тематики сопровождается неизменно некоторой негативной коннотацией, являясь воплощением разных пороков: глупости, дурного характера, страсти к нарядам и украшениям, кокетства, жеманства, самообольщения. Зачастую уже заглавие произведения выявляет женские недостатки и слабости, которые подлежат осмеянию и порицанию: «Хитрые девушки (служанки)» – “Die schlauen Mädchen”, «Спорщица» – “Die Widersprecherin”.

Геллерт, придерживаясь учения Лейбница и разделяя его теорию разумного компромисса, хотя и достаточно мягко, тем не менее затрагивал проблему социального неравенства в обществе, что так или иначе отражалось в названиях басен: «Бедный рыбак» (“Der arme Schiffer”), «Бедняк и богач» (“Der Arme und der Reiche”), «Богатый скряга» (“Der reiche Geizhals”). В своих баснях немецкий автор уходит от критики действительных феодальных отношений и сглаживает острые углы социального неравенства проповедями совести, порядочности и долга. Именно за эту аполитичность современники и последующие поколения стали обвинять немецкого автора в филистерстве, а его произведения называть «устаревшими образцами сентиментальной морали». В частности, в 1771–1972 гг. появляется двухтомник «О значимости некоторых немецких авторов и других предметов искусства и художественной литературы», изданный Якобом Мавиллоном и Людвигом Унцером [9], которые представляли Геллерта второстепенным автором, а его произведения оценивали как невыразительные и не соответствующие духу времени. Однако у современников автора чаще встречаются одобрительные оценки. Как, например, писал о басенном творчестве Геллерта немецкий философ и писатель Томас Аббт в своём известном трактате «О заслугах» (“Vom Verdienste” (1765): «...басни Геллерта, без сомнения, способствовали развитию вкуса целой нации» [10].

Пафос воспитания, который был распространён среди поэтов раннего Просвещения и для которого они пытались приспособить басни, поучительные рассказы и моральные лекции, постепенно сошёл на нет. К концу XVII – началу XIX в. с появлением детских журналов, антологий сочинений и школьных учебников басни с их грубо наглядной педагогикой стали относить к тривиальной литературе. Несмотря на всю популярность Геллерта в Германии и за её пределами, стали очевидны и слабые стороны его басенного творчества: немецкий автор далёк от поиска более живописного языкового выражения, отсутствует в его творчестве и яркое описание обстановки действия, и внимание к деталям. Характеристика героев, будь то персонажи-животные или персонажи-люди, не лаконична и размыта. Можно сказать, что басни немецкого автора не соответствуют главному принципу этого жанра, а именно, суггестивности. Произведения растягиваются на тридцать и более стихов, что делает их более пространными и лишёнными конкретных живых деталей, что, в свою очередь, побуждает переводчиков басен Геллерта нередко значительно сокращать его тексты.

Примечания

1. *Koch Friedrich, Gellert Ch. F.* Poet und Pedagoge der Aufklärung, Deutscher Studien. Verlag: Weinheim, 1992. С. 36.

2. *Геллерт Х. Ф.* Горячая любовь двух сестёр: комедия в трёх действиях / перевёл Степан Поручкин. СПб.: Императорская академия наук, 1775.

3. *Геллерт Х. Ф.* Жизнь графини шведской фон Г**. Тамбов, 1792. Т. 1–2.

4. *Gellert Ch. F.* Fabeln und Erzählungen. In drei Buchern. Leipzig, 1857. S. 133.

5. *Gellert Ch. F.* Fabeln und Erzählungen. Teddington: The Echo Library, 2007. S. 13.

6. *Gellert Ch. F.* Gesammelte Schriften, Berlin, New York; de Gruyter. Bd. 1. Fabeln und Erzahlungen/ hrsg. Von Ulrike Bardt und Bernd Witte. 2000. S. 133.

7. Там же. С. 99.

8. Там же. С. 100.

9. Anonym (Jakob Mauvillon und Ludwig August Unzer), Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter und uber andere Gegenstande den Geschmack und die schone Litteratur betreffend. Ein Briefwechsel. Frankfurt; Leipzig, 1771.

10. *Abbt T.* Vom Verdienste. Goslar und Leipzig, 1766. S. 300.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Полемика в искусствоведческих исследованиях. Рисунок и акварель. Знаковые средства культуры. Музыкально-художественные проекты. Песенный дискурс. Компьютерная графика в искусстве

УДК 821.161.1

С. М. Балуев

НОВОЕ О ПОЛЕМИЧНОСТИ «ЗАМЕТОК О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВКАХ» (1887) В. М. ГАРШИНА

В статье приводятся и исследуются новые данные о полемиках в художественной критике XIX в. Это дает возможность подойти к изучению принципиальных оснований художественной критики В. М. Гаршина.

Some new facts about literary debates of the 19th century are presented and studied in the article, which opens a way to studying the principles of Garshin's art criticism.

Ключевые слова: русская художественная критика XIX в., В. М. Гаршин, «Заметки о художественных выставках» В. М. Гаршина (1887), В. В. Стасов, направление в искусстве, эстетическая оценка.

Keywords: Russian art criticism of the 19th century, V. M. Garshin, V. M. Garshin's ''Notes about Art Exhibi-tions'' (1887), V. V. Stasov, trends in art, aesthetic es-timation.

Наследие В. М. Гаршина-художественного критика невелико: менее 10 газетных и одна журнальная публикация. Однако остается и будет оставаться справедливым сделанное более полувека назад замечание о том, что Гаршин был «выдающимся критиком живописи» [1].

В книге «Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы)» С. Н. Дурылин так пишет о начале художественно-критической деятельности писателя: «Из рассказов покойного худ<ожника> М. Малышева я знаю, что Гаршина понуждали к этому сами художники: в их глазах он был таким идеальным зрителем, что они настоятельно желали, чтоб он стал их идеальным критиком» [2]. Первые рецензии на выставки, напечатанные в газете «Новости», написаны Гаршиным в 1877 г., когда он был еще студентом Горного института. В 1880 г., после возвращения из действующей армии, в составе которой писатель добровольцем принимал участие в русско-турецкой войне, Гаршин вернулся к художественной критике и поместил в «Русских ведомостях» еще два обозрения.

В мартовском номере журнала «Северный вестник» за 1887 г. увидели свет «Заметки о художественных выставках» Гаршина, исследованию проблематики и полемического характера которых посвящена настоящая работа. В «Заметках» – последнем выступлении писателя в жанре художественной критики – главное внимание уделено разбору двух произведений, экспонировавшихся на XV передвижной выставке, – картинам В. Д. Поленова «Христос и грешница» и В. И. Сурикова «Боярыня Морозова». Статья вызвала интерес историков искусства. Идейно-эстетическую позицию Гаршина исследователи склонны были объяснять влиянием на творчество писателя либерально-народнической идеологии, в частности теории «непротивления злу» [3].

Эта трактовка восходит к цитированной книге Дурылина, который акцентировал в идейном облике автора «Заметок» черты, связывавшие писателя с народническим движением. Исследователь писал, например, что «Гаршин явился прекрасным глашатаем, формулировавшим <...> идею общественного служения искусства, причем формула этого служения была уже иная, чем в 60-х гг.: она требовала не обличительного искусства Перова, а искусства как выразителя социальных нужд и недугов трудящихся масс деревни и города» [4].

Подобные положения сколько-нибудь обстоятельно не аргументировались и не оспаривались. А между тем есть повод для углубленного изучения взглядов и оценок Гаршина – художественного критика с применением индуктивного метода, в направлении от текста. Если говорить о «Заметках о художественных выставках», то именно анализ установок критика, прагматичес-

© Балуев С. М., 2011

кого значения его высказываний: косвенных смыслов, намеков, иносказаний, а также отношения автора к тому, что он сообщает, может способствовать уточнению представления о проблематике критического этюда.

Во вступительной части своей статьи Гаршин обозначает главные средства выражения смысла произведения. Приведем первый абзац «Заметок», отрывок, который обычно, в силу принципиальной важности его значения в тексте, с максимально возможной полнотой цитируется исследователями [5]. Гаршин пишет: «Велика дерзость, с которою я, человек толпы, решаюсь говорить о живописи. Несколько лет тому назад в одной из больших газет было высказано мнение по поводу рецензий г. Стасова, что-де Стасов карандаша в руки взять не умеет, а с великим задором берется судить и рядить о произведениях пластических искусств. Положим, все правда; почтенный художественный критик сам не рисует и судит не без некоторого задора, что известно всем, посещающим выставки картин и желающим уяснить себе их достоинства или недостатки при помощи чтения трудов г. Стасова. Но, тем не менее, г. Стасов сорок лет, как о том свидетельствует превосходно исполненный нашими художниками адрес, выставленный теперь на акварельной выставке, пристально следит за искусством. Из самого тона его статей читатель может судить о степени его привязанности к нему. В качестве заведующего художественным отделом Публичной библиотеки В. В. Стасов десятки лет состоит в буквальном смысле слова заваленным всевозможными художественными произведениями. Понятно, ему и книги в руки во всем, что касается рисунка, лепки, колорита, линейной и воздушной перспективы и прочих таких вещей; понятно, что, следя за развитием нашей живописи еще с той поры, когда не было русской школы, когда начал работать первый русский живописец Федотов, и продолжая состоять в роли оберегателя и пестуна нашей живописи, в роли, исполняемой им с самоотверженностью цепного пса, готового растерзать всякого врага родной школы, Владимир Васильевич приобрел полное право судить и рядить, раздавать отметки, возводить картины в ранг перлов творения или объявлять их “гнилью” и жалкою мазнею. Прочтите адрес, о котором я говорил, и вы убедитесь, что и наши художники думают то же» [6].

С. Н. Гольдштейн, приводя в своем комментарии этот отрезок текста, высказывает мысль, что Гаршин «начинал свою статью с выступления в защиту Стасова» [7]. С заключением искусствоведа нельзя согласиться, потому что во фрагменте представлены иронические оценки критической деятельности В. В. Стасова.

Средством создания иронии становится трансформация фразеологических оборотов: ***ему и книги в руки*** *во всем, что касается рисунка, лепки, колорита, линейной и воздушной перспективы и прочих таких вещей* вместо ***ему и карты в руки***; ***возводить картины в ранг перлов творения*** вместо ***возводить в перл творения (создания)***.

Чтобы сблизить ироничного автора и читателя на психологической основе, используются глаголы в форме повелительного наклонения и местоимение *вы* в обобщающем значении: «***Прочтите*** адрес, о котором я говорил, и ***вы*** убедитесь, что и наши художники думают то же». Кроме того, для создания эффекта беседы в текст вводятся построения, опирающиеся на структуру диалога: «Несколько лет тому назад в одной из больших газет было высказано мнение по поводу рецензий г. Стасова, ***что-де*** Стасов карандаша в руки взять не умеет, а с великим задором берется судить и рядить о произведениях пластических искусств. ***Положим***, все правда; почтенный художественный критик сам не рисует и судит не без некоторого задора...»

Это смягчает, отчасти даже скрадывает иронию, которая в статье Гаршина отличается язвительностью и едкостью. Показателен, например, переход от употребления архаично-книжной лексики (*в роли* ***оберегателя и пестуна*** *нашей живописи*) к использованию грубо-просторечного фразеологизма (*в роли, исполняемой им с самоотверженностью* ***цепного пса****, готового растерзать всякого врага родной школы*). В высказывании такое движение как бы параллельно противоестественной, по мнению автора статьи, для художественного процесса эволюции: смене критиком (Стасовым) роли «заботливого воспитателя и защитника нарождавшейся русской школы живописи» на образ агрессивного грубияна, «объявляющего» картины «“гнилью” и жалкою мазнею». Контраст стилистически разнородных слов *оберегатель, пестун/цепной пес* придает фразе саркастический смысл.

Характеристика Стасова воспринимается при этом как некий приговор, обличение критика, склонного к нормативности суждений и продолжающего пестовать уже вполне, с точки зрения автора «Заметок», сложившуюся «родную школу» изобразительного искусства. Под нормативностью в данном случае традиционно понимается «воздействие на анализ какой-либо эстетической, этической и т. д. нормы, идеала (“идеал” и “норма” – почти тождественные понятия; норма – это идеал, приближенный к нуждам современной действительности)» [8].

Можно, правда, возразить, заметив, что едкие замечания соединяются в произведении Гаршина с самоиронией автора. Скажем, зачин «За-

меток», начинается словами: «Велика дерзость, с которою я, человек толпы, решаюсь говорить о живописи». Здесь ироническая окраска выражения *я, человек толпы*, на первый взгляд, сводит цитированную фразу к формуле притворного самоуничижения (а анализированную выше характеристику Стасова побуждает воспринимать как шутливую).

Такая трактовка, казалось бы, находит подтверждение при обращении к современному толковому словарю, дающему значение существительного *толпа* ‘обыкновенные люди, масса, в противоположность героям, выдающимся личностям’. Однако аргумент будет шаткий потому, что в фиксировавших языковую ситуацию XIX в. словарях аналогичного значения еще нет. В «Словаре живого великорусского языка» В. И. Даля слово *толпа* толкуется через ‘скопище, сборище, сходьбище, толкотня’. Семантика приводимых Далем обозначений «группы людей, собравшихся вместе и не имеющих полной свободы действий (см. особо: ‘толкотня’)» не вызывает прямых ассоциаций с противопоставлением ‘выдающаяся личность/обыкновенный человек’.

Убедительно толковать установку создателя «Заметок» можно, если рассматривать приведенное высказывание в широком контексте журнальной борьбы, привлекая к анализу опубликованный в журнале «Пчела» в 1876 г. фельетон известного оппонента Стасова А. В. Прахова «Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней». Прахов писал: «Для оригинальности начну с конца. Я ни ученый, ни художник: у меня нет ни немецкого педантизма и доскональности, которая заставляет вас, начав с “Азов”, проговорить и “просмаковать” всю азбуку до “Ижицы”, ни счастливой способности сынов Аполлона, которая заставляет их качаться перед картиною из стороны в сторону, наклонять голову то немножко направо, то немножко налево, то отступать два шага назад, то выступать два шага вперед – и все это перед каким-нибудь нагим мужиком – любуясь дельтовидными бицепсами, дентатусами, и пр. и пр. Я просто человек из толпы, случайно забредший в красивое здание, услыхав, что там есть “пища уму и чувству”, одним словом легкомысленный профан, и потому как бабочка на огонь, так и я бросаюсь прежде всего на то, что блестит» [9].

Нетрудно заметить, что поза автора «художественного фельетона» «Пчелы», представляющегося читателю «человеком из толпы», получает пародийное освещение в «Заметках о художественных выставках». Иначе говоря, Гаршиным сделано вполне очевидное указание на полемическое противопоставление его позиции Прахову, чьим выступлениям в печати нормативность была присуща не в меньшей степени, чем критике Стасова [10].

Пародийность как средство создания иронии сообщает критике Гаршина не шутливый насмешливый характер, а свойственную его литературному творчеству эпическую глубину, знаки которой всегда специфичны и неожиданны. Так, например, в «Заметках» переосмысливается семантика традиционно используемого в качестве средства выражения субъективно-эмоционального характера восприятия и оценки действительности личного местоимения 1-го лица множественного числа.

Автор «Заметок» пишет, например: «“Это хорошо, то плохо”, говорим ***мы*** в полном убеждении, что наше отношение к художникам заключает в себе главным образом оценку их достоинств, и, заметьте, преимущественно технических. ***Мы*** не можем понять, что нашего мнения в технических вопросах никто не спрашивает, что художник сам всегда знает, что у него в технике слабо, что хорошо. Он не просит у нас отметки за рисунок, письмо, колорит и перспективу. Ему хотелось бы заглянуть в нашу душу поглубже и увидеть то настоящее, что ***мы*** так упорно скрываем, то впечатление, на которое он рассчитывал всею своею работою...» [11]

Мы в «Заметках» звучит тревожным диссонансом. *Мы* не объединяет критика и человека публики, не убеждает читателя в справедливости взглядов людей, принадлежащих к определенному культурному слою. *Мы*, наоборот, отделяет иронически остраненный образ произносящего патетические фразы повествующего и его сторонников от критика-реального автора статьи, чья позиция не сразу обретает в контексте иронической речи конкретные черты.

Отчетливее намерения Гаршина-критика проявляются в той части «Заметок», которая посвящена рассмотрению картины «Христос и грешница». В следующем за вступительной частью статьи описании произведения Поленова критик пишет: «Группа учителя с учениками полна спокойного ожидания. В бедных запыленных дорожных одеждах, в грубой обуви сидят они: юноша Иоанн, вперивший в толпу задумчивый взгляд, два брата Заведеевы, с некрасивыми, но умными и сильными лицами; тут же и человек, носящий суму через плечо, с острыми, сухими чертами лица, с общим характером доктринерства, какое и владело его душой и погубило его, – казначей Иуда. Вблизи них и учитель. Он обернулся к разъяренной толпе, ведущей преступницу, и спокойно ждет вопроса предводителей». Здесь придающий описанию драматизм повтор (*толпу... толпе...*) не только скрепляет фрагмент, но и выделяет главную образную мысль, важным средством выражения которой выступает в «Заметках» концепт «толпа».

Разбор в «Заметках» картины «Христос и грешница» дает повод для того, чтобы выразить несогласие с мнением Н. И. Беспаловой, которая, изучая статью, отметила, что «Гаршин в своей критической деятельности иногда бывал излишне педантичен в требовании “пользы искусства”. Находя ее (“пользу искусства”. – *С. Б.*) прежде всего в содержании, Гаршин подчас недостаточно акцентировал значение пластического языка, способствующего глубокому эмоциональному восприятию всего строя художественного произведения» [12].

Думается, Гаршин в критическом анализе ни в коей мере не отрывает форму от содержания. Раскрывая особенности изобразительного языка Поленова, он последователен прежде всего как критик, чьи слова обращены к читающей публике, а не к специальной аудитории. Подобно Стасову, который, как правило, воздерживался от употребления искусствоведческой терминологии, автор «Заметок о художественных выставках» стремится к доступности. Как Стасов в одном из лучших его сочинений «Картина Репина “Бурлаки на Волге” (письмо к редактору “Санкт-Петербургских ведомостей”)», Гаршин достигает своих целей, прибегая в основном к выразительным средствам образной речи.

Чтобы характеризовать их использование автором «Заметок», надо вкратце описать многозначительно составленную композицию произведения Поленова. Сцена, изображаемая живописцем, вписана в горизонтальный формат, предполагающий статическое построение. Вместе с тем вертикально-горизонтальное членение плоскости, выделяемое стволами кипарисов и геометрически ясными очертаниями строгой архитектуры храма, совмещается у Поленова с диагональным. «Спокойствие» формата едва ощутимо нарушается звучащей приглушенным мажорным аккордом «диагональю борьбы», линией, идущей слева направо в глубину и вверх. Она обозначает движение толпы и несет функцию оси развертывания действия. Возникающее напряжение скрадывает другая, более спокойная, умиротворяющая линия, направляемая взглядом Христа линия голов толпящихся в возбуждении людей.

Приемы построения диагональных композиций подробно исследованы Н. М. Тарабукиным. Специфику динамического эффекта, возникающего при использовании в композиционном построении «диагонали борьбы», искусствовед усматривал в темповых характеристиках. Тарабукин подчеркивал, что хотя это и «самая активная диагональ», движение по ней не отличается быстротой [13], а «развертывается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления» [14].

У Поленова изменению положения персонажей, их перемещению в сторону правого верхнего угла формата препятствуют сохраняющие в своем облике прошлое движение предводители толпы: фанатики-фарисеи. Они увлекают людей в направлении, противоположном движению «вправо и в глубину». В связи с этим для автора «Заметок» по-особому значительна выразительность противопоставленной фарисеям в пластическом отношении фигуры грешницы, в которой художником «угадано» будущее движение по оси развертывания действия. Гаршин пишет: «Инстинктивно упираясь назад, конвульсивно сжав руки в кулаки, стоит эта преступница – полуребенок, ожидающая казни или милости... она, как попавшийся дикий зверек, только жмется и пятится...» [15]

Будущему общему движению толпы, «угаданному» в направленном действии грешницы, дается еще одно важное оправдание – свет в картине. Он льется слева сверху из-за спин Учителя и апостолов. В единстве со светом солнца, который слепит глаза требующим казни, их безудержную ярость останавливает спокойная сила расположившихся у храма путников. Критик, создавая ткань описания, передает тончайшие нюансы найденного художником пластического выражения момента действия, момента неустойчивого равновесия, когда сливаются воедино статика и динамика, когда маятник застыл, но, кажется, вот-вот качнется, когда общее возбуждение достигло предела, а слова, от которых толпящиеся в страхе шарахнуться прочь, сейчас прозвучат.

Снимая не нужную ему больше маску «человека толпы», автор пишет: «Толпа передана художником живою. Он (В. Д. Поленов. – *С. Б.*) проник в самую сущность массового движения и выразил стадное чувство, большею частью преобладающее в нем. Большинство толпы – равнодушные, повинующиеся только этому чувству, которое велит бить – будут бить, велит плакать – будут плакать, велит кричать “осанна!” и подстилать одежды, – будут сами ложиться под ноги грядущего. Они горят не своим огнем; *все дало им общее возбуждение*; как стадо овец, *они готовы шарахнуться* (курсив наш. – *С. Б.*)» [16]

Как показано, «энергия» гаршинского критического текста побуждает читателя эстетически переживать многозначные связи и формы пластического языка Поленова. Но намерение создателя «Заметок» не только в этом.

Еще в 1877 г. Гаршин, задумываясь над впечатлениями, полученными в ходе войны на Балканах, пришел к заключению, что видеть раненых «на картинах» психологически значительно тяжелее, чем в действительности [17]. Десятилетие спустя, как свидетельствует мемуарист, писатель задумал написать «ряд статей, где ему

хотелось провести те взгляды на искусство, какие он считал справедливыми...» [18]. Отчасти этот замысел был реализован в «Заметках о художественных выставках», первой и, к сожалению, оказавшейся единственной написанной в неосуществленном цикле статье.

В «Заметках» мысли Гаршина о восприятии искусства получают развитие. Критика остро волнует вопрос о том, как оградить понимание и осмысление человеком произведения от искажающих посторонних влияний. Скажем, отмеченную в статье саркастичность высказываний о роли Стасова в художественном процессе последней четверти XIX в. нужно, как представляется, рассматривать в связи с выстраиваемой Гаршиным системой отношений «критик – читатель».

Автор «Заметок» соединил с пафосом неприятия всякого рода стадности и дурной массовости не только моральные чувства, будимые произведениями Сурикова и Поленова, но и чувства эстетические. Критик не приемлет положения, когда посетитель выставки картин уясняет «себе их достоинства или недостатки при помощи чтения трудов г. Стасова». Можно заключить, что «Заметки о художественных выставках» Гаршина явились выступлением, направленным обусловить эстетические переживания человека принадлежностью к какой-либо тенденции, выступлением, в котором яркую образную трактовку получила мысль об индивидуальном характере восприятия искусства.

Примечания

1. *Бялый Г. А.* В. М. Гаршин [Вступ. ст.] // Гаршин В. М. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1955. С. XIX.

2. См.: *Дурылин С.* [Н.] Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы) / Государственная Академия художественных наук. Вып. 7: История и теория искусств. М., 1926. С. 26.

3. См.: *Беспалова Н. И.* Критика 1880-х – начала 1890-х годов // Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века (очерки). М.: Изобразительное искусство, 1979. Раздел III. С. 136, 203–205.

4. См.: *Дурылин С.* [Н.] Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы) / Государственная Академия художественных наук. Вып. 7: История и теория искусств. М., 1926. С. 22.

5. См., напр.: *Гольдштейн С. Н.* Комментария к статье В. В. Стасова «Выставка передвижников» // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л.: Искусство, 1937–1938. Доп. том. С. 121.

6. *Гаршин В. М.* Заметки о художественных выставках // Северный вестник. 1887. № 3. С. 160.

7. *Гольдштейн С. Н.* Комментария к статье В. В. Стасова «Выставка передвижников» // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л.: Искусство, 1937–1938. Доп. том. С. 121.

8. См.: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861). Л.: Искусство, 1982. С. 7.

9. [*Профан*] *Прахов А. В.* Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней (Художественный фельетон) // Пчела. 1876. № 45. С. 14.

10. См. об этом, напр.: *Беспалова Н. И., Сысоев В. П.* Вступ. статья к разделу «Передовая художественная критика в России 1870–1910-х годов» // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX–начала XX века: хрестоматия. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 196–197.

11. *Гаршин В. М.* Заметки о художественных выставках // Северный вестник. 1887. № 3. С. 161.

12. *Беспалова Н. И.* Критика 1880-х – начала 1890-х годов // Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века (очерки). М.: Изобразительное искусство, 1979. Раздел III. С. 205.

13. См.: *Тарабукин Н. М.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам / Тартуский государственный ун-т. Вып. 308. Тарту, 1973. Т. 6. С. 475.

14. Там же. С. 473.

15. *Гаршин В. М.* Заметки о художественных выставках // Северный вестник. 1887. № 3. С. 164–165.

16. Там же. С. 355–356.

17. *Гаршин В. М.* Письмо к И. Е. Малышеву от 29 июля 1877 г. // Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 3. / редакция, статьи и примечания Ю. Г. Оксмана. М.; Л.: ACADEMIA, 1934. С. 135.

18. *Бибиков В. И.* Всеволод Гаршин // Современники о Гаршине. Воспоминания. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1977. С. 154.

УДК 74.021.32-035.676.332.066.3

Т. И. Болтаевская

РИСУНКИ И АКВАРЕЛИ М. Н. ВОРОБЬЕВА

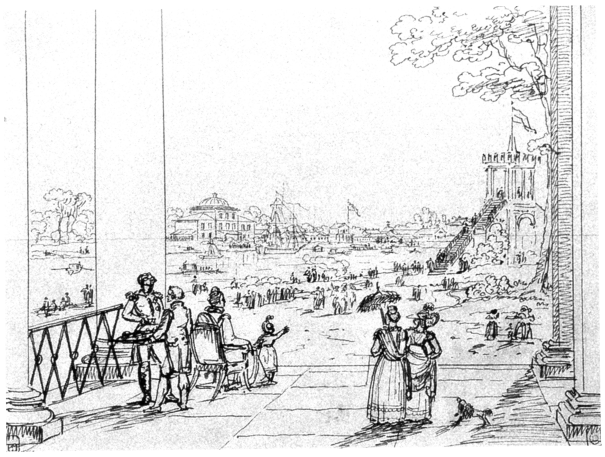
В статье рассматривается графика М. Н. Воробьева, анализируются самые значительные его работы. Прослеживается развитие мастерского подхода художника к изображаемому объекту. Рисунки Максима Воробьева наполнены жизнью, а акварельная палитра красок его работ пленяет взгляд зрителя. Уже при жизни современники художника отмечали его непревзойденный талант в области рисунка и акварели. В данной статье выделяются основные этапы становления стиля художника на протяжении всего творческого пути.

The article deals with M. N. Vorobyov's graphics, especially with the most significant of his works. The author traces the development of the artist's approach to the represented object. Maxim Vorobyov's drawings are full of life, and the watercolor palette of his works captivates the viewer. Already during the lifetime of the artist, his contemporaries noted his unmatched talent in drawing and watercolor painting. This article outlines the key stages of developing the artist's style during the whole career.

Ключевые слова: мастерский подход, рисунки, акварели, стиль художника.

Keywords: master approach, drawings, watercolours, style of the artist.

Приступая к рассмотрению графического наследия М. Н. Воробьева, целесообразнее было бы начать с его ранних работ.



Воробьев М. Н.
Гулянье на Крестовском острове. Конец 1810-х.
Бумага, тушь, перо. ГРМ

Рисунки «Гулянье на Крестовском острове» (конец 1810-х гг., ГРМ) и «Катальные горки» (конец 1810-х гг., ГРМ) привлекают своей простотой в плане построения композиции. Художник взял за основу один эпизод – гулянье на Крестовском острове. В первом рисунке художник акцентирует свое внимание на фигурках людей, гуляющих на открытой террасе. В данном случае художник использует прием выделения в пейзаже посредством архитектуры специального пространства для жанровой сцены. Подобного рода прием мы находим в работе Ф. Я. Алексеева «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого кадетского корпуса» (1810-е гг., Музей-заповедник «Царское село»), где на первом плане изображены балкон и собравшееся на нем общество. Как мы видим из рисунка, Воробьев по-своему трактует мотив террасы: художник пытается показать прорыв в глубину пространства. Таким образом, терраса служит границей первого плана, за которой открывается второй план в виде пейзажа. Данная работа является не единственной в коллекции художника, где он стремится показать глубину пространства. В 1823 г. Воробьев напишет акварель «Вид с террасы Елагина дворца» (ГЭ), а в 1828 г. – рисунок пером «Автопортрет с семьей» (ГТГ). Как видно по рисункам, художник ставит ту же цель, что и в рисунке «Гулянье на Крестовском острове», – за счет первого плана показать глубину пространства. На втором рисунке 1810 г. М. Воробьев акцентирует внимание зрителя на катальной горке. В 1819 г. по этому рисунку художником будет написана картина «Вид летних гор на Крестовском острове в Петербурге» (ГТГ).

К 1810-м гг. относится и акварель «Вид на Биржу и Дворцовую набережную (Большая Нева)» (ГРМ). Воробьев окончил Академию художеств в 1809 г., а работа была написана в 1810-м г. На сегодняшний день остается нерешенным вопрос, является ли данный рисунок первой самостоятельной работой художника в технике акварели. Очевидно, что его манера письма еще далека от совершенства: рисунок пестрит обводкой, а сухой мазок кисти придает акварели документальный вид.

На тему Петербурга в том же году Воробьевым был создан рисунок «Крещенский парад на Неве» (ГРМ). Работа целостна по композиции, ее название точно соответствует теме сюжета.

Не только достопримечательности Северной столицы, но и сельские виды привлекали внимание Воробьева. Акварельный рисунок «Рыбная слобода (Рыбацкое)» (Первая половина 1810-х гг., ГРМ) говорит нам о еще не устоявшейся манере письма художника: неуверенный мазок кисти, слегка намеченные силуэты фигур, небогатая палитра красок с преобладанием охры.

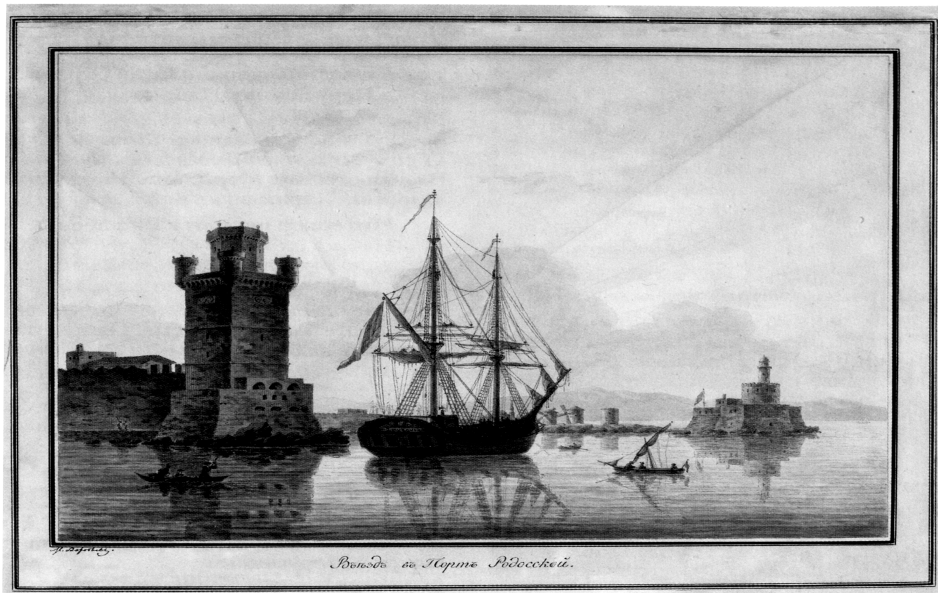
В акварели Воробьева «Набережная у Зимнего дворца» 1817 г. (ГРМ) уже выступает иное понимание красоты города, чем в работах

© Болтаевская Т. И., 2011

Ф. Алексеева. Композиция становится более динамичной. Художник выдерживает равновесие масс лишь на первом плане и далее строит изображение на контрасте уходящих в глубину зданий и набережной справа и открытого пространства реки и неба слева. Этот контраст усиливает ощущение пространства и увеличивает его глубину. Здания даны в гораздо более резком ракурсе, чем, например, в акварели Ф. Алексеева «Вид Михайловского замка в Петербурге» (1799–1800 гг., ГТГ). Изображение трактовано так, что в нем пространство начинает играть значительную роль. Наряду с линейным построением большее значение приобретает воздушная перспектива. Как мы видим в работе Алексеева, трактовка пространства несколько отличается от трактовки пространства в акварели М. Воробьева. Алексеев сужает пространство, в результате чего работа смотрится «сжатой». Акварель Воробьева исполнена в мягкой цветовой гамме. «Здание Зимнего дворца сероватое в тенях и желтоватое в свету, чем передается мягкий свет, играющий на колоннах дворца» [1], – писал А. А. Федоров-Давыдов в своей книге «Русский пейзаж XVIII–начала XIX в.». Свет, заливающий картину, как и переходы цвета, придает изображению эмоциональность, несмотря на малую еще «живописность» самой акварельной техники. Это та эмоциональность, то чувственное восприятие пространства и есть то новое, по сути дела уже романтическое, что вносит Воробьев в традиционный перспективный вид города.

В период поездки по России М. Воробьев создал ряд рисунков с изображением села Никольского. Среди них есть два рисунка: «Ветряная мельница в селе Никольском» (1812 г., ГТГ) и «Фонтан в селе Никольском» (1812 г., ГТГ). Они отличаются от остальных тем, что небо в них трактуется несколько по-иному – солнечный свет стремительно прорывается сквозь облака. Вместо спокойного неба с небольшим количеством облаков художник решается нарисовать лучи солнца. Данная работа ясно показывает, что Воробьев по своему мировосприятию был романтиком. В нем жило чувство прекрасного, но это романтическое начало получит свое развитие в период путешествия по Ближнему Востоку и островам Греческого архипелага в 1820 г. Рисунок «Ветряная мельница в селе Никольском» по общей композиции сходен с акварелью 1820 г. «Кастельроссо в Средиземном море» (ГТГ) – лучи солнца заполняют все пространство неба. Подобное можно увидеть и на другой акварели «Въезд в Родосский порт» (1820, ГТГ).

В раннем творчестве художник увлекался зарисовкой архитектурных памятников. Рисунок «Вид на здание Кунсткамеры и Петропавловскую крепость» 1813 г. (ГТГ) и «Похороны фельдмаршала М. И. Кутузова в Казанском соборе» 1814 г. (ГТГ) являются своего рода показательными для данного периода. По рисункам мы можем судить о графическом письме художника. Штрих выглядит довольно четким. При более тщательном рассмотрении заметно, что Воробьев уверенно держит перо в руках, прямые линии тому подтверждение. Мотив похорон М. И. Кутузова в Казанском соборе не случаен. Во-первых, это историческое событие, а во-вторых, Казанский собор уже был написан Федором Алексеевым в 1810 г. Конечно, можно предположить,



Воробьев М. Н. Въезд в Родосский порт. 1820.
Бумага, акварель, тушь, кисть, перо. ГТГ

что ученик посмотрел на работу своего учителя и скопировал сюжет (вид на Казанский собор), немного видоизменив его, но тогда это было бы слишком просто. Вероятно, причина возникновения подобного интереса кроется в сложной архитектуре Казанского собора. Оригинальность построения и величественная мощь памятника, возможно, привлекли художественный взгляд и М. Воробьева, и Ф. Алексеева.

В рисунке «Вид на здание Кунсткамеры и Петропавловскую крепость» (ГТГ) 1813 г. Воробьев изображает вид на исторические памятники города, но только ли в этом дело? Вероятно, существует и другое объяснение выбора данного сюжета: чем сложнее предмет изображения, тем полезнее он для оттачивания мастерства художника в рисовании. Умение компоновать фигуры людей и предметы на плоскости требует от художников большой тренировки и усердия. Таким образом, работы Воробьева до московского периода являются своего рода доказательством умения художника без погрешностей зарисовывать различные памятники архитектуры.

Среди ранних работ М. Воробьева мы не встречаем изображение человека, а рисунок 1817 г., не считая ученического наброска «Два натурщика» 1806 г., является своего рода единственным примером изображения человеческой фигуры. Этот рисунок известен под названием «Садовник. Аллегория» (ГТГ). Он был выполнен в качестве эскиза титульного листа для книги П. А. Межакова «Уединенный певец». Застывшая поза юноши, ракурс тела, поворот головы влево, расстановка ног, положение рук и выбор одежды указывают на влияние академических традиций. Классицизм, обосновавшийся в России в XVIII в., продолжал существовать и в веке XIX. Похожую трактовку фигуры мы находим в работе Ивана Акимова «Геркулес на распутье» (1801 г., ГРМ). Отличие работы Воробьева от работы Акимова заключается в том, что фигура изображена на фоне деревенского пейзажа, а не на фоне античной архитектуры. Говорит ли это об ослаблении влияния классицизма и усилении роли романтизма, точно сказать нельзя, можно только предполагать.

Особое место в раннем периоде творчества художника занимают рисунки и акварели Московского периода. Чем же они интересны для изучения графического наследия Воробьева? Во-первых, работы являются ценным материалом в изучении московской архитектуры начала XIX в. Во-вторых, по этим работам можно проследить развитие творческого письма художника. В данном случае Воробьев выступает блистательным рисовальщиком архитектуры. Казалось бы, для того чтобы так достоверно изобразить памятники архитектуры, потребовались бы долгие годы усердной тренировки, но благодаря академической выучке и собственному желанию развивать свой творческий потенциал Воробьев блестяще справляется с этой задачей. При внимательном изучении работ возникает ощущение, что художник за короткий промежуток времени научился точной передаче сложных по своей композиции архитектурных объектов, будь то Московский Кремль, Красная и Манежная площади. В рисунках Воробьева царит легкость и воздушность пространства, чего не было у его предшественника Ф. Я. Алексеева. Особый интерес вызывает акварель Московского периода «Мастерская М. Н. Воробьева в Чудовом монастыре в Москве» (1817 г., ГТГ). Внизу – справа М. Н. Воробьев оставил надпись: «В 1817 г. жил в Москве в Чудовом монастыре для снятия видов великому Князю Николаю Павловичу (мой ученик Константин учится)». В этой работе Воробьев впервые изображает закрытое пространство, внутри которого находится человек. Можно предположить несколько версий, которые объяснили бы интерес мастера к подобному сюжету. Первая версия заключается в том, что Воробьев хотел запечатлеть своего ученика Константина за рисованием. Вторая версия – Воробьева как художника заинтересовала проблема изображения человека внутри замкнутого пространства, в интерьере. Продолжая разрабатывать эту тему, он в 1820 г. он пишет акварель «Аудиенция русского посольства у султана» (ГТГ), а в 1828 г. делает рисунок «Переговоры у адмирала Грейга на корабле “Париж” под Варной» (ГТГ). Как мы видим, от изображения одной фигуры человека художник переходит к построению многофигурных композиций.

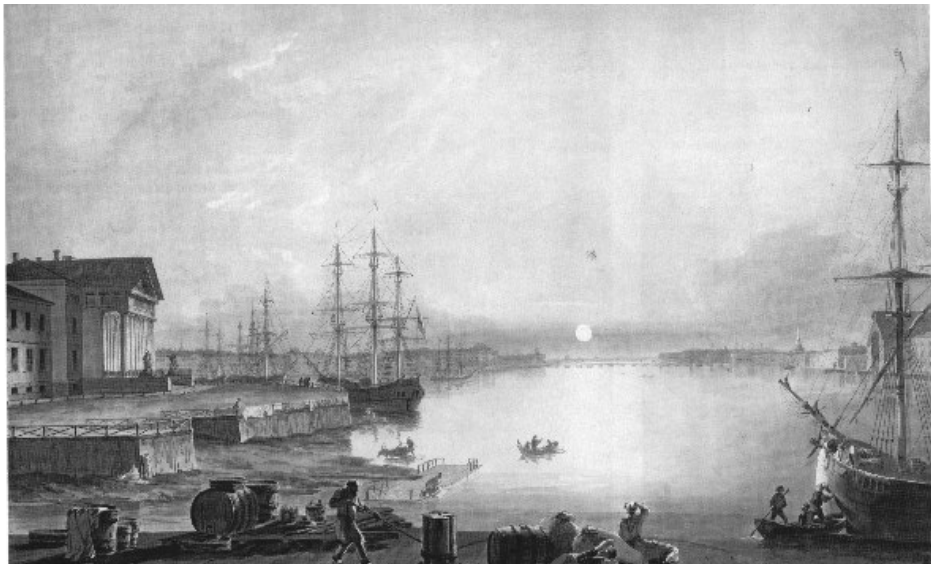
Особое место среди графических работ Воробьева занимают рисунки и акварели с морской темой. Первые работы с изображением водной стихии встречаются еще в сравнительно ранний период творчества. Самой ранней работой является «Вид на Биржу и Дворцовую набережную (Большая Нева)» (1810-е гг., ГРМ), за ней последуют и другие – «Фасад Академии художеств» (1813 г., ГРМ), «Набережная у Зимнего дворца» (1817 г., ГРМ). Наибольшее количество морских пейзажей приходится на время его заграничного путешествия в 1820 г. Именно тогда Воробьев создает серию восхитительных «наполненных воздухом» акварелей. Каждый лист этой серии можно назвать шедевром. Так, акварель «Въезд в Родосский порт» (1820 г., ГТГ) свидетельствует о том, насколько тонко художник научился чувствовать цвет и какого мастерства достиг в его передаче. Рябь воды и вечернее небо написаны так реалистично, что невольно попадаешь внутрь изображаемого пространства, становишься соучастником происходящего. В зарисовках художника присутствуют и изображения кораблей. Целые листы посвящены прорисовке отдельных де-

талей. На одном из таких рисунков «Нос корабля» (1820 г., ГТГ) Воробьев твердой, уверенной линией прорисовывает переднюю часть корабля. Есть рисунок и с изображением палубы корабля. Путь художника в Святую Землю и по островам Греческого архипелага пролегал через моря, и он зарисовывал морские виды. Именно в этот период работы Воробьева начинают приобретать романтический оттенок. Разве не романтично море с плывущими по нему кораблями или вечернее небо, отражающееся в глади воды? Характерной в этом смысле является акварель «Развалины на Смиренской горе» (1820 г., ГТГ). Первый план работы заполняют плывущие по морю корабли и лодки. На втором плане расположен город, а на третьем – Смиренская гора с развалинами. Название работы соответствует романтическим представлениям художника. С одной стороны, отличительной особенностью данного рисунка, как и многих других работ художника в технике акварели, является чистота цвета. Художник не использует темную и «грязную» палитры красок. Мазок кисти яркий и прозрачный. С другой стороны, в рисунках Воробьева присутствует фотографическая точность (хотя фотографии в то время еще не существовало). Умение художника достоверно передавать на плоскости бумаги море, корабли, архитектуру, небо, природу заставляет восхищаться его талантом.

В некоторых работах художник изображал и себя со своими спутниками. Так, на рисунке «Босфор против Буюкдере» (1820 г., ГТГ) Воробьев написал себя за рисованием. Интересной здесь является трактовка дерева на первом плане – листья деревьев под напором ветра готовы сорваться с веток. Такой подход к изображению дерева можно назвать новаторским в русской живописи того времени. Никто до М. Воробьева не пытался написать дерево на ветру.

Самой лучшей графической работой М. Н. Воробьева считается акварель «Вид на Неву от Горного института» (1834 г., ГТГ). В работе был воплощен весь опыт прежних лет. Ярким элементом в данном случае выступает солнце. Начиная с самого раннего периода творчества, эффект от солнечного освещения привлекал внимание художника. Вероятно, интерес был связан с тем, что при помощи солнечного света можно было показать контраст темного и светлого. Впервые в своем творчестве мастер пишет не лучи солнца, а само солнце. Солнечный свет разливается по всей Неве. Воробьев создает контраст света и тени на корабле, расположенном в правой части работы. Лодка с людьми на реке выступает темным пятном. Воробьев четко отделяет границы света и тени. Судя по работам прежних лет, к этому он шел довольно долго. Путешествие по Ближнему Востоку помогло ему открыть свои творческие способности. Небо в его работах начинает играть в радужных тонах.

Большое количество рисунков было создано М. Воробьевым за время путешествия по Италии с 1845 по 1846 г. До наших дней сохранился альбом с рисунками Воробьева этого периода. Альбом содержит пейзажи, жанровые зарисовки, эскизы, композиции, виды итальянских городов, в том числе Рима и Палермо. Среди них есть рисунки «Рыбачьи лодки в бухте» (1845 г., ГТГ), «Прибой» (1845 г., ГТГ), «Мост через Тибр в Риме» (1845 г., ГТГ). Они доказывают, что художник продолжает интересоваться морской стихией и под конец жизни. Как и прежде, худож-



Воробьев М. Н. Вид на Неву от Горного института. Не позднее 1834.
Бумага, акварель, тушь, кисть, перо. ГТГ

ник умело сочетает различные техники: акварель, графитный и итальянский карандаши. Рисунок «Мост через Тибр в Риме» выполнен на высоком уровне мастерства. Воробьев использует прием ретуширования, что придает работе еще большую изысканность. Кроме видовых изображений художник продолжает рисовать и людей. Тема человека привлекала Воробьева на протяжении всей жизни. Какой пейзаж без человека? Изображение человеческих фигур выступает как дополнение к работе. Если сравнивать рисунки Воробьева с работами предшественников (Сем. Щедрин, Ф. Алексеев, М. Иванов), то человеческие фигурки стали более «живыми», реалистичными, подвижными. Так, в зарисовке «Дорога к французскому монастырю Санта-Мария ди Джезу в Палермо» (1845–1846 гг., ГТГ) молодой человек пьет воду из фонтана. В другом рисунке «Дорога в Оливиццу близ Палермо» (1845–1846 гг., ГТГ) женщины прогуливаются по дороге, а на рисунке «Вид Рима с Монте-Пинчио» (1845 гг., ГТГ) девушки отдыхают под деревом, женщина гуляет с ребенком, мужчины собираются на террасе. Надо отметить, что раскованность фигур, простота их движений были характерными особенностями практически для всех работ Воробьева. Художник не ставит перед собой задачи изобразить фигуры людей, восхищающиеся дворцом или иным памятником архитектуры, как это было у Ф. Алексеева. Его цель –дополнить пейзаж, внести в него жизнь. Воробьев шел к этому постепенно. Поначалу художник испытывал влияние традиций классицизма, но уже в рисунках села Никольского мы наблюдаем вполне свободную трактовку фигур. В период путешествия по Ближнему Востоку человек становится неотъемлемой частью изображения: «Для художника паломники, священники, арабы не просто условный стаффаж. Их присутствие и созерцание ими священного места позволяют зрителю почувствовать свою сопричастность святыне» [2].

Воробьев не был большим сторонником изображения фигур животных, но в некоторых работах они присутствуют. К примеру, в рисунке «Фонтан в селе Никольском» (1812 г., ГТГ) и «У колодца в селе Никольском» (1812 г., ГТГ) художник рисует лошадей, а в рисунке «Мыс Фалль. Вид с террасы» (1834 г., ГТГ) – собачек. И здесь Воробьев стремится наполнить пейзаж жизнью, органично соединив фигуры животных с природой.

Просмотрев таким образом графическое наследие художника, можно сделать следующий вывод. Несомненно, Воробьев является блестящим русским рисовальщиком и акварелистом. Его талант был замечен уже в годы учебы в Академии. П. Н. Петров в журнале «Вестник изящных искусств» писал: «Воробьев в классе Томона, равно как и у преподавателя математики Скабовскаго, учился хорошо; кроме того, он очень любил рисовать, и его рисунки отличались большим вкусом» [3]. Художник на протяжении всей жизни находился в творческом поиске. Многочисленные зарисовки памятников архитектуры, морских пейзажей, людей, животных свидетельствуют о настойчивом стремлении мастера познать окружающий мир и отразить его великолепие на листе бумаги.

Примечания

1. *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М., 2005. С. 394.

2. Святая Земля в русском искусстве (каталог выставки) М., 2001. С. 248.

3. *Петров П. Н.* Воробьев М. Н. и его школа // Вестник изящных искусств. 1888. Т. 6. Вып. 4. С. 282.

УДК 78.03./09

Л. И. Данько

CLASSICAL CROSSOVER В СИНТЕЗИРОВАННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЕКТАХ

В статье отражено взаимодействие таких феноменов современной музыкальной культуры, как classical crossover и синтезированный музыкально-художественный проект. Главный тезис заключается в том, что синтезированный музыкально-художественный проект является наиболее распространенной и перспективной формой презентации classical crossover в современной медиатизированной культуре.

The article describes the interaction of such phenomena of modern musical culture as the classical crossover and the synthesized musical-art project. The main point is that the synthesized musical art project is the most widespread and perspective form of presentation of the classical crossover in modern mediatized culture.

Ключевые слова: музыка classical crossover, синтезированный музыкально-художественный проект.

Keywords: classical crossover music, synthesized musical-art project.

На рубеже XX–XXI вв. получил распространение феномен синтезированного музыкально-художественного проекта, который представляет собой «явление массовой культуры, объединяющее в себе разного рода художественные и нехудожественные компоненты» [1].

Под этими компонентами подразумеваются как творческие, так и организационные аспекты деятельности группы специалистов (артистов, менеджеров, стилистов, режиссера и т. д. – во главе с продюсером), направленные на поддер-

© Данько Л. И., 2011

жание концептуального единства проекта на всех стадиях его осуществления [2]. Необходимо отметить, что конечной целью подобных проектов является их коммерческая реализация (в различных формах); проекты рассчитаны на массовую аудиторию; этим во многом обусловливается их насыщенность современными аудиовизуальными технологиями (которые используются как средства обогащения выразительности).

Основой синтезированного музыкально-художественного проекта является его музыкальная составляющая – специально сочиненная, аранжированная или скомпилированная музыка, преимущественно относящаяся к жанрам «третьего пласта» музыкальной культуры (подразумеваются популярно-развлекательные жанры и направления) [3]. Феномен синтезированного музыкально-художественного проекта продолжает свое формирование и в настоящее время. Существует определенная типология видов подобных проектов, предложенная В. Моряхиным: проекты эстрадного, театрального, спортивно-художественного и академического генезисов [4]. Примерами проектов эстрадного генезиса являются всевозможные концертные шоу-программы, телевизионные реалити-шоу («Фабрика звезд», «Русские теноры» на СТС). В зависимости от типа проекта, на первый план выходит та или иная из его функций (этическая, агитационная, эстетически-просветительская, коммуникативная и т. д.). Проекты различаются по форме реализации художественной продукции (выпуск и тиражирование аудио- и видеоальбомов; концертно-гастрольная деятельность; телевизионная форма реализации). Во многих случаях можно наблюдать в рамках одного проекта несколько форм реализации (с целью привлечения наибольшего числа реципиентов). Примером может служить отечественный мюзикл «Монте-Кристо» (2008), проект театрального генезиса. Здесь сценическая форма реализации (Московский Театр оперетты) сочетается с выпуском двойного студийного CD-альбома с музыкальной составляющей проекта, а также выпуском видеоверсии премьерного спектакля на DVD.

Одной из важнейших особенностей коммерчески успешного синтезированного музыкально-художественного проекта является инновационность. Она может проявляться в имидже артиста, стиле и жанре исполнения, специфике применения аудиовизуальных технологий в проекте.

На настоящий момент одним из наиболее перспективных и востребованных музыкальных стилей, представленных в синтезированных музыкально-художественных проектах, является classical crossover. Данный феномен подразумевает сочетание элементов академической и поп/рок/электронной музыки. Таким образом, этот стиль представляет собой сплав традиций второго и третьего «пластов». Поскольку classical crossover является синтетическим видом музыкального искусства, он обладает гибкостью развития, позволяющей сочетать академическую основу с самыми современными музыкальными тенденциями.

Официальная история classical crossover насчитывает немногим более десятилетия. Премия «Грэмми» в номинации Best Classical Crossover Album существует с 1999 г. Среди номинантов и призеров присутствуют как академические музыканты-инструменталисты (например, виолончелист Йо-Йо-Ма), так и оперные певцы (Брин Терфель, Рене Флеминг), что свидетельствует о размывании дистанции между «высоким» и «популярным» искусством в рамках classical crossover [5].

Ряд особенностей феномена classical crossover позволяет отнести его к сфере синтезированного музыкально-художественного проекта. К этим особенностям относятся:

– коммерческая направленность classical crossover'а;

– ориентированность на массовую аудиторию;

– синтетическая природа музыкального материала;

– применение новейших аудиовизуальных технологий;

– различные формы презентации музыкального материала (сценическое представление, аудиоверсия, телеверсия, видеоверсия, музыкальный клип), которые можно рассматривать как формы реализации художественной продукции синтезированного музыкально-художественного проекта.

В рамках данного исследования рассматриваются особенности синтезированных музыкально-художественных проектов в стиле classical crossover на примерах из зарубежной и отечественной практики.

"The Original Three Tenors Concert" (1990) – проект с участием Хосе Каррераса, Пласидо Доминго и Лучано Паваротти. По типологии проект можно отнести к синтезированным музыкально-художественным проектам как эстрадного, так и академического генезисов. Музыкальной составляющей проекта послужила концертная программа в исполнении «Трех теноров». Концерт состоялся 7 июля 1990 г. в Термах Каракаллы в Риме. Изначально проект был рассчитан на широкую аудиторию, о чем свидетельствует активное вовлечение аудиовизуальных технологий в процесс его создания и реализации (оснащение системами звукоусиления и звукозаписи, телевизионная съемка концерта). Осуществлялась прямая телевизионная трансляция концерта, которую посмотрели около миллиарда телезрите-

лей во всем мире. Стимулом для аудитории во многом послужил фактор инновационности, нашедший выражение в следующем:

– беспрецедентность факта совместного выступления указанных артистов;

– многомерная синтезированность проекта: синтез музыкальной и визуальной составляющих (в рамках которого можно наблюдать сочетание оперного искусства и античной архитектуры Терм Каракаллы), соединение в концертной программе оперного репертуара и произведений, относящихся к жанрам третьего «пласта» (арии из мюзиклов, популярные мелодии). Немаловажную роль в усилении музыкально-художественной (и визуальной) выразительности сыграл тот факт, что на сцене тенорам аккомпанировали одновременно два симфонических оркестра (Флорентийский Maggio Musicale и оркестр Римского оперного театра). Формы реализации художественной продукции проекта включают телеверсию концерта, видеоверсию в форматах VHS/DVD, аудиоверсию на CD. В силу огромной коммерческой рентабельности проект «Три тенора» получил статус долгосрочного. Каррерас, Доминго и Паваротти продолжали совместную концертно-гастрольную деятельность в рамках проекта до начала XXI в. Творческая деятельность «Трех теноров» оказала значительное влияние на развитие classical crossover'a.

"One Night in Eden" (1999) – концерт с участием Сары Брайтман, одной из ведущих исполнительниц в стиле classical crossover. Музыкальной основой для концерта послужил CD-альбом "Eden" (1998), занявший высокие позиции в чартах США, стран Южной Америки и Европы [6]. Музыкальный материал One Night in Eden включает в себя арии из опер ("Laschia Ch'io Pianga", "Nessun Dorma"), вокальные интерпретации инструментальных произведений ("Nella Fantasia", "Anytime, anywhere" – композиция на мотив "Adagio" Альбинони), популярные произведения в академической обработке ("Il Mio Cuore Va" – обработка поп-композиции "My Heart Will Go On" из фильма «Титаник»). Также в программу концерта вошли фрагменты из мюзикла "The Phantom of The Opera" в исполнении Брайтман. Перечисленные произведения в настоящее время входят в стандартный репертуар артистов classical crossover'a. Особенностью исполнения Сары Брайтман является сочетание техники бельканто и эстрадно-джазовых интонаций, что обычно неприемлемо для оперных певцов, но характерно для большинства исполнителей classical crossover'a (Эмма Шапплин, Андреа Бочелли, Флоран Паньи).

"One Night in Eden" можно отнести к проектам как эстрадно-академического, так и театрального генезиса. Подтверждением данного тезиса является подчеркнутая театрализованность концертных номеров. Примером может служить сценография номеров, объединенных морской тематикой. "La Mer" сопровождалась перемещением участников, закрепленных специальными тросами, над сценой за полупрозрачным подсвеченным занавесом. В результате создавался иллюзорный эффект подводного мира. Номер "Il Mio Cuore Va" визуально решен при помощи декорации фрагмента палубы «Титаника», что являлось отсылкой к фильму.

Съемки концерта "One Night in Eden" проходили в Южной Африке [7], что было отражено в самом шоу и видеоверсии (в визуальный ряд включены документальные кадры Южной Африки). Видеоверсия концерта была выпущена в форматах VHS и DVD. Важным признаком, указывающим на рассматриваемый пример как форму реализации художественной продукции синтезированного музыкально-художественного проекта, является наличие продюсирования (Фрэнк Петерсон, британский менеджер, продюсировал многие альбомы Сары Брайтман, в том числе "Eden"). На принадлежность к синтезированному музыкально-художественному проекту указывает и концертно-гастрольная форма реализации в рамках тура "One Night in Eden Tour", направленная на популяризацию музыкальной составляющей проекта.

В качестве примеров форм реализации художественной продукции синтезированных музыкально-художественных проектов в стиле classical crossover (в зарубежной практике) также можно привести видеоальбомы Хосе Карреараса "Around the World" (2002) и "Energia" (2005), основанные на музыкальном материале одноименных CD-альбомов [8]. Данные примеры демонстрируют характерные признаки classical crossover'a:

– сочетание академического вокала и современной аранжировки (включающей как симфонические, так и джазовые и электроинструменты);

– акцентирована роль перкуссионных и ударных инструментов;

– репертуар альбомов, включающий интерпретации песен народов мира, неаполитанские романсы ("Passione", "Mandulinata a Napule", "Vurria" и др.), а также академические обработки поп- и рок-композиций ("Quando Sento Che Mi Ami", "Wind of Change").

Примеры classical crossover'a в отечественной практике во многом основаны на зарубежном опыте. Отдельного внимания заслуживает совместная деятельность Игоря Крутого (как композитора и продюсера) и Дмитрия Хворостовского (как исполнителя) в рамках синтезированного музыкально-художественного проекта «Дежавю» (2009). Музыкальной составляющей проекта послужил цикл из 24 вокально-инструментальных

произведений в стиле classical crossover, написанных И. Крутым с учетом исполнительских качеств Д. Хворостовского. Характерное отличие композиций – сочетание оперного вокала и оркестрового сопровождения с элементами симфонической и электронной музыки. Здесь также значительна роль перкуссионных инструментов и ударных. Некоторые из произведений стилизованы под неаполитанский романс ("Gelosia", "Canzonetta Semplice", "Mari"). Характерно, что большая часть композиций исполнена на итальянском языке (подчеркнутая «академичность», указывающая на влияние традиций «второго пласта»).

Формы реализации художественной продукции проекта «Дежавю»:

– Музыкальный клип режиссера А. Бадоева на одну из композиций проекта ("Toi et Moi"), который начал демонстрироваться на музыкальном телевидении непосредственно до запуска проекта с целью привлечения потенциальной аудитории. Этому в значительной степени способствовало применение мультимедийных технологий при создании клипа (трехмерная графика, компоузинг), фэнтезийное содержание видеоряда, а также подчеркнутый героико-романтический образ исполнителя (Д. Хворостовский), включающий элемент эпатажности (который является признаком поп-культуры).

– Студийный альбом «Дежавю», включающий 24 композиции на двух носителях в формате CD-аудио.

– Концерт «Дежавю» с участием композитора и исполнителя, основанный на музыкальном материале одноименного альбома. Премьера концерта состоялась в Государственном Кремлевском Дворце в ноябре 2009 г. Концерт характеризовался широким использованием аудиовизуальных технологий (системы звукоусиления и звукозаписи, световые и мультимедийные эффекты) [9].

– Телеверсия концерта, которая была продемонстрирована вскоре после его премьеры.

Основываясь на перечисленных особенностях, проект «Дежавю» можно отнести к синтезированному музыкально-художественному проекту в стиле classical crossover.

Рассмотренные в рамках настоящего исследования примеры демонстрируют ряд общих признаков, характерных для classical crossover'а, а также признаки, присущие синтезированному музыкально-художественному проекту (в том числе наличие продюсирования: "The Original Three Tenors Concert" – Марио Дради, "One Night in Eden" – Фрэнк Петерсон, «Дежавю» – Игорь Крутой). Всем рассмотренным явлениям присущи ориентированность на массовую аудиторию, синтезированность, инновационность, насыщенность аудиовизуальными технологиями, различные формы реализации художественной продукции.

Таким образом, анализ примеров зарубежных и отечественных синтезированных музыкально-художественных проектов показывает, что применение в них такого музыкального стиля, как classical crossover, получает все большее распространение. Сочетание современных аудиовизуальных технологий с выразительными возможностями музыкального феномена classical crossover обеспечивает зрелищность и коммерческий успех этих проектов и расширяет перспективы дальнейшего развития данного направления в музыкальном искусстве.

Примечания

1. *Моряхин В. А.* Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 9.

2. Там же.

3. *Костюк Е. Б.* Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учеб. пособие. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008.

4. *Моряхин В. А.* Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 13.

5. *Лосева-Демидова Е. С.* Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций молодёжи: автореф. дис. ... канд. социол. наук. М., 2009. С. 13–14.

6. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Eden_%28Sarah_Brightman_album%29

7. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/One_Night_In_Eden

8. См.: URL: www.jcarreras.com Sound Recordings Review-Around the World | By Roger Pines | Copyright © 2002 Metropolitan Opera Guild, Inc. Source: Opera News. Date Published: January 2002

9. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие / отв. ред. К. Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 38.

УДК 791;77.0

А. Е. Селезнев

КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СОВРЕМЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

В статье анализируется влияние научно-технического прогресса на развитие искусства XX в. как одну из причин формирования новых видов, стилей, средств выразительности, бытия произведений искусства. На примере компьютерной графики рассматривается специфика применения новых технологий в киноискусстве, история и практика создания художественных образов.

The author analyses the influence of scientific progress on the development of the XX century art. The evolution of technology is viewed as the cause of emergence of new types, styles, means of expressiveness of the works of art. The specificity of using the new technology in cinematography, the history and the experience of creation of new art images are described with special attention to computer graphics.

Ключевые слова: технологии, искусство XX в., компьютерная графика, философия техники, человек и машина.

Keywords: technology, the art of the XX century, computer graphics, the philosophy of technology, people and computers.

Одной из отличительных черт XX столетия является стремительное развитие технологий, оказывающих значительное влияние на современное искусство. Достижения научно-технического прогресса находят свое отражение в возникновении и доступности новых видов искусства для массовой аудитории, таких, как телевидение, кино, компьютерные игры и т. д. Анализ научной литературы выявил [1], что развитие научно-технического прогресса обусловило как возникновение новых видов искусства, так и расширение круга средств выразительности, одним из которых можно рассматривать компьютерную графику, которая используется в целом ряде искусств и художественных явлений современности.

Многогранное и широкое использование компьютерной графики нашло свое место *в киноискусстве*. Современное кино невозможно представить без компьютерных технологий, которые помогают художнику реализовать свои фантазии, создавать необычные художественные образы, миры. Современные создатели стремятся совмещать реальное и виртуальное в образах, создаваемых при помощи 2-мерной и 3-мерной графики (2D, 3D), добиваясь реалистичности даже самых фантастических персонажей. Например, фильм «Властелин колец» (2001), персонаж Горлум, фильм «Я – робот» (2004), персонаж NC-5 и другие.

В середине 1960-х гг. многие художники заинтересовались использованием в своем творчестве новых технологий. Произошел синтез искусства и технологий. Ранее в создании «произведений искусства» посредством компьютера участвовали только инженеры и ученые. Эта ситуация была обусловлена несколькими факторами: доступ к ЭВМ был только у ученых в своих закрытых лабораториях, университетах; не было интерактивного программного обеспечения, требовалось его разрабатывать; процесс создания художественного произведения на компьютере был очень алгоритмического характера, требовались определенные навыки для работы на компьютере; обществом не воспринимались новые технологии как средство создания произведений искусства. Однако в 1950–1960 гг. были созданы системы, которые в последующих годах модифицировались и дали свои творческие «плоды» спустя 20 лет.

Во многих случаях сами ученые выступали в роли творцов, а в некоторых произведениях и сами художники постигали сложности взаимодействия с компьютерными системами. Результаты этих работ были представлены на первых двух выставках компьютерного искусства в Нью-Йорке и в Штутгарте в 1965 г. Важно отметить, что организаторами и зачастую участниками этих выставок были именно ученые.

Одной из наиболее значимых выставок компьютерного искусства стала «*Кибернетическая прозорливость*», проводившаяся в Институте современного искусства в Лондоне в 1968 г. Организатором выставки была Jasia Reichardt, которая сыграла немаловажную роль в развитии современного искусства того времени. Хотя это была не первая выставка компьютерного искусства, однако она считается важным событием на пути признания компьютерных технологий именно в мире искусства. Позднее Jasia Reichardt отметила, что выставка показала: человек может пользоваться компьютером и новыми технологиями, используя лишь свое творчество и воображение.

В 60-х гг. XX столетия начались первые опыты по использованию компьютерной графики в художественных целях. Но первые результаты были исключительно в научных лабораториях. Союз физика Билли Клювера из Bell Labs с художником Робертом Раушенбергом увенчался созданием в 1967 г. организации E. F. T. – эксперименты в искусстве и технике. Создание графики на первых компьютерах было весьма серьезной задачей. Создателям пришлось сосредоточиться над решением *технической стороны вопроса, работа была*

© Селезнев А. Е., 2011

направлена на создание именно инструментов создания изображения на компьютере.

Первые созданные работы *ограничивались исключительно техническими возможностями самих компьютеров и отсутствием инструментов создания компьютерной графики.* Одной из первых, кто начал разрабатывать компьютерные инструменты для создания компьютерной графики, была Вера Молнар. Она изобрела программу, которую назвала "Machine Imagi-naire", однако в итоге программа получилась очень ограниченной по возможностям и не получила широкого распространения.

В 1960 г. Молнар стала соучредителем группы исследований визуального искусства (Grav), которые изучали восприятие визульных образов. Они сыграли важную роль в развитии Оп-Арт'а и кинетического искусства в течение этого десятилетия. «Двигаясь маленькими шагами, художник находится в поиске образа мечты. Без помощи компьютера, не хватает возможности материализации изображения, которые ранее существовали только в уме художника. Это может показаться парадоксально, но машина, которая считается холодной и бесчеловечной, может помочь понять, что является наиболее субъективным, недостижимым и глубоким в человеке» [2].

В 1970-е гг. компьютерная техника претерпела сильнейшие изменения в области отображения графической информации. Были *разработаны основные принципы просчета графики*. Также были созданы новые микрокомпьютеры, которые получили распространение из-за своей сниженной стоимости и большей производительностью, по сравнению с их предшественниками. В конце 1970-х появляется фильм, выполненный с помощью *трехмерной компьютерной анимации*, под названием «Вояджер-2» (1977 г.).

В 1980-е гг. из-за привлечения большого количества людей, которые заканчивали курсы подготовки специалистов, произошло стремительное развитие в области технологии компьютерной графики и техники, связанное с созданием более мощных компьютеров. Компания Silicon-Graphics – одна из первых компаний, которая начала разрабатывать *рабочие станции для просчета компьютерной графики.*

Первой моделью человека в мире компьютерной графики была Синди, созданная для научно-фантастического фильма «Наблюдатель» в 1981 г. В 1982 г. «Дисней» выпускает первый игровой фильм «Трон», в котором более 20 минут компьютерной графики. В этом фильме *компьютерная трехмерная анимация сочеталась с игрой актеров*. Фильм 1985 г. «Последний звездный боец» был первым *художественным фильмом, в котором использовалась детально проработанная, реалистичная компьютерная графика*. Также в эти годы в эфир выходит первая телевизионная реклама, созданная полностью на компьютере, под названием Brilliance. В Японии активно ведутся разработки по компьютерной симуляции дождя, ветра, тумана, света.

Стали появляться фирмы, работающие в отрасли компьютерной графики. В 1985 г. создается Pixar, в 1987 г. – Rhythm & Hues. В Париже в 1985 г. – компания Buff и многие другие.

С 1990 г. произошел резкий рост производства компьютеров и одновременно снижение их стоимости, появились первые персональные компьютеры. К середине девяностых возникает *цифровое видео, которое внесло свою лепту в качество развития компьютерной графики. Все это помогло создать более реалистичные фантастические миры, образы.* Например, кинорежиссер Джордж Лукас использует цифровые камеры для съемок своего фильма «Звездные войны-2» (2002). Также в цифровом формате создаются фильмы «Ведьмы из Блэр» (1999), «Торжество» (2000). Затем цифровое видео было перенесено на кинопленку для показа в кинотеатрах. Компьютерная графика становится уже отдельной отраслью художественного творчества и получает признание у общественности.

Компьютерная графика применяется уже не только в фильмах, но и находит себе место в телевизионных сериалах и в компьютерных играх. Появляются новые крупные компании, занимающиеся компьютерной графикой, такие, как Mill – 1990 г., Digital Domain – в 1993 г. и др., которые занимают ведущее место в производстве визуальных эффектов и в настоящее время.

В современном киноискусстве широко представлена компьютерная графика *как средство выразительности*. Она стала активно использоваться в произведениях киноискусства с 1990-х гг., включающих значительное количество визуальных эффектов. Например: в фильме «Бездна» (1989) был создан первый реалистичный трехмерный персонаж, в котором сочетались различные визуальные эффекты, такие, как зеркальные преломления, блики, которые создавались оптическим способом, но в фильме есть и сцена, которая была скомпонована на компьютере, в компьютерной программе Photoshop. Самый красочный эпизод фильма – когда морское существо имитирует мимику и вступает в диалог с главными героями кинокартины, в то время это произвело эстетический шок. В 1991 г. на свет выходит «Терминатор II», спецэффекты в котором выполнила студия ILM. Этот фильм был первым боевиком, в котором специальные эффекты были реализованы на очень высоком уровне. Компьютерная графика использовалась с целью создания трехмерного морфинга, анимации движений человека, отражения и преломления, искажения,

когда цифровой актер проходит сквозь решетку. Были созданы удивительные художественные образы и эффекты, которых до этого фильма в кино не было.

В 1992 г. вышел фантастический фильм «Газонокосильщик», в котором компьютерная графика сыграла немаловажную роль, а именно: впервые была создана виртуальная реальность и представлена зрителю. Это было сделано с целью создания определенного художественного эффекта, нового фантастического мира, а именно, новой виртуальной среды, которая вызывала у зрителя различные ощущения страха и ужаса.

В 1992 г. в фильме «Бэтмен возвращается» компьютерная графика используется как средство для стилизации изображения под комиксы, что является одной из особенностей этого фильма; также использовалась компьютерная графика и для создания анимации персонажей. В результате был достигнут особый выразительный эффект, который помогал погрузить зрителя в мир кинокомиксов.

В кинофильме 1993 г. «Парк Юрского периода» Стивена Спилберга впервые использовались фотореалистичные модели динозавров, анимированные с помощью компьютерной графики и разработанной технологии – обратной кинематики, с помощью компьютера был полностью смоделирован первобытный мир и населен динозаврами. Динозавры были настолько достоверно воссозданы, что это стало для того временем творческо-художественным «прорывом». Эти образы вызывали у зрителей чувство восхищения и ужаса, позволяя пережить целую гамму чувств.

В кинокартине «Титаник» (1991) при помощи средств компьютерной графики создается «океанская вода», также активно используется цифровой композитинг и захват движения. Созданы полномасштабные сцены крушения Титаника, что подчеркивает ужас, которым охвачены все участники событий, и нравственное мужество главных героев. Воссозданная «реальность событий» позволяет зрителям не столько развлечься спецэффектами, но, главное, прочувствовать и осмыслить происходящее через призму этических ценностей.

В фильме Винсента Уорда «Куда приводят мечты», снятом в 1998 г., создан совершенный визуальный ряд – живой и насыщенный мир, в котором была попытка воссоздать ад и рай. Фантастический мир, в который попадают главные герои, полностью создается при помощи компьютерной графики. Главный герой очень любил живопись, и поэтому его рай состоит, как картина, из мазков. Он идет по тропинке и проваливается в воду – и вода полностью, как мазками, нарисована на полотне. В этом фильме компьютерная графика выступает в роли *обогащения* художественного образа, превращая все фантазии в реальный мир.

Также особого внимания заслуживает фильм «Район № 9», в котором компьютерная графика – основа в создании визуального ряда. С помощью компьютерной графики и технологии «захвата движения» были созданы уникальные образы пришельцев и совмещены с отснятым материалом невероятно правдоподобно.

Создание большинства современных спецэффектов было бы невозможно *без технологии совмещения движения и геометрии сцены виртуальной и реальной*. Технология, давшая возможность совмещать реальный и виртуальный миры, получила название "*match moving*" [3], о которой говорилось выше. *Основной задачей этой технологии становится совмещение движения отснятого материала с объектами, созданными в 3-мерном или 2-мерном пространстве*. Для достижения этого результата используется огромное количество разнообразного программного обеспечения. В дальнейшем материал отправляется на заключительный этап, который называет "*Compositing*" [4] – *это объединение визуальных элементов из различных источников в единый художественный образ, для того чтобы создать иллюзию, что все эти элементы являются частями одной и той же сцены, героя, образа*.

Compositing делится на несколько видов:

– *технический*, т. е. исходное изображение почти не изменяется, а в кадре убираются лишние детали. Это рутинный процесс, но часто и в большом объеме используется в кино. Например, затирание тросов у летящего героя;

– *креативный*, когда к исходному изображению выполняется «кеинг» [5], «трэкинг» [6] и т. д., то есть получается, что в исходном изображении приблизительно 50% остается без изменения, а другие 50% необходимо создавать, затем все это вместе соединяется, компонуется. Например, заставки на ТВ, телевизионное оформление, прогноз погоды;

– *сервисный*, то есть после получения исходного киноматериала; кардинальных изменений в него не вносится, он остается без изменений, например, делается цветокоррекция для создание более выразительной атмосферы визуального материала.

Благодаря внедрению новых технологий экранные искусства получили возможность создавать *любые, даже самые фантастические, образы*, уподобляясь во многом анимации, единственному виду кино, где полет фантазии и степень условности не имеют границ.

Компьютеризация многих технологических процессов фиксации и обработки пространственно-временных событий, развитие компьютерных искусств (компьютерной графики, анимации, ком-

пьютерной музыки) – все это способствует появлению нового способа восприятия и творчества.

Надо отметить, что с точки зрения выражения идей, мысли компьютерная графика помогает создателям представить миры, явления, которых нет в реальной жизни, но есть в воображении, а значит, в виртуальном пространстве, материализующем образы воображения; пережить чувства восторга и ужаса, горя и радости с особой остротой, чтобы в реальном мире более оценить ту данность, которая есть.

Примечания

1. См. подробнее об этом: *Дворко Н. И.* Профессия – режиссер мультимедиа. СПб., 2004; *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996; *Дворко Н. И.* Роль компьютерных технологий в расширении выразительных возможностей аудиовизуальных искусств: уч. зап. фак-та искусств. СПб., 2000.

2. URL: http://design.osu.edu/carlson/history/lesson9.html.

3. Brinkmann R. The Art and Science of digital compositing. Morgan Kaufmann, 1999.

4. *Айзек В. Керлоу* Искусство 3D-анимации и спецэффектов / пер. с англ. Е. В. Смолиной. М., 2004.

5. Кеинг – технология совмещения двух и более изображений или кадров в одной композиции. Для совмещения используется цветовая проекция, чаще всего это синий или зеленый цвета.

6. Трекингом называется определение местоположения движущегося объекта (нескольких объектов) во времени с помощью камеры. Алгоритм анализирует кадры видео и выдает положение движущихся целевых объектов относительно кадра.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АТАМАНОВА Наталья Викторовна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка Брянского государственного университета имени академика И. Г. Петровского. 241036, г. Брянск, ул. Бежицкая, д. 14
E-mail: atamanova2001@list.ru

БАЛУЕВ Сергей Михайлович – кандидат филологических наук, доцент кафедры искусствоведения и культурологии Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. 191186, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Конюшенная, д. 5
E-mail: art_baluev@mail.ru

БАРДОВСКАЯ Анастасия Игоревна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре германских языков ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: nastya978@inbox.ru

БАТЫРКАЕВА Татьяна Владимировна – заместитель директора по педагогическому отделению Осинского профессионально-педагогического колледжа. 618122, Пермский край, г. Оса, ул. М. Горького, д. 18
E-mail: tatjanabat@yandex.ru

БОЛГОВА Ольга Николаевна – аспирант кафедры литературы Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова. 163002, Архангельская область, г. Архангельск, просп. Ломоносова, д. 4
E-mail: rbook. lib@pomorsu.ru

БОЛТАЕВСКАЯ Татьяна Игоревна – аспирант кафедры теории и истории искусств Московского государственного академического института им В. И. Сурикова. 109004, г. Москва, Товарищеский пер, д. 30
E-mail: ftii@yandex.ru

ВАЛУЙЦЕВА Ирина Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и прикладной лингвистики Московского государственного областного университета. 105005, г. Москва, ул. Радио, д. 10а
E-mail: l.leonova83@gmail.com

ГЛАДИЛИН Никита Валерьевич – кандидат филологических наук, докторант кафедры всемирной литературы Московский педагогический государственный университет. 119992, г. Москва, просп. Вернадского, д. 88
E-mail: nikitagl@inbox.ru

ГЛУШКОВА Светлана Юрьевна – ассистент кафедры восточных языков и методики преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Казань, ул. Татарстана, д. 2
Email: svetaelina@gmail.com

ДАНЬКО Леонид Игоревич – аспирант кафедры режиссуры и мультимедиа Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. 192238, г. Санкт-Петербург, ул. Фучика, д. 15
E-mail: frollo_17@mail.ru

ДУНЯШЕВА Лилия Гаффаровна – аспирант кафедры английской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603155, г. Н. Новгород, ул. Минина, д. 31а
E-mail: lilynov@yandex.ru

КАЗАКОВА Наталья Владимировна – ассистент кафедры романо-германской филологии ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: natalya.kazakova00@yandex.ru

КАЛМЫКОВА Галина Александровна – кандидат филологических наук, зав. кафедрой иностранных языков Ульяновского государственного педагогического университета им. И. Н. Ульянова. 432700, г. Ульяновск, пл. 100-летия В. И. Ленина, д. 4
E-mail: dr.kalmykova_g@mail.ru

КИРИЛЛОВА Ирина Викторовна – аспирант кафедры русского языка Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, д. 1
E-mail: irin-kurov@yandex.ru

КРАСНОВА Наталья Викторовна – аспирант кафедры всемирной литературы Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Н. Новгород, ГСП-37, ул. Ульянова, д. 1
E-mail: vsemirka@rambler.ru

ЛЕВЕНКОВА Елена Романовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Поволжской государственной социально-гуманитарной академии. 443099, г. Самара, ул. М. Горького, д. 65/67
E-mail: elena_lubkova@mail. ru

ЛЕОНОВА Елена Васильевна – аспирант кафедры теоретической и прикладной лингвистики Московского государственного областного университета. 105005, г. Москва, ул. Радио, д. 10а
E-mail: l.leonova83@gmail.com

ЛЫСОВ Антон Анатольевич – выпускник аспирантуры кафедры русской и зарубежной литературы Сыктывкарского государственного университета. 167001, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., д. 55
E-mail: aspirant@syktsu.ru

МАКАРОВ Аркадий Николаевич – кандидат филологических наук, доцент по кафедре иностранных языков с курсами латинского и русского языков Кировской государственной медицинской академии. 610027, г. Киров, ул. К. Маркса, д. 137
E-mail: arnim@mak. kirov.ru

МАКЛАКОВА Светлана Владимировна – аспирант кафедры русской литературы Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, д. 1
E-mail: Svetocka84@yandex.ru

МАСЛОВА Эльмира Физаиловна – соискатель по кафедре русского и контрастивного языкознания Елабужского государственного педагогического университета. 423600, Республика Татарстан, г. Елабуга, ул. Казанская, д. 89
E-mail: melfiz0305@gmail.com

МАТВЕЕВА Елизавета Владимировна – аспирант кафедры документоведения и стилистики русского языка Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого. 300026, Тула, просп. Ленина, д. 125
E-mail: belty@bk.ru

МЕХРАЛИЕВА Гюльнара Ашрафовна – соискатель кафедры русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета, редактор редакционного отдела журнала «Ученые записки Петрозаводского государственного университета». 185910, г. Петрозаводск, просп. Ленина, д. 33, каб. 272 (редакция журнала «Ученые записки ПетрГУ»)
E-mail: mekhralieva@petrsu.ru

МИЗИНА Надежда Николаевна – аспирант кафедры всемирной литературы Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, д. 1
E-mail: vsemirka@rambler.ru

МИНГАЛЕЕВ Марат Искандарович заместитель директора по научной работе Набережночелнинской картинной галереи. 423810, Республика Татарстан, г. Набережные Челны, пр. Мира, д. 3/01
E-mail: art-gallery1980@mail.ru

ОРЕХОВА Наталья Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии Глазовского государственного педагогического института им. В. Г. Короленко. 427600, Республика Удмуртия, г. Глазов, ул. Первомайская, д. 25
E-mail: ilf@ggpi.org

ПЕРЕСТОРОНИНА Дарья Владимировна – преподаватель кафедры английской филологии Пермского государственного педагогического университета. 614990, г. Пермь, ул. Сибирская, д. 24
E-mail: daria@perm.raid.ru

ПЕШКОВА Алина Сергеевна – аспирант кафедры англистики и межкультурной коммуникации Московского гуманитарного педагогического института. 103051, г. Москва, ул. Садовая-Самотечная, д. 8
E-mail: peshkovaa@mail.ru

ПОСТНОВА Елена Аркадьевна – аспирант кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного педагогического университета. 614000, г. Пермь, ул. Пушкина, д. 24
E-mail: 614000@bk.ru

РУСАКОВА Ольга Владимировна – аспирант кафедры русского языка и общего языкознания Тульского государственного педагогического университета имени Л. Н. Толстого. 300910, г. Тула, пос. Л. Толстого, ул. Чкалова, д. 10
E-mail: rusakova25@mail.ru

РЫЛОВА Анна Евгеньевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета. 155008, Ивановская обл., г. Шуя, ул. Кооперативная, д. 24
E-mail: rylovaAE@yandex.ru

САДЫХОВА Наиля Мамедгусейн – кандидат филологических наук, доцент по кафедре иностранных языков Азербайджанского университета языков. AZ 1000, Азербайджан, г. Баку, ул. Р. Бейбутова, д. 60
E-mail: nailya. sadikhova@gmail.com

САМОДЕЛОВА Елена Александровна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН. 121069, г. Москва, Г-69, ул. Поварская, д. 25а
E-mail: samodelova@imli.ru

САМСИТОВА Луиза Хамзиновна – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой башкирского языка Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 450000, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Октябрьской революции, д. 3а
E-mail: luiza_sam@mail.ru

СЕЛЕЗНЕВ Артём Евгеньевич – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов кафедры искусствоведения. 192236, г. Санкт-Петербург, ул. Фучика, д. 15
E-mail: artem. seleznev@gmail.com

СЕРОПЯН Аветис Сережаевич – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета. 155008, Ивановская область, г. Шуя, ул. Кооперативная, д. 24
E-mail: serpantin58@mail. ru

СКЛИЗКОВА Тина Алексеевна – аспирант кафедры литературы Владимирского государственного гуманитарного университета. 600024, г. Владимир, просп. Строителей, д. 11
E-mail: sklizkova_tina@list.ru

СНЕГИРЕВ Илья Александрович – аспирант кафедры литературы Владимирского государственного гуманитарного университета. 600024, г. Владимир, просп. Строителей, д. 11
E-mail: ilya_sneg@mail. ru

ТИМОШЕНКО Людмила Олеговна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре иностранных языков гуманитарных факультетов Башкирского государственного университета. 450074, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Заки Валиди, д. 32
E-mail: timoshenkolo@mail.ru

ТОКАРЕВА Галина Альбертовна – доктор филологических наук, профессор по кафедре литературы и журналистики Камчатского государственного университета имени Витуса Беринга. 683032, Камчатская обл., г. Петропавловск-Камчатский, ул. Пограничная, д. 4
E-mail: tga41@yandex.ru

ТРАФИМЕНКОВА Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, преподаватель русского языка Брянский медицинский колледж им. академика Н. М. Амосова. 241050, г. Брянск, ул. Луначарского, д. 49а
E-mail: tanya-bryansk@yandex.ru

УТКИНА Надежда Вениаминовна – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков неязыковых специальностей ВятГГУ. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: utkina-nv@yandex.ru

ШАШНЕВА Екатерина Николаевна – аспирант кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета. 155008, Ивановская обл., г. Шуя, ул. Кооперативная, д. 24
E-mail: serpantin58@mail.ru

ШТЫРЛИНА Екатерина Геннадьевна – аспирант кафедры современного русского языка Казанского (Приволжского) федерального университета. 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18
E-mail: shtyrlinaekaterina@gmail.com

ЮХНОВА Ирина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. 603000, г. Нижний Новгород, ул. Б. Покровская, д. 37
E-mail: yuhnova@yandex.ru

Вестник
Вятского государственного гуманитарного университета

Филология и искусствоведение

Научный журнал № 2(2)

Подписано в печать 25.08.2011 г.
Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Mysl.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,5. Тираж 1000. Заказ № 1773.

Издательство Вятского государственного гуманитарного университета
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26
(8332) 673-674