

Вятский государственный гуманитарный университет

**В Е С Т Н И К**  
**ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО**  
**ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА**

Филология и искусствоведение

Научный журнал

**№ 3(2)**

Киров  
2010

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

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

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

*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), 2010

---

## СОДЕРЖАНИЕ

---

*Цветкова М. В.* Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования ..... 8

### ЛИНГВИСТИКА

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

*Концептуальный анализ языковых единиц. Теория коммуникации. Дискурс*

<i>Олефир С. С.</i> О влиянии компонентов семантики просторечных лексем на коммуникативный замысел текста .....	13
<i>Балабанова М. Ю.</i> Идиоматическая репрезентация концепта «учение» посредством тематических групп «Результаты учебы», «Ум», «Глупость» .....	16
<i>Кошкарова Н. Н.</i> Пространство гармоничного дискурса в жанре политического интервью межкультурного уровня .....	19
<i>Зубкова О. С.</i> Метафора как семиотическая система .....	23
<i>Семененко Н. Н.</i> Прецедентный потенциал русских пословиц в аспекте трихотомии «текст – дискурс – произведение» .....	27

*Системно-функциональный анализ языковых единиц: диахрония и синхрония*

<i>Хайрутдинова А. Р.</i> Функциональная характеристика лексемы <i>смерть</i> в произведениях Анатолия Кима .....	32
<i>Ачаева М. С.</i> Параметрические прилагательные «широкий/узкий» в русском и английском языках: семантика, сочетаемость и деривационный потенциал .....	35
<i>Маклакова Е. А.</i> Выявление и описание национальной специфики семантики наименований лиц с применением контрастивной методики .....	38
<i>Суравикина Е. В.</i> Деривационные отношения в метеолексике Омской области .....	44
<i>Кренделева Т. В.</i> Сложноподчиненные предложения с заимствованными союзами в пермских языках .....	47
<i>Барахоева Н. М.</i> Типы косвенных наклонений в системе ингушского глагола .....	50
<i>Ушакова А. П.</i> Сравнительно-сопоставительная характеристика прилагательных с формантом -лев в русском и сербском языках .....	53
<i>Гилемшин Ф. Ф.</i> Семантико-прагматический статус народных примет .....	56

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

*Языковая система. Концепт. Семантический анализ слова и предложения*

<i>Лебенкова Е. Р.</i> Репрезентация концепта «епету» в институциональном политическом дискурсе США .....	61
<i>Ильин Ю. В.</i> О взаимодействии понятий <i>обычай</i> , <i>традиция</i> и <i>закон</i> в языковом сознании англосаксов .....	66

<i>Ильин Ю. В.</i> Обыденные концепты “good”, “bad” как точки роста ментальной области права и суда .....	69
<i>Колодяжная В. Н.</i> Семантические характеристики наречия неполноты действия или признака <i>hardly</i> в сочетании с глаголом .....	71
<i>Кулькова М. А.</i> Способы реализации атрибутивного осложнения паремиологических конструкций в русском и немецком языках .....	75

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### Литература России. Современный литературный процесс

#### *Структура текста. Мотивационный и концептуальный анализ. Анализ фольклорных жанров*

<i>Киселева В. А.</i> Мотив в лирическом цикле: принципы исследования .....	78
<i>Попова А. В.</i> Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина .....	82
<i>Бирюкова О. И.</i> Рассказ А. И. Завалишина «Пепел» как нарративный текст .....	86
<i>Сабирова Л. А.</i> Рассказчик в прозе Л. Н. Лунца .....	90
<i>Косинцева Е. В.</i> Анималистические традиции в прозе Е. Д. Айпина .....	96
<i>Соловьева А. А.</i> Язык драматического произведения. Техника «Verbatim» (вербатим) .....	100
<i>Намычкина Е. В.</i> Сказка как литературный жанр .....	103
<i>Сокаева Д. В.</i> К вопросу об особенностях осетинских фольклорных текстов о святилищах .....	109
<i>Ширишикова Е. Ю.</i> Отражение национальной картины мира в творчестве поэтов-самоучек на рубеже XIX–XX вв. (концепты дом – двор – поле) .....	114
<i>Рылова А. Е.</i> Литургические мотивы в повести Б. К. Зайцева «Голубая звезда» .....	118
<i>Серопян А. С., Самсонова И. В.</i> «Положительно прекрасный человек» в современной прозе .....	121

### Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

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

<i>Рыжанова Е. В.</i> К вопросу о жанровом синкретизме романа И. В. Гете «Вильгельм Мейстер» .....	124
<i>Кутеева Н. Э.</i> Отражение позитивистской концепции в анималистических повестях Джека Лондона .....	128
<i>Павлова Е. В.</i> «Roman À clef» Хемингуэя. Ф. С. Фицджералд и Э. Хемингуэй .....	132
<i>Лошакова Т. В.</i> Роман Е. Анджеевского «Пепел и алмаз» в аспекте идей философии экзистенциализма .....	138
<i>Зиганшина Н. Ф.</i> Своеобразие поэтики «Заметок» Элиаса Канетти .....	142
<i>Сорокина А. С.</i> Образ детства в творчестве Э.-Э. Шмитта и в философии Г. Башляра .....	147
<i>Нестеренко Ю. С.</i> Кодекс самурая в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» .....	149

---

<i>Жаткин Д. Н., Аношина Е. И.</i> Джордж Крабб и русская литература второй половины 1850-х – начала 1860-х гг. ....	152
--	-----

## **ЖУРНАЛИСТИКА**

<i>Сергеенко А. А.</i> Профессиональная деятельность журналиста в условиях информационно-коммуникативной революции и конвергенции СМИ: к постановке проблемы .....	157
--	-----

<i>Федорова О. Н.</i> Композиционно-сетевая структура электронно-речевых жанров в британской интернет-публицистике .....	163
--	-----

## **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

<i>Певнева Н. Ю.</i> Религиозный символизм в творчестве Жоржа Руо .....	171
<i>Черныш Э. Э.</i> Вопросы теории музыкальной артикуляции: от традиций XVIII в. к актуальным проблемам терминологии .....	176
<i>Будкеев С. М.</i> Органоподобные музыкальные инструменты античности и гидравлос .....	182
<i>Зиновьева А. П.</i> Проблемы развития певческой кантилены в хоровом дирижировании .....	186
<i>Иванов А. В.</i> Virtuозный концерт в репертуаре виолончелиста .....	191
<i>Лаптев В. В.</i> Структурная организация печатной полосы: типология и классификация .....	193
<i>Соловьёва Е. Ю.</i> Изображение притчи о мудрых и неразумных девах в соборе города Гамбурга .....	202

<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b> .....	205
----------------------------------	-----

---

## CONTENTS

---

- Tsvetkova M. V.* Possibilities of Reception Approach in the Frame of Comparative Studies
- Olefir S. S.* On the Influence of Semantics of Colloquial Lexemes on Text Communicative Conception
- Balabanova M. Yu.* Idiomatic Representation of the Concept “Learning” by Means of Thematic Groups “Studies Results”; “Mind”, “Stupidity”
- Koshkarova N. N.* Congruous Discourse Area in the Genre of Cross-Cultural Political Interview
- Zubkova O. S.* Metaphor as a Semiotic System
- Semenenko N. N.* Precedent Potential of Russian Parables as a Problem of Semantic Analysis
- Khairutdinova A. R.* Functional Characterization of the Lexeme *Death* in Anatoli Kim’s Works
- Achayeva M. S.* The Parametrical Adjectives *wide / narrow* in the Russian and English languages: Semantics, Combinability and Derivational Potential
- Maklakova Ye. A.* Determination and Description of the National Peculiarities of Persons’ Nominations Semantics with the Help of Contrastive Analysis
- Suravikina Ye. V.* Derivational Relations in Meteovocabulary of Omsky Region
- Krendeleva T. V.* Complex Sentences with Borrowed Conjunctions in the Permian Languages
- Barakhoyeva N. M.* The Types of Oblique Mood in the System of the Ingush Language
- Ushakova A. P.* Comparative Analysis of Adjectives Ending in -AEB in the Russian and Serbian Languages
- Gilemshin F. F.* The Semantic and Pragmatic Status of National Signs
- Levenkova E. R.* Analysing the Concept “Enemy” in Professional Political Discourse of the USA
- Ilyin Yu. V.* On the Interrelation of the “Custom”, “Tradition” and “Law” Notions in Anglo-Saxons’ Language Consciousness
- Ilyin Yu. V.* Customary Concepts “Good”, “Bad” as Points of Growth of the Mental Sphere of Law and Trial
- Kolodyazhnaya V. N.* Semantic Characteristics of the Adverb of Incompleteness of Action or Sign “Hardly” Combined with a Verb
- Kulkova M. A.* Ways of Realisation of Attributive Complication in Russian and German Paroemiological Constructions
- Kiselyova V. A.* The Motif in a Lyrical Cycle: Principles of Research
- Popova A. V.* Apple Imagery in the Floristic Space of E. Zamyatin’s Works
- Biryukova O. I. A. I.* Zavalishin’s Story “Ashes” as the Narration
- Sabirova L. A.* The Narrator in L. N. Lunts’s Prose
- Kosintseva E. V.* Animalistic Traditions in E. D. Aipin’s prose
- Solovyova A. A.* The Language of a Dramatic work. The Verbatim Technique
- Namychkina E. V.* Fairy Tale as a Literary Genre
- Sokayeva D. V.* On the Problem of the Peculiarities of the Ossetic Folk Texts about Sanctuaries
- Shirshikova E. Y.* The Reflection of the National World Picture in the Works of Self-Educated Poets of the XIX–XX Centuries (concepts of the house, the yard and the field)
- Rylova A. Ye.* Liturgical Motives in B. K. Zaitsev’s Short Novel *The Blue Star*
- Seropyan A. S., Samsonova I. V.* “Positevely lovely person” in the modern prose
- Ryzhanova E. V.* On the Problem of Genre Syncretism of I. V. Goethe’s Novel «Wilhelm Meister»

- 
- Kuteyeva N. E.* Reflection of Positivist Conception in Jack London's Animalistic Stories
- Pavlova Ye. V.* Hemingway's *Roman à Clef*. F. S. Fitzgerald and E. Hemingway
- Losbakova T. V.* The Novel *Popiol i Diament* by E. Andzhievsky in the Aspect of Existentialism Philosophy
- Ziganshina N. F.* The Specificity of Elias Canetti's *Aufzeichnungen* Poetics
- Sorokina A. S.* The Concept of Childhood in the Works of E.-E. Schmitt and in G. Bachelard's Philosophy
- Nesterenko Yu. S.* The Samurai Code in Kazuo Ishiguro's Novel "The Remains of the Day"
- Zhatkin D. N., Anoshina E. I.* George Crabbe and Russian Literature of the Second Half of the 1850s – Beginning of the 1860s
- Sergeyenko A. A.* Professional Activity of a Journalist in the Conditions of Information-Communicative Revolution and Convergence of Media
- Fyodorova O. N.* The compositional Network Structure of Digital Genres in British Internet Journalism
- Pevneva N. Yu.* Religious Symbolism in the Works of George Roualt
- Chernysh E. E.* Theoretical Problems of Musical Articulation: from the 18<sup>th</sup> Century Traditions to Modern Problems of Terminology
- Budkeyev S. M.* Organ-like Musical Instruments of Antiquity and the Water Organ
- Zinovieva L. P.* Problems of Developing Cantilena Singing in Choral Conducting
- Ivanov A. V.* Virtuoso Concert in the Repertoire of a Violoncellist
- Lapteev V. V.* Structural Organization of Printing Area: Typology and Classification
- Solovyova Ye. Yu.* The Images of Wise and Foolish Virgins in the Cathedral of Hamburg

*М. В. Цветкова*

### **ВОЗМОЖНОСТИ РЕЦЕПТИВНОГО ПОДХОДА В РАМКАХ КОМПАРАТИВИСТСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Рецептивная эстетика, как явствует из ее названия, объявила своей задачей исследование эстетического процесса глазами читателя, зрителя, слушателя, – «рецептора» художественного произведения. Главной проблемой рецептивной эстетики является проблема «потребления» произведения искусства, его функционирования, взаимодействия с аудиторией, усвоения и присвоения мыслей и чувств автора читателем.

Возникшая в недрах герменевтики рецептивная эстетика тесно связана с ней концептуально и терминологически. Не случайно в некоторых перечнях представителей рецептивной эстетики можно встретить имя Гадамера [1], который традиционно считается одним из столпов герменевтики XX столетия.

Формально начало рецептивной эстетики связывают с лекцией Х. Р. Яусса, прочитанной в университете в Констанце: «История литературы как вызов литературоведению» (1967 г.). Однако любопытно отметить, что Яусс был знаком с трудами М. П. Алексеева, в известной степени предупредившего многие положения рецептивной теории. Наряду с Яуссом основоположником рецептивного подхода называют В. Изера. С конца 70-х гг. к ним присоединяют Гюнтера Гримма, который предпринял попытку систематизировать понятийный аппарат и категории выдвинутого «Констанцкой школой» (объединившей идеи Яусса и Изера) подхода.

Представители рецептивной эстетики исходят из положения о неправомерности подхода к произведению как воплощению раз и навсегда данного и неизменного смысла. По их мнению, произведение обладает свойством по-разному воздействовать на аудиторию как в синхронии, так и в диахронии. В связи с этим одной из центральных проблем рецептивной эстетики становится проблема «перевода» в широком смысле сло-

ва, предполагающем интерпретацию произведения публикой, принадлежащей иной эпохе, иной культурной традиции, иной культурной среде.

Согласно теории рецептивной эстетики, подобно тому как партитура музыкального произведения актуализируется только в процессе исполнения, причем в каждом конкретном случае звучит по-разному, художественное произведение получает материальную объективацию только в момент прочтения, каждое из которых глубоко индивидуально. Объективация произведения (в терминологии сторонников рецептивной теории «выстраивание смысла») предполагает разные способы: «конкретизацию» (термин, идущий от Ингардена, предполагающий наполнение смыслом «пустых мест» и «участков неопределенности» собственными представлениями и эмоциями на основе индивидуального «горизонта ожидания») и актуализацию (оживление, овеществление детали или эпизода читателем, в определенной степени запрограммированное самим литературным текстом).

Рецептивная эстетика фокусирует внимание на том, что произведение представляет собой феномен бесконечный и открытый, который ни одно понимание не может исчерпать, снимая лишь определенный пласт значений. В то же время само художественное восприятие приобретает новое значение и рассматривается как завершающая ступень в формировании смысла произведения.

История литературы, с точки зрения рецептивной эстетики, представляет собой не историю появления художественных произведений, а историю их интерпретаций. Смысл художественного произведения воспринимается не как некая надвременная субстанция, а как явление, подверженное изменению в исторической перспективе. В связи с этим Х. Р. Яусс вводит термин «виртуальный смысл» текста, то есть смысл, предвосхищающий будущее развитие, «предвидящий» вопросы, которые не могли прийти в голову ни автору, ни его современникам. История рецепции в теории Яусса оказывается процессом постепенного развертывания заложенного в произведении смыслового потенциала, который актуализируется поэтапно, но никогда не может быть исчерпан до конца [2].



Рецептивная эстетика рассматривает историю литературы как комплексный процесс, который учитывает не только диалектику взаимоотношений воздействия и восприятия/рецепции (Автор ↔ Произведение ↔ Читатель), но и Реальность ↔ Читатель и Традиция ↔ Читатель.

Вольфганг Изер [3] исходит из мысли о том, что изучать следует не текст в себе, а производимое им воздействие, причем в его трактовке активность читателя ограничивается рамками, заданными текстом. Важную роль в концепции Изера играет понятие «контекст», подразумевающее весь комплекс представлений автора о действительности, который вызывает в читателе определенные эмоциональные и интеллектуальные реакции. Реакции эти обусловлены, по мнению ученого, не только предыдущими текстами, но и социокультурным контекстом в широком смысле слова, всем тем, что пражские структуралисты определяли как «внеэстетическую реальность».

У Яусса та же идея связана с центральным понятием его эстетики: «горизонт ожидания». Под «горизонтом ожидания» разумеется комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, обуславливающих, с одной стороны, отношение автора, а следовательно, и его произведения к обществу, а с другой – читателя к произведению. Соответственно, можно выделить два типа «горизонтов ожидания»: публики и произведения.

«Горизонт ожидания» публики представляет собой некую интерпретационную сеть, которая сложилась в сознании читателя до знакомства с произведением на основе его эстетического опыта. Опыт этот одновременно и глубоко индивидуален и обусловлен культурной традицией [4].

«Горизонт ожидания» произведения тесно связан с введенной Изером категорией: «имплицитный читатель». Создавая свое произведение, автор имеет в виду определенную публику и предполагает, что его труд будет прочитан определенным образом. Читателя, на которого ориентируется писатель в своем воображении, В. Изер и называет «имплицитным». Однако готовый текст имеет свойство ускользать от намерений создателя и может быть воспринят вовсе не так, как автор планировал. «Горизонт ожидания»,

закодированный в произведении, и «горизонт ожидания» читателя могут не совпадать.

Процесс «потребления» произведения искусства связан уже не с «имплицитным», а с «реальным» читателем, который не представляет собой однородную массу. Яусс предлагает подразделить эту категорию на три группы: читатель, который читает, критик, который рефлектирует, и писатель, который вдохновляется через процесс чтения на создание собственных произведений.

Параллельно с немецкой школой рецептивной эстетики исследования в области читательского восприятия вели и американские ученые. Начало их тоже относится к 60–70-м гг. XX в. и связано с именами Стенли Фиша и Нормана Холланда [5]. В дальнейшем на основе их трудов оформилось целое движение, получившее название «рецептивная критика», или «школа читательской рецепции» (receptive criticism; reader-response criticism/school).

Американская школа читательской рецепции формировала свои взгляды в спорах с новой критикой и потому, впадая в крайность, заявляла, что текст вообще не существует вне читательского восприятия. Он есть лишь материал, на основе которого разворачивается процесс взаимодействия автора и читателя. В отличие от представителей немецкой школы рецептивной эстетики, которые связывают восприятие с социальной и временной стратификацией, большинство американских исследователей придерживаются мнения, что рецепция всегда глубоко индивидуальна. Поэтому их концепции в основном ищут опору в психологических теориях, таких, как психоанализ (Д. Блейх, Н. Холланд, М. Шварц), когнитивная психология, психолингвистика (Р. Андерсон, Д. Румельхарт).

Чрезмерно заостряя внимание на неповторимых особенностях каждого отдельного акта восприятия, школа читательской рецепции затрудняет классификацию рецепции и нарушает представление о диалогическом взаимодействии текста и читателя, в котором обе стороны активны. Поэтому для компаративного исследования более продуктивной представляется опора на теоретические положения констанцкой школы.

---

Однако рецептивная эстетика сосредоточила внимание главным образом на временных параметрах процесса восприятия, в то время как проблема подхода к произведению с точки зрения обусловленности его восприятия пространственной дистанцией оказывается не менее важной. Ведь «контекст», «горизонт восприятия» изменяется не только от эпохи к эпохе, не только от индивидуума к индивидууму, но и от страны к стране, от культуры к культуре, от одной национальной ментальности к другой. В связи с этим возникает необходимость изучать художественное произведение не только с точки зрения истории его восприятия в стране, где оно возникло, но и с точки зрения рецепции его иноязычными культурами, обладающими принципиально иными «горизонтами ожидания» и оперирующими иными «контекстами». Только тогда произведение окажется вписанным в единое поле всемирной литературы.

Герменевтика полагает, что временной интервал, разделяющий создателя и интерпретатора текста, несет в себе новые возможности понимания. То же можно сказать и о «культурном» интервале. Истинное понимание не может быть достигнуто путем отказа интерпретатора от собственных понятий и трансплантации себя в дух другой культуры. Оно, как учит герменевтика, находится где-то в промежутке. Интерпретатор, находящийся вне культурного контекста, обладает определенными преимуществами по отношению к носителю культуры, наблюдающему ее изнутри. Он неосознанно проводит в процессе рецепции чужой культуры сравнение со своей собственной и способен разглядеть то, что воспринимается как должное и не кажется значительным национальному сознанию.

Произведение, созданное автором, представляет собой некое ядро, содержащее бесконечное число потенциальных интерпретаций, возникающих в процессе рецепции. Это ядро «обрастает» интерпретациями в национальной и инациональной культуре, как в синхронии, так и в диахронии. Интерпретации эти будут различаться в зависимости от слоя, эпохи и культуры, к которым принадлежит читатель.

Таким образом, при подходе к проблеме межкультурных связей соединение достижений срав-

нительного литературоведения, рецептивной теории и герменевтики может оказаться особенно плодотворным. Именно на этом пути стоят сегодня французские компаративисты.

Французский исследователь Ив Шеврель в книге «Précis de littérature comparée» отмечает: «Компаративистский подход исходит из представления о том..., что произведение искусства должно рассматриваться не как некий абсолют, но как совокупность всех его конкретизаций и всевозможных взаимосвязей, кроме того, компаративистский угол зрения предполагает, что встреча двух культур позволяет выявить определенные элементы, которые, возможно, не обнаружили бы себя, если бы исследование проводилось в рамках одной культуры» [6].

Шеврель тщательно разграничивает два понятия, которыми сегодня оперирует компаративистика во Франции: «влияние» и «рецепция». Он подчеркивает, что термины эти соответствуют двум противоположным точкам отсчета, принятым в сравнительном изучении литератур: с позиции передающей литературы и с позиции литературы принимающей. Возможные схемы взаимодействия он изображает следующим образом:  $X \rightarrow Y$  ( $X$  влияет на  $Y$ );  $Y \leftarrow X$  ( $Y$  находится под влиянием  $X$ );  $Y \rightarrow X$  ( $Y$  воспринимающий  $X$ );  $X \rightarrow Y$  ( $X$  воспринимающий  $Y$ ). В то же время Шеврель подчеркивает, что нередко, когда речь идет о рецепции, исследователи делают главный акцент на воспринимающей стороне, забывая о потенциальной активности воспринимаемого объекта. Именно здесь он предлагает воспользоваться опытом герменевтики и рассматривать процесс рецепции как диалог  $X$  и  $Y$ .

Особое внимание французский ученый обращает на то, что произведение искусства не существует вне контекста традиции, в которой оно возникло. При этом, по его мнению, необходимо учитывать, с одной стороны, то, что культурная среда одной и той же страны неоднородна, а с другой – что политические и культурные границы в наше время все больше стираются. С последним утверждением, однако, трудно согласиться полностью, поскольку, несмотря на тенденцию к стиранию культурной специфики отдельных взятых стран, а может быть, именно вслед-

---

ствии этого, все более явно обнаруживает себя и противоположная тенденция – рост национального самосознания, проявляющий себя, в частности, в попытке докопаться до корней и истоков национального характера и обострении интереса к таким проблемам, как «английскость», «русскость», «немецкость»...

Ив Шеврель убежден, что любое посвященное рецепции исследование обязательно должно иметь междисциплинарный характер и проводиться на стыке различных отраслей литературоведения, философии, истории, социологии, психологии, теории информации и коммуникации.

Формула, предложенная создателями рецептивной эстетики для типов читателей, подсказывает, на каких **аспектах рецепции** следует сосредоточить внимание при анализе процесса восприятия произведения искусства, перенесенного в инокультурную традицию.

1. **Аспекты, связанные с вхождением текста в воспринимающую среду** (то, что в рецептивной эстетике принято называть **репродуктивной рецепцией**):

– *все виды трансформации текста: переводы, адаптации*. Именно они становятся заместителями оригинала, представляющими его для иноязычного читателя. К случаям трансформации текста могут быть отнесены также *цензурные кутюры и редакторская правка*.

Для выяснения особенностей рецепции в каждом конкретном случае необходимо исследовать не только отношение «трансформированных» текстов к оригиналу, но и то, как они вписываются в контекст современной ситуации воспринимающей культуры, с учетом специфики отношения к иностранной литературе на данном этапе вообще. Особого внимания заслуживают всякого рода умолчания, лакуны, возникшие вследствие изменений, внесенных в текст, особенно такие, которые касаются его стратегически важных позиций (например, изменение названия при переводе);

– *издания и переиздания*;

– *критические работы*, которые играют решающую роль в формировании читательского «горизонта ожидания» и интерпретируют текст

с целью сделать его доступным для читательской публики (ясно, что для произведения, принадлежащего чужой культуре, этот процесс будет несколько иным, чем для произведения, порожденного в недрах данной культуры). Это могут быть разного рода *предисловия, обращения к читателям, комментарии, резюме и отклики прессы на обложках*, – все то, что Жерар Женет именуется «перитекст/околотекст» («*péritexte*») и что в случае рецепции текста (в том числе и инокультурного) играет очень важную роль посредника, призмы, через которую читатель будет его воспринимать.

Когда речь идет о произведении иноязычной культуры, необходимо учитывать, как оно преподносится – во всей своей сложности, с акцентом на его национальную самобытность или, напротив, упрощенным – адаптированным к национальному сознанию воспринимающей культуры;

– *литературоведческие труды*, которые представляют изменение во времени восприятия автора и его произведения в сознании профессионального читателя (критика, литературоведа);

– *литературные биографии*, которые способствуют созданию вокруг личности автора мифа (по всем законам художественного творчества). В результате биографическая фигура превращается в мифологическую, а творчество писателя начинает восприниматься через призму его мифологизированной биографии;

– *читательская реакция*, предполагающая рецепцию литературного произведения самым обычным читателем. Исследование читательской реакции является делом непростым и трудоемким. Здесь приходится опираться на опыт наук, занимающихся изучением общественного сознания и происходящих в нем перемен, таких, например, как социальная психология, и использовать аналогичные методы исследования. Это *изучение частной переписки, воспоминаний, заметок, исследование состава библиотечныхохранилищ, частных собраний, выяснение популярности книги среди читателей разных возрастных и социальных групп на основе изучения читательского спроса в магазинах и библиотеках, на основе анкетирования, исследования тем док-*

---

ладов на конференциях, курсов в ведущих университетах, тиражей изданий, литературных премий и наград, полученных автором, и т. п.

2. **Аспекты, связанные с вхождением воспринимаемого произведения в творчество других авторов** (то, что в рецептивной эстетике принято называть **продуктивной рецепцией**).

Они разнообразны: *эпиграфы, цитаты, аллюзии, реминисценции, вариации тем, сюжетных ходов, заимствование, стилизованное подражание, пародирование, литературная полемика; травестирование, пастиш, коллажи и т. п.* (объем и соотношение этих терминов между собой на настоящий момент остается дискуссионным).

Однако литературный феномен и его рецепция не могут рассматриваться в отрыве от традиции и реальности, которыми они порождены и в которых существуют. Поэтому при исследовании рецепции необходимо учитывать

– *традицию, из которой выросло воспринимаемое произведение искусства и контекста, в котором оно создавалось;*

– *традицию воспринимающей культуры и контекста, в котором происходит рецепция инокультурного произведения.* В том числе и общая тенденция отношения к зарубежной литературе и культуре в целом, а также литературе страны, которой принадлежит воспринимаемое произведение.

Что касается **механизмов рецепции**, то авторы книги «Система «литература» и методы ее изучения» предлагают выделять два основных механизма: **«пересоздание»** и **«воссоздание»** [7]. Термин «пересоздание» они возводят к Г. В. Ф. Гегелю, который определял его как «вторжение в имманентный ритм понятий». В. М. Жирмунский представлял «пересоздание» как «...новое творчество из старых материалов». В трактовке Л. Я. Гинзбург «пересоздание» понимается еще и как проецирование на другого автора своей картины мира и способов ее воплощения. Таким образом, «пересоздание» сродни творчеству.

«Воссоздание», по определению авторов монографии, «означает иной тип диалога. Здесь ограничено влияние лирической стихии, экспансия воспринимающего «я». «Воссоздание» пред-

полагает исторический подход, ощущение дистанции, открытие «чужого» как такового» [8].

В чистом виде «пересоздание» и «воссоздание» почти не встречаются. «Всякая рецепция предполагает «двойную экспликацию», переплетение, «наложение» спорящих друг с другом начал» [9].

Тщательное исследование и описание перечисленных выше аспектов и механизмов рецепции как в синхронии, так и в диахронии, анализ их соотношений в разные временные промежутки и в разных культурах представляется наиболее продуктивным путем при подходе к изучению вхождения текста в инокультурную среду.

#### Примечания

1. См., например: *Борев Ю.* Вступительная статья // Борев Ю. Теории, школы концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985.

2. *Jauss H. R.* The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory // *Literary Theory Today* / ed. by Peter Collier and Helga Geyer-ryan. Cambridge, 1990. P. 53.

3. См.: *Iser W.* The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore & Lnd, 1978; *Iser W.* The Implied Reader. Baltimore & Lnd., 1974.

4. См.: *Jauss H. R.* Towards an Aesthetics of Reception. V. 2. Minnesota, 1982; *Jauss H. R.* The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory // *Literary Theory Today* / ed. by Peter Collier and Helga Geyer-ryan. Cambridge, 1990; *Jauss H. R.* Perceiving Artworks / ed. J. Fish. Philadelphia, 1980.

5. К наиболее значительным их работам можно отнести: *Fish S.* Surprised by Sin. L., etc. 1967, *Literature in the Reader: Affective stylistics* // *New Literary History*. Charlottesville, 1970. V. 2. № 1. P. 123–162; *Holland N. N.* The Dynamics of Literary Response. N. Y., 1968; *Holland N. N.* Poems in Persons. N. Y., 1973; *Five Readers Reading*. New Heaven (Conn.), 1975; *The I. L.*, 1985. Среди предшественников американской школы обычно называют А. Ричардса, опубликовавшего в 1929 г. книгу «*Practical Criticism*», основой которой стали случаи неверного толкования студентами поэтического текста, изученные им в Кембридже, а также Л. Розенבלата, провозгласившего в своей книге «*Literature as Exploration*» (1937), что восприятие художественного текста всегда уникально.

6. *Chevrel Y.* Comparative Literature Today. Methods and Perspectives. Kirshville, Missouri, 1994. P. 1.

7. *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кириозе З. И.* Система «литература» и методы ее изучения. Н. Новгород, 1998. С. 78.

8. Там же.

9. Там же.

## ЛИНГВИСТИКА

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

## Концептуальный анализ языковых единиц. Теория коммуникации. Дискурс

УДК 82.085.4

С. С. Олефир

### О ВЛИЯНИИ КОМПОНЕНТОВ СЕМАНТИКИ ПРОСТОРЕЧНЫХ ЛЕКСЕМ НА КОММУНИКАТИВНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ТЕКСТА

В статье освещается вопрос о воздействии компонентов семантики просторечия на коммуникативную характеристику публицистического текста.

The author considers the influence of colloquial speech semantics on the communicative characteristics of publicistic text.

*Ключевые слова:* просторечные лексем, коммуникативный замысел текста, образность, оценочность, экспрессивность, эмоциональность, публицистический текст, коммуникативное воздействие.

*Keywords:* colloquial lexemes, communicative idea of the text, figurativeness, evaluativeness, expressiveness, emotionality, publicistic text, communicative influence.

В современных публицистических текстах языковые единицы, известные в лингвистике под названием «просторечие», закономерно используются в качестве функционально-стилистической категории [1]. По своей семантической природе просторечие представляет особый класс лексем, «в которых предметное и оценочное значение предстают как бы склеенными, жестко связанными. В словарных определениях этих слов присутствуют как предметные, так и оценочные компоненты...» [2]. Поскольку один из постулатов когнитивной лингвистики гласит: «субъект... является активным началом, генерирующим значения выражений, а не берущим значения выражений готовыми» [3], правомерно утверждать,

что просторечные лексем, появляясь в процессе жизнедеятельности людей, в связи с их употреблением в повседневном общении, выступают как прагмемы (слова с прагматическими компонентами значения), в отличие от информем (слов, отражающих значение независимо от личностного отношения человека). Теоретический вопрос о языковом знаке, состоящем из семантического аспекта (сигнификат и денотат) и прагматического (образность, оценочность, экспрессивность и эмоциональность), уже поднимался в научной литературе на материале текстов художественной литературы или городской речи. Некоторые авторы, учитывая особенности просторечных единиц, рассматривали отдельные прагматические компоненты изолированно друг от друга. Однако явление расслоения и взаимовлияния прагматических компонентов в лексике просторечия на материале публицистических текстов не рассматривалось. В языке массмедиа роль просторечных лексем «определяется тем, что они представляют собой свернутые суждения, обладающие особой силой убеждения» [4]. Характер и сила их воздействия на текст, в отличие от информем, которые «отражают действительность независимо от индивидуального отношения к ней» [5], зависят не только от свойств самих просторечных лексем, но и от таких характеристик текста, как коммуникативный замысел (цель журналиста), освещаемая область знания (например, образование, экономика, внешняя политика, медицина и др.), стилистические возможности контекста и т. д. При этом немаловажное значение имеют также профессиональные навыки автора текста в оперировании категориальными признаками текстов [6].

В настоящей статье освещается вопрос о характере и степени влияния прагматических компонентов семантики просторечных лексем на коммуникативный замысел публицистического текста.

При анализе семантики просторечных единиц мы учитываем критерий поликомпонентности, изложенный в работе К. А. Войловой [7], который предполагает взаимодействие в тексте прагматических «составляющих» семантики: образности, оценочности, эмоциональности, экспрессивности.

Каждая «составляющая» имеет свое словарное содержание. Так, под «образностью» понимается свойство по значению прилагательного «образный», т. е. «представляющий что-либо посредством образов, содержащий образ (например, *образность повествования*)» [8].

Под «оценочностью» большинство лингвистов понимают «положительную или отрицательную характеристику человека, предмета, явления, качества, относящегося к оценке – действию по глаголу “оценить”, “оценивать” (например, *оценка знаний*)» [9].

Понятие эмоциональности характеризуется как «свойство или состояние, относящееся к чувствам, переживаниям человека (например, *эмоции ужаса, страха, страдания*)» [10].

Под категорией «экспрессивности» понимаются «свойства выразительности, силы выражения, проявления каких-либо чувств, переживаний и т. п. (например, *экспрессивность речи*)» [11].

Как справедливо отмечает Н. И. Клушина, с позиций коммуникативной стилистики воздействие указанных компонентов на коммуникативный замысел текста определяется через структурную оппозицию *адресант/адресат*. Основная цель автора-журналиста – «убедить читателя не просто в правомерности, но в правильности выдвинутой автором идеи» [12]. Именно в реализации авторской стратегии убеждения в публицистическом тексте главную роль играют такие переменные (ставшие ведущими в определенную, конкретную эпоху жизни общества) черты публицистического стиля, как образность, оценочность, эмоциональность и экспрессивность [13]. В современных средствах массовой информации их воздействующие функции тесно связаны с изобразительными функциями просторечных единиц, «самыми распространенными из которых являются: характеристика героя, оценка его деятельности, характера, усиление экспрессии высказывания и т. д.» [14].

Вопрос о характере и степени влияния прагматических компонентов семантики просторечных лексем на коммуникативный замысел публицистического текста мы рассматриваем на материале статей из газеты «Комсомольская правда». Например:

*Во времена Пушкина... сложение слов было занятием отчасти божественным. И любые зарифмованные словосочетания моментально обретали черты чуть ли не приговора небес. Алек-*

*сандр Сергеевич не стеснялся и палил по недругам направо и налево.*

*Назрубил Пушкину литератор Фаддей Булгарин, тот без сомнения бабахал из двустволки двустилишем: «Россию продает Фаддей, да уж не в первый раз, злодей!»... Имея возможность без ограничений лупить куда угодно из главного калибра, особой нужды размениваться на мелкую дробь прототипов и прозрачных намеков не стоило труда. Тем не менее и Пушкин не был чужд этой литературной игре...*

В данном тексте перед читателем предстает умозрительный образ вооруженного словом поэта, который, согласно коммуникативному замыслу журналиста, создается градацией предикатов, выраженных просторечными лексемами (*палить, бабахать, лупить*), включением разговорного фразеологизма (*размениваться на мелкую дробь*, ср.: *размениваться на мелкую монету*), группировок разговорных частиц и наречий (*чуть ли не, направо и налево*). В приведенном фрагменте газетной статьи просторечные единицы выступают в качестве средств образности за счет возможности придать глаголу с обозначением действия «стрелять» различные оттенки значения:

«*Палить* – жечь, предавать огню. Например, палить лучину; стрелять, больше говорят о крупном оружии. Например, *сухопутные моряки стреляют, моряки палят*» [15];

«*Бабахать* – сильно ударять чем-нибудь; кинуть, бросить с громом» [16];

«*Лупить* – здесь в значении сильно бить, колотить, хлестать кого-либо (например, *лупить лошадь вожжами*); также употребляется в значении действия, выполняемого с особой силой, энергией, азартом и т. п. (например, *лупить глаза на кого-либо, что-либо*)» [17].

Перечисленные глаголы, взаимодействуя с другими языковыми средствами, придающими тексту тональность книжного стиля (*божественное занятие, иметь возможность без ограничений, особая нужда, не стоило труда, не был чужд* и т. д.), вносят модальную семантику необходимости защищать свою честь посредством резких поэтических средств.

В данном примере хорошо виден принцип «наглядности» в языке, который заключается в опредмечивании непредметных сущностей и способе их описания по образу предметного мира. Благодаря употреблению образных языковых средств мы «слышим», как эмоционально борется поэт с литературными недругами. Из всех прагматических компонентов просторечной лексемы именно компонент «эмоциональности» действует согласно задумке журналиста, настраивая коммуникативный регистр читателя на чувство возмездия, которым якобы руководствует великий русский поэт. Контекстуальная заме-

на на нейтральные языковые единицы «вести огонь», «бить» не способствовала бы достижению коммуникативного замысла автора текста. Содержание статьи, благодаря включению просторечных лексем, приобрело явно оценочный характер. Журналист использовал семантическую избыточность с включением нескольких просторечных синонимов (*лупить, бабахать, палить*) и просторечного фразеологического оборота (*размениваться на мелкую дробь* в значении «потратить впустую»: нейтральный вариант «размениваться на мелочи» не имеет в словаре пометы *разг.* или *прост.*), чтобы дать положительную оценку действиям поэта. Экспрессивность как свойство выразительности в данном примере достигается через выражение чувств автора текста и через создание определенного колорита, где просторечные единицы выполняют стилеобразующую функцию [18].

Рассмотрим другой пример, иллюстрирующий случай, когда просторечная лексема благодаря прагматическим компонентам приводит к изменению коммуникативного замысла:

*Сенатор от Пензенской области, как пишет заморская пресса, купил два пентхауса в Нью-Йорке. За \$ 53,5 миллиона. Брал не глядя, а увидел – ахнул. Это ж просто чердаки с маленькими окнами! Теперь пытается отсудить потраченное.*

*Эх, господин сенатор! Да за такие деньги... Радуйтесь, что на окнах решеток нет!*

Сама ситуация покупки депутатом недвижимости в Нью-Йорке и последующий суд из-за переплаты за пентхаус кажется не выходящей за рамки хроники происшествий. Однако содержательно-фактуальный тип ее передачи (языковые единицы в их прямом значении, нейтральное сообщение о процессах и явлениях) [19], благодаря субъективной модальности (отношение журналиста выражено просторечными лексемами *не глядя, ахнул, это ж..., эх, да...*), граничит здесь с содержательно-подтекстовой информацией, включающей четкую оценочность (со знаком «минус»). Недаром одна из центральных смысловых единиц первого абзаца – глагол *ахнуть* – во всех словарях отмечается как эмоциональная единица, выражающая сильное потрясение (в данном контексте – чувство досады и сожаления чиновника по поводу неудачной сделки).

Обращает на себя внимание и тот факт, что просторечное междометие *эх*, традиционно выражающее упрек, сожаление или озабоченность, в данном примере, при наличии официального обращения *господин сенатор*, повышает эмоциональный тон и обнажает ироническую оценку действий сенатора пишущим.

Разговорное прилагательное *заморский* в значении «привезенный, заграничный» [20] служит

художественным средством оценки события, описываемого в статье, отечественным журналистом на фоне нейтральных средств, дополняющих образ подробностями (*два пентхауса в Нью-Йорке. За \$ 53,5 миллиона, чердаки с маленькими окнами*).

Заканчивается статья эмоциональной разговорной конструкцией (*Радуйтесь, что на окнах решеток нет!*), сигнализирующей об изменении коммуникативного замысла журналиста и о переходе от информативности (рассказ о событии) к оценке изображаемого путем создания образа тюрьмы переносным значением глагола повелительного наклонения «радуйтесь» и переосмыслением словосочетания «на окнах решеток нет», вызывающего у читателя образ места заключения.

Данные примеры убеждают нас в том, что прагматические компоненты семантики просторечных единиц способствуют усилению коммуникативного воздействия современных публицистических текстов на читателя в соответствии с замыслом автора.

#### Примечания

1. Войлова К. А. Судьба просторечия в русском языке: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. С. 129.
2. Эпштейн М. Н. Оценочность в лексической системе языка // Язык современной публицистики: учеб. пособие. Всесоюзный институт повышения квалификации работников печати. Кафедра лингвистики. Госкомиздат СССР. М., 1989. С. 28.
3. Махницкая Е. Ю. Прагматический компонент элементов современного экономического дискурса // Текст. Структура и семантика: докл. X Юбилейной междунар. конф. / Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова. Т. 1. М., 2005. С. 204.
4. Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 30.
5. Махницкая Е. Ю. Указ. соч.
6. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 2. М.: Едиториал УРСС, 2004. (Лингвистическое наследие XX века.) С. 25.
7. Войлова К. А. Указ. соч. С. 125.
8. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Рус. яз., 1981–1984. Т. 2. С. 559–560.
9. Там же. С. 730.
10. Там же. Т. 4. С. 760.
11. Там же. С. 752–753.
12. Клушина Н. И. Публицистический текст в новой системе стилистических координат // Русская речь. 2008. № 5. С. 45.
13. Там же.
14. Войлова К. А. Указ. соч. С. 293.
15. Словарь русского языка... Т. 3. С. 14.
16. Там же. Т. 1. С. 54.
17. Большой Академический словарь русского языка. М.; СПб.: Наука, 2006. Т. 9. С. 335.
18. Войлова К. А. Указ. соч. С. 310.
19. Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 27–28.
20. Большой Академический словарь... Т. 6. С. 352–353.

М. Ю. Балабанова

**ИДИОМАТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ  
КОНЦЕПТА «УЧЕНИЕ»  
ПОСРЕДСТВОМ ТЕМАТИЧЕСКИХ ГРУПП  
«РЕЗУЛЬТАТЫ УЧЕБЫ», «УМ», «ГЛУПОСТЬ»**

Данная статья посвящена сопоставительному анализу английских и русских идиом, затрагивающих проблему наличия или отсутствия умственных способностей у человека, а также результатов его учебной деятельности. В статье проводится анализ ключевых слов сравниваемых идиом согласно их этимологическим характеристикам. В результате сравнения английских и русских идиом, демонстрирующих человеческий ум или глупость, а также результаты учебы человека, выявляются их общие черты и национальная специфика.

The present article deals with a comparative analysis of English and Russian idioms which tackle such problems as presence or absence of human mental abilities and studies results. In the article the key-words of the compared idioms are analyzed according to their etymological characteristics. As the result of the comparison of the idioms demonstrating human intelligence or stupidity and the studies results, their common features and national peculiarities are revealed.

*Ключевые слова:* идиома, сравнение, анализ, этимология, ключевые слова, английский и русский языки, сходство, различие.

*Keywords:* idiom, comparison, analysis, etymology, key-words, the English and Russian languages, similarity, difference.

Как в английских, так и в русских идиомах, составляющих тематический блок «Процесс обучения», можно констатировать присутствие тематической группы «Результат учебы». В идиомах сопоставляемых языков в одинаковой мере может быть обозначен как успех, так и неуспех. Анализ ключевых лексем показывает наличие сходства в маркировке успеха в виде последующих надежд. Пример: *to have a lot of promise; подавать надежды*. Обратимся к этимологии этих слов. Английская лексема *promise* используется в английском языке с XIV в. По своей сути слово является заимствованием из латинского языка *prōmissum* «обещание» [1]. В качестве глагола это слово стало использоваться лишь в XV в., а в XVII в. в языке используется уже прилагательное *promissory*, которое образуется на основе среднелатинского *prōmissōrius* [2].

Русское слово *надежда* является заимствованием из церковнославянского языка. Интересно сравнение с диалектной формой *надѣжа*; с белорусской – *надзѣжа*; древнерусской – *надежа*; старославянской – *надежда*; болгарской –

*надѣжда*. Слово происходит из праславянской основы *na-dedĭa* [3].

Этимологический экскурс показывает отсутствие родства в этих лексемах, их семантическое сходство носит частичный характер, так как обещание представляет собой обязательство что-либо сделать, данное добровольно, а надежда – это желание, ожидание с уверенностью в возможности осуществления, но в обоих случаях результат учебы нацелен на последующее осуществление действия. В семантике этих лексем присутствует уверенность в последующем свершении действия.

В большей мере сходство можно констатировать в реализации успеха учебы в рамках таких английских и русских идиом, как *be in somebody's good books; быть на хорошем счету*.

Обратимся к этимологии следующих ключевых слов: *be – быть*. Глагол *to be* основывается на индоевропейском корне *es* (Сравните: древнеанглийский (*e*)*am, eot*; древненорвежский *em*; готский *im*; греческий *eimī*; санскритский *āsmi*) и восходит к форме *ēsmi*. Слово родственно латинскому *fui* «я был», санскритскому *bhāvati* «есть, имеется, становится» [4].

Русский глагол *быть* можно встретить в таких славянских языках, как украинский *бути*; старославянский *быти*; сербохорватский *бити*; словенский *bīti*; чешский *byti*; польский *być*; верхнелужицкий *być*; нижнелужицкий *byś*. Слово родственно древнеиндийскому *bhāvati* «есть, имеется, происходит»; латинскому *fui* «я был» [5]. Следовательно, эти слова обладают этимологическим родством.

Обратимся к сопоставлению таких лексем, как *good – хороший*. Английское слово *good* является германским по происхождению. Сравните: древнеанглийский *gōd*; древнесаксонский *gōd*; датский *goed*; древневерхненемецкий *guot*; немецкий *gut*; древненорвежский *gōdr*; готский *gōþs*. Слово образовано от германской основы *zōdaz*, имеющей значение «соединять, совмещать». Самым первым смыслом было «подходящий» (Сравните: древнеславянское *goditi*) – [6].

Русская лексема *хороший, хорош* имеет соответствие в таких славянских языках, как украинский *хоробий*; белорусский *харабыйца* «хвастать, чваниться»; древнерусский *хорошь*. Наиболее вероятно предположение о происхождении из сокращенной формы на *-шь* от *хоробрый* [7].

Итак, слова *good – хороший* не обладают этимологическим родством.

Рассмотрим в сопоставительном плане этимологическую характеристику английского слова *book* и русского слова *счет*. Английская лексема *book* является словом германского происхождения (сравните: древнеанглийское *bōc*; древнесаксонское *bōc*; древневерхненемецкое *biuh*; древ-



ненорвежское *bók*; готское *bōka*) и восходит к германской основе *bōks*, которое является дериватом слова *bōko* в значении «бук, буквое дерево» [8].

Русская лексема *считать*, от которой образовано слово *счет*, восходит к глаголу *читать*, который имеет схожие лексем в таких славянских языках, как украинский *читати*; болгарский *почитам* «почитаю»; сербохорватский *читам, читати* «читать»; чешский *počítati* «считать»; словацкий *čítat'* «читать, считать»; польский *czytać* «читать»; верхнелужицкий *čitać* «читать»; нижнелужицкий *cytaś* [9].

Сопоставление показывает отсутствие этимологического родства этих слов. Частичное смысловое сходство этих лексем связано с процессом чтения. Вероятнее всего, история создания схожих по своему значению идиом *be in somebody's good books* и *быть на хорошем счету* связана с возможной фиксацией доброго упоминания на бумаге или более древнем носителе имени человека, преуспевшего в своих добрых делах и поступках.

Как в английских, так и в русских идиомах данной группы имеют место ключевые слова со схожей семантикой: *science* – наука. Пример: *blind with science*; *презойти все науки*. Но если в английском языке идиома выражает неуспех как результат учебы, то в русском языке – успех.

Обратимся к этимологии этих лексем. Английское слово *science* первоначально означало «знания технического плана». Впервые слово стало использоваться в XIV в. как заимствование из старофранцузского языка, куда оно пришло из латинского языка *scientia* в значении «знание», «знакомство с делом», «понимание дела», «умение, искусство, проявленное в чем-либо» [10]. И это латинское слово является производным от лексем *scire* «знать» [11].

Русское слово *наука* имеет сходства с такими лексемами в славянских языках, как украинский *наука*; белорусский *наўка* от древнерусского *укъ* «учение». Слово происходит от лексем *учить, выкнуть* [12]. А слово *учить* восходит к праславянской основе *učiti* и родственно древнепрусскому *iaukint* «упражнять»; литовскому *jaukinti, jaukinù* «приучать», «укрощать», *jaũkas* «манок, приманка», *jaukùs* «смирный, ручной»; древнеиндийскому *ũcyati* «находит удовольствие, имеет обыкновение», *õkas* «удовольствие, удовлетворение»; армянскому *usanim* «учусь, приучаюсь»; готскому *biũbts* «привычный» [13]. Следовательно, эти лексем не обладают родственными связями, но в одинаковой мере имеют сему «наука».

Отдельно следует остановиться на различиях идиом данной группы. Английские идиомы, в отличие от русских идиом, обозначают успех в

учебе, ассоциируя его с достижением высоты. Сравните: *on top, with flying colours, streets ahead*. А в русских идиомах успех в учебе в основном понимается как обладание ученостью, большим умом. Сравните: *набираться ума-разума; ученый муж, ходячая энциклопедия и др.*

В английских идиомах неуспех как результат учебы ассоциируется с местом, которое человек занимает в жизни. Сравните: *by the board, round in circles*. В русских идиомах данной группы упоминание неуспеха носит единичный характер и связано с получением неудовлетворительных оценок: *провалиться на экзамене*.

Итак, как в английских, так и в русских идиомах мы имеем дело с номинацией успеха и неуспеха как результата учебы. В одинаковой степени в идиомах русского и английского языков успех связан с добрым будущим человека, с его добрыми деяниями, которые запомнятся окружающим людям. Однако в понимании успеха и неуспеха в учебе в английских и русских идиомах имеется и специфика.

Английские и русские идиомы могут быть объединены в такой тематический блок, как «ум/глупость», показывающий противопоставление ума и глупости.

Целесообразно более подробно проанализировать в сопоставительном плане семантику английских и русских идиом, составляющих тематический блок «ум / глупость». Как в английских, так и в русских идиомах этого тематического блока отмечается способность объединения в виде тематической группы «Глупость». Анализ ключевых слов, входящих в состав идиом данной группы, показывает наличие таких схожих лексем, как *daft* – *глупый*. Пример: – *daft as a brush*; – *глуп как пробка*.

Обратимся к этимологии этих слов. Английская лексема *daft*, согласно данным этимологического словаря, стала использоваться в языке с XIII в., со значением «мягкий, слабый»; «кроткий, смиренный». В XIV в. появляется значение «глупый», а в XVI в. – «сумасшедший». Слово имеет германское происхождение и восходит к общегерманской основе *zaðaftjaz, zaðafti*, которая базируется на словоформе *dab* от готского *gadaban* в значении «становиться»; «быть годным». Сравните: древнеанглийское *gedæftlice* «годный, подходящий». Каким образом появляется значение «глупый» в среднеанглийском периоде, не совсем выяснено, но в это время у лексем появляются значения «простодушный, глупый» [14].

Русское слово *глупый*, как и лексем *глуп, глупа, глупо*, может иметь сходство с такими лексемами в славянских языках, как украинский *глупий*; болгарский *глуп, глупав*; сербохорватский *глуп, глупа*; словенский *glûp* «глухой, глу-

пый»; чешский *bloupy*; словацкий *blúpy*; польский *glupi*; верхнелужицкий *btupy*; нижнелужицкий *glupu*. Возможно, существовали родственные связи с древнеисландским *glóþr* «идиот»; литовским *glūšas* «глупый» [15].

Как показал анализ, наличие неродственных лексем *daft* – *глупый* весьма закономерно в анализируемых идиомах, так как именно эти лексемы маркируют возможность соотнесения с данной тематической группой.

Как упоминалось выше, в русском языке номинация глупости используется в сочетании с номинацией глухоты. Отсюда становится понятным присутствие как в английских, так и в русских идиомах ключевых слов *ears* – *уши*. Пример: *to have nothing between smb's ears*; *ни ухом, ни рылом не смыслил*.

Проанализируем возможность присутствия этимологического родства лексем. Английская лексема *ear* как орган слуха является по своему происхождению германским словом. Сравните: древнеанглийский *ēare*; древнесаксонский, древневерхненемецкий *ōra*; датский *oor*; древнорвежский *eyra*; готский *ausō*. Эта лексема образована от германской основы *auzan*, которая в свою очередь восходит к индоевропейскому корню *ous*. Отсюда становится понятным наличие родственных связей с латинским *auris*; греческим *ōs*; литовским *ausis*; древнеславянским *ucho* [16].

Следовательно, эти слова являются этимологически родственными, и их присутствие в качестве ключевых слов обусловлено фактом их родства.

Анализируя далее ключевые слова, можно отметить тот факт, что в идиомах на сопоставляемых языках присутствуют очень схожие варианты типа *soft in the head* и *голова с мякушкой*. Голова в сознании англичан и русских всегда является символом ума, а так как отсутствие ума – глупость обусловлено плохой работой мозга, то номинация головы в обоих языках получает дополнительную характеристику «мягкий»: *soft* – *мякушка*.

Обратимся к этимологии этих слов. В английском языке слово *soft* начало использоваться с XII в., со значением «приятный, милый», «мягкий». В XIII в. у слова появляется значение «впечатлительный, уступчивый». В XVI в. – «глупый, простоватый», «представляющий мягкую поверхность». Это слово по своему происхождению восходит к западногерманской основе *samfti*. Сравните: древнеанглийский *sōfte*; древнесаксонский *sāfti*, древневерхненемецкий *semfti*; немецкий *sanft* «мягкий, нежный» [17].

Русская лексема *мякушка* связана со словом *мякиш*, которое имеет сходство с такими лексемами в славянских языках, как болгарский *мѣкиш* «груша»; польский *miękiś* «мякиш» (хлебный), «мочка уха». Слово восходит к праславянской

основе *mekuś* и связано по своему образованию с русским словом *мягкий*, которое родственно древневерхненемецкому *mengen* «мешать» [18].

Итак, английское слово *soft* и русское слово *мякушка* не являются этимологически родственными словами, их сходство проявляется в наличии значения «мягкий».

Зададимся вопросом, почему как в английском, так и в русском языке мягкая голова – это символ глупости? Можно предположить, что это обусловлено тем, что ум у человека проявляется с возрастом, то есть в процессе развития. А ребенок рождается с неокрепшей головой, формирование мозга обусловлено временем. Проблемы умственного развития, вероятно, и связаны с восприятием глупости как символа недоразвитого головного мозга.

Следует подробнее коснуться отличий: с чем сравнивают глупость? В английском языке глупость сравнивают с пробкой, с отсутствием определенных норм, типа: *be not all there*. В русском языке идиомы этой группы изображают глупость в виде употребления определенных русских имен, типа *Алёха*, *Леха*, *Алексей*, *Мифон*, *Тит*. Пример: *Алёха сельский*. Глупость сравнивается с животными: *баран*, *осел*; с птицами: *петух*, *гусь*. Пример: *глуп как индейский петух*. Часто глупость в русских идиомах ассоциируется с деревом: *полено*, *пень*, *чурка* и др. Пример: *глуп как пенек с ушами*.

Следовательно, английские и русские идиомы данной группы имеют сходство в основном универсального характера, когда глупость человека связана с плохой работой его головы, с глухотой. Их различия определяются национально-культурной спецификой каждого из сопоставляемых языков.

#### Примечания

1. Латинско-русский словарь / авт.-сост. К. А. Тананушко. Минск: Харвест, 2008. 1040 с.
2. Oxford Dictionary of English Etymology. Oxford: Oxford University Press, 2003. 552 p.
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 3-е изд., стер. СПб.: Тера-Азбука, 1996.
4. Oxford Dictionary...
5. Фасмер М. Указ. соч.
6. Oxford Dictionary...
7. Фасмер М. Указ. соч.
8. Oxford Dictionary...
9. Фасмер М. Указ. соч.
10. Латинско-русский словарь...
11. Oxford Dictionary...
12. Фасмер М. Указ. соч.
13. Там же.
14. Oxford Dictionary...
15. Фасмер М. Указ. соч.
16. Oxford Dictionary...
17. Там же.
18. Фасмер М. Указ. соч.

УДК 81'42 + 801.7 : 321.019.5

*Н. Н. Кошкарлова*

## **ПРОСТРАНСТВО ГАРМОНИЧНОГО ДИСКУРСА В ЖАНРЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ИНТЕРВЬЮ МЕЖКУЛЬТУРНОГО УРОВНЯ**

Статья посвящена описанию пространства гармоничного дискурса и созданию модели, где отражаются наиболее важные признаки изучаемого явления. Прагматические характеристики выделенных составляющих в указанной модели актуализируются в интервью российских политиков представителям зарубежных СМИ. Цель создания модели гармоничного дискурса – формирование фундаментальной теории толерантной коммуникации.

The paper is devoted to describing the congruous discourse area and building up a model which would reflect the most essential features of the phenomenon under study. The pragmatic characteristics of the model's components are realized in the interviews given by Russian politicians to foreign mass-media. The purpose of building up this model is to develop the fundamental theory of tolerant communication.

*Ключевые слова:* гармоничный дискурс, политическое интервью, толерантность, модель, пространство.

*Keywords:* congruous discourse, political interview, tolerance, model, area.

Методологической основой настоящего исследования выступает идея реализации антропоцентрического подхода к прагматическому изучению языка. Такой подход является наиболее адекватным в рассмотрении различных языковых и речевых явлений (в том числе и деструктивных), так как в данном случае все может изучаться с позиций говорящего человека (лексикон, правила использования лексических единиц, различные коммуникативные стратегии и тактики). В процессе становления антропоцентрической лингвистики на первый план выходит комплекс теоретико-практических задач поиска форм результативного и эффективного общения, так как наряду с конфликтными формами поведения ученые различают многочисленные формы «симбиоза, кооперации, содействия, коллективистской идентификации, сопереживания (сорадования и сострадания), эмпатии, альтруизма как движущих факторов социального взаимодействия» [1]. Эти формы кооперативного взаимодействия являются производными от терпимого отношения к партнерам по межличностному общению, снисходительного взгляда на неприемлемые установки, взгляды, особенности различного рода. Конструктивный выход из конфликтной ситуации может быть охарактеризован как проявление толерантности. В результате решения этих задач

становится возможным выработка и внедрение в жизнь моделей толерантного коммуникативного взаимодействия членов социума. Таким образом, вопрос о взаимоотношении толерантности и конфликта в рамках настоящего исследования представляется важным для рассмотрения.

Толерантность и конфликт как коммуникативные феномены функционируют в рамках противоположных явлений, находящихся на разных полюсах вектора «конфликтность – кооперативность», а именно, гармоничного дискурса и конфликтного дискурса. Задачей настоящего исследования является описание пространства гармоничного дискурса и создание некоего конструкта (модели), где отразились бы наиболее важные признаки изучаемого явления, что, в конечном счете, способствовало бы выработке новых методов при анализе исследуемого феномена с целью создания фундаментальной теории толерантной коммуникации. Моделирование, по мнению Т. Е. Владимировой [2], является одним из наиболее продуктивных способов расширения исследовательского поля и состоит оно в воспроизведении наиболее существенных свойств изучаемого объекта в специально созданном образце, рассматриваемом как его модель.

В модели любой разновидности дискурса основными являются следующие компоненты: 1) участники дискурса; 2) хронотоп, типичный для коммуникации в жанре интервью; 3) цели дискурса; 4) ценности; 5) стратегии и тактики; 6) тематика; 7) дискурсивные формулы. Данная модель, на наш взгляд, отражает пространство гармоничного дискурса, под которым мы понимаем последовательность диалогических единств позитивной направленности, в процессе реализации которых коммуниканты ведут беседу в русле кооперативного межличностного общения, демонстрируют сдержанное отношение к собеседнику, адекватно используют коммуникативные стратегии и тактики в случае угрозы возникновения конфликтного диалога (ссоры). При описании каждого компонента в пространстве гармоничного дискурса мы исходим из положения о том, что прагматические характеристики выделенных составляющих актуализируются в интервью членов российского эшелона власти представителям зарубежных СМИ. В процессе использования в качестве материала для исследования политического интервью межкультурного уровня необходимо обратить внимание на тот факт, что национальные и культурно специфические особенности партнеров по интеракции являются теми составляющими, которые не могут не влиять на процесс развития отношений различной тональности в ходе общения коммуникантов.

Поясним причины выбора в качестве материала для исследования заявленных интервью.

Э. А. Пронин [3], анализируя деятельность средств массовой информации как субъекта российского социально-политического конфликтного пространства, приходит к выводу, что СМИ для современного периода времени выполняют роль катализатора большинства социально-политических конфликтов, становятся фактором дестабилизации социально-политического и конфликтного пространства. Е. Ю. Шамсутдинова [4] придерживается сходной позиции по поводу определения связи толерантности и языка СМИ. По мнению автора, СМИ могут оказать и оказывают влияние на формирование социальных идентификаций, толерантных и интолерантных установок сознания и поведения. Влияние это оказывается с помощью различных стратегий речевого воздействия или коммуникативных стратегий. Данные стратегии являются одним из компонентов пространства гармоничного дискурса, которые мы определили выше.

Среди остальных компонентов гармоничного дискурса необходимо выделить его участников: интервьюер, интервьюируемый и читатель (зритель), те, кого принято называть массовым адресатом. Массовый адресат в данном случае предстает как собирательный, нерасчлененный и непредсказуемый в своей реакции на сообщение субъект. О. А. Шевченко [5] отмечает, что в массовой коммуникации участниками процесса общения считаются не отдельные индивиды, а мифологизированные собирательные субъекты (народ, партия, правительство, армия, олигархи). Отдельные личности также предстают как имиджевые мифологемы (президент, лидер партии, медиамагнат и т. д.). В таком случае мы имеем дело с институциональным общением – речевым взаимодействием представителей социальных групп или институтов в рамках сложившихся социальных структур. Э. Г. Багиров, Р. А. Борецкий, А. Я. Юровский [6] описывают участие адресата (зрителя) в интервью как иллюзорное, пассивное, так как задать вопрос, вступить в беседу он не может. В определенном смысле интервьюер – представитель телезрителей; не опускаясь до уровня менее подготовленной их части, он всегда должен уметь в какой-то степени становиться на точку зрения тех зрителей, которым знаком предмет разговора, для более тесного контакта с ними. Ведущий организует общение с учетом фактора двойного адресата. Проблему двойного адресата в телеинтервью в связи с культурой речевого поведения интервьюируемого исследовала в своей работе Т. Г. Винокур [7]. На двудадность телеинтервью указывали и другие исследователи, в частности А. А. Кибрик [8], отмечавший, что «аудитория физически не присутствует при взятии интервью, однако ее существование с необходимостью учитывается и ин-

тервьюером и респондентом, если они хотят успеха своей коммуникации» [9]. Двойной адресат в речи ведущего эксплицируется: 1) в этикетных формулах двойного приветствия; 2) в обязательном представлении собеседника телезрителям; 3) в метатекстовых маркерах начала, конца, сменные темы, которые направлены как непосредственно собеседнику в студии, так и телезрителям; 4) в комментировании интенциональной стороны вопроса. Конечно, при общении представителей двух разных культур в ходе интервью нельзя исключать интерференции личности переводчика, так как он может восполнить лакуарность элементов системы одного языка, снять этическую и политическую напряженность во время разговора, перевести диалог в толерантную плоскость. С целью устранения трудностей подобного характера в качестве материала для анализа мы выбрали такие стенограммы интервью, которые опубликованы на том языке, на котором велись сами интервью, и которые (стенограммы) не подвергались переводу.

Пространственно-временные характеристики гармоничного дискурса в жанре интервью зависят от того, какой канал передачи информации используется при общении – акустический (телеинтервью) или визуальный (печатное интервью). Однако в описании пространства гармоничного дискурса и при характеристике интервью как публицистического жанра мы не будем проводить четкой границы между письменной и устной формой в системе средств массовой информации (за исключением специально оговоренных случаев). Отсутствие необходимости проводить разграничение между двумя видами интервью продиктовано также невозможностью учета (или пренебрежения) только канала передачи информации между автором интервью и целевой аудиторией (этап интерпретации) и пренебрежением (или учетом) канала передачи информации между журналистом и респондентом (этап порождения). О. А. Шевченко [10] для разрешения этой дилеммы предлагает характеризовать интервью как двухэтапное дискурсное образование. На первом этапе (порождение) имеет место устная спланированная коммуникация, на втором этапе (интерпретация) – письменная.

Цели гармоничного дискурса в кратком изложении выглядят следующим образом. Интервью как жанр, функционирующий в рамках гармоничного дискурса, обладает целым арсеналом языковых и речевых средств информационного воздействия на общественное сознание. Информирование – это познание (в большинстве случаев моделирование) окружающего мира, а также воздействие на собеседника и общественное мнение. М. А. Степанова [11] указывает, что процесс моделирования происходит через зна-

ния, передаваемые при помощи языка средств массовой коммуникации. Информировав собеседника или целевую аудиторию о чем-либо, участники интервью при этом дают оценку происходящим событиям, то есть подвергают анализу те или иные действия, феномены, личности, опираясь при этом на понятия «хорошо» и «плохо». Аналитический компонент всегда присутствует в языке политики. Функция анализа характерна не только для общественно-политической массовой коммуникации, но и для институционального общения, особенно в сфере законодательства и суда, которые непосредственно связаны с оценкой деятельности, а также для парламентского общения. Подвергая анализу те или иные события, участники гармоничного дискурса стремятся к тому, чтобы их заявления, программы, суждения по тому или иному поводу не растворились в отдельных обещаниях, ориентированных на сугубо сегодняшнюю политическую ситуацию: каждый политик видит главной своей целью урегулирование отношений в обществе и на мировой политической арене. Поскольку уже в самом названии анализируемого дискурса присутствует оценочный компонент (гармоничный), то оценка с морально-этической точки зрения политической ситуации в стране или мире, действий своих соратников или оппонентов является одной из главных функций гармоничного дискурса. Гармонизирующая функция анализируемого дискурса состоит в толерантном использовании языка, применении таких свойств естественного языка, которые позволяют участникам процесса коммуникации найти компромисс в решении спорных вопросов, избежать деструктивных форм взаимодействия в процессе речевой деятельности, сократить число случаев агрессивного речевого поведения.

Ценности гармоничного дискурса находятся в тесной взаимосвязи с установками и взглядами его участников, которые, с одной стороны, являются представителями определенного национально-культурного сообщества, а с другой – имеют собственное пространство и заполняют его значимыми для него сущностями (значимыми для всех членов национально-культурного сообщества или специфичными только для данного индивида). В пространстве гармоничного дискурса личностные системы верований, групповые традиции, традиционные системы убеждений играют немаловажную роль по причине того, что каждый из участников коммуникативного взаимодействия сообщает партнеру по интеракции и целевой аудитории свои ценности, а в случае их несовпадения с уже имеющимися у другой стороны идеями возникает коммуникативный конфликт.

Стратегии речевого поведения в толерантной коммуникации мы выделяем на основании кри-

терия их функционирования в соответствующем типе дискурса и способности организовывать интерактивную деятельность участников общения, устанавливать и поддерживать контакт, производить эмоциональный и информационный обмен, оказывать воздействие на адресата либо в положительном, либо в негативном направлении. На наш взгляд, именно в таком феномене, как коммуникативная стратегия, гармоничный дискурс в жанре интервью получает наиболее адекватное отражение. Е. В. Вохрышева [12] отмечает, что коммуникативная стратегия освещается в двух аспектах функционирования – когнитивном и дискурсивном. Коммуникативная стратегия на когнитивном уровне представляет систему когнитивных ходов, связанных с выявлением значения высказывания, прояснением его иллюкативной силы, прагматического эффекта. По сути – это стратегия понимания и интерпретации смысла. В результате представления стратегии как схемы организации коммуникативных ходов в дискурсе Е. В. Вохрышева [13] выделяет несколько моментов, описывающих признаки стратегий как компонентов коммуникативной интеракции. 1. Стратегии являются синтагматическими образцами организации дискурса, определяющими его открытие, продолжение и закрытие. 2. Стратегии небезразличны к социокультурным факторам, так как их осуществление предполагает ориентацию человека на ту или иную социальную стратификацию языкового сообщества. 3. Стратегии, представленные как серии коммуникативных ходов, несут на себе отпечаток личности человека, приобретают индивидуальную окраску. В русле нашего исследования важной является характеристика стратегии как коммуникативной структуры в совокупности проявления всех трех признаков. Обеспечивая способ соотношения единиц в составе гармоничного дискурса, стратегии становятся частью толерантной компетенции говорящих, то есть умения строить общение на различных уровнях кооперативности. Реализация коммуникативной стратегии как части толерантной компетенции участников интервью на межкультурном уровне зависит от социальных обстоятельств общения, решения той или иной социальной задачи, обсуждения того или иного политического вопроса. И, наконец, стратегия является вектором проявления личности в диалоге, представляя тот или иной тип поведения в конкретной ситуации общения. Согласно данным признакам, в гармоничном дискурсе мы считаем необходимым выделить следующие основные стратегии: стратегия сближения, стратегия демонстрации сдержанного отношения к собеседнику, стратегия отказа от предрассудков и условностей, которые одновременно являются средствами репрезентации толерантного

диалога. В нашем понимании, стратегия – это способ действия в определенном типе дискурса, инструмент речевого воздействия на партнера по интеракции, используемые с целью достижения основной цели общения при эффективном использовании имеющихся ресурсов, получающие определенное лексико-семантическое, грамматическое и синтаксическое воплощение, порождающие определенные речевые реакции. В. С. Третьякова [14] указывает, что речевая стратегия может быть представлена как совокупность иерархически упорядоченных речевых тактик. Речевая тактика может быть определена как одно или несколько речевых действий, которые направлены на достижение основной стратегической цели. Родо-видовые отношения стратегии и тактики отражены в определении И. Н. Борисовой [15], которая под тактикой общения понимает динамическое использование коммуникантами речевых умений построения реплик диалога, конституирующих ту или иную стратегию диалоговедения. Репертуар тактик, реализующих речевые стратегии в конфликтном дискурсе, разнообразен. Объем данного исследования не позволяет нам представить расширенную типологию тактик конфликтного дискурса, поэтому сконцентрируемся лишь на том положении, что в анализируемом пространстве логично выделить две группы тактик: тактики интервьюера и тактики интервьюируемого. Так как в гармоничном типе дискурса сохраняется асимметричное распределение коммуникативных ролей – феномен, подробно описанный на материале немецкого языка Ф.-Й. Беренсом [16], то репертуар тактик интервьюера и интервьюируемого будет различаться лишь на уровне ответной реакции гостя на иницилирующую реплику журналиста с установкой на толерантную коммуникацию. Прежде чем дать краткую характеристику тактикам интервьюера и интервьюируемого, скажем несколько слов о феномене, положенном в основу разграничения тактик обоих собеседников. Суть асимметрии как ключевой характеристики коммуникации в интервью заключается в том, что интервьюеру отводится право начинать и завершать интервью, вводить и продолжать темы, задавать вопросы, основываясь на имеющихся у него данных. Интервьюируемому надлежит высказываться по вопросам интервьюера и принимать его отзывы и комментарии. Смена темы в ходе интервью может произойти только с согласия интервьюера. Итак, к основным тактикам интервьюера, на наш взгляд, относятся: тактика просьбы, тактика уточнения, тактика извинения, тактика согласия. Спектр тактик интервьюируемого в гармоничном дискурсе расширяется по сравнению с описанными выше тактиками за счет тактики умалчивания, тактики принятия нейтралитета и тактики уклонения от ответа.

Тематика гармоничного дискурса определяется заявленным материалом для исследования. На наш взгляд, динамика речевого взаимодействия в гармоничном дискурсе наиболее ярко проявляется в процессе использования общенародного языка с целью создания политического текста, то есть в процессе политической коммуникации. А. П. Чудинов [17] отмечает, что существенной характеристикой процесса политической коммуникации является участие в речевой деятельности не только адресанта, но и адресата. Далее автор указывает, что политическую деятельность отличает постоянная диалектика агрессивности, решительной борьбы за свои идеи, с одной стороны, и толерантности, терпимости к идеям и поступкам политических единомышленников, союзников и соперников – с другой. Такая амбивалентная характеристика политической коммуникации обусловлена двумя факторами. Во-первых, политическая деятельность – это всегда борьба с оппонентами за достижение и удержание власти. Во-вторых, политик не может действовать в одиночку (и даже ограничиваться рамками только своей партии), а следовательно, он должен быть терпимым к инакомыслию. Несмотря на утверждения О. Аронсон [18] о том, что политический язык всегда безошибочно находит такое сообщество, которое должно быть предъявлено в качестве производящего конфликт, и что политика всегда имеет потребность в экспансии, необходимо признать, что современный этап развития мировых политических систем имеет тенденцию к сближению культур, ценностей, взглядов на те или иные события. Таким образом, в контексте настоящего исследования мы можем утверждать, что несмотря на имманентность конфликтов для такой сферы общественной жизни, как политика, процесс коммуникации в жанре политического интервью характеризуется наличием также толерантных форм интеракции, а это позволяет говорить о том, что выбор материала для исследования является обоснованным.

В жанре политического интервью, функционирующего в рамках гармоничного дискурса, участники используют определенные дискурсивные формулы, которые указывают на принадлежность коммуникантов к данной ситуации и выражают их точку зрения на происходящие события. В. И. Карасик [19] определяет дискурсивные формулы как своеобразные обороты речи, свойственные общению в соответствующем социальном институте. Реализация толерантного намерения одной из сторон в гармоничном дискурсе осуществляется при помощи большого арсенала языковых и речевых средств, среди которых можно выделить использование фразеологических оборотов, использование стилистичес-

ких фигур, апелляцию к чувствам, шутку, смещение акцента (при помощи большого арсенала лексических, морфологических и синтаксических средств).

Таким образом, с целью формирования фундаментальной теории толерантной коммуникации и расширения исследовательского поля при изучении дискурса различной направленности предлагается создание модели гармоничного типа дискурса, в которой основными являются следующие компоненты: 1) участники дискурса; 2) хронотоп, типичный для коммуникации в жанре интервью; 3) цели дискурса; 4) ценности; 5) стратегии и тактики; 6) тематика; 7) дискурсивные формулы.

#### Примечания

1. Асмолов А. Г. Практическая психология и проектирование вариативного образования в России: от парадигмы конфликта – к парадигме толерантности // Психология образования: проблемы и перспективы: материалы Первой междунар. науч.-практ. конф. Москва, 16–18 декабря 2004 г. М.: Смысл, 2004. С. 6–10.

2. Владимирова Т. Е. Призванные в общение: Русский дискурс в межкультурной коммуникации. М.: КомКнига, 2007. 304 с.

3. Пронин Э. А. Социально-политические конфликты современности: теоретические модели и социальная практика: автореф. дис. ... д-ра полит. наук. М.: Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ, 2004. 51 с.

4. Шамсутдинова Е. Ю. Толерантность как коммуникативная категория (лингвистический и лингводидактический аспект): дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 261 с.

5. Шевченко О. А. Когнитивная модель дискурса интервью (на материале современной англоязычной прессы): дис. ... канд. филол. наук. Тольятти, 2006. 210 с.

6. Багиров Э. Г., Борецкий Р. А., Юровский А. Я. Основы телевизионной журналистики. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. 239 с.

7. Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий: Варианты речевого поведения. Изд. 3-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 176 с.

8. Кибрик А. А. О некоторых видах знания в модели естественного диалога // Вопросы языкознания. 1991. № 1. С. 61–68.

9. Там же. С. 62.

10. Шевченко О. А. Указ. соч.

11. Степанова М. А. Диалогичность коммуникации в жанре интервью в современной немецкой прессе (на материале журнала "Der Spiegel"): дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 259 с.

12. Вохрышева Е. В. Коммуникативные стратегии диалогического взаимодействия в новоанглийском языке: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 473 с.

13. Вохрышева Е. В. Указ. соч.

14. Третьякова В. С. Речевой конфликт и гармонизация общения: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2003. 301 с.

15. Борисова И. Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996. С. 21–48.

16. Berens F.-J. Analyse der Sprachverhaltens im redekonstellationstyp "Interview". Eine imperische Untersuchung. München: Max Hueber Verlag, 1975. 191 s.

17. Чудинов А. П. Политическая лингвистика (общие проблемы, метафора). Екатеринбург: Урал. гуманит. ин-т, 2003. 194 с.

18. Аронсон О. Конфликты и сообщества (о политической функции в высказывании) // Язык и этнический конфликт. М.: Гендальф, 2001. С. 15–33.

19. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2004. 447 с.

УДК 81'23

О. С. Зубкова

### МЕТАФОРА КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

В статье рассматривается метафора как ментальная репрезентация и некоторые особенности ее существования в когнитивной базе индивида. Обосновывается подход к изучению метафоры как к семиотической системе, репрезентирующей основной вектор дешифровки информации.

The article deals with metaphor as a mental representation and reveals some peculiarities of its existence in the cognitive base of the individual. The approach to studying metaphor as a semiotic system is theoretically substantiated. This system represents the main factor of decoding information.

*Ключевые слова:* метафора, семиотическая система, ментальная репрезентация.

*Keywords:* metaphor, semiotic system, mental representation.

В современной науке о языке нельзя не отметить постоянно растущую тенденцию к интегрированию результатов исследований, проводимых в различных науках, связанных с изучением человека и его систем, с целью совершенствования метаязыка лингвистики и разработки адекватного концептуального аппарата не только для описания, но, прежде всего, для объяснения языковых явлений. В контексте новой научной рациональности актуализируется когнитивная составляющая метафоры. Ее подчинение принципу сознательной фиктивности, ориентированному на признание разнородности образа и значения, позволяет усматривать в метафоризации наряду с лингвистическими и семиотическими основаниями для анализа.

Как отмечает Б. Джиуа (B. Djioa), «естественные языки в качестве систем символических репрезентаций вступают в семиотические отношения с другими семиотическими системами. У внутренних структур естественных языков есть семиотическая связь с логическим и геомет-

© Зубкова О. С., 2010

рическим структурированием» [1]. Вместе с тем логический строй естественного языка подвержен влиянию не только эмоциональной составляющей. Как отмечает И. М. Румянцева, «формирование речи зависит от развития всех психических процессов, как когнитивных, так и эмоциональных, причем эти процессы являются не только взаимопроникающими, но и непременными речевыми составляющими» [2]. Парадигматическая организация системы кодов является основополагающим принципом организации языка, которому подчиняется метафора как элемент языкового континуума. Символическая природа метафоры предполагает наряду с лингвистической и семиотическую парадигму анализа, включающую внутреннюю деятельность по формированию продуктивной образности исследуемого феномена.

Как справедливо отмечает А. А. Залевская [3], внутренняя деятельность не является простым манипулированием интериоризированными внешними средствами: превращение внешней формы во внутреннюю всегда является творческим процессом, актом создания новой формы, нового языка описания внешней формы действия, вследствие чего новообразование приобретает собственные порождающие возможности и способности, наполнение которых зависит от индивида. Подвергаясь деятельностно-семиотической переработке, такие новообразования утрачивают черты сходства с породившими их источниками (в том числе и черты опосредованности) и проявляют себя непосредственно; они могут также погружаться в «глубины бессознательного» и восстанавливаться.

Деятельность и действия человека протекают в пространстве и времени предметного мира и направляются смысловыми образами при участии таких важнейших компонентов внутренней картины предметного действия, как слово, эмоция (от слабого эмоционального фона до аффективного взрыва). Человек способен «оперировать и манипулировать построенными, но не реализованными вовне моторными программами возможного действия, возможной вербализации и возможной актуализации образа. Подобное оперирование несводимо к простой комбинаторике. Его следует понимать как превращения форм и рождение новых. Путь к ним не оставляет «видимых» следов. В итоге осознается лишь конечная форма, а путь к ней чаще всего не осознается, оставляя лишь ощущение порождающей активности, которая с трудом поддается расшифровке» [4].

Согласно концепции психологии формы, в перцептивном плане метафора представляет собой «индивидуальный гештальт, объединяющий семемы противопоставляемых лексем, как те, что

находятся на периферии, так и те, которые располагаются в центральном поле смысла понятия» [5]. Это подтверждается эмпирическими данными, полученными П. Уелле (P. Ouellet) при изучении сенсорной перцепции. Образная активность репродуцируется в языке на двух уровнях хранения: в тезаурусе как разновидности долговременной памяти, записанной в языке, в котором происходит гештальтное отражение центрального поля смысла формируемого понятия; и на уровне акта дискурсивной перцепции (перцептивного синтеза в терминологии Изера (Iser)), как в разновидности кратковременной памяти, в которой происходит гомогенизация цепи репрезентаций и разворачивается гештальтный синтез периферических признаков и доминирующего признака [6]. Добавим, что при этом не происходит апеллирование к той области, к которой принадлежат сравниваемые лексем, но к новым качествам, не всегда присущим обсуждаемому феномену, и афферентным в данном семиотическом континууме, частью которого является формируемая метафора. «Метафора смешивает гештальтные фигуры, которые в иных обстоятельствах невозможно было бы сравнить» [7].

Продуктивная образность, основанная на креативности языка, позволяет производить из числа лимитированной литературной нормы теоретически нелимитированное число метафорических высказываний, обладающее каждый раз новым смыслом. Это обусловлено, по мнению П. Уелле (P. Ouellet), «активностью семических составляющих, подвергающихся синтаксической категоризации: они подчиняются тому, что семиотика называет процедурой иконизации, которая относится непосредственно к производству референциальных впечатлений, оформляемых в означаемом по типу связи, который их объединяет, и согласно их синтаксическому месту в предложении» [8]. Образность находится в основе перцепции объектов, в том числе и метафоры. Она является основной инстанцией во всей перцепции, ставящей различные чувственные интуиции в отношения с неизменным единством. Сенсорная перцепция мгновенна и может разворачиваться в отсутствие чувственного объекта, как в случае метафоры. «Виртуальный перцепт или ментальный образ заменяется в дискурсивных условиях сюжетом. Метафоризация использует промежуточные образы сравниваемых лексем в форме экспрессии в естественных языках: топическая метафора отсылает к репродуктивному восприятию и стертой метафоре, основанной на собственных механизмах продуктивной образности, находящейся в центре всей перцепции» [9]. Продуктивная образность позволяет априори связывать появляющиеся в семиотическом континууме метафорические формы с уже суще-



ствующими когнитивными схемами, основанными на образной активности и «интуитивно» подчиняющимися более креативной продуктивной образности.

П. Уелле отмечает также, что метафорическая игра осуществляется на уровне гештальной схемы «фигура/фон» и выходит на количественную и качественную категоризацию, в которых метафора конструируется как феноменальный или интенциональный «объект» с ноэмагическим содержанием, доступный нашему восприятию [10]. Следовательно, метафора должна рассматриваться не только с позиции языка, но и с позиции семиологии, а точнее как трехэлементная семиотическая система: означаемое, означающее, знак. С этой точки зрения метафора является системой, созданной на основе некоторой последовательности знаков, существующей до неё. Именно поэтому она является вторичной семиологической системой (согласно терминологии Р. Барта). При этом знак (то есть результат ассоциации концепта и акустического образа) первой системы становится всего лишь означающим во второй системе [11]. Стоит отметить, что материальные носители метафорического сообщения (собственно язык, предметы/явления окружающей действительности, подвергающиеся сравнению), какими бы различными они ни были сами по себе, как только они становятся составной частью метафоры, сводятся к функции означивания; все они представляют собой лишь исходный материал для построения метафоры. «Их единство заключается в том, что все они наделяются статусом языковых средств и представляют собой знаковое единство, конечный результат, или третий элемент первичной семиологической системы» [12]. Этот третий элемент становится первым, то есть частью той системы, которую метафора надстраивает над первичной системой. «Третий элемент семиологической системы представляет собой не что иное, как результат соединения двух первых элементов; только этот результат и дан для непосредственного наблюдения, только он и воспринимается нами» [13]. Этот третий элемент Р. Барт назвал значением. Ясно, что значение и есть сама метафора, подобно тому как знак в понимании Ф. де Соссюра есть слово (точнее, конкретная сущность). «Никакой знак не ограничен в своем использовании каким-либо семиотическим континуумом. Он призван одновременно концентрироваться в одном, конкретном, не теряя свою значимость в остальных. Знак ограничен всегда лишь только синхронным присутствием других знаков» [14]. При этом автор делает очень важный вывод о том, что означаемое и означающее оформляются одновременно, немислимы друг без друга и соотносятся как лицевая и оборотная

стороны бумажного листа. «Следовательно, означаемое и означающее способны легко поменяться местами; означаемое может апеллировать к своему означающему в той же мере, в какой означающее указывает на означаемое. Они находятся не в статическом отношении противостояния и предшествования, а в динамическом отношении взаимной обратимости» [15].

Основываясь на концепции Р. Барта, мы рассматриваем означающее в метафоре с двух позиций: как результирующий элемент языковой системы или как исходный элемент системы метафорической. Следовательно, с языковой точки зрения оно представляет собой смысл, а с позиции метафорической семиотической системы – форму. «Смысл является для формы чем-то вроде хранилища конкретных событий, которое всегда находится под рукой; это богатство можно то использовать, то прятать подальше по своему усмотрению; всё время возникает необходимость, чтобы форма снова могла пустить корни в смысле и, впитав его, принять облик природы; но прежде всего форма должна иметь возможность укрыться за смыслом» [16]. В этом случае метафора играет роль классификатора, образующегося по принципу «когнитивной экономии»: в ней согласуются содержания ментальных категорий объектов/явлений окружающей действительности, которые могут принадлежать к различным областям, но между которыми индивид устанавливает достаточно стабильные связи, фиксирующиеся в языке. Это своеобразный когнитивный алгоритм формирования смысла метафоры, имеющий последовательный характер. Как отмечают представители французской когнитивной науки, индивид «задерживает» мир через последовательные когнитивные процессы [17].

С позиции психологии формы, означаемое может иметь несколько означающих. Например, хитрость и изворотливость не всегда ассоциируется с лисой в разных лингвокультурах или «болезнь кондитеров» может называться еще «паронихия кандидамикотическая» [18]. Следовательно, можно утверждать, что не существует однозначного соответствия между означаемым и означающим. В языковом семиотическом континууме оно стремится к условной пропорциональности и осуществляется в рамках слова. В семиологической системе метафоры, напротив, это соответствие теряет даже условно пропорциональный характер. Например, в психотерапии любое проявление человека в некотором смысле есть метафора всей его личностной структуры в целом и каждой ее составляющей в частности. В любом телесном проявлении человека также содержится информация об особенностях личности – разумеется, в свернутом виде. «С точки зрения нейролингвистического программирования,

в котором метафоры используются весьма широко, этот стилистический троп представляет собой новеллистический способ репрезентации чего-либо. Целью терапевтических метафор является инициация сознательного или подсознательно-го трансдеривационного поиска» [19]. Здесь наблюдается определенная формальная аналогия со сложной семиологической системой иного рода, а именно, системой психоаналитической.

Третий элемент семиотической системы, являясь результатом корреляции первых двух, и представляет собой значение метафоры. Анализируя мотивированность значения, следовательно, и самого знака, необходимо отметить следующее. Поскольку, как отмечает Р. Барт, «произвольность имеет свои пределы, зависящие от ассоциативных связей слова» [20], то в языке часть знака может создаваться по аналогии с другими знаками. Следовательно, значение метафоры никогда не является совершенно произвольным, оно всегда частично мотивировано и в какой-то своей части неизбежно строится по аналогии. По нашему мнению, эта мотивированность фрагментарна и проявляется на уровне синтаксических форм в языке-фенотипе и на уровне аналогии между смыслом и формой в языке-генотипе. Форма, по мнению исследователя, может наделять значением сам абсурд, сделать из него миф, в нашем случае – метафору. Чередование смысла означающего и его формы отражается в концепте, использующем двойственный характер означающего. Именно последнее обстоятельство определяет особенности значения в метафоре. С одной стороны, метафора наполняет смыслом форму в рамках семиотического континуума адресанта. С другой – она уже часть семиотического поля адресата, наполняющего форму собственным смыслом, дешифровавшего ее и встраивающего исследуемый феномен в собственный семиотический континуум. Адресат может перераспределить акценты на основании доминирующих признаков. Однако концепт метафоры сохраняет свою направленность, хотя и оттесняется новым смыслом. Соединение нового смысла с концептом образует значение первой метафорической системы адресата, в которую встраивается вторая, языковая семиотическая система. Таким образом, складывается семиотическая цепочка, первым звеном которой выступает значение метафоры.

Следовательно, в семиотической системе метафоры происходит определенное смещение формальной системы первичных значений. Иными словами, в метафоре соединяются два семиотических континуума, один из которых частично встроен в другой. С одной стороны, это непо-

средственно язык, на основе которого строится метафорическая система. С другой стороны, сама метафора является сообщением, предоставляющим адресанту знак, о котором говорят, используя язык.

#### Примечания

1. *Djioia B.* Modélisation Informatique d'une base de connaissances lexicales (DiSSC). Réseaux polysémiques et schèmes sémantico-cognitifs. Thèse de doctorat. Université Paris IV Sorbonne, 2008. P. 118.

2. *Румянцева И. М.* Формирование иноязычной речи через развитие когнитивных процессов // Вторая международная конференция по когнитивной науке: тез. докл.: в 2 т. Санкт-Петербург, 9–13 июня 2006 г. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2006. Т. 2. С. 414.

3. *Залевская А. А.* Психолингвистические исследования. Слово. Текст // Избранные труды. М.: Гнозис, 2005.

4. *Зинченко В. П.* Гетерогенез творческого акта: непроизвольный вклад когнитивной психологии и психологии действия // Вторая международная конференция по когнитивной науке: тез. докл.: в 2 т. Санкт-Петербург, 9–13 июня 2006 г. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2006. С. 280.

5. *Ouellet P.* La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité // *Langages*. Volume 34, Numéro 137, 2000. P. 25.

6. Там же. С. 26.

7. *Rullier-Theuret F.* L'emploi des mots «comparé» et «comparant» dans la description de la comparaison et de la métaphore // *Faits de langues*. 1995. V. 3. № 5. P. 212.

8. *Ouellet P.* La métaphore... С. 26.

9. *Le Ny J.-Fr.* La sémantique psychologique. PUF, 2000. P. 129.

10. *Ouellet P.* La métaphore... С. 26.

11. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 78. Далее все ссылки на этот источник даны в статье с указанием страницы в скобках.

12. Там же. С. 86.

13. Там же. С. 82.

14. *Saussure F.* Cours de linguistique générale. 4 ed. P., 1990. P. 78.

15. *Барт Р.* Избранные работы... С. 45.

16. Там же. С. 83.

17. *Bottineau D.* Les cognèmes de l'anglais et autres langues // Aboubakar Ouattara, éd. Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications. Paris : Ophrys, 2003. P. 185–201; *Labelle M.* Trente ans de psycholinguistique // Presses universitaires du Québec à Montréal, 1999. P. 425–455.

18. Энциклопедический словарь медицинских терминов: в 3 т. Около 60 000 терминов / гл. ред. Б. В. Петровский. М.: Сов. энцикл., 1982. Т. 1. А Йореса способ. С. 149.

19. *Леоненко Е. А., Тимошенко Г. В.* Метафора и телесная метафора в психотерапии: опыт осмысления и систематизации // Психология телесности между душой и телом / ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. М.: АСТ МОСКВА, 2005. С. 621.

20. *Барт Р.* Избранные работы... С. 92.

УДК 811.161.1'33:801.81

Н. Н. Семенов

### ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РУССКИХ ПОСЛОВИЦ В АСПЕКТЕ ТРИХОТОМИИ «ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПРОИЗВЕДЕНИЕ»\*

Выявлены и рассмотрены основные прецедентные свойства текста русских паремий (пословиц, поговорок, загадок и примет). Раскрыто понятие вторичности текста паремий. Дано определение прецедентного текста паремий. Охарактеризованы особенности внутренней формы паремий, влияющие на прецедентный потенциал народных афоризмов.

Fundamental precedent qualities of Russian textual parables (sayings, proverbs, riddles and tokens) are revealed and examined. The concept of a secondary text of parables is disclosed. The definition of a precedent textual parable is given. The author characterizes some peculiarities of parables' inner form which influence the precedent potential of folk aphorisms.

**Ключевые слова:** паремия, прецедентный текст, вторичный текст, свернутый текст, внутренняя форма паремий.

**Keywords:** parable, precedent text, secondary text, reduced text, inner form of a parable.

Паремии как прецедентные тексты характеризуются рядом параметров, обуславливающих специфику их употребления в дискурсе. Современная когнитивная лингвистика основывается на понимании дискурса как «сложного когнитивно-коммуникативного явления, в состав которого входит не только сам текст, но и различные экстралингвистические факторы (знания мира, события, мнения, ценностные установки), играющие важную роль в понимании и восприятии информации» [1], в том числе информации, передаваемой паремиями. Тем более что определения дискурса и паремии соотносимы по их отношению к когнитивно-прагматической сфере. Наш взгляд, определение дискурса речевая формула, используемая Н. Д. Арутюновой, – «речь, погруженная в жизнь» [2] – вполне применима и к паремиям. Она охватывает категориальные свойства и дискурса, и паремий: их зависимость речи от коммуникативной ситуации, ее социального и культурного фона. С паремиологией понимание дискурса сближает и его характеристика С. Г. Агаповой. Помимо собственно лингвистического употребления данного термина, по её мнению, следует учитывать понимание дискурса как «дискурсивной практики», для которой актуален набор конкретных параметров, определя-

ющих собственно разновидность дискурса. Кроме того, обращается внимание на употребление термина «дискурс» применительно к виду коммуникации, «осуществляемому в максимально возможном отстранении от социальной реальности, традиций, авторитета, коммуникативной рутины и т. п. и имеющему целью критическое обсуждение и обоснование взглядов и действий участников коммуникации» [3]. Следует отметить, что все упомянутые нюансы в понимании дискурса паремиологии оставляют их в плоскости дихотомии «дискурс – текст».

В первую очередь, таким значимым нюансом следует назвать лаконизм формы и смысловую ёмкость пословицы, которые нередко «привлекают» её в публицистический дискурс в качестве заголовков или резюме по типу морали в басне. Так, одна из самых популярных в современном публицистическом дискурсе пословица *Без труда не вытащишь и рыбки из пруда* нередко используется в качестве заголовка статей, посвященных рыбалке, трудоустройству населения, подобным образом озаглавлена статья о работе рыбхоза и т. д. Высокая степень прозрачности внутренней формы пословицы позволяет ей включаться в дискурс рыболовной тематики, а социализованное обобщенное значение, основанное на актуальности для когнитивной структуры пословицы концепта «Труд», делает ее актуальной для обсуждения проблем трудоустройства и трудового вклада. Онтологический статус пословицы, обусловленный её способностью выражать диалектическую закономерность, связанную с переходом количества усилий в качество результата, позволяет ей оставаться в высшей степени актуальной для политического и экономического дискурсов. Особенно ярко это обнаруживается при необходимости выразить соотношение затраченных усилий в процессе зарабатывания денег и полученной прибыли. В результате данная пословица нередко используется в качестве аргумента в высказываниях авторов блогов и участников интернет-форумов.

Связь языка, дискурса и речи сложная и нелинейная – как отмечает Н. Ф. Алефиренко, «дискурсивное пространство определенным образом регламентировано и находится во взаимодействии с системой языка: язык перетекает в дискурс, дискурс – обратно в язык» [4]. Не менее важно и то обстоятельство, что система дискурса обусловлена в том числе и «ценностно-смысловыми оценками участников события», а «ценностно-смысловые отношения между концептуальными элементами дискурса вводят когнитивно-дискурсивные исследования в сферу лингвокультурологии» [5]. В данном аспекте наиболее показательна та модель взаимодействия языка и дискурса, в которой паремия, понимаемая как

\* Опубликовано в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. по Госконтракту П 1306 © Семенов Н. Н., 2010

прецедентный текст, используется в различных ипостасях: (1) текст как результат дискурсивной деятельности, (2) текст как составляющая дискурса, (3) текст как основа дискурса (актуально для художественного дискурса определенного автора) и, наконец, (4) текст как источник дискурса и способ мотивации развития дискурсивной деятельности – прецедентный текст.

Статус прецедентного текста достаточно широк, в общем смысле под прецедентным текстом понимается текст-источник, использующийся в дискурсивной деятельности для ссылки на некий авторитетный для носителей языка «свод мудрости» (паремиологический фонд языка, священные тексты, труды философов), известные художественные произведения и выступления раторов. Прецедентный текст-источник может прямо или косвенно цитироваться, трансформироваться, а также «разворачиваться» в притчу (актуально для афористических текстов). Прецедентный статус служит существенным дополнением к общей смысловой структуре текста, причем прочитываются эти дополнительные смыслы в условиях конкретного дискурса или произведения.

При этом следует отметить, что даже предельно ясная внутренняя форма не является непреодолимым препятствием для частичного переосмысления значения пословицы в условиях конкретного дискурса. Так, в опубликованной в Интернете статье, посвященной экономической ситуации в современной Европе, отмечается, что *«пора бы Европе вспомнить, что без труда не вытащишь и рыбки из пруда»*. Контекст статьи не содержит утверждений о бездействии или лени руководителей Евросоюза, но приводимые аргументы создают впечатление постоянного отставания европейского сообщества от собственных планов. Причины тому авторы видят в непропорциональности усилий, затраченных на подготовку Лиссабонского договора, и усилий, направленных на оценку реального состояния современной европейской экономики. Статья заканчивается призывом *«сконцентрироваться на конкретном содержании, а не на концепциях и формах»*. Таким образом, использование пословицы в качестве прецедентного источника происходит с заметным переосмыслением прагматического смысла высказывания – применительно к данной статье он выражен как призыв «заняться той работой, которая кажется менее интересной, более рутинной, но и более эффективной». Данный смысл никак не может быть выведен только из значения пословицы без учета всех нюансов текста статьи и особенностей современного экономико-политического дискурса.

Аналогичная картина наблюдается при использовании пословицы в качестве заголовка для ста-

тьи, посвященной проблеме обмана потребителей, основная цель которой – объяснить потребителю, что «чудесных» товаров, позволяющих вмиг избавиться от любой проблемы, нет и быть не может. В данном случае контекст статьи актуализирует концепт «чудо/случайность», анти-тетически связанный с концептом «труд», – в результате прагматический смысл пословицы, выполняющей в тексте функцию заголовка, прочитывается как рекомендация «работать, а не надеяться на чудо».

Встречаются в современном дискурсе и трансформации данной пословицы, связанные, как правило, с заменой одного лексического компонента. Например, художественно-публицистический текст, посвященный технологии выполнения фокусов, озаглавлен следующим образом: *Без труда не вытащишь и чудо из пруда*; а итальянский художественный фильм с элементами эротики (режиссер Франко Мартинелли), посвященный сомнительным способам расследования частного детектива и его помощника, называется *Без греха не вытащишь и рыбку из пруда*. Подробные лексические замены создают эффект «раздвоения» внутренней формы, поскольку в высказываниях сохраняется исходная мотивация наряду с переосмыслением образной основы текста пословицы с учетом нового компонента. Если в первом случае замена лексического компонента *рыбка* на компонент *чудо* существенно не влияет на обобщенное значение пословицы (компонент *рыбка* характеризуется сниженной денотативной референцией, что и способствует обобщению значения и стереотипизации образа), то во втором случае замене подвергается концептуально значимый компонент пословицы, что и ведет к перестройке когнитивной структуры высказывания. В центре когнитивной основы паремии оказывается концепт «Грех», а прагматическое прочтение значения выглядит как утверждение о том, что «Усилия по достижению результата могут быть и не праведны, главное – цель».

Следует отметить, что характер изменений, привносимых в смысловой план пословицы условиями конкретного дискурса, зависит и от характера самого дискурса. Так, пословица *В чужом глазу сучок видим, а в своем <и> бревна не замечаем* в процессе прецедентного использования, как правило, сохраняет этимологический компонент значения. Библейское происхождение и тесная связь с религиозным дискурсом обуславливают ей применение прежде всего в ситуациях общения, связанных с обсуждением этических и духовно-нравственных проблем. Так, на сайте «Православие.ру» приводится беседа со старшим духовником Московской епархии, настоятелем Покровского храма в подмосковном селе Акулово, протоиереем Валерианом Крече-

товым, в которой священнослужитель поясняет смысл исповеди. Отвечая на один из вопросов журналиста, он вспоминает библейский афоризм из евангелия от Матфея, который и стал основой для пословицы *В чужом глазу сучок видим, а в своем <и> бревно не замечаем*, и высказывает следующую мысль: *«Когда мы видим в человеке недостаток, тот факт, что мы этот недостаток замечаем, значит, что этот грех есть и в нас. Вы помните про сучок в чужом глазу и бревно в своем? Что это такое, этот сучок? Сучок растет на бревне, а бревно – это страсть. Сучок – это грех, то есть конкретное проявление страсти. Но если вы не знаете, что это за дерево, что это за бревно, то вы никогда и не догадаетесь, что это именно за сучок! Как теперь принято говорить: каждый понимает в меру своей испорченности. Так вот мы именно тот грех замечаем в другом человеке, ту страсть понимаем, что есть и в нас самих»*. Таким образом, в контексте данной беседы, во-первых, актуализируется тот уровень значения пословицы (сакральный), который связан с ее этимологией, и, соответственно, реализуется прагматический смысл «Наши грехи могут быть больше чужих, так негоже обращать на них внимания больше, чем на свои». Во-вторых, высказанная священником мысль акцентирует внимание на том, что у других людей мы видим лишь грехи как следствие, а у себя не замечаем причины – самой порочной страсти, – соответственно, для осознания грехов нужно понимать, следствием какого порока они являются. Но следует признать, что подобное прочтение смысла, выраженного в пословице, довольно спорно для рядового носителя языка – с одной стороны, священнослужитель ссылается не на пословицу, а на евангельский сюжет, с другой стороны, большинству читателей данные образы сучка и бревна известны именно благодаря пословице, воспринимаемой в качестве проводника народной мудрости.

Еще одним направлением прецедентного использования данной пословицы в рамках религиозно-социального дискурса является обращение к теме евангелистского сюжета известного интернет-автора Якова Крота: *«Всякое осуждение человека исходит не из ненависти к человеку, а прежде всего из нелюбви к Богу. Дерево жизни засохло, осталось бревно. Между прочим, сучка в своём глазу может и не быть. Бревно всё вытесняет. А ещё между прочим: вовсе не обязательно сук в чужом глазу – от того же бревна, которое у меня. Деревьев много. Человек может грешить или ошибаться вовсе не от недостатка любви к Богу, а по дурному воспитанию, по лени, от уныния и т. п.»* Данный автор, как и предыдущий, интерпретирует образ сучка как проявление отдельного греха, причем

настаивает на той мысли, что грехи у каждого свои. Следовательно, видеть чужие грехи и вовсе нет смысла, хотя бы потому, что мы не знаем их причин. В завершение рассуждений в данном эссе приводятся следующие строки: *«У миллиардиста в глазу кий, у деспота в глазу вертикаль власти, у художника в глазу кисть, у слепого глаз в кисти, у Буратино в глазу сучок, у стукача в глазу барабанные палочки, у палача в глазу топор, у дровосека – щепки убитых деревьев»*. Таким образом, вынесенная в качестве заголовка пословица репрезентирует суждение, являющееся, по сути, дальнейшим логическим шагом от ее этимона: «Каждому свои грехи, потому и видеть каждому только свои».

Использование данной пословицы в публицистическом дискурсе в ходе обсуждения социально значимых тем актуализирует не сакральные, а сугубо прагматические смыслы. Например, в комментариях к вывешенным на одном из форумов фотографиям замусоренных улиц города читаем следующее: *«В чужом глазу сучок видим, а в своем и бревна не замечаем»*, – гласит народная мудрость. И это, как говорится, не в бровь, а в глаз! Любим мы поворчать по поводу наших коммунальных и жилищных служб: мол, и лестницы не убирают, дворы плохо подметаются... Спору нет – все так. Но только сами-то мы каковы? Не мы ли создаем вокруг себя мерзость запустения? Посмотрите на стены домов, полюбуйтесь навильонами на автобусных остановках: это ведь наши «художества»! А чего, казалось бы, проще: приди в редакцию «Царскосельской газеты», дай объявление на любую тему, причем бесплатно. Мы пошли здесь навстречу горожанам, чтобы таким образом помочь нашему городу избавиться от наляпанных повсюду объявлений, стать чище и уютнее. В данном тексте актуализируется концептуальная антитеза «свое – чужое» и, соответственно, прагматический смысл высказывания прочитывается в условиях доминирования данного концепта в когнитивной структуре пословицы как рекомендация «не искать чужой вины и помнить о своей ответственности».

Современный философский дискурс также активно использует прецедентные тексты, причем не столько в качестве аргумента, сколько в качестве исходной базы для философских построений. Пример тому находим на популярном интернет-форуме «Философия и психология», на страницах которого в обсуждении проблемы восприятия чужой греховности возникает мысль о том, что часто мы считаем греховным то, что нам несвойственно, и, осуждая других, оправдываем себя в глазах окружающих – мол, мне этот грех не свойственен, так как я его осуждаю. В ходе

обсуждения рождается фраза: «Почему людям больше нравится ругать, чем хвалить? Чтобы заговорить зубы и не дать обратить внимание на собственное бревно...». В данном случае мы наблюдаем прецедентное использование не текста пословицы, а образа бревна, известного благодаря пословице, – по сути, это образная ссылка на прецедентный текст, цель которой «намекнуть» на суть проблемы и продемонстрировать осведомленность автора речи в области прецедентных текстов культуры.

Интересно используется пословица *В чужом глазу сучок видим, а в своем <и> бревна не замечаем* в контексте рецензии на фильм «Настройщик». Анализируя образы героев фильма, автор рецензии пишет: «Этот фильм адресован идеалистам, которые смотрят на мир сквозь розовые очки... Да, конечно, мир полон аферистов, но со мной этого никогда не случится, просто потому, что я никому не доверяю. Сюда хорошо подходит поговорка «В чужом глазу сучок видим, а в своем бревна не замечаем». Героиня фильма учит других остерегаться мошенников, но сама попадает на удочку афериста и, в конечном итоге, оправдывает его, обвиняя лишь себя в глупости. Таким образом, текст пословицы соотносится с ситуацией, отраженной в фильме дважды: во-первых, обвиняя другого человека в излишней доверчивости, героиня не замечает такой же доверчивости в себе. При этом прагматический смысл высказывания читается как предупреждение: «Необходимо сначала поискать в себе те черты, которые мы пытаемся искоренить в других». Во-вторых, значение пословицы переосмысливается по принципу «от обратного»: героиня оправдывает человека в настоящем грехе (бревне), а себя винит за мнимый – слабость (сучок) – отсюда рождается новый смысл, обусловленный уже не самим прецедентным текстом, а его сюжетно-контекстуальным окружением: «Умей различать истинные грехи и отделять их от мнимых». Подобное «прораствание» прагматического смысла пословицы в «ткань» дискурса – высшее свидетельство актуальности ее значения и стоящей за ней закономерности.

Следует отметить, что пословицы, подобные рассмотренной, относящиеся к афоризмам с книжной этимологией и глубокой философской основой, могут использоваться и в обыденном дискурсе, что свидетельствует об их истинно народной сущности и способности соединять высокое с низким и исключительное с обыденным. Как писал известный собиратель и исследователь русских пословиц И. М. Снегирев, пословицы, «восходя от чувственного к нравственному, духовному от простого, от обиходного к высшему... могут быть принимаемы то в тесном, то в обширном смысле» [6]. Так, в интернет-перепис-

ке администраторов и недовольных клиентов фирмы обнаружено следующее высказывание в адрес клиентов, которые в агрессивных высказываниях требуют у фирмы вернуть деньги: «*Слушайте, комментаторы, ведите себя прилично и достойно, если вы хотите деньги!!! У нас есть трудности, как и у всех вас! Посмотрите на себя! В чужом глазу сучок видите, а в своем бревна не замечаете! Пока не вытρεте эти ваши послания, денег не будет!!!!*». В приведенном контексте внутренняя форма абстрагируется от этимона, образы сучка и бревна теряют свое символическое прочтение, а на первый план выходит семантика «своего – чужого». Значимы для выражения смысла паремии и агрессивный тон высказывания, и призыв «*посмотреть на себя*», и косвенное обвинение в недостойном поведении: «*ведите себя прилично и достойно*». Таким образом выражается следующий прагматический смысл: «Нужно понимать чужие трудности, так как они могут быть и у вас, иначе сами будете виноваты в своих убытках». Смысл, вне сомнения, слабо мотивированный и изначально противоречивый, но именно этот пример показывает, каким образом можно манипулировать общественным мнением и создавать ложную аргументацию в споре, прибегая к прецедентным текстам.

Таким образом, у прецедентного текста, как правило, достаточно семантического потенциала для включения в самые различные курсы. Универсальность пословицы как источника цитирования и разного рода аллюзий, особенно часто встречающихся в современной публицистике, в последние годы сделала их неисчерпаемым источником языковой игры. Усиление тенденции использования трансформированных пословиц в речи – следствие своеобразной языковой игры, «очищающего катарсиса, карнавальная речевая маска уставшего от повседневной жизни Человека» [7]. При этом, активно изучая способы и разновидности трансформаций пословиц, можно выпустить из вида менее очевидные, но оттого и более сложные процессы сдвига в семантике этих сложных знаков языка и культуры. Действительно, пословицы живут долгие века, приспосабливаются к синтаксическим и орфографическим новациям, допускают широкое варьирование структуры и компонентного состава, позволяют своей семантике приспосабливаться к требованиям различных дискурсов, служат источником прецедента и сами основываются на факте прецедента, так как являются изначально вторичными единицами языка – знаками отражения стереотипных ситуаций.

В трихотомии «текст – дискурс – произведение» пословицы являются нам во всех составляющих этого сложного диалектического единства, поскольку они могут рассматриваться и как

(1) самодостаточное речевое произведение, обладающее ведущими параметрами текста, как (2) дискурсивная единица, формирующая ядро фрагмента дискурса и задающая вектор оценки ситуации в соответствии с законами народного языкового мышления, как (3) единица, формирующая композицию и интерпретирующая идею художественного произведения, как (4) стилиобразующий фактор, характеризующий общую тональность дискурса, как (5) единица, в полной мере совмещающая в своем смысловом плане зависимость от речевой стихии и четкую обусловленность значения внутренней формой языкового знака. Вне сомнения, каждый из этих аспектов заслуживает отдельного и подробного исследования с привлечением методики различных отраслей лингвистики и смежных лингвистических наук. Задача же лингвокогнитивного исследования заключается, прежде всего, в выработке подхода к описанию сложного и слабо подверженного формализации процесса «перетекания» системно обусловленного языкового значения паремии как текстового знака в прагматический смысл, формирующийся под воздействием дискурса.

Итак, возвращаясь к проблеме определения роли категории дискурса в современных лингвистических исследованиях, следует отметить, что она совершенно необходима для изучения прецедентных текстов, к числу которых относятся паремии. Дело в том, что то или иное содержание паремии

предстает в тексте «не только отражением формы речевого акта, но и как отображение коммуникативной операции, или дискурсивной процедуры» [8]. Справедливость такого утверждения объясняется тем, что в процессе коммуникации знание, выражаемое паремиями, не просто «передается». Оно выступает в качестве тезиса, аргумента, доказательства, оценки, прогноза, вердикта, предположения или сомнения.

#### Примечания

1. *Алефиренко Н. Ф.* «Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии. М.: Флинта: Наука, 2009. С. 9.
2. *Арутюнова Н. Д.* Дискурс. ЛЭС, 1990. С. 136–137.
3. *Агапова С. Г.* К проблеме разграничения понятий «дискурс» и «текст» // Слово и текст: коммуникативный, лингвокультурный и исторический аспекты: материалы междунар. науч. конф. Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2009. С. 151.
4. *Алефиренко Н. Ф.* Указ. соч. С. 10.
5. Там же. С. 9.
6. *Снегирёв И. М.* Обозрение пословиц // Русские народные пословицы и притчи / сост. И. М. Снегирёв. М.: Русская книга, 1995. С. IX–XVI.
7. *Бутько Ю. В.* Структурно-семантические трансформации в паремиях // Фразеологизм и слово в национально-культурном дискурсе (лингвистический и лингвометодический аспекты): междунар. науч.-практ. конф., посвященная юбилею д-ра филол. наук, проф. А. М. Мелерович. М.: ООО «Изд-во “Эллис”», 2008. С. 197.
8. *Агапова С. Г.* Указ. соч. С. 152.

## Системно-функциональный анализ языковых единиц: диахрония и синхрония

УДК 811.161.1:373.421

А. Р. Хайрутдинова

### ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛЕКСЕМЫ СМЕРТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНАТОЛИЯ КИМА

Предлагаемая статья посвящена исследованию парадигматических отношений лексемы *смерть* в произведениях Анатолия Кима («Онлирия», «Близнец», «Поселок кентавров»), являющейся значимой в идиостиле писателя и определяющей его мировосприятие.

The present paper is devoted to studying paradigmatic relations of the lexeme *death* in Anatoli Kim's works ("Onliriya", "The Twin", "The Settlement of Centaurs"). The lexeme *death* is considered to be significant in the individual style of Anatoli Kim. It determines his perception of the world.

**Ключевые слова:** Анатолий Ким, идиостиль, лексема, смерть, синонимы, парадигматические отношения, концептуальная картина мира, мировосприятие.

**Keywords:** Anatoli Kim, individual style, lexeme, death, synonym, paradigmatic relations, conceptual picture of the world, world perception.

Понятие «идиостиль» находится в последнее время в центре интереса лингвистической поэтики. Изучение языка писателей привлекает исследователей не только тем, что оно позволяет раскрыть и описать своеобразные лингвистические приемы, используемые автором, которые создают неповторимый авторский стиль и свидетельствуют о мастерстве и оригинальности его создателя. Наше обращение к творчеству А. Кима и попытка проанализировать его идиостиль обусловлены прежде всего возможностью через слово писателя проникнуть в его миропонимание. В лингвистике есть лишь ряд наблюдений над языком писателя, но выработанной концептуальной картины мира пока не существует. Анализ разновременных и разножанровых произведений А. Кима (роман-мистерия «Онлирия» (1995), повести «Поселок кентавров» (1992) и «Близнец» (2000)) позволяет нам говорить об особой значимости для писателя оппозиции «жизнь-смерть», формирующей мировосприятие А. Кима и являющейся ключевой в его концептуальной картине мира. В предлагаемой статье предпринята попытка изучения второй составляющей этой дихото-

мии – *смерти* и описания парадигматических отношений (прежде всего синонимических, которые и будут рассматриваться) представленной лексемы, что позволит нам выявить сущность данного явления.

Тема смерти в творчестве А. Кима является лейтмотивом. Фабульно смерть заявлена в каждом его произведении: в «Близнеце» смерть отца героев, смерть людей в самолете (через образы штурмана и Ашура, убийцы Василия Немирного), смерть самого Василия Немирного и т. д.; в «Онлирии» – смерть Орфеуса, Евгения, Тамары и других людей во время Апокалипсиса; в «Поселке кентавров» – смерть амазонки, смерть людей в караване от «кровоной холеры», смерть множества кентавров и других существ вследствие нашествия орды лошадей и т. д. Однако, несмотря на всё это, «смерти как бы и нет – это первое, невероятное ощущение от прозы писателя» [1]. Ибо смерть, как отмечает В. Бондаренко в послесловии к одному из сборников рассказов писателя, «лишь мгновение всеобщей жизни. При такой концепции за смертью неизбежно следует рождение, и человек, таким образом, “вечен”, меняются лишь его ипостаси» [2].

Ощущение «всеобъемлемости смерти» создается за счет высокой частоты употребления соответствующей лексемы (она использована в 213 контекстах; наибольшее количество словоупотреблений приходится на «Онлирию», где репрезентирована ситуация конца света и последующего воскресения всех людей) и разнообразных ее значений в зависимости от контекста. Так: а) *смерть* обозначает конец жизни человека как конкретное событие: «*Смерть матери*, больные ноги и старость бабы Ньюши, мой развод, выход на пенсию папаша – все свелось к тому, что мы с отцом оказались в дачном узилище без женского ухода...» [3]; б) *смерть* может обозначать конец жизни человека как феномен, являющийся предметом философских размышлений: «В *смерть-то* вы верите? Вы умирать-то когда-нибудь собираетесь?» [4]; в) слово *смерть* может обозначать нечто, прекращающее жизнь и противостоящее жизни: «И мы смиренно спрашиваем у Него: Господи, неужели это ради нас Ты решил убить *смерть*?» [5]; г) слово *смерть* может обозначать то небытие, которое как бы начинается после конца жизни: «И это был не кентавр, восставший *из смерти* в предночный час, – это была почти до смерти замученная лошадь...» (С. 310); д) *смерть* – это неизбежность, коренящаяся в самой биологической жизни: «На земле,



пока мы жили *от рождения до смерти*, Любовь для нас оказалась подменённой похотью...» [6].

Любое произведение А. Кима, по мнению исследователей, раскрывает отношение человека к смерти, чем, на наш взгляд, и обусловлено употребление большего числа синонимов лексики *смерть*. Следовательно, можно говорить о составлении синонимического ряда, где доминантой является понятие «*смерть*» и само это слово. Так, на лексико-семантическом уровне парадигматические отношения лексики *смерть* репрезентированы семанτικο-стилистическими синонимами: в «Онлирии» – *смерть* – *погибель* – *гибель* – *конец* – *крышка* – *казнь*; в «Поселке кентавров» *смерть* – *погибель* – *гибель* – *конец* – *казнь*; в «Близнеце» *смерть* – *гибель* – *конец* – *кончина* – *успение* – *казнь*; и индивидуально авторскими метафорами: *смерть* – *воскресение*; *смерть* – *мир иной*, *тот свет*; *смерть* – *обман*, *надувательство*, *ничто*, *фокус*, *пустота*.

Рассмотрим сначала слова, выражающие одно и то же содержание, уточняющие и оценивающие разные стороны обозначаемого, т. е. семанτικο-стилистические синонимы. Наименьшее количество словоупотреблений приходится на лексику *погибель*. По замечанию большинства составителей словарей синонимов русского языка, это есть уходящее слово. Однако оно редко, но все же встречается на страницах произведений А. Кима (частота употребления в «Онлирии» – 4, в «Поселке кентавров» – 1). Автор иллюстрирует следующие значения данной лексики: гибели в будущем и преждевременной, насильственной смерти («В веках замечено было, что флейта появлялась на той земле и в том народе, которых ожидали катастрофа и *погибель*» [7]; «Мысленно я представляю подобную нашу *погибель*, и неимоверная печаль охватывает мое сердце» [8] и т. д.). Отсутствие лексики *погибель* как синонима слова *смерть* в тексте повести «Близнец» можно объяснить тем, что оно написано А. Кимом в 2000 г. и повествует о событиях современной нашей жизни, в то время как в «Онлирии» и «Поселке кентавров» данное слово используется для воссоздания колорита отдаленных времен. Так, в «Поселке кентавров» видим описание реальной современной автору жизни (в лице торговцев, которые проскальзывают в мир кентавров) и «мира древности» (мира кентавров, амазонок и кобыл) [9], «скорую *погибель*» которого и предрекает писатель в своем произведении. В «Онлирии» «действие происходит одновременно в реальной современной жизни, главным образом, в России и в прозрачном пространстве Онлирии – “вселенной облаков” под зеленым солнцем, куда попадают люди после смерти. Два эти мира не изолированы друг от друга: оби-

татели Онлирии помнят свою прошлую жизнь» [10]. Именно рассказывая о своей прошлой жизни, герои используют лексику *погибель*, указывая на давность происшедших событий.

Наряду со словом *погибель* встречается и лексема *успение*, обозначающая также смерть, встречающаяся лишь однажды в повести «Близнец»: «Если верно второе предположение, то выходило, что Василий-писатель фантазирует, водит мною и *по своем уснении*» (С. 608). Возникает ощущение, что смерть выступает как некий выход в иную Вселенную, как подобие сна, откуда герои могут руководить действиями людей, продолжающих жить на земле. Этим объясняется значение глагольного сочетания, где *смерть* выступает субъектом действия – «смерть правит миром».

Лексема *гибель* обозначает не просто конец жизни как таковой, но конец жизни неестественный. А. Ким использует данное слово, когда говорит о смерти, которая вызвана исключительно внешними факторами, а потому незакономерная, случайная. Частота употребления этого слова для обозначения *смерти* в романе «Онлирия» – 3, в «Поселке кентавров» – 3, в «Близнеце» – 4. На страницах произведений можно встретить следующие примеры употребления данной лексики в том значении, что было указано выше: «Кентаврицы с кентавреньшами разбрелись поодиночке, и *гибель каждого* – от голода ли, холода или от нападения хищников – оставалась совершенно неизвестной для мира» (С. 369), «Но когда за несколько секунд до *своей гибели* увидел в отражении ночного окна своего убийцу, уже умирая, но еще не понимая, что умирает, в какую-то тысячную долю секунды брат признал правоту старшего писателя» (С. 668) и т. д.

Лексема *конец* – подобно слову *смерть* – обозначает конец жизни человека безотносительно к вызвавшим его факторам, как нечто неотвратимое. А также слово *конец* может обозначать смерть в близком будущем. Частота употребления лексики *конец* в «Онлирии» – 4, в «Поселке кентавров» – 1, в «Близнеце» – 2. Синоним *конец* используется автором при наличии отрицательной коннотации: «Но ничего не вышло, и всем нам скоро *конец*» [11]; «Меня прислонили спиной к теплomu стволу дерева, лицом к раскидистой хурме, из-под которой меня и вытаскивали, чтобы я не принял там свой бесславный *конец*» (С. 693) и т. д.

Лексема *крышка* использована лишь на страницах романа «Онлирия» (большинство составителей словарей синонимов русского языка рассматривают это слово как синоним слова *смерть*, но есть определение его как аналога; мы же будем говорить о нем как о синониме слова *смерть*). Автор употребляет это слово в контексте, где го-

ворится о неизбежной, надвигающейся смерти (используется в функции сказуемого): «Больше не увидимся... Очевидно, и мне скоро *крышка*...» [12]).

Лексема *кончина* обозначает (подобно словам *смерть* и *конец*) конец жизни человека безотносительно к вызвавшим его факторам. Однако синоним *кончина* обычно не указывает на неизбежность и неотвратимость конца всякой жизни (например, в примере о безвременной кончине Василия Немирного). Как указано в словаре синонимов К. С. Горбачевича, она обычно употребляется в приподнятой, торжественной или официальной речи с оттенком уважения к умершему [13], что продемонстрировано в примере из повести «Близнец»: «Я и теперь прошел мимо этой афиши, и на ходу вновь прочел ее, исполненную красивым плакатным шрифтом и сообщающую о безвременной *кончине*, постигшей писателя Вас. Немирного» (С. 606). В другом случае это слово употреблено с целью показать чувство скорби, любви и уважения Василия Немирного к своему отцу: «Этот необычный во всех смыслах разговор состоялся за год *до кончины* отца и за восемь лет до моей собственной смерти» (С. 613). Здесь, во втором примере, не совсем ясно, от лица какого героя ведется повествование: то ли это Василий Немирный, то ли его брат-близнец. Объясняется это эффектом мерцания, смысл которого в свободном перемещении братьев в сознании друг друга и в замещении друг друга, что является демонстрацией идеи единства существа, взаимосвязи всего со всем, в том числе взаимосвязи космического и земного, и тем самым восстановления былой целостности братьев-близнецов. Таким образом, можно констатировать, что название повести «Близнец» (причем название подчеркнуто дается в единственном числе) репрезентирует два аспекта: проблему всеединства человека с бытием и проблему онтологического одиночества человека в мире множественности. Следует отметить, что повествование в «Онлирии» также ведется от лица героя данного произведения. Так, по существу роман представляет собой что-то вроде записок демона Неуловимого, которому очень «неловко и затруднительно» рассказывать о том, что на возвышенном языке людей называется роковой страстью. Демон Неуловимый один из падших ангелов, бывший в свое время среди тех, кто зажигал звезды и начинал время, он не только автор, но и главный герой данного произведения.

Лексема *казнь* иллюстрируется автором в значении лишения жизни как высшей карающей меры и встречается в каждом из произведений (на страницах рассматриваемых текстов употреблена 7 раз): «Но если какая-нибудь малодушная и негражданственная мать утаивала рождение сына... по изобличении преступного деяния оба, мать и

сын, подвергались немедленной *казни* через расстрел из боевых луков или поднятие на копья» (С. 365), «Перед нами совершалась самая главная *казнь* во всей судьбе человечества» (С. 695).

Таким образом, в трех рассмотренных нами произведениях слово *смерть* и его синонимы употребляются в 240 случаях и репрезентируют значение данного явления как неотвратимое или случайное.

В результате исследования удалось сконструировать следующий синонимический ряд: смерть – погибель – успение – гибель – конец – казнь – крышка.

Более интересен для нас второй синонимический ряд, представленный индивидуально авторскими метафорами: *смерть* – *воскресение*; *смерть* – *мир иной*, *тот свет*; *смерть* – *обман*, *надувательство*, *ничто*, *фокус*, *пустота*. Здесь парадигматические отношения слова *смерть* основываются на его метафоризации.

Контекстуальный синоним *воскресение* появляется на страницах «Онлирии». В этом философском романе А. Ким повествует «о чувстве бессмертия, об ощущении вечного существования вопреки убийственной очевидности смерти, о причастности отдельной жизни к бесконечному Божественному действию» [14]. Это высказывание подтверждает нашу мысль, высказанную выше: смерти нет, за ней следует новая иная жизнь. Для иллюстрации приведем следующий пример: «*Смерть* – это *воскресение*» [15]; «Я не думала, что *смерть* – это всеобщее обязательное *воскресение*» [16]. С этой идеей связаны и второй и третий ряды контекстуальных синонимов. Так, второй ряд вновь активизирует мысль о том, что смерть как некий выход в иную Вселенную, где люди проходят череду перерождений, а третий ряд встречается также лишь в «Онлирии» и объясняется через синоним *воскресение*.

Таким образом, можно констатировать, что значимость слова *смерть* подчеркивается в основном семантически близкими лексемами. К синонимам нами были отнесены как слова, близость или тождественность которых обусловлена лексическим значением, так и слова, семантическая близость которых объясняется контекстом. Последние представляют для нас особый интерес, так как прием метафоризации создает художественно-экспрессивный стержень произведения.

#### Примечания

1. Аннинский А. Окаймление боли // Ким А. А. Невеста моря: рассказы. Роман / послесл. А. Аннинского. М.: Известия, 1987. С. 531.
2. Бондаренко В. Образ человека // Ким А. А. Собиратели трав: повести / послесл. В. Бондаренко. М., 1983. С. 564.
3. Ким А. А. Избранное: «Отец – Лес»; «Поселок кентавров»; «Сбор грибов под музыку Баха»; «Стена»; «Близнец». М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. С. 610.

Далее примеры, цитируемые из этого сборника, представлены с указанием страниц в круглых скобках.

4. Ким А. А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 2. С. 23.
5. Ким А. А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 3. С. 85.
6. Ким А. А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 2. С. 84.
7. Там же. С. 13.
8. Там же. С. 53.
9. Проза 1980–2000-х годов: справочное пособие для филолога. Воронеж: «Родная речь», 2003. С. 105.
10. Ким А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 3. С. 112.
11. Ким А. А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 2. С. 61.
12. Там же. С. 86.
13. Горбачевич К. С. Словарь синонимов русского языка. М.: Эксмо, 2007. С. 426.
14. Ким А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 3. С. 112.
15. Ким А. А. Онлирия // Новый мир. 1995. № 2. С. 72.
16. Там же. С. 73.

УДК 801.54

М. С. Ачаева

#### ПАРАМЕТРИЧЕСКИЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ «ШИРОКИЙ/УЗКИЙ» В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ: СЕМАНТИКА, СОЧЕТАЕМОСТЬ И ДЕРИВАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

В настоящей статье в сопоставительном аспекте рассматриваются семантика, сочетаемость и деривационный потенциал параметрических прилагательных «широкий/узкий». Исследуемые адъективы впервые анализируются в русском и английском языке как объекты словообразовательной детерминации. Автором выявлены сходства и различия в выражении пространственных отношений и способов вербализации соответствующих понятий носителями русского и английского языков.

The article deals with semantics, collocation and derivational potential of parametrical adjectives “wide/narrow” in the Russian and English languages in the comparative aspect. These adjectives are investigated as an object of word-building determination. Similarities and differences of these adjectives are depicted from the point of view of their expression of dimensional characteristics of objects and ways of verbalization of the notions by Russian and English native speakers.

*Ключевые слова:* семантика, сочетаемость, деривация, параметрические прилагательные.

*Keywords:* semantics, collocation, derivation, parametrical adjectives.

Современное направление лингвистической науки характеризуется особым вниманием к изуче-

нию номинативно-познавательной деятельности человека и механизмов языкового мышления того или иного этнокультурного сообщества. В этой парадигме плодотворным является исследование способов репрезентации категории пространства в различных лингвокультурах. Представления о пространстве являются концептуально значимыми в картине мира любого народа, они отражают особенности национального мировосприятия и мироощущения. Являясь базисными категориями для человеческого сознания, данные понятия, а именно, способы их вербализации, нередко выбираются при анализе и сравнении разнотипных языков, каковыми являются русский и английский.

По словам Г. П. Нешименко, «цель сопоставления заключается в углубленном познании системно-функциональных закономерностей сопоставляемых языковых феноменов и выявлении на этой основе сходств и различий между ними, равно как и общеязыковых универсалий» [1]. При сопоставлении семантических пространств разных языков можно обнаружить общность в отражении окружающего людей мира и в то же время специфическое, национальное, а также групповое и индивидуальное в наборе разного типа концептов и их структуризации.

Пространственные представления, закодированные в языковых значениях и вербализованные в словах, обнаруживают себя в процессах семантической и словообразовательной деривации. Изучение особенностей семантической структуры и словообразовательного потенциала таких лексических единиц позволяет выявить особенности концептуализации пространства языковым сознанием того или иного этноса. В связи с этим предметом нашего исследования стали семантические, сочетаемостные и деривационные характеристики прилагательных *широкий/узкий* в русском и английском языках.

Семантическая структура параметрических прилагательных, их функционально-прагматические свойства и когнитивные характеристики всегда привлекали внимание исследователей (А. С. Какаева, Л. П. Клобукова, В. А. Коробейникова, Е. В. Рахилина, М. Б. Ташлыкова, Р. Ш. Усманов, А. Н. Шрамм и др.). Очевидно, это связано с тем, что данные прилагательные обладают сложной, неоднозначной семантикой, а их дериваты актуализируют разную комбинацию смыслов. По мнению ученых, они отражают процессы вербализации ментальных (когнитивных, концептуальных) параметрических представлений человека о размере вообще и в конкретных языках в частности [2]. Будучи репрезентантами категории пространства, указанные лексемы относятся к классу активно востребуемых номинаций.

Большинство прилагательных размера являются многозначными словами и вступают между

собой в антонимические отношения. К лексико-семантической группе параметрических прилагательных относятся адъективы, образующие такие антонимические пары, как *большой – маленький*, *высокий – низкий*, *широкий – узкий*, *частый – редкий*, *глубокий – мелкий*, *длинный – короткий*.

Среди исследуемой группы прилагательных, характеризующей параметрические признаки объекта, особый интерес с точки зрения сопоставительного анализа представляет корреляция *широкий/узкий*. Оба прилагательных характеризуются неоднородной лексической сочетаемостью, что находит отражение на уровне их соответствий в других языках.

Сопоставительный анализ русских и английских отадективных слов, входящих в словообразовательные гнезда прилагательных *широкий/узкий*, позволяет установить, как развивается и видоизменяется семантика производящей основы в актах словообразования, а также выявить национальную специфику семантической структуры исходных и производных слов. Данные прилагательные обладают разным словообразовательным потенциалом. Так, в русском языке словообразовательное гнездо прилагательного *широкий* насчитывает 115 производных, а *узкий* – только 86.

Семантическая структура параметрического прилагательного *широкий* в русском языке представлена 7 значениями, у прилагательного *узкий* определяются 4 значения. В английском языке наиболее адекватными с точки зрения эквивалентности семантической структуры и сочетаемостных свойств являются соответствия *wide* (широкий) и *narrow* (узкий). В английском языке прилагательное *wide* имеет 5 значений, а прилагательное *narrow* представлено 8 значениями.

При исследовании семантики параметрических прилагательных, в том числе и пары *широкий/узкий*, Е. В. Рахилина указывает на то, что слово *широкий* применительно, прежде всего, к вытянутым поверхностям и предметам, имеющим такую поверхность в качестве функционально значимой: *широкая лестница, скамейка, лыжи, ладонь*, но нельзя сказать: *широкий круг, шар, веревка*. *Широкий* характеризует «безграничные пространства»: *широкое пространство, просторы, степь* [3]. По словам Р. Ш. Усманова, *широкими* могут быть вытянутые поверхности или предметные объекты, что применительно и для английского языка: *широкая улица – wide street, широкое окно – wide window, широкая стина – wide back, широкая лопата – wide spade, широкий стол – wide table*; *широкий* может обозначать диаметр полых предметов, величину отверстия: *широкая дыра – wide hollow, широкая нора – wide burrow*; относительно безграничные

понятия: *широкое поле – wide field, широкая степь – wide steppe*. *Узкий* обозначает естественные предметные параметры объектов, размер которых ‘меньше нормы’, если они функционально выделяются в данном типе имен, т. е. когда процесс использования узкого предмета совпадает с процессом измерения его ширины: *узкая дверь – narrow door, узкий проход – narrow passage* [4].

Параметрические прилагательные характеризуются высокой степенью метафоризации их значений, что ведет к ослаблению, а иногда и к утрате в их семантике параметрического признака. По отношению друг к другу значения многозначного слова, – пишет А. М. Шрамм, – различаются как номинативно-непроизводные (основное, исходное значение) и номинативно-производные, а также как метафорические (всегда производные) значения [5]. Сравнивая компонентный состав исходного и вторичного значений прилагательных, автор приходит к выводу о том, что основным, наиболее распространенным является такой вид семантической связи двух значений, при котором они объединяются общим семантическим компонентом (семой). Переносное метафорическое значение объединяется с исходным значением реальным семантическим компонентом, входящим в структуру того и другого значения. Для исследуемой пары слов таким компонентом остается значение ‘параметр предмета или явления’.

По мнению Дж. Лакоффа и М. Джонсона, в основе метафоры могут лежать разные физические и социальные явления. Например, состояние счастья в физической среде, как правило, коррелирует с улыбкой и общим состоянием экспансивности (открытости). Это могло бы служить основанием для метафоры *Happy is wide; sad is narrow* ‘Счастье – широкое; грусть – узкое’. Однако в языке главной для выражения соответствующего состояния является ассоциация счастья с верхом; мы говорим о «вершине счастья», а не о «ширине счастья». Метафора *счастье – верх* максимально согласована с метафорами *хорошее – верх, здоровье – верх* и т. п. [6]

Параметрические прилагательные в функции характеристики материального объекта (в частности, его размеров) в русском и английском языках употребляется в исходном значении в следующих случаях: *широкая дорога – wide road, узкое окно – narrow window, узкая колея – narrow gauge, широкое пальто – wide coat, узкая лента – narrow ribbon*. Совпадение значений в данной смысловой зоне подтверждает и семантика некоторых производных, которые являются однозначными словами и сочетаются лишь с некоторыми существительными: *узколистный* (о растении) – *narrow-leaved*, *узкогорлый* (о бу-

тылке) – *narrow-necked*, широкополюй (о шляпе) – *wide-brimmed*, широкоугольный (об объективе) – *wide-angle*. В некоторых случаях параметрический компонент английского деривата передается на русский язык при помощи других слов (с другими основами), также относящихся к системе пространственного восприятия: *to be widely mistaken* – *глубоко заблуждаться*, *widely separated* – *далеко отстоящие друг от друга*.

В английском языке наблюдается тенденция к детальной дифференциации физического пространства. В частности, для уточнения размеров одежды или обуви более адекватными с точки зрения сочетаемости являются следующие номинативные единицы: *tight* ‘тесный, узкий; облегающий’; *loose* ‘нетугой; неприлегающий, широкий’ (*tight shoe* – узкий, тесный ботинок; *loose clothes* – широкая, просторная одежда). Данные эквиваленты обеспечивают возможность выразить параметрический признак более конкретно – ‘большой или меньший по ширине, чем требуется’.

Исследуемые прилагательные и их дериваты в обоих языках активно используются для описания физических характеристик человека: широкая кость – *wide bone*, смотреть широко раскрытыми глазами – *to stare with wide eyes*. Наличие в русском языке большого количества такого рода номинаций указывает на актуальность данного пространственного признака для русского языкового сознания: *широкобородый*, *широколобий*, *широкомордый*, *широконогий*, *широкоскулый* и др. Соответствующий ряд производных имеется и в английском языке: *narrow-eyed* – узкоглазый, *narrow-necked* – узкогорлый, *narrow-chested* – узкогрудый; *wide-mouthed* – большеротый (букв. с широко разинутым ртом), *eyes wide/wide-eyed with astonishment* – глаза, расширенные от изумления. В английском языке для концептуализации физических параметров, связанных с объемом и шириной, используется также лексема *broad*: широкоплечий – *broad-shouldered*, широкогрудый – *broad-chested*, широколицый – *broad-faced*; ср. также метафорическое употребление прилагательного *broad*: *with broad smile* – с широкой улыбкой, *to make a broad gesture* – сделать широкий жест.

В некоторых случаях семантика параметрического признака видоизменяется. В результате анализа были выделены единицы, в смысловой структуре которых наблюдаются разнообразные модификации параметрического компонента. Так, в зависимости от сочетаемости, английские прилагательные *wide* и *narrow* актуализируют те или иные компоненты значения, что отражается в их русских эквивалентах: *wide difference* – огромная (букв. широкая) разница; *narrow victory* – победа с небольшим преимуществом (букв. уз-

кая победа); *this is wide of the truth* – это далеко от истины; *views wide of ours* – взгляды, резко отличающиеся от наших; *wide opening* – значительно разнящиеся курсы (на ценные бумаги).

В английском языке нами выявлены номинативные единицы, которые характеризуются высокой метафоричностью значения: *narrow circumstances* – стесненные обстоятельства (букв. узкие); *narrow means* – ограниченные средства; *narrow choice* – ограниченный выбор; *to have a narrow escape* – еле-еле спастись, чудом избежать гибели. Как показывает наш материал, их глагольные производные также свидетельствуют о наличии особого способа концептуализации пространственных отношений: *to narrow the enemy* – теснить противника (букв. узить); *to narrow down the dispute* – свести спор к нескольким (существенным) вопросам (букв. сузить). В семантике таких единиц наблюдается метафорический перенос физических параметров на идеальные объекты.

Параметрические прилагательные в обоих языках активно выступают как «единицы измерения личности». Такие лексемы используются для характеристики лица (*широкий/узкий специалист*, *мелкий торговец*), свойств и качеств личности (*широкий кругозор*, *высокий интеллект*), психических и ментальных состояний (*большое удовольствие*, *глубокое отчаяние* и т. п.) [7] В русском языке прилагательное *узкий* характеризует человека ограниченного, недалекого: *человек с узким кругозором*; прилагательное *широкий* называет то, что лишено ограниченности, узости: *широкий взгляд на вещи*, *в широком смысле слова*; *широкий* соизмеряется с проявлением чувств: *широкая душа*, *широкая натура*. В английском языке прилагательные размера также обладают аналогичной семантикой: *narrow mind* – духовная ограниченность, «узколюбие»; *narrow opinions* – узость взглядов; *narrow understanding* – ограниченное понимание. Это проявляется и на словообразовательном уровне: *narrow-minded* – узколюбый, ограниченный; *narrow-mindedness* – ограниченность, узость взглядов; *narrow-spirited* – ограниченный, с узкими взглядами; *a width of mind* – широта взглядов.

Различия в культурной значимости пространственных понятий двух языков находят отражение в корпусе устойчивых словосочетаний, включающих в свой состав параметрические прилагательные. В этом случае носители русского и английского языков прибегают к разным способам объективации окружающей действительности. В английском языке прилагательное *narrow* при характеристике человека может означать ‘скупой, скарредный; прижимистый’: *to be narrow with one's money* – не любить расставаться с деньгами, скарредничать. Устойчивое словосочетание

товары широкого потребления более актуально для русского языкового сознания, о чем свидетельствует его английский перевод: *consumers' goods* (букв. потребительские товары).

Некоторые словосочетания английского языка с прилагательными размера или с их производными характеризуются высокой степенью фразеологичности семантики: *wide fellow* – ловкач; *wide females* – непотребные женщины; *narrow-souled* – мелкий, пустой (о человеке); *narrow-souled person* – мелкая душонка. В русском языке также имеются словосочетания, семантика которых достаточно идиоматична. Как правило, фразеологические единицы с прилагательными *широкий/узкий* передаются на английский язык словами другой семантической сферы: *широким фронтом* (повсеместно, с большим охватом) – *extensive front*; *жить на широкую ногу* – *live in (grand) style*; *широкой рукой* (щедро, с размахом) – *generous hand*; *узкое место* (наиболее слабая, уязвимая сторона в деле, создающая затруднения, осложнения и т. п.) – *weak point*; узкое место в производстве – *a weak point in manufacture*.

Таким образом, сопоставительный анализ семантической структуры, лексической сочетаемости и деривационного потенциала прилагательных *широкий/узкий* в русском и английском языках показывает, что оба языка обнаруживают определенные сходства и аналогию в выражении пространственных отношений. Вместе с тем в каждом из языков анализируемые единицы обладают уникальными сочетаемостными и деривационными характеристиками. В целом деривационно-номинативное пространство параметрических прилагательных *широкий (wide)/узкий (narrow)* характеризуется определенной асимметрией и диспропорцией, что обусловлено спецификой языкового мышления в процессах категоризации и концептуализации окружающего мира.

#### Примечания

1. Нецименко Г. П. О некоторых аспектах сопоставительного изучения близкородственных языков // Язык и действительность: сб. науч. тр. Памяти В. Г. Гака. М.: ЛЕНАНД, 2007. С. 250–258.

2. Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М.: Русские словари, 2000. 416 с.

3. Там же.

4. Усманов Р. Ш. Семантика и прагматика параметрических прилагательных (на материале английского, русского, башкирского и турецкого языков) // Вест. Башкир. ун-та. 2008. № 4. С. 964–966.

5. Шрамм А. Н. Очерки по семантике качественных прилагательных (на материале современного русского языка). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1979. 134 с.

6. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387–415.

7. Ташлыкова М. Б. Параметрические прилагательные как единицы измерения масштаба личности // Русский язык: исторические судьбы и современность: III междунар. конгресс исследователей рус. яз. М.: МАКС Пресс, 2007. С. 151–152.

УДК 81'373.23

Е. А. Маклакова

### ВЫЯВЛЕНИЕ И ОПИСАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ СЕМАНТИКИ НАИМЕНОВАНИЙ ЛИЦ С ПРИМЕНЕНИЕМ КОНТРАСТИВНОЙ МЕТОДИКИ

В статье рассматриваются проблемы выявления и описания национально-специфических различий в семантике русских лексико-фразеологических наименований лиц и их английских переводных соответствий на уровне макро- и микрокомпонентов значения в русле контрастивной лексикологии с применением методики контрастивного анализа.

This study presents the problems of determining and describing persons' nominations semantics on the levels of macro- and microcomponents of their meaning with the purpose of conducting contrastive analysis of the given Russian lexical-phraseological units and their English translations to determine the national specific character of their semantics.

*Ключевые слова:* контрастивный анализ, наименование лиц, контрастивная пара, национальная специфика семантики, макро- и микрокомпоненты значения, семема, сема.

*Keywords:* contrastive analysis, persons' nominations, contrastive pair, national specific character of semantics, macro- and microcomponents of meaning, sememe, seme.

Данное исследование исходит из положения о том, что в национальном сознании любого народа существует исторически обусловленная когнитивная картина мира, которая находит свое отражение в языковой картине мира, представляющей собой «совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе развития народа» [1]. Поскольку «язык тесно переплетен с духовным развитием человечества и сопутствует ему на каждой ступени его локального прогресса или регресса, отражая в себе каждую стадию культуры» [2], то его можно рассматривать как национально-специфическую часть любой этнической культуры.

Избирательность языков в отношении извлекаемых из внеязыкового мира признаков находит свое воплощение во внутренней форме слов, различие которой у переводных соответствий в двух языках является одним из аспектов проявления национальной специфики их семантики. По

© Маклакова Е. А., 2010

результатам контрастивного сопоставления ряд исследуемых наименований лиц различается национально-культурной специфичностью внутренней формы, так как носители каждого языка используют различные компоненты значения для осуществления его переноса. Возникающий при этом эмпирический образ объекта наименования складывается из отражения чувственного восприятия некоторого признака действительности, избранного данным народом как основание для номинации, например: *крестный отец* (по крещению) – *godfather* (от Бога), *молочный брат* (по молоку матери) – *foster brother* (по воспитанию в семье), *летун* (часто «летает» с одного места работы на другое) – *job-hopper* (часто «прыгает» с одной работы на другую); *домосед* (сидит дома) – *home-lover* (любит дом); собирательное *подонки* (также: остатки жидкости на дне вместе с осадком) – *scum* (также: пена или накипь); презрительное *отродье* – *spawn* (также: икра лягушки или рыбы). Принимая во внимание существенное различие между этимологическим анализом слова, который обращен «только вспять», чтобы понять значение слова, и анализом лингвокультурологическим, суть которого заключается в «извлечении из образа его действительной культурной значимости» [3], которая может быть в нем «полной, редуцированной или в форме реминисцентного намека» [4], – следует различать основные типы внутренней формы: словообразовательный и эпидигматический. Внутренняя форма словообразовательного типа характерна для языковых единиц, имеющих деривационную историю, т. е. образованных от другого слова по некоторой относительно живой словообразовательной модели, совпадение которой весьма вероятно у двух сопоставляемых переводных соответствий: *бабник* – *womanizer* (*woman* – женщина), *вожак* – *leader* (*lead* – вести за собой), *мореплаватель* = *мореход* – *seafarer* (*sea* – море, *fare* – ехать, путешествовать), *лесовод* – *forester* (*forest* – засаживать лесом). Внутренней формой эпидигматического типа обладают семантемы, в состав которых входят семемы как с прямым, так и с переносным значением, при условии, что оба значения у данных языковых единиц: и исходное, и производное, – сохраняют свою актуальность в современном коммуникативном процессе. Совпадение внутренней формы подобного типа у переводных соответствий наименований лиц в двух языках сопоставления, как и в первом случае, представляет собой довольно распространенное явление, что говорит об универсальности мировосприятия двух народов, например (в скобках даны значения двух семем в сокращенном виде): *ангел* – *angel* (сверхъестественное существо – лицо, олицетворяет какие-либо положительные качества);

*вошь* – *louse* (мелкое кровососущее насекомое – лицо, отличается ничтожностью, вызывает чувство презрения); *голова* – *head* (верхняя часть тела человека – лицо, занимает высокое положение); *осел* – *ass* (домашнее животное – лицо, отличается глупостью) и т. п. Как известно, различия в парадигматике семем приводят к различиям в синтагматике, в их линейной сочетаемости, что находит свое подтверждение при констатации различий внутренней формы у русских и английских наименований лиц, образованных устойчивыми или фразеологическими сочетаниями, что представляет собой определенную трудность для тех, кто изучает один из двух языков в качестве иностранного языка, а также и в межкультурном общении. Иллюстративными примерами тому служат следующие используемые в качестве переводных соответствий друг к другу русские и английские атрибутивные словосочетания: толстяк – *a man with a heavy build*, соня – *a heavy sleeper*, заядлый курильщик – *a heavy smoker*; солдат регулярной армии – *a regular soldier*, постоянный посетитель – *a regular customer*, славный малый – *a regular guy*. Подобные различия выявляются и описываются при контрастивном анализе переводных соответствий в двух сопоставляемых языках и объясняются варьированием сем в структуре составляющих такие словосочетания семем-компонентов при актуализации их значения в акте коммуникации.

К проявлениям национальной специфики семантики наименований лиц принято также относить и особенности их символического употребления в двух языках. Совпадение и несовпадение символики употребления языковых единиц в языках сопоставления зависят от культурных традиций, суеверий, обрядов и их роли в жизни данного народа. Долгую жизнь получают символы, основанные на сублимации чувственных впечатлений, находящих постоянный отклик в любой человеческой душе вне зависимости от культурной принадлежности. Эмоционально-образная подоплёка символики, рожденная природой, лежит в основе преемственности как национальных, так и универсальных символических традиций, проявляющихся в компонентах картины мира любого народа. Наличие универсального связано с тем, что в действительности на Земле существует один общечеловеческий мир, в котором предметы и явления предстают с общей объективной дискретностью и идентичными сходствами-различиями для всех людей. Например, русское слово *гадюка* и его английский переводное соответствие *viper* содержат коннотации «подлая», «коварная», «отвратительная» для носителей обоих языков; неодобрительные и оскорбительные характеристики лица женского пола («неумная», «толстая», «неуклюжая», «нерастороп-

ная») связаны с символическим восприятием слов *корова* и *cow*; слова *стервятник* (*vulture*) воспринимаются с негативной коннотативной оценкой, являясь символом «корыстолюбия», «беспринципности», «алчности» в обоих языках.

Некоторые единицы языка приобретают в культуре определенного народа своеобразный национально-специфичный символический смысл, что может быть выявлено в процессе контрастивного анализа переводных соответствий в двух языках, например: в русском языке *лисица* – символ «хитрости и лести», а *vixen* в английском языке – это «злость и сварливость». Неполное соответствие символических смыслов прослеживается на примерах русского *медведь* и английского *bear*: традиционный персонаж русского фольклора символизирует собой «силу», «грузность», «неповоротливость», «простоту» и «благодушие», реже – «злобу» и «мстительность»; в английском языке слово *bear* чаще служит символом «раздражительности», «невоспитанности», «злости» и «грубости» – *cross as a bear/like a bear with a sore head* (злой как медведь/как медведь с больной головой). Своеобразие и неповторимость природного ландшафта, флоры и фауны как явлений внешнего мира также находят свое воплощение в национальной языковой символике, которая, например, у англичан как морской нации часто связана с морем и его обитателями: в британском варианте английского языка *crab* (*краб*) – символ «раздражительности по пустякам» – именуется *человека-брюзгу*; с обитателем моря *shrimpr* (*креветкой*) британцы мысленно сопоставляют *маленького* и *тщедушного человека*, а носители русского языка, сравнивая признаки «размер» и «физические возможности» с сухопутными объектами, подобного человека назовут *козьявкой* или *сморчком*; морская птица *gannet* (*олуша*) – английский символ «обжорства и неумеренности в еде», на российском приморье птица *олуша* носит второе название – *глупыш*, как воплощение русского национального представления о «простоватости», «ротозействе», «глупости», что логично проявляется в толковании русского наименования лица *олух*. Декодирование подобных символов заставляет апеллировать к «образному освоению мира, с народными представлениями, закрепленными в национальном сознании, с типовыми историко-культурными ситуациями, обобщающими жизненный опыт народа-носителя языка» [5].

О репрезентации универсального и национального в русском и английском национальном сознании также свидетельствуют результаты контрастивного анализа русских фразеологических наименований лиц и их английских переводных соответствий. Так, фразеологические эквиваленты с полным совпадением значения и фразеологического образа характеризуются отсутствием национального колорита или «нулевой нацио-

нальной спецификой» [6]: *кожа да кости* = *skin & bone*; *белая ворона* = *a white crow*; *бедный как церковная мышь* = *poor as a church mouse*; *нем как рыба* = *mute as a fish*; *двойной агент* = *a double agent*. При этом выявляются семантико-образные фразеологические эквиваленты с некоторыми несовпадениями составляющих их компонентов при полном соответствии семантических значений и внутренних образов: *герой дня* = *a man of the hour* (человек часа); *соломенная вдова* = *grass widow* (травяная); *золотая молодежь* = *gilded youth* (позолоченная); *кровь с молоком* = *milk and rose* (молоко с розой); *с Луны свалился* = *the man in the moon* (обитает на Луне).

Различия по фразеологическому образу при полном совпадении по денотативному, коннотативному и структурно-языковому макрокомпонентам значения принято относить к проявлению национальной специфики фразеологической семантики, например: *битая посуда два века живет* = *a creaking gate hangs long* (скрипящая калитка долго висит); *всяк кулик на своем болоте велик* = *every dog is a lion at home* (любая собака дома – лев); *ум хорошо, а два – лучше* = *four eyes see more than two* (четыре глаза видят лучше, чем два). В то же время национально-специфическая образность этих фразеологических соответствий не исключает возможность рассмотрения их как фразеологические эквиваленты, что обусловлено тем, что «внутренний образ фразеологизма в реальном словоупотреблении практически не осознается носителями языка и в подавляющем числе случаев употребления (кроме, разве что, намеренного обыгрывания) не влияет на употребление фразеологической единицы» [7]. Примерами семантической национальной специфики, т. е. наличия отдельных семных различий при совпадении фразеологического образа, служат следующие русско-английские пары переводных фразеологизмов (в скобках даны дифференциальные семы): *седьмая вода на киселе* (разговорное) ~ *cousin seven times removed* (межстилевое); *чья-либо плоть и кровь* (2. о том, кто тесно связан с кем-/чем-либо, является детищем кого-/чего-либо) ~ *one's own flesh and blood* (2. родственник кого-либо по крови). Выявляются также русско-английские фразеологические контрастивные пары, обладающие семантико-образной национальной спецификой, т. е. наличием отдельных дифференциальных признаков и различием по фразеологическому образу: *сума переметная* ~ *a man of straw* (человек из соломы – также: подставное, фиктивное лицо); *неотесанный чурбан* (также: бестолковый или черствый, отрицательно-эмоциональное, общенародное) ~ *a man with the bark on* (покрытый корой человек – шутовое, американское).

Следует отметить, что методика контрастивного описания семантики языковых единиц впер-



вые была предложена к применению в совместной работе И. А. Стернина и К. Флекенштейн «Очерки по контрастивной лексикологии и фразеологии», изданной в 1989 г. Впоследствии был определен основной терминологический инструментарий контрастивной лексикологии и лексикографии, основной целью которых принято считать выявление и фиксацию национальной специфики семантики единиц исходного языка и их переводных соответствий в языке сопоставления на основе их семного анализа при формировании из них контрастивных пар с целью определения линейных и векторных соответствий, переводных эквивалентов, лагун и безэквивалентных единиц. В настоящее время в ряде контрастивных исследований последователей научной школы профессора И. А. Стернина, в частности Н. М. Репринцевой [8], В. В. Потапуй [9], И. П. Зленко [10], Т. А. Чубур [11], О. В. Паничкиной [12], А. В. Лукиной [13], разработан определенный порядок описания семной структуры языковых единиц, который унифицирует процесс сопоставления семантических признаков членов контрастивных пар в двух языках. В основу алгоритма контрастивного анализа семантики наименований лиц положены следующие этапы, прошедшие успешную апробацию, в том числе и в вышеназванных научных трудах: «1) составление, расширение и структуризация базового списка лексико-фразеологического образования; 2) выявление межъязыковых соответствий его отдельных единиц; 3) предварительное семное описание значений языковых единиц в сопоставляемых языках; 4) формирование контрастивных пар, состоящих из единицы исходного языка и её переводного соответствия в языке сопоставления; 5) итоговое семное описание, сопоставление и унификация значений членов контрастивных пар; 6) выявление национально-специфических компонентов значений членов контрастивных пар; 7) дифференциальная семантизация членов контрастивных пар; 8) дифференциальное толкование значений языковых единиц» [14]. Научные данные, полученные в результате применения методики контрастивного анализа значений слов и словосочетаний, предоставляют возможность не только разрабатывать новые теоретические положения в контрастивной лексикологии и лексикографии, но и применять их практически в разных сферах межкультурного общения, в том числе и при создании двуязычных толково-переводных семных контрастивных словарей. По результатам исследования автора национальная специфика семантики наименований лиц эффективно описывается в рамках аспектного подхода [15], представляющего собой поэтапное описание макрокомпонентов значения в строго фиксированном порядке: 1) денотативный макрокомпонент зна-

чения (д) по схеме: архисема, полоразличительный признак, интегральный признак тематической группы, дифференциальные признаки в зависимости от их близости к ядру значения, а также их яркости; 2) коннотативный макрокомпонент значения (к): оценочный и эмоциональный признаки; 3) функциональный компонент значения (ф): стилистический, социальный, темпоральный, территориальный и частотный признаки. Например: *герой* семема-1

(д): лицо / мужской пол / совершил подвиг / проявил личное мужество,

(к): одобрительное / положительно-эмоциональное,

(ф): межстилевое / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное; балбес

(д): лицо / мужской пол / особенно молодого возраста / большого роста / бестолковый,

(к): неодобрительное / отрицательно-эмоциональное,

(ф): разговорное / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное;

старичок-боровичок

(д): лицо / мужской пол / пожилого возраста / крепкого телосложения / невысокого роста,

(к): одобрительное / ласкательное,

(ф): разговорное / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное;

сума переметная

(д): лицо / мужской или женский пол / легко меняет свои убеждения,

(к): неодобрительное / презрительное,

(ф): разговорное / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное.

Семантическому анализу и описанию семных структур подлежит каждая из входящих в состав лексемы семем, к которой согласно интегральной семе тематической группы впоследствии и осуществляется подбор переводных соответствий в языке сопоставления:

*отец* семема-1

(д): лицо / мужской пол / по отношению к своим детям,

(к): неэмоциональное / неэмоциональное,

(ф): межстилевое / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное;

тематическая группа: наименования лиц по отношениям родства;

английские переводные соответствия: *father, parent, governor, dad, daddy, papa, poppe*.

*отец* семема-2

(д): лицо / мужской пол / создал какое-либо учение / положило начало развитию чего-либо,

(к): одобрительное / положительно-эмоциональное,

(ф): высокое / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное;

тематическая группа: наименования лиц по уровню профессиональной подготовки;

английское переводное соответствие: *father, founder, creator*.

*отец* семема-3

(А): форма упоминания или обращения / к лицу / мужского пола / состоящему в религиозном сообществе / обычно перед именем или званием,

(к): неоценочное / почтительное,

(ф): межстилевое / в религиозном общении / современное / общераспространенное / употребительное; тематическая группа: наименования лиц по религиозной принадлежности;

английские переводные соответствия: *father, brother*.

*отец* семема-4

(А): форма упоминания или обращения / к лицу / мужского пола / детей к родному отцу или жены к мужу,

(к): неоценочное / неэмоциональное,

(ф): межстилевое / в семейном общении / современное / общераспространенное / употребительное; тематическая группа: наименования лиц по отношениям родства;

английские переводные соответствия: *father, old man*.

*отец* семема-5

(А): форма упоминания или обращения / к лицу / мужского пола / зрелого или пожилого возраста,

(к): неоценочное / фамильярное,

(ф): разговорное / общенародное / современное / общераспространенное / употребительное;

тематическая группа: наименования лиц по межличностным отношениям;

английское переводное соответствие: *grand-dad*.

Унификация описания семантики членов контрастных пар, которое содержит несколько обобщенное описание компонентов их семных структур, осуществляется на основе анализа дефиниций из лексикографических источников и контекстуальных значений в публицистических и литературных текстах, примеры из которых позволяют делать выводы о новых значениях слов или словосочетаний. Кроме того, взаимовлияние и взаимодействие лексикографических подходов в двух лингвокультурах к фиксации значений лексико-фразеологических единиц данного языкового корпуса позволяют найти новые способы описания значений не только с учетом требований семасиологии, но и этико-культурологических проблем. В том случае, когда словарное толкование языковой единицы отсутствует либо заменено синонимами, возникает необходимость анализа большего количества дефиниций, в том числе и переводных соответствий наименований лиц, что представляет собой более трудоемкий процесс, однако дает возможность получения на базе фактического материала научно обоснованных результатов контрастных сопоставительных исследований. Полученные на этапах применения контрастной методики результаты исследований по-

зволяют делать выводы как о наличии эквивалентных, близких и приблизительных соответствий у единиц данного корпуса лексики и их количественном составе, так и о существовании явлений лакунарности и безэквивалентности в двух языках. Тем самым наглядно демонстрируется и фактически подтверждается своеобразие и национальная специфичность семантики наименований лиц в русском языке на фоне английского языка. В структурах двух составляющих контрастивную пару семем выявляются также несовпадения сем или семных конкретизаторов. По результатам данного контрастивного анализа семантики наименований лиц несовпадающие микрокомпоненты значения выявляются и фиксируются как в денотативном, коннотативном или функциональном макрокомпонентах значения отдельно, так и одновременно в нескольких или во всех указанных макрокомпонентах значения. К примеру, переводные соответствия русского слова *южанин* – *southerner* и *Southerner* в отличие от семемы исходного языка имеют в своей структуре вероятностную денотативную сему «особенно юга США или юга Англии»; английское переводное соответствие русскому *беженец* – *refugee* включает в свой состав вероятностную каузальную сему «особенно во время военных действий/по политическим/религиозным причинам» в составе денотативного макрокомпонента значения; переводные соответствия у слова *отдыхающий* в английском языке – *holiday-maker* и *vacationer* – различаются с ним по функционально-территориальным семам: «общераспространенное – британское» и «общераспространенное – американское»; семеме-2 *немка* соответствует *German teacher* в английском языке согласно наличию в её структуре интегральных ядерных сем «преполагает немецкий язык, в школе/училище/вузе», однако у них не совпадает периферийный функционально-стилистический признак: «разговорное – межстилевое»; в контрастивной паре *юнец* – *cub* не совпадают коннотативные эмоциональные семы: «пренебрежительное – ироничное»; несоответствия сем в двух макрокомпонентах значения зафиксированы у переводных соответствий *подросток* – *adolescent*: в коннотативном (неэмоциональное – неодобрительное) и в функциональном (межстилевое – официально-деловое, общенародное – юридическое); при контрастивном сопоставлении семных структур русского *стафши-ка* и английского приблизительного переводного соответствия *oldster* отмечаются несовпадения денотативных сем «женский пол – женский/мужской пол», коннотативных сем эмоции «уменьшительно-ласкательное – шутливое» и функционально-стилистических сем «межстилевое – разговорное». Параллельные семные описания членов контрастных пар, в которых все несовпадения отмечены жирным шрифтом, оформляются в следующем виде:

вандал – vandal

лицо	лицо
<b>мужской пол</b>	<b>мужской или женский пол</b>
уничтожает культурные и материальные ценности	уничтожает культурные и материальные ценности
<b>0</b>	<b>особенно находящиеся в общественной собственности</b>
беспощадно и бессмысленно	беспощадно и бессмысленно
неоценочное	неоценочное
неэмоциональное	неэмоциональное
<b>книжное</b>	<b>межстилевое</b>
общенародное	общенародное
современное	современное
общераспространенное	общераспространенное
употребительное	употребительное

первопроходец – pathfinder

лицо	лицо
мужской или женский пол	мужской или женский пол
<b>первый</b>	<b>первый в группе</b>
прокладывает пути	прокладывает пути
<b>в освоении чего-либо нового</b>	<b>в освоении неизвестных земель</b>
неоценочное	неоценочное
неэмоциональное	неэмоциональное
<b>высокое</b>	<b>межстилевое</b>
общенародное	общенародное
современное	современное
общераспространенное	общераспространенное
<b>употребительное</b>	<b>малоупотребительное</b>

подхалим – toady

лицо	лицо
<b>мужской пол</b>	<b>мужской или женский пол</b>
угодничает/заискивает перед кем-либо	угодничает/заискивает перед кем-либо
<b>0</b>	<b>особенно влиятельным и сильным</b>
с целью расположить к себе/добиться чего-либо	с целью расположить к себе/добиться чего-либо
неодобрительное	неодобрительное
неэмоциональное	неэмоциональное
<b>межстилевое</b>	<b>разговорное</b>
общенародное	общенародное
современное	современное
общераспространенное	общераспространенное
употребительное	употребительное

Традиционный принцип раскрытия содержания значения слова через простое перечисление возможных вариантов его перевода, не учитывающий культурологического аспекта межкультурного общения и не отражающий всего национально-культурного своеобразия языковых единиц, оказывается недостаточным в реальном процессе коммуникации. В решении этой проблемы позитивную роль может сыграть принцип контрастного анализа семантики лексики, на основе которого возможно появление конструктивно новых двуязычных словарей.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что при обозначении языковой единицей некоторой реалии окружающего мира, которая является важной или даже центральной для жизни одного из народов, национальная специфика семантики данной единицы по отношению к её переводному соответствию может быть выявлена и описана в процессе применения контрастивной методики на уровнях макро- и микрокомпонентов значения, что дает возможность фиксировать её разнообразные проявления на фоне языка сопоставления. Наглядным подтверждением действенности контрастивного анализа семантики служат сопоставительные исследования наименований лиц в двух языках на предмет выявления и описания их национальной семантической специфичности.

*Примечания*

1. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Лексическая система языка. Изд. 2-е, доп. и испр. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2007. С. 108.
2. *Гумбольдт В.* Форма языков // Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 258–377.
3. *Телия В. Н.* Русская фразеология. М., 1996. С. 240.
4. *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. М., 1996. С. 120.
5. *Караулов Ю. Н.* Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М.: ИРЯ РАН, 1999. С. 42.
6. *Зимина А. И.* Национальная специфика фразеологической семантики (на материале фразеологизмов с наименованиями частей лица в немецком и русском языках): дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. С. 154.
7. Контрастивная лексикология и лексикография: монография / под ред. И. А. Стернина и Т. А. Чубур. Воронеж: «Истоки», 2006. С. 288.
8. *Репринцева Н. М.* Контрастивный анализ лексической группировки как основа ее лексикографического описания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1999. 23 с.
9. *Поталуи В. В.* Семантика единиц лексико-фразеологического поля «Наименования руководителей» // Культура общения и ее формирование. Воронеж: «Истоки», 2004. Вып. 13. С. 138–140.
10. *Зленко И. П.* Национальная специфика семантики наименований трудовой деятельности в русском и французском языках // Культура общения и её формирование. Воронеж, 2003. Вып. 10. С. 30–33.
11. *Чубур Т. А.* Национальная специфика семантики слова и проблемы ее лексикографической фикс-

сации: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Воронеж, 2005. 23 с.

12. Паничкина О. В. Национальная специфика семантики наименований лиц, занятых в сфере образования (на материале русского и английского языков): автореф. дис. ... канд. фил. наук. Воронеж: ВГУ, 2008. 18 с.

13. Лукина А. В. Национальная специфика семантики слова и проблема межъязыковой семантической эквивалентности (на материале наименований речевых событий в русском и английском языках): автореф. дис. ... канд. фил. наук. Воронеж: ВГУ, 2008. 21 с.

14. Стернин И. А. Контрастная лингвистика. Проблемы теории и методики исследования. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. С. 20.

15. Маклакова Е. А. Наименования лиц в русском и английском языках (теоретические проблемы описания, контрастивный анализ семантики, национальная специфика): монография. Воронеж: «Истоки», 2009. 353 с.

УДК 800.87

Е. В. Суравикина

## ДЕРИВАЦИОННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В МЕТЕОЛЕКСИКЕ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Статья посвящена рассмотрению деривационно-ассоциативных отношений в диалектном словопроизводстве. Анализ способов словообразования, словообразовательных значений и формантов проводится с учётом семантической характеристики производных слов и сопоставления с данными литературного языка, что позволяет выявить определённые закономерности как деривационного, так и семантического плана в вербализации концепта *погода*.

The article is devoted to consideration of derivative-associative relations in dialectal derivation. The analysis of word-formation, word-meanings and formants is carried out with taking into account the semantic characteristics of derivatives and in comparison with the data of literary language, which helps to reveal certain patterns of both derivational and semantic plans of verbalization of the concept *weather*.

**Ключевые слова:** диалектное словообразование, погода, способы словообразования, словообразовательное значение, словообразовательный формант, внутренняя форма, мотивация.

**Keywords:** dialectal word formation, weather, means of derivation, word-derivational meaning, derivation formant, inner form, motivation.

Приблизиться к пониманию динамического характера лексико-семантической системы и определению места данного фактора в системно-структурной организации лексики в значительной степени позволило выделение деривационно-мотивационного аспекта, и в частности «тре-

тьего измерения» лексики – эпидигматических, деривационно-ассоциативных отношений в качестве самостоятельного предмета исследования [1]. Исследование эпидигматических отношений в плане системной организации лексики неизбежно приводит к выходу в область номинативной деривации, к решению проблем мотивированности производных единиц, лексико-семантических отношений производных и производящих слов, семантико-словообразовательного взаимодействия однокоренных производных слов и т. д. Системное описание деривационных отношений в говорах Среднего Прииртышья позволяет обнаружить семантические связи между однокоренными лексемами, а также выявить особенности концептуализации внеязыковой действительности, отражённые в структуре, лексической семантике и употреблении производных слов.

Рассмотрим деривационные отношения между производящими и производными словами, которые обозначают *погоду* и *погодные явления* в исследуемых говорах и относятся к разным частям речи. Показательно в связи с этим обращение к словообразованию, и в частности деривационному акту как «способу номинации и категоризации предметов и явлений внешнего мира, как динамическому процессу установления связи между предметом мысли и языковым знаком, то есть в конечном счёте как к когнитивному акту, позволяющему проникнуть в тайны механизма взаимодействия жизни и языка» [2].

В центре лексем, репрезентирующих погоду и погодные явления в говорах Среднего Прииртышья, находятся имена существительные и производные от них слова: *погодье* ‘погода’ → *распогодье* ‘хорошая погода после ненастья’, *погодье* → *непогодье*, *погода* → *непогода*, *мороз* → *примороз* ‘мороз, резко сменивший тёплую погоду’, *мороз* → *замороз* ‘иней, появляющийся в первые зимние дни’, *мороз* → *морозина* ‘сильный мороз’, *мороз* → *морозяк* ‘сильный мороз’, *мороз* → *морозица* ‘сильный мороз’, *мороз* → *морозец* ‘небольшой мороз’, *холод* → *холодрыга* ‘сильный холод’, *холод* → *холодина* ‘сильный холод’, *солгун* ‘пасмурный день’ → *солгунчик*, *дождь* → *дождик*, *ливень* → *уливень* ‘сильный, обычно продолжительный дождь’, *куржак* ‘иней’ → *куржавяк* ‘иней’, *снег* → *снежок*, *метель* → *метелюга* ‘сильная метель’, *дуб* ‘мороз’ → *дубарь* ‘сильный мороз’, *морок* ‘облачность’ → *морочно/морошно* ‘пасмурно’, *вёдро* ‘ясная солнечная погода’ → *заведро* ‘до дождя, пока стоит ясная погода’, *хмара* ‘пасмурная погода’ → *хмарно* ‘пасмурно’ и др.

Для приведённой группы производных номинативов формальными выразителями деривационных отношений являются префиксы (*рас-*, *не-*, *при-*, *у-*, *за-*) и аффиксы (*ин-*, *як-*, *иц-*, *ец-*, *ан-*, *ик-*, *юг-*, *арь-*). Особенностью словообразования

в исследуемых говорах является то, что формальный выразитель деривационных отношений не всегда изменяет лексическое значение (ср.: *бус* 'мелкий дождь' → *бусенец* 'мелкий дождь', *бус* 'мелкий дождь' → *бусан* 'мелкий дождь'). Среди суффиксов встречаем как регулярные для исследуемых говоров (*ин-*, *ищ-*, *ик-*), так и нерегулярные (*ан-*, *юг-*, *як-*, *арь-*). Основной проблемой при выделении нерегулярных аффиксов в литературном языке является проблема определения словообразовательного значения. В говорах Среднего Прииртышья за счёт тенденции к детализации и дифференциации релевантных для выбранного фрагмента языковой картины мира признаков такой проблемы не существует.

Словообразовательные значения суффиксов, использованных при номинации погоды и погодных явлений, могут совпадать с аналогичными значениями в литературном языке. Так, суффикс *ан-* называет явления, которые характеризуются отношением к тому, что названо исходным словом (*бус* → *бусан*). В некоторых случаях значения суффиксов в исследуемых говорах и литературном языке различаются (*парун*, *солгун*, *морозьяк*, *дубарь*).

Суффикс *ун-*, который в современном языке образует существительные со значением 'лица по действию, характерному для него' (*бегун*, *крикун*), 'животных по характерному для них признаку' (*грызун*, *скакун*) [3], в старожильских говорах при обозначении погоды имеет значение темпоральности (*парун* 'жаркий день после дождя', *солгун* 'пасмурный день'):

Ну и *парун* нынче выдался (Омск, старожил.); *Солгун* – это день такой, когда после жары прохладно и солнца мало (Мур., Окун., старожил.).

С помощью суффикса *як-* (*ак-*) в литературном языке образуются существительные от прилагательных, а также названия жителей от географических названий. В исследуемых говорах этот суффикс обслуживает номинативы погоды со значением интенсивности (*морозьяк* 'сильный мороз', *дубак* 'сильный мороз'):

*Сильный мороз у нас морозьяк* (Окон., Окон., старожил.); *Сильный мороз. Ну и дубак! Затопи скорей.* (Тар., Тара, старожил.).

Существительные с суффиксом *арь-* в литературном языке называют предмет (чаще лицо), характеризующийся отношением к предмету, явлению, названному мотивирующим словом, обычно это названия лица по объекту или продукту его деятельности (*исарь*, *свинарь*), орудию (*плугарь*, *пушкарь*), месту деятельности (*библиотекарь*, *аптекарь*); названия местных жителей по названиям рек (*Волга* – *волгарь*, *Ока* – *окарь*) [4]. В речи диалектоносителей номинативы с данным суффиксом реализуют значение интенсивности (*дубарь* 'сильный мороз'):

*Ага, сам иди! Там дубарь такой – не пойду!* (Тар., Тара, старожил.).

К числу важных для диалектоносителя категорий относим оценочность, которая обуславливает преобладание суффиксов объективной оценки (количество, продолжительность – *ин-*, *юг-*, *ищ-*) и суффиксов субъективной оценки (*ж-*, *ик-*, *ушк-*) в номинативах с семантикой 'погодное явление':

*А тут вот дождики прашили* (Тевр., Ив. Мыс, Савченко Е. К., жен., 75 лет, грам., новосел., 2006); *Буран говорят, снежок реденький, лопушиночки 'снежинки' реденьки* (Мур., Сетк., старожил.); *Метелюга така сильная!* (У.-Иш., Орех., старожил.); *Сильный мороз у нас морозьяк* (Окон., Окон., старожил.); *Холодина, морозина страшеньный, а у нас ботинки на деревянных подошвах* (Тар., Орл., старожил.); *Ну-лезь я-чѐ палеzu марзизца холад такой* (Крут., Яман, Никифорова В. А., 74 года, ?, старожил., 1998); *Солнушко закатаецца, а мы все работаем* (Мур., Курн., старожил.); *Идут хмарки 'тучи' с Полтавки, да все хмарочки* (Сарг., Андр., старожил.); *Солгунчик 'пасмурный день' вот называем, когда солнышка нету* (Кол., Кол., старожил.).

Словообразовательные синонимы характеризуются общностью производящих основ, одинаковыми или близкими словообразовательными значениями, оформленными разноразличными аффиксами (*жара* 'жаркая погода, зной', *жарня* 'сильная жара', *жарень* 'сильная жара', *жарина* 'сильная жара', *жарось* 'сильная жара', *жарота* 'сильная жара', *жарынь* 'сильная жара'):

*А пагода вот была сильна жара* (Тевр., Ив. Мыс, старожил.); *Прошло лето, ребяты, жарни не было* (Мур., Окун., старожил.); *Жарень была такая* (Тюк., Тюк., старожил.); *Жара откуда ни возьмись, дожжина пошла, а летом опять жарина жарит* (Мур., Окун., старожил.); *Сено меташь – устанешь, така жара. И в лесу жарось такая* (Мур., Мур., старожил.); *Эт та жарота, а там холодина* (У.-Иш., Кайлы, старожил.); *Жарынь стоит нет дождей* (Тевр., Ив. Мыс, старожил.).

Наряду со значениями субъективной и объективной оценки для диалектоносителей при описании данного фрагмента языковой картины мира релевантным становится значение темпоральности, которое может быть представлено синтетически в префиксах (*распогодье* 'хорошая погода после ненастья', *отзимок* 'последние внезапные морозы или снег по весне', *зазимье*, *зазимок* 'заморозки, первые морозы') и аналитически в лексемах с временной семантикой. В последнем случае речь идёт о производных прилагательных, которые, с одной стороны, мотивированы существительными и глаголами, обозначающими погоду или погодные явления, с другой стороны, рас-

пространяют существительные со значением времени (*неделя, год, день*), времён года (*лето, зима, весна, осень*), а также со значением времени, обозначенного праздником (*Пасха*): *мороз*→*морозливая зима*, *ненастье*→*ненастная погода*, *ненастье*→*ненастливая погода*, *дождь*→*дождливая погода*, *засуха*→*засушливое лето*, *вёдро*→*вёдрышная/вёдринная погода*, *морок*→*морочная погода*, *морок*→*морочный день*, *хмара*→*хмарный день*, *мочить*→*смошный* ‘дождливый’ *год*, *холод*→*холодная зима*, *зима*→*зимно время*, *мрак*→*мрачна Пасха*, *солнце*→*солнечный день* и др.:

*Паска мрачна – будет год хороший. Паска ясна – будет плохой* (Тар., Уст., старожил.); *Эта там солнечный дни* (Б.-Ук., Б.-Ук., Свиридова М. Д., 91 г., ?, старожил., 2005); *Солнца нет, тёмно, летом больше, но и зимой-и снегу нету и темно – говорят, морочна погода* (Мур., Арт., старожил.); *Зимы-то раньше морозливые были* (Тар., Екат., старожил.); *Зимно время пропадай: всё застыло, морозы ударят* (Тар., Зал., старожил.).

Выделенные в номинативах *погоды* и *погодных явлений* префиксы и аффиксы объединяет необходимость прояснить производящую основу, уточнить, конкретизировать семантику слова. Однокорневые номинативы, с одной стороны, являются словами, близкими по значению, с другой – каждая так называемая конкретизация (каждая очередная словообразовательная ступень в цепи) создаёт определённые семантические различия между словами. В этом отношении деривационный акт по функции конкретизации лексемы можно сравнить с возможностями контекста и лексико-семантической сочетаемости для прояснения номинативов – синкрет:

*Сегодня морок* ‘пасмурная погода’, *дождь будет* (У.-Иш., У.-Иш., старожил.); *Солнце закатится в морок* ‘туча’, *так дождю* (У.-Иш., Загв., старожил.).

В исследуемых говорах представлена также нулевая суффиксация, при которой в качестве форманта выступает нулевой (материально не выраженный) суффикс, имеющий то же словообразовательное значение, что и материально выраженные суффиксальные морфемы в словах, созданных по синонимичным словообразовательным моделям: *сухой*→*сушь* ‘сухая погода’, *глухой*→*глушь* ‘жаркая погода’. В последнем примере производящее слово представлено в говорах со значением ‘душный, жаркий’:

*По радио передавали, что глушь будет эти дни* (Тар., Кол., старожил.); *Высушило. Жара, сушь. Разведрило все* (Тар., Уст., старожил.); *Сушь какая! Если на молодой не будет дожа, такая погода и будет* (Мур., Мур., старожил.).

Продуктивным способом для образования номинативов *погоды* и *погодных явлений* в говорах Среднего Прииртышья можно считать сло-

жение основ: *мокропозодие* ‘погода с дождями’, *сухорос* ‘засуха’, *сеногной* ‘погода во время сенокоса, когда идёт дождь и светит солнце’, *яснопозодие* ‘ясная погода’, *градобой* ‘побитие урожая градом’, *солнцесяд* ‘закат солнца’, *солнцевосход* ‘время восхода солнца’:

*На солнцевосходе вставляли да колотили лён* (У.-Иш., Слоб., старожил.); *А когда солнце на ночь уходит, солнцесяд называется* (Тар., Орл., старожил.); *Сидели купцы в лавке, говорили про прокорм, про порядки, про покупки, про мокропозодие (скороговорка)* (Мур., Арт., старожил.); *Дождь – это вот сеногной* (Б.-реч., Кр. Яр, старожил.); *Сёдни сухорос, не было бы дождя* (Мур., Арт., старожил.); *Градобой в лето раз или два, если жаркое лето* (Мур., Сетк., старожил.).

Интересны также наблюдения над внутренней формой метеонимов в говорах Среднего Прииртышья. В большинстве случаев у представленных номинативов мы наблюдаем довольно прозрачную внутреннюю форму, такие слова мотивированы знакомыми нам словами (*степняк* ‘степной ветер’←*степь*, *северник* ‘северный ветер’←*север*, *молодик* ‘молодой месяц’←*молодой*, *вертушка* ‘вихрь’←*вертеть*, *ледянка* ‘гололедица’←*лёд*, *замокропозодить* ‘начаться дождливой погодой’←*мокрая погода*, *забуранить* ‘начаться бурану’←*буран*, *завихарить* ‘начаться погоде с сильным ветром’←*вихрь*), но есть метеонимы с затемнённой внутренней формой (*зезник* ‘холодный северный ветер’, *зольная погода* ‘плохая погода со снегом, ветром и дождём’, *мозглая погода* ‘неприятная дождливая погода’). В отдельную группу метеонимов входят производные слова с метафорической мотивацией, в таких метеонимах семантика производящего подвергается в деривационном акте образному переосмыслению (*испёка* ‘сильная жара’, *мрамор* ‘редкая облачность’, *вызверился* ‘стал, как зверь’):

*Испёка – это жарыща, жарка погода* (Мур., Окун., старожил.); *На пшеницу есть примета: в тот день, когда вокруг солнца мрамор – мелконьки облачка* (У.-Иш., Орех., старожил.); *А как вызверился на-зафтри мрамор* (Сед., Покр., Груздева Е.С., 74 года, ?, новосел., 2005).

Словопроизводство в говорах Среднего Прииртышья, таким образом, имея много общего со словообразованием литературного языка (способы словообразования, словообразовательные значения, форманты), характеризуется и специфическими чертами, которые охватывают все стороны словообразовательной подсистемы. Так, диалектный характер словопроизводства в исследуемых говорах может быть обусловлен особым семантическим соотношением между производным и производящим: формант, известный литературному языку, в диалекте может выступать с другим словообразовательным значением (например, суффикс

ун- – с темпоральным значением, суффикс *арь-* – со значением интенсивности). Эта особенность диалектного словообразования связана с его большей в сравнении со словообразованием литературного языка подвижностью, повышенной способностью к варьированию как формальной, так и содержательной стороны языкового знака.

Обращение к диалектной деривационной системе позволяет исследовать познавательные процессы, восприятие и мышление диалектоносителя, членение им универсума, так как именно во внутренней форме деривата отражаются процессы восприятия мира, способы оценки внеязыковой действительности, то есть результаты концептуализации мира.

#### Примечания

1. Шмелёв Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). М., 1973. С. 243; Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1974. С. 52.

2. Вединна Т. И. Южнославянская картина мира и словообразование // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры. М., 1999. С. 35.

3. Русская грамматика: в 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 146.

4. Там же. С. 147.

УДК 81'36

Т. В. Кренделева

### СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ С ЗАИМСТОВАННЫМИ СОЮЗАМИ В ПЕРМСКИХ ЯЗЫКАХ

Статья посвящена исследованию сложноподчиненных предложений с заимствованными союзами в пермских языках. Актуальность проблематики обусловлена слабой изученностью синтаксиса пермских языков. В статье рассматриваются семантические союзы времени *пока*, *едва* и *только*.

The article is devoted to the investigation of complex sentences having in their structure conjunctions borrowed from the Permian Language. The actuality of the article is caused by the fact that the Permian Language syntax has not been properly studied. The work considers semantic conjunctions of time: *poka* ('while'), *edva*, *tolko* ('only').

**Ключевые слова:** сложноподчиненное предложение, придаточное времени, пермские языки, влияние русского языка, заимствованный союз.

**Keywords:** complex sentence, the adverbial clause of time, the Permian Language, the Russian Language influence, borrowed conjunction.

Сложноподчиненное предложение в пермских языках на современном этапе развития является вполне сформировавшейся синтаксической струк-

турой [1]. Однако до настоящего времени синтаксис пермских языков остается одним из наименее изученных разделов финно-угорского языкознания, чем и определяется актуальность настоящей работы.

Известно, что коми-зырянский, коми-пермяцкий, коми-язьвинский и удмуртский языки составляют пермскую подгруппу финно-угорской языковой семьи и относятся к агглютинативным языкам, одной из основных синтаксических особенностей которых является отсутствие придаточных предложений и широкое распространение причастных и деепричастных конструкций, а также так называемых абсолютных деепричастных оборотов.

Однако в пермских языках получили развитие и сложные предложения. К примеру, сложноподчиненные предложения были зафиксированы в памятниках коми письменности XIV в.: *Он тырѣ гажалам, мед тѳдаднѳд узямѳяс дорысь, мед од тѳждѳ, кутшѳм-кѳ и мукѳд войтыр, кодѳяслѳн абул кежасян* [2]. Так, А. С. Кривошекова-Гантман отмечает, что «в древнепермских текстах конца XIV в. представлены бессоюзные и союзные сложные предложения. В союзных предложениях встречаются как исконные, так и заимствованные союзы» [3]. Употребление сложноподчиненных предложений в текстах XIV в. связано прежде всего с тем, что они представляют собой переводы с церковнославянского языка, для которого типичны синтаксические конструкции с подчинительным видом связи.

В современных пермских языках предикативные части сложноподчиненного предложения могут соединяться при помощи как исконных, так и заимствованных из русского языка союзов.

Причиной заимствования средств связи послужило то, что исконные союзы оказались недостаточными для выражения некоторых отношений либо неприемлемыми, в результате чего они заменялись заимствованными из русского языка либо заимствовались новые союзы. Нередко союзы создавались путем полного или частичного калькирования. К. Е. Майтинская справедливо отмечает, что процесс заимствования союзов усиливается, «когда слабо развитые литературные языки за относительно короткое время превращаются в активно функционирующие языки и нет времени для постепенного «выращивания» необходимых средств связи путем медленного преобразования других слов собственного языка». Число союзов увеличивается, и вместе с этим уточняется, конкретизируется функция каждого союза. Интересно отметить, что из финно-угорских языков венгерский не имеет ни одного заимствованного союза, в финском только один, в остальных их большое количество [4].

В пермских языках для связи придаточного времени с главной частью используются такие

заимствованные союзы, как *пока*, *только*, *едва*. Временной союз *едва* был заимствован коми языками из русского языка с фонетическим видоизменением: *одва* < русс. *едва* [5]. То же самое можно сказать о союзе *только*: русс. *только* > коми-зыр. *толькб*.

К. Редери отмечает, что союзы *пока* и *едва* использовались уже в прапермском языке, однако данный факт им не подтверждается примерами. В результате исследования коми текстов XIX в. выяснилось, что данные союзы в них также не использовались. Вероятно, что рассматриваемые нами союзы были заимствованы в XX в., так как именно в начале XX в. началось более интенсивное влияние русского языка на синтаксис коми языков [6].

Основное значение союза *пока* 'пока' – ограничительно-временное. Он выступает в сложно-подчиненных предложениях, где одно действие полностью совпадает в своих границах с другим, а именно – время протекания действия, названного в главной части, ограничивается отрезком времени, нужным для совершения действия, представленного в придаточной части [7]. В коми-зырянском языке союз *пока* 'пока' имеет аналогичное значение. Обозначая длительность основного действия, придаточная часть с союзом *пока*, как правило, находится в препозиции по отношению к главной части. Например: *Пока ота-модбс гусьб, никбн видздалим да тбдмалим, ми костын чбв-лбнь нуксывиштилс* [8] 'Пока друг друга тихо-нечко разглядывали да узнавали, между нами была тишина'. *Пока чолбмасим да пасибббаси, синватор весиг чепбсйылс* [9] 'Пока поздравляли да (я) благодарила, (я) даже слезу выронила'. *Пока ловья вбллі, кыскисны семейной телегасб гознаныс бтсбгласбн* [10] 'Пока жив был (хозяин), тащили семейную телегу совместно вдвоем'.

Необходимо отметить, что в коми-зырянском языке вместо союза *пока* 'пока' часто употребляется синонимичный ему союз *кытчбдз* 'пока'. Заимствованный союз составляет 37%, а исконный – 63% от общего числа примеров. Следует задаться вопросом: зачем нужно было заимствовать русский союз *пока* 'пока', если уже существовал союз с аналогичным значением? Причиной этому, на наш взгляд, послужило влияние русского языка. В настоящее время большинство коми-зырян, как и коми-пермяков и удмуртов, являются билингвами, хорошо или достаточно хорошо владеющими русским языком. Он становится для них вторым родным языком, так как его значимость в общественной жизни непрерывно возрастает. В связи с этим заимствованные союзы занимают все большее место не только в текстах современной художественной литературы пермских языков, но и в устно-разговорной речи.

В первой половине XX в. заимствованный союз *пока* 'пока' являлся средством связи придаточного времени с главной частью и в близкородственном удмуртском языке: *Пока кужымез вань, егитббслэсь кылемез уг поты* 'Пока есть у него сила, не хочет отстать от молодых' [11]. Из примера видно, что значение союза *пока* в удмуртском языке тоже ограничительно-временное. П. Н. Перевощиков отмечает, что «естественному распространению в удмуртском языке союза *пока* 'пока' способствует не только письменность, переводческая деятельность, но и то обстоятельство, что это слово уже довольно значительное время бытует в устном речевом общении удмуртов» [12].

Но уже во второй половине XX в. заимствованный союз *пока* 'пока' в составе одного и того же придаточного времени сочетался с союзом *дырбья* 'пока', о чем сказано в «Грамматике современного удмуртского языка»: *Дасяске, пока аран вуымтэ на дырбья, ортчытэ* 'Готовьтесь, пока жатва еще не подоспела, устраивайте (свадьбу)'; *Адзискод-а? Ос устымын! Пока йырыд быгылес на дырбья, тблзытскы* 'Видишь? Дверь открыта! Пока голова цела еще, уматывайся' [13].

Из вышеприведенных примеров видно, что союз *пока* 'пока', как и в русском языке, занимает место в начале придаточного, что не совсем характерно для удмуртского языка. В нем союзное подчинение реализуется в основном постпозитивными союзами. Возможно, в связи с этим заимствованный союз или вышел из употребления, или был вытеснен синонимичными ему союзами *дырбья* и *чоже* 'пока', так как в научных работах последних лет [14] данный союз уже не отмечается.

Союз *бдва* 'едва' в коми-зырянский язык был заимствован с тем же значением, что и в русском – 'быстрое следования действия или состояния главной части за действием или состоянием придаточной части'. В современном коми языке данный союз используется очень редко. Из 1671 предложения лишь в 5 предложениях придаточное времени с главной частью связано при помощи союза *бдва* 'едва', что составляет 0,3%: *Бдва удитис разавны строй, кыдзи коридор помын кыпитис шум, кылісны скбфысь горббдбмбяс* [15] 'Едва строй успел разойтись, как в конце коридора поднялся ум, слышались строгие крики'. Гораздо чаще он встречается в диалектах коми-зырянского языка: *бдва jugdyny kutis, dugdisny dбsad'ic'c'бms'is* [16] 'Едва стало светать, перестали досаждать'.

Более широкое распространение союз *бдва* 'едва' с тем же значением получил в коми-пермяцком языке: *Бдва югытыс пондс сидзны шалашас, чериалиссез вблісб уж кок йылын* 'Едва свет стал проникать в шалаш, рыбаки были уже



на ногах' [17]; *Ќдва эштан асылын сувтны лямпааз вылө, Иньва сайись нюрис сьдөтө ни* [18] 'Едва успеваешь встать на лыжи, болото за Иньвой уже темнеет'. В удмуртском языке союз *едва* не отмечается.

Кроме союзов *пока* 'пока' и *едва* 'едва' в сложноподчиненных предложениях с придаточными времени в пермских языках используется заимствованный союз *только* 'только'. Характерной особенностью таких предложений является то, что действие, о котором говорится в главной части, наступает сразу же после действия придаточной части или даже одновременно с ним. Например, в коми-пермяцком: *Только противник пондiс вуджны юсö, сiя сюрис кык би увтö – ружейнöй и пулеметнöй увтö* 'Только противник начал переходить реку, он попал под двойной огонь – ружейный и пулеметный' [19]; *Только петiс магазинсис, паньит шедiс сельсоветiсь председатель Николай Степанович Логинов* [20] 'Только вышел из магазина, навстречу попался председатель сельсовета Николай Степанович Логинов'.

В коми-зырянском языке заимствованный союз *только* 'только' сохранил свое значение, но он не получил широкого распространения в литературном языке. Вместо него в литературной форме современного коми языка используются синонимичные ему союзы *муртса* и *сбмын* 'только'. Более широкое применение заимствованный союз *только* нашел в некоторых диалектах коми языка. Например, вс. *Толькö пырим, локтiс сэчö отрад мянальсь тагьястö мырдвыны* [21] 'Только зашли, пришел туда отряд забрать наш хмель'; *Толькö копырчи, сэчö ьджыд воклөн пон локтiс* [22] 'Только наклонился, туда прибежала собака старшего брата'; скр. *Тол'кö войи гортö, öт'и дук оли, пырис бат'ö* 'Только вернулся домой, побыл некоторое время, зашел отец' [23].

Итак, из трех рассмотренных нами союзов в удмуртском языке использовался лишь один союз *пока* 'пока' и только в сочетании с постпозитивным союзом *дыръя*. Это свидетельствует о том, что удмуртский язык менее всего претерпел влияние русского языка.

В литературном коми языке самым распространенным из трех союзов является союз *пока* 'пока'. Два других союза в большинстве своем используются лишь в диалектах. Более широкое применение заимствованные союзы нашли в коми-пермяцком языке. Данный факт говорит о том, что коми-пермяцкий язык более всего был подвержен влиянию русского языка.

Все заимствованные союзы в пермских языках сохранили свое значение и вместе с тем все они имеют синонимы. И при использовании сложноподчиненных предложений предпочтение отдается исконным союзам.

Из вышесказанного следует, что в пермских языках сложноподчиненные предложения под влиянием русского языка получили и продолжают получать свое развитие. Из исследований текстов художественной литературы и текстов научного стиля становится очевидным, что предикативные части сложноподчиненного предложения в рассматриваемых языках могут соединяться друг с другом не только с помощью исконных, но и заимствованных союзов. Они не противоречат строю языка, а во многом пополняют ряды семантических союзов и становятся синонимами исконным союзам.

#### Примечания

1. Кривошекова-Гантман А. С. Развитие синтаксиса сложного предложения коми-пермяцкого языка // Вопросы лингвистического краеведения Прикамья. Пермь, 1974. С. 5; Лудыкова В. М. Коми кывйын сложной сёрникузя. Сыктывкар, 1995. С. 7; Шуттов А. Ф. Природа сложноподчиненных предложений в удмуртском и коми языках // Национальные языки России. Пермь, 2005. С. 209.
2. Редеев К. Влияние церковнославянского языка на семантику и синтаксис древнезырянского. Сыктывкар, 1996. С. 48–49.
3. Кривошекова-Гантман А. С. Указ. соч. С. 6.
4. Майтинская К. Е. Служебные слова в финно-угорских языках. М., 1982. С. 182.
5. Редеев К. Сочинительные и подчинительные союзы коми языка // История, современное состояние, перспективы развития языков и культур финно-угорских народов. Сыктывкар, 2005. С. 232; Редеев К. Влияние церковно-славянского языка... С. 15.
6. Редеев К. Влияние церковно-славянского языка... С. 4; Лудыкова В. М. Влияние русского языка на синтаксис литературного коми языка // Христианизация коми края и ее роль в развитии государственности и культуры. Сыктывкар, 1996. С. 170.
7. Кадыров Ш. К. Семантика союзов *пока* и *пока не* в современном русском языке // Средства выражения синтаксических связей в сложном предложении. Калинин, 1987. С. 14.
8. Куратова Н. Н. Ёбкiтiгтырiи тувчöмöй: Вистьяс, повесът. Сыктывкар, 2002. С. 132.
9. Там же. С. 50.
10. Там же. С. 99.
11. Перевошиков П. Н. Сложноподчиненные предложения в удмуртском языке. Ижевск, 1939. С. 60.
12. Там же. С. 24.
13. Грамматика современного удмуртского языка. Синтаксис сложного предложения. Ижевск, 1974. С. 65.
14. Тимерханова Н. Н. Сложноподчиненные предложения с придаточными времени, условия, условно-временными, сопоставительными в удмуртском и русском языках. Екатеринбург, 1998. 26 с.; Шуттов А. Ф. Пути развития гипотактических отношений в удмуртском языке. Йошкар-Ола, 2002. 45 с.
15. Лыуров А. А. Зарни кияс. Сыктывкар, 1956. С. 16.
16. Ariste P. Komi-Syrjänisches aus Puzla // Fennougristica. Tartu, 1986. Kd. 2. Lk. 110.
17. Коми-пермяцкий язык. Введение, фонетика, лексика и морфология. Кудымкар, 1962. С. 311.

18. Баталов В. Я. Зэр одзын. Кудымкар, 1990. С. 103.  
 19. Коми-пермяцкий язык... С. 311.  
 20. Баталов В. Я. Указ. соч. С. 20.  
 21. Образцы коми-зырянской речи. Сыктывкар, 1971. С. 131.  
 22. Там же. С. 134.  
 23. Жилина Т. И., Бараксанов Г. Г. Присыктыв-карский диалект и коми литературный язык. М., 1971. С. 276.

УДК=811.351.43

Н. М. Барахоева

### ТИПЫ КОСВЕННЫХ НАКЛОНЕНИЙ В СИСТЕМЕ ИНГУШСКОГО ГЛАГОЛА

В статье рассматриваются типы косвенных наклонений в системе ингушского языка. Предлагается новый перечень граммем косвенных наклонений в ингушском языке: юссив, гортатив (инклюзивный, эксклюзивный – оптатив), дезидиратив, конъюнктив и т. д. Также констатируется взаимосвязь ирреальной и эпистемической модальности в ингушском языке.

The problem of types of oblique mood in the Ingush language is put forward and solved in the article.

A new set of the oblique mood grammemes in Ingush is offered: yussiv, gortativ (inclusive, exclusive – optative), conjunct and dezidirative etc. The connection of the oblique mood and the mood of epistemic modality is shown.

**Ключевые слова:** ирреальная модальность, наклонение, оптатив, гортатив, юссив, дезидиратив, конъюнктив.

**Keywords:** unreal modality, mood, optative, gortative, yussive, dezidirative, conjunctives.

В предлагаемой статье нами описываются граммемы косвенных наклонений в ингушском языке. Так как мы ограничены рамками статьи, то изложение материала, обнаруженного нами в рассматриваемом языке, будет излагаться в констатирующем варианте, что отнюдь не означает бесспорности результатов наших исследований.

Как известно, содержание ирреальной модальности сводится к выражению ситуаций, которых нет или не может быть в реальной действительности, т. е. «модальные показатели этого типа описывают некоторый “альтернативный” мир, существующий в сознании говорящего в момент высказывания» [1]. Семантика ирреальной модальности, в основном, группируется вокруг значений возможности.

Как известно, грамматическим средством реализации модальных значений в языке является грам-

матическая категория наклонения. Так, модальные значения выражения точки зрения говорящего реализуются показателями косвенных наклонений, противостоящих прямому (изъявительному) наклонению (индикативу). Изъявительное наклонение, как известно, – это значение модальности, которое предполагает реализацию ситуации, совпадающей полностью с окружающей действительностью и имеющей полную парадигму временных форм.

Эпистемические наклонения выражают различные эпистемические оценки (эпистемической вероятности *г1ор, водаш хургва, ваха хургва, г1ор-гволаш хургва / может быть, пойдет*; эпистемического ожидания – *водаш хургвар, ваха хургвар / предполагается, что пойдет*; прерванного ожидания, удивления – *водаш хиннав, ваха хиннав / оказывается идет, оказывается пошел (ассертив), (миратив)*).

Грамматические формы желательного наклонения возникают на основе показателей желания. Так, в ингушском языке имеется граммема желания (*дезидиратив*): *додалар, дахадар, г1оргдалар – (хоть бы сходил бы ты)*; имеются три формы времени: настоящее, прошедшее, будущее. Граммема условно-желательного наклонения (*конъюнктив-дезидиратив*): *додаре, дахадаре, г1оргдаларе-если бы пошел* – объединяет в себе показатели значения условности и желания действия, имеет три формы времени: прошедшее, настоящее, будущее.

Если в форме желательного наклонения в качестве главного значения выступает желание говорящего, то в форме условно-желательного наклонения в качестве главного выступают показатели модального значения желания с выражением условия, равно как и повелительное наклонение (императив) совмещает в себе значения желания говорящего с выражением значения побуждения к желаемому действию.

Наряду с условно-желательным наклонением в ингушском языке существует и граммема сослагательного наклонения: *г1оргдар, аргдар, соцаргдар*, что соответствует русскому *пошел бы, сказал бы, остановился бы*.

Следующее из косвенных наклонений, выделяемых в ингушском языке, – это императив, считающийся в языкознании универсальным наклонением, которое в различных языках проявляет различное количество вариантов-подтипов [2]. Так, различают виды побуждения по степени категоричности побуждения (просьба, совет, требование, разрешение, предложение совершить действие). В ингушском языке указанные значения передаются разными морфологическими формами императива (совмещенными с выражением различных форм и степеней вежливости): *ала!, ала!, алалахь!, ала хвай! / скажи!, скажи непременно, скажи потом, скажи, пожалуйста!*

При этом обращаем внимание и на возможность реализации значения временной дистанции в этих формах. Так, формы *алал*, *алалахь* предполагают разную временную дистанцию в осуществлении действия: *алал!* / *скажи сейчас (ближайшее время)*, *алалахь!* / *скажи потом, через время (отдаленное будущее)*. Помимо этого ингушские формы императива различаются и по выражению адресата обращения, содержащегося в форме императива. Сам по себе императив предполагает, что адресатом побуждения, содержащегося в высказывании говорящего, является слушающий, т. е. второе лицо. Но возможны и такие формы императива, которые обращены одновременно к первому и к третьему лицу. Если говорящий обращается к первому лицу, обычно императив выражается как побуждение к совместному действию с говорящим: *дахалда (вай)*, *оалалда (вай)!* / *(да) будем мы жить!*, *(да) скажем мы!*). Если же говорящий обращается к третьему лицу, то прямое побуждение переходит в косвенное, например, в ингушском языке имеются побудительные глаголы типа – *дахийта (в, й, б)* / *пусть живет, алийта!* / *пусть говорит!* При этом в обоих случаях мы имеем не морфологически образованные формы побуждения, а показатели двух самостоятельных наклонений: приглашение к совместному действию – гортатив (гортатив, совмещенный с *оптативом*) (*оалалда (вай)*) и косвенное побуждение – *юссив* (*алийта*), совмещенный с каузативом.

Оптатив рассматривается в лингвистике как грамматическая глагольная категория, выражающая желание говорящего [3]. В естественных языках существуют различные способы актуализации данного значения. Имеются языки, в которых данная категория выражена морфологическими средствами, и языки, в которых эта категория выражена не морфологическим путем. Известно, что кавказские языки принадлежат к тем языкам, в которых оптатив (мы понимаем данную грамему в ее широком смысле – выражение желания или пожелания) грамматикализован на уровне глагольных форм.

В частности, анализу оптатива в восточно-кавказских языках посвящена работа Н. Р. Добрушиной [4]. В данной статье автором рассматриваются все глагольные формы, специализированные для передачи семантики желания, т. е. и формы желательного наклонения, и формы так называемого гортатива автором объединяются в общую грамему оптатива. Соответственно, Н. Р. Добрушина выделяет в восточно-кавказских языках, в том числе и в чеченском, два типа оптатива – перформативный оптатив – «наклонение, предназначенное для выражения пожелания добра и зла адресату, третьему лицу или (реже) себе» [5]. «Оптатив второго типа выра-

жает желание или мечту говорящего и не используется для обозначения благословений и проклятий» [6]. Этот вариант оптатива автор именует дезидиративным оптативом. Анализируя различия между типами желания, выражаемыми двумя вариантами оптативов, автор ссылается на слова А. Вежицкой «Основное различие между благословением и проклятием, с одной стороны, и выражением желания, с другой, состоит в признании могущества слов в первом случае и их бессилия во втором» [7]. Указывает автор также и на то, что оптатив семантически родственен юссиву, и случаи совмещения юсвива и оптатива в языках нередки. Кроме того, следует обратить внимание и на то, что Н. Р. Добрушина смешивает чеченские формы дезидиратива с формами желательного наклонения ингушского языка. Дело в том, что в литературном чеченском языке, как известно, имеется лишь одна форма дезидиратива – форма на *-хъара*, соответствующая ингушскому дезидиративу на *-далара*: *алахъара – оалдалара* / *сказал бы, глохъара – гловалара* / *сходил бы* и т. д. (то есть, если пользоваться терминологией Н. Р. Добрушиной, данная грамма будет именоваться дезидиративным оптативом). Вследствие этого автор выводит три формы оптатива в чеченском языке, причем форма чеченского языка, которая как раз и соответствует тому перформативному оптативу, который автор и ищет в чеченском языке (форма на *-йла*, соответствующая ингушской форме на *-лда*, именуемая нами гортативом, совмещенным с оптативом: *оалийла – оалалда* / *да скажут*), почему-то остается автором неопознанной: «вторая форма оптатива на *-йла* ограничена обращением ко 2-му лицу: с помощью этой формы можно пожелать добра или зла только собеседнику. Других употреблений у нее нет. Семантическое распределение форм перформативного оптатива на *-бара* и на *-йла* пока неясно» [8]. Можно дополнить лишь, что чеченская форма на *-йла* практически полностью семантически соответствует гортативу, совмещенному с оптативом, ингушского языка, и может употребляться для выражения значения побуждения в адрес 1-го, 2-го или 3-го лица.

Что касается соотношения типов желания в формах дезидиратива и гортатива, то мы бы в данном случае немного иначе охарактеризовали семантические расхождения между семантикой желания, выражаемого дезидиративом, и желания (а точнее, пожеланием), выражаемого гортативом. Дезидиратив выражает *желание, мечту* субъекта: *вахавалара* / *жил бы*, а гортатив (или совместная форма наклонения) – *пожелание* говорящего: *дахалда (вай, уж, шо)* / *да будем (-ете, -ут) жить*. Очевидно, неверным было бы объединять два данных значения в один тип наклонения – оптатив (во всяком случае, в ингушском

языке). Обоснованием такой точки зрения служит, на наш взгляд, хотя бы тот факт, что не всегда истинное желание субъекта совпадает с тем пожеланием, которое им произносится вслух, когда он переходит в роль говорящего. К тому же в системе ингушского глагола в одной граммеме совмещены два значения – гортатив (выражает пожелание осуществления действия первым лицом совместно с другими участниками речевого акта) и оптатив (пожелание, адресованное второму, третьему или первому лицу).

Мы в ингушском языке рассматриваем деидиратив как самостоятельную грамему, т. е. дифференцированно от гортатива, тем более что в данном языке имеются глагольные морфологические формы для выражения каждого из указанных типов желания. Отметим также и тот факт, что в ингушском языке гортатив – форма, выражающая совместное действие, чаще всего в своем прямом значении (в значении выражения благословений или проклятий) образуется от ограниченного количества глаголов типа *даха* (в, й, б) / *жить, лела* / *ходить, 1е* / *оставаться – дахалда* / *да будем жить, маврша лелалда, маврша 1алда* / *да будем счастливы (удачливо ходить), да оставайтесь свободными* и т. д. То есть здесь представлены те глагольные лексемы, от которых чаще всего образуются формы благословения и проклятия. Все эти глаголы, как мы видим, по своей морфосинтаксической характеристике являются непереходными.

Однако образование морфологической формы гортатива возможно и от любых других глаголов ингушского языка. Однако в этом случае значение побуждения несколько нивелируется. Семантика побуждения некоторым образом переходит в семантику пренебрежительного допущения ситуации или события, причем пожелание адресовано 2-му лицу: *Из болх болба 1а а* / *да удастся и тебе эта работа. Цигафа д1аг1ойла хьо а* / *Да уйдеешь ты и подальше оттуда.*

Предлагаем рассматривать в ингушском языке два типа гортатива. Первый тип грамемы указывает на пожелание осуществления действия, адресованное лишь второму и третьему лицу. Второй же тип гортатива актуализирует пожелание исполнения действия, адресованного первому, второму и третьему лицу, а также и призыв к совместному действию. Различия в семантике данных типов гортатива обуславливаются, очевидно, разнореферентностью данных типов грамемы гортатива. Различия в референтной соотнесенности типов гортатива определяются морфо-синтаксическими особенностями исходной глагольной лексемы. Так, гортатив от переходных глаголов имеет значение выражения побуждения, адресованное 1-му или 3-му лицу: *дешалда* (1а, цо) / *да прочитает (ты, он)*. И в этом

случае на первый план выступает значение оптатива (экссклюзивное по(желание)). Гортатив же, образованный от непереходных глаголов, выражает значение побуждения, адресованное 1-му, 2-му или 3-му лицу: *г1олда* (со, хьо, из, вай) / *да пойдет (я, ты, он, мы)*. И здесь на первый план выходит значение гортатива (инклюзивное пожелание, пожелание совместного действия).

Имеется в ингушском языке, как мы уже указывали, и форма для выражения грамемы юссива также. Как известно, юссив рассматривается в лингвистике в качестве глагольной формы, передающей косвенное побуждение, адресованное третьему лицу: *вахийта из* / *пусть идет (он)*. Как видим из примера, в ингушском языке юссив передается кумулятивно с граммемой каузатива, т. е. ингушский язык не располагает специальной формой для передачи грамемы юссива. Каузатив, обращенный к первому лицу в системе ингушского глагола, чаще всего выступает в значении пермиссивного каузатива, не совмещенно с юссивом. Именно поэтому, полагаем, что в качестве юссива в ингушском языке может функционировать лишь фактитивный каузатив, который в принципе передает побуждение, адресованное лишь третьему лицу.

Таким образом, в ингушском языке мы можем противопоставить четыре типа побуждения: императив – *ала!*, *алал!*, *алалахь!*, *алал хьай!*!, обращенный ко второму лицу; гортатив, совмещенный с оптативом – *дахалда вай!*, т. е. выражающий приглашение и обращенный к первому и второму лицам или, точнее говоря, ко всем присутствующим в случае гортатива и ко второму и третьему лицу в случае с оптативом *дахалда шо* / *живите и здравствуйте вы; бахалба уж* / *да живут и здравствуют они; юссив вахийта!* / *пусть живет*, обращенный к третьему лицу.

Исходя из вышеизложенного, мы можем констатировать в ингушском языке следующие значения и типы наклонений в зоне ирреальной модальности: а) необходимость (принуждение) – императив, необходимость (пожелание) – гортатив, совмещенный с оптативом, гортатив, не совмещенный с оптативом, юссив, совмещенный с каузативом; б) возможность – условное наклонение – POSSIBILITY, сослагательное наклонение (конъюнктив); в) желание – желательное наклонение (дезидиратив), условно-желательное наклонение.

#### Примечания

1. Плунгян В. А. Общая морфология. Введение в проблематику. М.: УРСС, 2003. С. 312.
2. Храковский В. С. Типология императивных конструкций. СПб., 1992. С. 179.
3. Остин Дж. Слово как действие / пер. с англ. // НЗЛ. Вып. XVII: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 106.

4. Добрушина Н. Р. Семантическая зона оптатива в нахско-дагестанских языках // Вопросы языкознания. 2009. № 5. С. 48–76.

5. Там же.

6. Там же. С. 49.

7. Там же. С. 48.

8. Там же. С. 71.

УДК 811.161.1+811.163.3

А. П. Ушакова

### СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ С ФОРМАНТОМ -ЛЕВ В РУССКОМ И СЕРБСКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматривается вопрос об истории притяжательных прилагательных с суффиксом -лев в русском языке и проводится сопоставительный анализ данной конструкции с сербским языком, прослеживаются особенности перевода притяжательных имен прилагательных на сербский язык.

The article deals with the history of possessive adjectives with the suffix -лев in the Russian language. The author compares this category with the Serbian equivalent and explores various problems of translating the adjectives from Russian into Serbian.

**Ключевые слова:** категория, посессивность, субъект и объект действия, принадлежность, декомпозиция, патроним, мотивирующая основа, регулярная форма.

**Keywords:** category, possessiveness, the subject and object of an action, decomposition, patronymic, motivational root, regular form.

Традиционно в исследованиях по вопросу о выражении притяжательности в исторические периоды существования русского языка, а также других славянских языков отмечается, что основным средством выражения принадлежности было притяжательное прилагательное, а использование родительного принадлежности ограничивалось определенными условиями [1].

Так, для древнерусского языка выделяют суффиксы притяжательных прилагательных -овъ (-евъ), -инъ, которые сохранились в русском языке, а также \*-j(ь), \*-j(a), \*j(e), утратившиеся в истории русского языка [2]. Остатками их являются такие названия городов, как Ярославль (город Ярослава), Владимир (древнерусское – Володимирь) и другие.

В русском языке есть фамилия Яковлев с формантом -лев, которому, как правило, не дается объяснение в трудах по исторической грамматике русского языка. В сербском языке данный суффикс находит объяснение.

Авторы «Грамматики сербского языка» выделяют суффиксы притяжательных прилагатель-

ных и их значение: «Суффикс -ов/-ев... типичан је за значењску класу присвојних придева као што су: – братов, дететов, Славков, младићев, стричев, краљев, Драгићев – чије је значење припадање, тј. који значе да појам уз чије име придев стоји припада, по било чему, ономе што значе мотивне именице (по власништву: брашова књига, по сродству: другова сестра, по службеном односу: војников старешина и т. д.)...

Суффикси -овљев / -евљев / -овљи / -евљи – заступљени су у типу изведених придева као што су: братовљев, синовљев, мужевљев, који означавају припадање појединцу означеном мотивном речју (брашовљева књига)» [3]. Имена прилагательные типа (братовљи, синовљи, мужевљи) в сербском языке имеют качественное значение (свойства): брашовља љубав.

«Суффикс -ин... врло је продуктиван у образовањима типа: сестрин, женин, Зоричин, Маријин, лавичин, земљин, песмин, ружин, судијин, пашин, Агин, Ивин, матефин и сл». [4]. Они обозначают прежде всего принадлежность: «(Маријина књига) и припадање врсти означеној мотивном именицом (ружино уље), чиме и придеви на -ин постају описни» [5].

Таким образом, в качестве продуктивных суффиксов со значением единичной принадлежности в сербском языке употребляют суффиксы притяжательных прилагательных -ов, -ев, -овљев, -евљев, -ин.

О преимущественном употреблении в сербохорватском языке притяжательных прилагательных по сравнению с родительным падежом свидетельствуют многие ученые. Так, М. Стеванович отмечает: «Природа српскохорватског језика захтева да се увек, када год је то могуће, за означавање припадања употреби посесивни придев. Ипак се генитивом самосталних речи, каткада и прецизније, одређује припадање. А у извесним случајевима није ни могућа употреба придева у овој служби» [6].

П. А. Дмитриев, опираясь на работы югославских лингвистов, отмечает, что притяжательные прилагательные сербохорватского языка распадаются на два разряда: собственно-притяжательные и притяжательно-относительные. Собственно-притяжательные прилагательные образуются от имен существительных, обозначающих одушевленные предметы, с помощью суффиксов -ов, -ев, -љев, -овљев, -евљев, -ин (син – синов, жеж – жежев, Мирослав – Мирослављев, брат – братовљев, муж – мужевљев, сестра – сестрин) [7].

Как видим, наряду с перечисленными выше суффиксами в сербохорватском языке со значением принадлежности отмечены также имена прилагательные с формантом -љев.

Об истории суффикса -љев говорится в монографии Р. Мароевича, который приводит разные

точки зрения на происхождение данного суффикса. Так, например, он отмечает: «Белић је сматрао да је суфикс -l'ev у српскохрватским придевима типа *Мирослављев* настао тако што је стари суфикс -jъ изгубио «значањску изразитост» па је појачан суфиксом -ev «са пуном значењском изразитошћу» [8].

П. С. Кузнецов происхождение суффикса -лев в русском языке объясняет следующим образом: «При образовании фамилии (в старину отчества) *Яковлев* (равно как и производного от него отчества *Яковлевич*) использован суффикс притяжательного прилагательного -ев- (из -ов- после мягкого согласного), но этот суффикс исторически наслаивается на старую форму *-iakovль*, представляющую собой притяжательное прилагательное, образованное от существительного *Иаковъ* посредством суффикса -j-» [9].

Так как русские памятники XV–XVI вв. показывают, что между прилагательными типа *iakovль* и *Яковлев* имеется историческая преемственность, Р. Мароевич считает, что суффикс -лев в русском языке был образован следующим образом:

1. Док је суфикс -jъ у кругу личних имена на -v био жив, од надимака типа *Kozodav* нормално су извођени посесивни придеви типа *Kosodavl'*. Ови посесивни придеви су служили као патроними по очевом надимку («прозвищные отчества»... У сложеном антропониму *Jakov Konstantinovič Kosodavl'* облик *Konstantinovič* је патроним по очевом «крштеном» имену («собственно-отчество»), а облик *Kozodavl'* представља патроним по очевом надимку.

2. Кад је суфикс -jъ (заправо: -l') престао да буде жив и у кругу личних имена на -v, за ново језичко осећање облици типа *Kosodavl'* нису били посесивни придеви у функцији патронима по очевом надимку, него лични надимци. Припадност лицу са надимком *Kozodavl'* изражавана је помоћу суффикса -ev. Тако су настали придеви типа *Kozodavl'ev*. Све док су ти придеви у језичком осећању везивани за надимке типа *Kozodavl'* они су били придеви са суфиксом -ev.

3. Секундарном везом придева типа *Kosodavl'ev* са надимцима типа *Kozodav* извођен је суфикс -l'ev који се затим преносио и на лична имена типа *Jakov* [10].

В современном русском языке, в отличие от сербохорватского (при историческом подходе понятия «сербский» и «сербохорватский» не разделяем. – Авт.), суффикс -лев имеет ограниченное употребление. Чаще всего его находим в отчествах *Яковлевич*, *Яковлевна* и в фамилиях типа *Яковлев*.

Для современного сербского литературного языка словообразовательная модель имен прилагательных с суффиксом -љев, видимо, также

является непродуктивной. Некоторые сербские лингвисты отмечают, что «суффикс -овљев /-евљев... заступљен је у типу *братовљев*, *синовљев*, *мужевљев*...» [11]. Анализируя тексты М. Павича, мы не обнаружили таких примеров [12]. Вероятно, в разговорной речи более распространена конструкция с предлогом: *братовљева књига – књига од брата*.

Имена прилагательные с суффиксом -љев от фамилий на -ов со значением принадлежности выявлены нами преимущественно в научных текстах. Приведём несколько конструкций из монографии Р. Мароевича «Лингвистика и поетика превођења»: *Паралела Дечко-Милитриса, “царница земаљска” има књижевни извор у Гончаровљевом Обломову: као што Аркадије сањари да се ожени Катерином Николајевном тако и у Обломовљевом сну дечак сањари да се ожени “нечуеном лепотицом” из руских бајки, Милитрисом Кирбитјевном* [13]; *У Востоковљевом препеву Смртљивост љубовников ови стихови гласе...* [14]; *До овог закључка је дошао Миодраг Сибиновић у анализи српских превода Лермонтовљеве поеме Мцири* [15].

Сопоставление конструкций с родительным прилагательными на русском языке с их эквивалентами на сербском обнаруживает возможность их перевода именами прилагательными с суффиксами -љев, -овљев, -евљев. Приведем примеры из текстов Ю. Олеси:

1. В качестве мотивирующей основы выступает фамилия: *с родовой сановной ладони Бабичева, как нечто живое...* [16] – *на дивовском Бабичовљевом длану лежи као нешто живо...* [17]; *Лицо Бабичева обратилось ко мне...* [18] – *Бабичовљево лице окренуло се према мени* [19]; *...что голова Бабичева повернулась...* [20] – *...је то што се глава Бабичовљева окренула према мени* [21].

2. В качестве мотивирующей основы выступают нарицательные имена существительные мужского рода *муж, брат: отпорола от старых подтяжек мужа* [22] – *Да их није отарала са старих мужевљевих пораменица* [23]; *жена коснулась мужниного плеча* [24] – *Кад се жена дотакла мужевљева рамена* [25]; *Тут Иван не увидел глаз брата* [26] – *Али Иван није могао видети братовљеве очи* [27].

В русском языке относительно-притяжательные имена прилагательные с суффиксом -ск могут получать значение принадлежности конкретному лицу. Для определения их значения, как правило, требуется дополнительный контекст: *Она отперла двери большой отцовской квартиры, чтобы похоронной команде легче было войти, и легла на диван, навалив на себя пальто мамы и брата* [28]. Значение имен прилагательных с суффиксом -ск в русском языке также

помогает осуществить их переводы на сербский язык, где наряду с другими посессивными конструкциями им могут соответствовать прилагательные с суффиксом **-љев, -овљев, -евљев**, например:

*Вот Бабичевская машина [29] – Ено и плавоз Бабичовљевог аутомобила [30]; что идет посланец с бабичевской колбасой [31] – с Бабичовљевом кобасицом [32]; Я засытаю на бабичевском диване [33] – заспах на Бабичовљевом дивану [34].*

При переводе на сербский язык имен прилагательных с суффиксами **-ов, -ев** возможны ошибки. Особую проблему в сербском языке представляет образование притяжательных прилагательных от фамилий на **-ов, -ев**. По этому поводу Б. Терзич замечает следующее: «В данном случае к этим окончаниям прибавляется суффикс **-љев** и, таким образом, получается регулярная форма сербохорватских притяжательных прилагательных: *Љермоншовљева улица, Ждановљева улица, Дубајевљеви војници* и т. п. Однако вместо таких форм часто употребляются нерегулярные формы *Љермоншова улица, Жданова улица, Дубајеви војници*. Видимо, суффиксы **-ов, -ев** в названных фамилиях воспринимаются многими как суффиксы для образования притяжательных прилагательных, т. е. атрибутивных форм, а не как финальная морфема мотивирующей основы, служащей для образования сербохорватских притяжательных прилагательных» [35].

В исследуемых оригинальных сербохорватских текстах случаи использования имен прилагательных с суффиксами **-љев, -овљев, -евљев** единичны. Приведем все примеры, извлеченные нами из романа С. Селенича «Пријатељи».

Со значением конкретной принадлежности (3 сл.): *...али зар је заслужио да тако страшно умре? Од руке сыновљеве, тако рећи, у некој Црвеној јафузи остављен, без гроба [36]; Ниједном речју не помињу Бидпајеве басне, али зато опширно пишу о Криловљевим, Гејовим, Драденовим и, наравно, Лафонтоновим [37]; његово име то које је доспело до свести тетке Лешине, будући да је Хранислављев љеш нађен недалеко од ове цркве [38].*

Определяемое имя называет действия, состояния: *јер је и његова мајка, после смрти мужевљеве, стала ватрено веровати у онострана догађања [39]; Понижена причама о Миодраговим теребенкама са сумњивим женама, разочарана сопственим спасилачким неуспехом, изморена сваконоћним чекањем на мужевљев повратак, издржа у паклу врло кратко [40]; И у песму је ушло, а истина је: стоји стари Сокол скамењен над главом синовљевог убице... [41].*

Возможность такого употребления имен прилагательных с суффиксом **-љев, -овљев, -евљев** отмечает С. Стоянович: «*Nem i obamro prekinuo je bratovljevo tražene*» [42]. Наряду с этим автор

приводит случаи использования указанных прилагательных со значением конкретной принадлежности: *A svakog dana odlazi na groblje, sedi pored muževljevog groba i čita mu tiho i predano listu berzanskih kurseva toga dana, od početka do kraja [43].*

В тексте С. Селенича выявлено наречное образование, осложненное суффиксом **-ск**: *Она – витког, као дреновина чврстог, тамнопутог Истрефа – напете, уврнуте жиле хроста, или Истрефа клонулог, синовљевски опуштеног и уморног на њеном снажном и меком рамену [44].*

Таким образом, судя по нашему материалу, имена прилагательные с суффиксами **-љев, -овљев, -евљев** со значением принадлежности в современном сербском языке ограничены значением производящей основы. Имена прилагательные с суффиксом **-љев** образуются от имен собственных мужского рода, от фамилий на **-ов, -ев**; с суффиксами **-овљев, -евљев** – от нарицательных имен мужского рода, обозначающих лицо, чаще от существительных *муж, син, брат*. В русском языке случаи использования прилагательных с суффиксом **-лев** единичны.

Сопоставительный анализ притяжательных прилагательных в русском и сербском языках показывает, что в сербском языке сохраняются старые формы прилагательных со значением принадлежности, ранее известные русскому языку и другим славянским языкам, которые впоследствии некоторыми из славянских языков были утрачены. Так, в сербском языке сохранились притяжательные прилагательные с суффиксами: **-љев, -овљев, -евљев**, в нем более употребительны притяжательные прилагательные с суффиксом **-ов, -ев**, что объясняется отсутствием омонимии с фамилиями на **-ић**. В то же время русские фамилии на **-ов, -ев** в некоторых случаях получают неправильный перевод, так как суффикс **-ов, -ев** в них воспринимается как словообразовательный формат. Своеобразие, а с другой стороны – близость языков способствуют возникновению различных ошибок при переводе. Притяжательные прилагательные сербохорватского языка более архаичны в своем употреблении, прослеживается их большая употребительность сравнительно с русским языком, где преобладают генитивные конструкции со значением принадлежности.

#### Примечания

1. Виднэс М. О выражении принадлежности притяжательными прилагательными и родительным падежом принадлежности в русском языке XVII–XIX вв. // IV Международный съезд славистов: материалы дискуссии. М., 1962. Т. 2. С. 177–178.
2. Иванов В. В. Историческая грамматика русского языка. М.: Просвещение, 1990. С. 296.
3. Станојић Ж., Поповић Љ. Граматика српског језика. Београд: Завод за уџбенике, 2008. С. 168.

4. Станојић Ж., Поповић Љ. Указ. соч. С. 168.
5. Там же.
6. Стевановић М. Савремени српскохрватски језик (граматички системи и књижевнојезичка норма). Синтакса. II. Београд, 1974. С. 182–183.
7. Дмитриев П. А. Притяжательные прилагательные сербохорватского языка (К вопросу об их месте в системе частей речи) // Уч. зап. Ленингр. гос. ун-та. № 301. Серия филологических наук. Л., 1961. Вып. 60. С. 49.
8. Маројевић Р. Посесивне категорије у руском језику (у своме историјском развоју и данас). Београд: Филолошки факултет, 1983. С. 116.
9. Кузнецов П. С. Очерки исторической морфологии русского языка. М., 1959. С. 143.
10. Маројевић Р. Указ. соч. С. 116–117.
11. Станојић Ж., Поповић Љ. Указ. соч. С. 168.
12. Павић М. Руски хрт. Приче. Београд: Просвета, 1990. С. 6–266.
13. Маројевић Р. Лингвистика и поезика превођења (међусловенски превод). Београд: Научна књига, 1989. С. 135.
14. Там же. С. 162.
15. Там же. С. 205.
16. Олеша Ю. Зависть // Олеша Ю. Избр. соч. М.: Худож. лит., 1956. С. 45.
17. Олеша Ј. Завист. Београд, 1955. С. 36–37.
18. Олеша Ю. Указ. соч. С. 53.
19. Олеша Ј. Указ. соч. С. 47.
20. Олеша Ю. Указ. соч. С. 53.
21. Олеша Ј. Указ. соч. С. 48.
22. Олеша Ю. Указ. соч. С. 126.
23. Олеша Ј. Указ. соч. С. 155.
24. Олеша Ю. Указ. соч. С. 75.
25. Олеша Ј. Указ. соч. С. 79.
26. Олеша Ю. Указ. соч. С. 83.
27. Олеша Ј. Указ. соч. С. 91.
28. Голстая Т. Ночь: рассказы. М., 2001. С. 14.
29. Олеша Ю. Указ. соч. С. 53.
30. Олеша Ј. Указ. соч. С. 48.
31. Олеша Ю. Указ. соч. С. 38.
32. Олеша Ј. Указ. соч. С. 36.
33. Олеша Ю. Указ. соч. С. 41.
34. Олеша Ј. Указ. соч. С. 37.
35. Терзич Б. Русская проблематика в области сербской языковой культуры нашего времени // Међународни симпозиум поводом 120-годишњице Катедре за руски језик и 50-годишњице Славистичког друштва Србије. Изучавање словенских језика, књижевности и култура у инословенској средини. Београд, 1998. С. 86.
36. Селенић С. Пријатељи. Београд: Просвета, 1997. С. 71–72.
37. Селенић С. Указ. соч. С. 253.
38. Там же. С. 57.
39. Там же. С. 55.
40. Там же. С. 102–103.
41. Там же. С. 16.
42. Стојановић С. Binarne relacije posesije u engleskom I srpskohrvatskom jeziku. Београд, 1966. С. 305.
43. Там же. С. 403.
44. Селенић С. Указ. соч. С. 261.

УДК 8.11.512.145

Ф. Ф. Гилемшин

## СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ СТАТУС НАРОДНЫХ ПРИМЕТ

В статье рассматривается аксиологическая семантика в системе народных примет. В работе подчеркивается взаимодействие оценочных и ценностных квалификаций по линии добро/зло (худо).

The article is centered upon axiological semantics in the system of national tokens. The author emphasizes the interrelation of estimation and value qualifications connected with the notions of *good/bad*.

*Ключевые слова:* ценностная картина мира, категория оценки.

*Keywords:* value picture of the world, estimation category.

Устное народное творчество, передаваясь в течение многих столетий из поколения в поколение, отражает исторический опыт народа, его духовный и нравственный облик, особенности национального менталитета. По утверждению известного ученого З. К. Тарланова, «язык устного народного творчества – это особая область, которая должна быть самостоятельным объектом лингвистического исследования» [1]. Интенсивное изучение языковой структуры произведений народного творчества позволило по-новому взглянуть на явления, представляющие язык фольклора.

Однако, несмотря на повышенный интерес к его изучению, язык фольклора продолжает оставаться недостаточно исследованной областью словесного творчества. С той или иной полнотой монографически описан язык лишь отдельных жанров, а такой жанр, как народные приметы, остается на сегодняшний день наименее изученным, что является справедливым и по отношению к сопоставительным исследованиям народных примет.

Народные приметы являются неотъемлемой частью национальной картины мира. Будучи лингвокультурными текстами, приметы образуют определенный пласт культуры отдельного этноса, отражают духовную и физическую деятельность носителей данной культуры, особенности мышления и мировосприятия представителей определенного лингвокультурного социума.

В центре нашего внимания в данной работе находится аксиологическая семантика в системе народных примет. Ценностные представления присущи каждой культуре. Они являются отражением миропонимания и мировоззрения наро-



да. Индивидуум, выросший в атмосфере определенной национальной культуры, одарен ею особым видением мира. Ценностная картина мира социума включает определенный набор и иерархию ценностей, которые выражаются в оценках, а также предполагает наличие оценочных стереотипов и норм, оценочной шкалы и ориентиров оценки. Различные типы ценностей, их пересечение и конфликт закрепляются в языковой картине мира. Группировка ценностей способна выступать отличительным признаком культуры. Основным способом отражения системы ценностей в языке признается категория языковой оценки.

Категория оценки является одной из основополагающих категорий языкового сознания. Она активно изучается в лингвистической науке. Известны характеристики оценочного значения в рамках функциональной грамматики (Е. М. Вольф, Т. В. Маркелова), логического анализа (Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, А. А. Ивин), грамматической интерпретации (Е. М. Галкина-Федорук, Г. А. Золотова, П. А. Лекант, В. В. Химик, Т. В. Шмелева и др.). В семантике рассматривалась структура значения оценочных слов (Ю. Д. Апресян, В. Г. Бабенко, Н. А. Лукьянова, Л. А. Новиков, В. Н. Телия, В. Н. Цоллер, В. Н. Шаховский), в синтаксисе – оценочное значение простых и сложных предложений (Н. А. Андрамонова, М. З. Закиев, М. В. Всеволодова и др.). Полученные в разных исследовательских направлениях результаты позволяют не только представить оценочные средства как систему, но также установить и описать еще не изученные фрагменты этой системы. Семантика оценки интегрирует средства разных уровней языка – фонетические, лексические, морфологические, синтаксические, которые реализуют сложный оценочный комплекс в строе предложения.

В лингвистической литературе известны широкая и узкая трактовки понятия «оценка». Широкое понимание оценки как любого вербализованного результата квалифицирующей работы сознания или деятельности сенсорной (чувственной, эмотивной) сферы человеческой психики приводит к неразграничению субъективного отношения вообще и собственно оценки (ценностного отношения). Так, В. В. Лопатин понимает под оценочными (кваликативными) «компоненты языка, которые, накладываясь на денотативное... содержание высказываний, корректируют его с позиций субъекта речи», и, в соответствии с таким широким пониманием, выделяет следующие функциональные комплексы, формирующие «оценочную сферу языка»: истинность – ложность, достоверность – недостоверность, известность – неизвестность чего-нибудь субъекту речи: заинтересованность – безразличие; позитивные – отрицательные оценки и свя-

занные с ними реакции (радость, восхищение – недовольство, досада, ирония и т. п.); уровень общения с адресатом речи: вежливость, официальность, категоричность и т. п. [2]

В узком смысле, принимаемом в данной статье, оценка представляет собой ценностное отношение к кому-либо, чему-либо, основанное на признании или, наоборот, отрицании достоинств и положительных качеств объекта, т. е. его ценности: «Оценка – это такое определение объекта, при котором выявляется его положительное (отрицательное) значение для субъекта, при условии, что объект способен удовлетворять потребности субъекта» [3].

Н. Д. Арутюнова выделяет общеоценочные и частнооценочные значения. Первый тип реализуется прилагательными *хороший/плохой*, а также их синонимами с разными стилистическими и экспрессивными оттенками (прекрасный, превосходный, великолепный, отличный, замечательный, нехороший, скверный и др.). Эти прилагательные выражают аксиологическую оценку. Вторая группа более обширна и разнообразна. В нее входят значения, дающие оценку одному из аспектов объекта с определенной точки зрения. Среди частнооценочных значений выделяются три группы, которые включают семь разрядов.

Первая группа – это сенсорные оценки, вторая группа – сублимированные, или абсолютные, оценки, третья группа – рационалистические оценки, связанные с практической деятельностью человека [4].

Наш материал, в основном, содержит приметы, которые имеют общую оценку. В основе предсказания лежат такие исходные понятия, как *добро* и *худо*. Заметим, что они в философском словаре толкуются следующим образом: «добро – это наиболее общее оценочное понятие, обозначающее позитивный аспект человеческой деятельности, является противоположностью зла. Это то, что сделал бы человек, если бы все зависело от его воли. Добро является важнейшим смысложизненным понятием. Добро лежит в основе всего сущего и позволяет реализовать человеческое стремление к счастью.

*Худо* обозначает отрицательный аспект человеческой деятельности, то, что подлежит ограничению и преодолению. Им именуется все, что оказывает разрушающее воздействие на человека в его природных и общественных проявлениях» [5].

Лексемы *добро* и *худо* широко используются в системе народных примет, при этом они конкретизируются. Обращает на себя внимание тот факт, что преобладает указание на возможное худо. Это для того, чтобы предупредить человека, предостеречь его от опасности. 70% примеров составляют народные приметы, которые пред-

вещают худо, и только 30% – добро. Например: *Родинка на таком месте, что самому видно – к худу, а не видно – к добру; Домовой теплою и мохнатою рукою гладит по лицу – к добру; Дупло в срубе – не к добру; Зеркало разбить – к худу; Кирпич выпал из печи – к худу; Каша из горшка вылезает из печи – к худу, в печь – к добру; Смола вытопилась из избы на улицу – к худу.*

По мнению Н. Д. Арутюновой, оценочный компонент лексического значения слова или лексико-семантический вариант обычно воспринимается как компонент, выражающий положительную или отрицательную оценку [6]. Однако оценки «хорошо» или «плохо», как маркированные члены сравнения, воспринимаются каждый раз в сопоставлении с чем-то, что не обладает такой оценочной квалификацией, а не в сопоставлении друг с другом.

Оценочный компонент может иметь эксплицитный и имплицитный характер. Сначала обратимся к народным приметам, в которых этот компонент является формально выраженным, т. е. который находится внутри второй ситуации. Рассмотрим это на примере народных примет, связанных с природой. Существует множество примет, связанных с предсказанием хорошей погоды. Например: *При заходе солнца заря желтая, золотистая или розовая (но не красная) – к хорошей погоде; Вечерняя роса – к хорошей, теплой погоде; Утро ясное, затем появляются кучевые облака, которые к вечеру рассеиваются и тают, – к хорошей погоде; Кольцо туманное вокруг луны – к хорошей погоде на весь месяц.*

В этих примерах дана положительная оценка тому, что ожидается в ближайшем будущем.

Наибольшее число примет, которые предсказывают хорошую погоду, основывается на наблюдении за домашними и дикими птицами, например: *Голуби сильно заворковали – к хорошей погоде; Петухи поют в сухую и ясную погоду – к хорошей погоде; Индюк в сильный мороз громко кричит – к хорошей погоде; Ворона расхаживает по полю – к хорошей погоде.*

Предсказание хорошей погоды также может основываться на наблюдении за животными – дикими и домашними, например: *Корова лежит на земле – к хорошей погоде; Лошадь спит лежа – к хорошей погоде; Свинья чешется – к хорошей погоде; Крот насыпает высокие кучи земли – к хорошей погоде.* В этих народных приметах заложена положительная оценка. Ее антонимической парой являются приметы с семантикой плохой, холодной погоды, которые содержат в себе негативную, отрицательную оценку. Многие приметы, предсказывающие плохую погоду, основываются на наблюдении за природой,

например: *Сильный дождь или снег утром при порывистом или штормовом ветре – к плохой погоде; После заката на севере облако белое – к плохой погоде на месяц; Зимой в морозные дни вокруг солнца образуется туманное кольцо – к продолжительной плохой погоде.*

Наибольшее число примет, по которым судят о приближении плохой погоды, также основывается на наблюдении за домашними животными и птицами, например: *Кошка трясет мордой, тянется к воде, много ее лакает – к плохой погоде; Гусь чистит и смазывает перья – к плохой погоде; Гусь на одной лапке стоит – к холодам, к плохой погоде; Куры не вовремя кудахчут – к плохой погоде; Петух кричит не вовремя – к плохой погоде.*

Приметы, основанные на наблюдении за дикими животными и птицами, также предсказывают плохую погоду, например: *Лиса кочует на большом расстоянии – к плохой погоде; Зайцы пасутся на солнце дольше обычного – к плохой погоде; Олени перекочевывают на большие расстояния – к плохой погоде; Вороны назойливо каркают, купаются – к плохой погоде.*

Есть немало примет, порожденных чисто внешними признаками, в какой-то степени вытекающими из принципа «подобное – подобным» [7]. Например: Красная корова – символ «красного» дня, черная – «черного» дня, т. е., если впереди стада, возвращающегося домой, идет красная (рыжая) корова – к хорошей погоде (к солнечному дню), если черная – к плохой погоде (к пасмурному дню).

Наиболее частотными являются приметы, которые предвещают плохую, холодную погоду.

Особую парадигму образуют народные приметы, предсказывающие урожайность, они могут иметь как положительную, так и отрицательную оценку. Рассмотрим приметы, которые имеют положительную окраску: *Если в июне частые зарницы – к хорошему урожаю; Декабрь холодный, снежный, с частыми ветрами и инеями – к хорошему урожаю; Роса обильная – к хорошему урожаю трав, колосовых, гречихи, огурцов; Березовый сок весной невкусен – к хорошему урожаю; Разлив реки большой и продолжительный – к хорошему урожаю; Малины много – к хорошему урожаю ржи; На осине ранней весной обилие крупных сережек – к хорошему урожаю гороха.*

С другой стороны, имеются приметы, включающие в себя негативную оценку, такие приметы стремятся предупредить о возможном стихийном бедствии, о плохом урожае, например: *Если во время листопада листья падают лицевой стороной – к плохому урожаю; В Новый год тепло и нет снега – к плохому урожаю; Январь серый – к плохому урожаю; Осенью падает много*

*звезд – к плохому урожаю в следующем году; лед весной после разлива остался на берегу – к плохому урожаю и тяжелому году.*

Следует отметить, что среди примет, предвещающих урожайность, наиболее употребительным является предсказание плохого урожая.

В народных приметах может совмещаться указание на положительную и отрицательную оценку, например: *Когда весной поверхность снега шершавая – к хорошему урожаю, когда гладкая – к плохому урожаю; Когда лед на реке собирается грудками, то хлеб хорошо уродится, если лед гладкий, то урожай будет плохим; Первый снег выпал на голую морозную землю – урожай будет хорошим, на мокрую – плохим.*

Наиболее частотной является имплицитность оценочного компонента. Это приметы, в которых оценка заложена, но не выражена. Рассмотрим народные приметы о том или ином стихийном бедствии: о грозе, о засухе, которые содержат в себе только отрицательную оценку, например: *Облака движутся в разные стороны, однако, встретившись, перемешиваются, сливаются в одно – к приближению грозы; Весной ветер южный – к грозовому лету; Ветер стихает до штиля, внезапно появляясь со стороны грозовой тучи резким шквалом – к грозе; Небо приняло зеленый оттенок – к засухе.*

Предсказание грозы может усиливаться при помощи прилагательного сильного: *Днем солнце парит, но ветра нет – к сильной грозе; Утром на горизонте облака принимают причудливые формы – к приближению сильной грозы.*

К стихийным бедствиям также относятся народные приметы, которые предвещают шторм, бурю, они содержат невыраженную негативную оценку, например: *Направление ветра и дождя сначала совпадали, а потом дождь свое направление сменил на противоположное ветру – часто к буре; Перистые облака медленно перемещаются с запада на восток – к шторму.*

Приметы, основанные на наблюдении за птицами, также предсказывают шторм и бурю: *Ласточка села на корабль рыбаков – к буре; Чайки возвращаются с моря к берегу – перед быстрым приближением шторма; Чайки остаются на берегу, с писком бродят среди прибрежных скал и по песчаным отмелям – к шторму.*

Предсказание шторма и бури может основываться на наблюдении за морскими животными: *Дельфины прячутся в укрытии – к шторму; Киты заторопились уйти из одного района в другой – к шторму; Тюлени играют на воде – к буре.*

Предвещание бури усиливает такое прилагательное, как жестокий: *Среди летнего дня высоко в чистом небе появилось облачко – перед жестокой бурей; Облака идут со всех сторон и*

*собираются около солнца – к приближению жестокой бури.*

Также есть народные приметы, которые предвещают такое стихийное бедствие, как пожар. Эти приметы чаще основываются на наблюдении за животными и птицами, например: *Заяц по селению бегаёт – к пожару; Крик филина поблизости селения – к пожару; Кукушка летает по деревне – к пожару.*

Таким образом, менее частотным является предсказание таких стихийных бедствий, как шторм и буря, а наиболее частотным – предсказание грозы.

Такое атмосферное явление, как дождь, может иметь положительную окраску, которая преобладает, и реже отрицательную. Положительная связана с необходимостью появления дождя, а отрицательная – это время уборки урожая, когда дождь является ненужным. В приметах, в которых предсказывается дождь, оценочный компонент также является формально невыраженным. Наибольшее число примет, по которым судят о приближении дождя, основывается на наблюдении за облаками и тучами, которые воду несут и на землю изливают, например: *Облака в ясный день начали быстро подниматься вверх – к дождю; Красные тучи до восхода солнца – к дождю; Слоевые облака быстро двигаются – к дождю; Низко, быстро идущие черные облака – к дождю; Облака собираются в одно место и увеличиваются – к дождю.* Данные приметы больше имеют положительную, нежели отрицательную окраску.

Другое проявление влажности воздуха – туманы – также дает основание предсказания дождей, например: *Туман поднимается с воды вверх – к дождю; Берега в тумане – к дождю; над землей туман повис – к дождю; Если туман поднимается – к дождю; Над лесом стоит туман – к дождю; Туман с гор не сходит – к дождю.*

Приметы, основанные на изобилии или отсутствии росы, также предсказывают дождь, например: *Нет росы утром – к дождю; Роса образовала светлые капельки – к дождю; Роса утром висит на листьях травы и деревьях – к дождю; После ясного дня на траве нет росы – к дождю.*

Многие приметы, предвещающие дождь, основываются на наблюдении за ветром, например: *Восточные ветры затянулись – к дождю; Усиление ветра на закате – к дождю; Ветер усиливается к ночи – к дождю; Южный ветер дует несколько дней подряд – к дождю; Ветер переменил свое направление с восточного на западное – к дождю.*

Предсказание дождя может основываться на наблюдении за птицами, например: *Иволга в солнечный день издаёт резкие, похожие на кошачий*

*визг, протяжные душевраздирающие звуки – к приближению дождя; Ласточки летают низко, порхают над водой, почти касаясь ее крыльями, купаются, тревожно летают то в гнездо, то из гнезда – к приближению дождя; В зной птицы перестали петь – к дождю.*

Предсказание дождя усиливает такое прилагательное, как сильный: *две тучи соединяются – к сильному дождю; Жаркое солнце – к сильному дождю; Встречные ветры летом – к приближению сильного дождя* [8].

Рассмотренные приметы, предвещающие дождь, содержат в себе положительную оценку, так как хороший урожай зависит от данного атмосферного явления, при условии, конечно, что он выпадет своевременно, а отрицательную окраску они приобретают тогда, когда предсказание дождя совпадает с уборкой урожая.

Таким образом, охарактеризовав оценочный компонент по шкале хорошо/плохо, можем сделать вывод о том, что наиболее частотными являются приметы, которые предвещают плохое, что связано, безусловно, с необходимостью пре-

дупредить человека, предостеречь его от опасностей и стихийных бедствий.

#### Примечания

1. *Тарланов З. К.* Язык и культура: учеб. пособие по спецкурсу. Петрозаводск, 1984. 104 с.
2. *Допатин В. В.* Оценка как объект грамматики // Русский язык: Проблемы грамматической семантики и оценочные факторы в языке (Виноградовские чтения 19–20) / Институт русского языка РАН. М.: Наука, 1992. С. 70–75.
3. Там же.
4. *Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988. 338 с.
5. *Философский словарь* / под ред. Н. Т. Фролова. 6-е изд. М., 1991. 897 с.
6. *Арутюнова Н. Д.* Указ. соч.
7. *Большая книга примет* / Е. Л. Исаева, О. В. Белякова М.: Эксмо, 2007. 512 с.
8. Примеры взяты из сборников: *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. С. 5–21; *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. 400 с.; *Ермолаев А. С.* Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. I всенародный месящеслов. СПб., 1901. Т. I–IV. 620 с.

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

## Языковая система. Концепт. Семантический анализ слова и предложения

УДК 411.15

Е. Р. Левенкова

### РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ENEMY» В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ США

В статье обсуждается взаимосвязь концепта и дискурса, проявляющаяся в концептуализации враждебности в профессиональном политическом дискурсе США на рубеже XX–XXI вв. Устанавливается дискурсивная специфика репрезентации «enemy» в ходе анализа специализированных и неспециализированных типов номинации противника, описывается механизм категоризации и оценки объективной реальности политиками.

The article deals with the study of relationships between concepts and discourse while describing realisation of the idea of enmity in American political communication. Specific representation of the “enemy” concept is based on different types of nomination. It discloses the character of categorization and assessment in national political discourse.

*Ключевые слова:* концепт, политический дискурс, вербальная враждебность, идеология, типы номинации.

*Keywords:* concept, political discourse, verbal hostility, ideology, types of nomination.

Культурные константы «свои» и «чужие» образуют в политической коммуникации базовую оппозицию. Значимость второго члена оппозиции обусловлена тем, что «определение образа “врага” или “другого” является, во-первых, сущностно политическим актом и, во-вторых, необходимо для возникновения политического сообщества как такового. Изучение “другого” в мировой политике является настолько же необходимым занятием, как и анализ политических сообществ самих по себе» [1]. Отношение к «другим», «чуждым» или «враждебным», в политическом дискурсе во многом зависит от «нацио-

нального менталитета» и видения мира данным этносом. Национальный менталитет представляет собой «непрорефлексированное, эмоционально окрашенное мировидение, включающее в себя мировосприятие, мироосмысление и мирооценивание. Мирооценивание формирует систему приоритетов и шкалу ценностей данной культуры, которая в свою очередь определяет модели поведения всех членов общества по линиям “личность – личность” и “личность – общество”» [2].

По мнению лингвистов, ценности национальной культуры являются определяющими для риторической практики в любом виде красноречия. О важности мирооценивания пишут и культурологи, в частности С. В. Лурье, предложившая в ментальности этносов выделять так называемую центральную зону, состоящую из трех констант: 1) локализации образа добра («мы – образ», «свои» + наши покровители); 2) локализации образа зла («они – образ», «чужие» + их покровители); 3) способов достижения победы добра над злом (отношение к компромиссу и конфронтации, конформное и неконформное поведение) [3]. Вокруг этих констант, выполняющих роль своеобразного стержня, располагаются другие единицы ментальности. По отношению к оппозиции «свои – чужие» любые ценностные противопоставления культуры будут являться вторичными.

Политика, согласно К. Шмитту, возникает при разграничении «друзей» и «врагов», политическое сообщество существует лишь в том случае, если знает своих «врагов» и готово, в крайнем случае, на физическое самопожертвование в борьбе с ними [4]. Оппозиция «свои – чужие», или, по К. Шмитту, «друг – враг», определяет специфику политического, так же как оппозиция «добро – зло» является базовой для области морального. Поскольку политическая деятельность по существу является деятельностью вербальной, борьба против оппонентов выражается в вербальной агрессии, варьирующейся в значительных пределах. В политическом дискурсе, по мнению Е. И. Шейгал, оппозиция «свои – чу-

жие» реализуется как эксплицитно, при помощи специальных маркеров, так и имплицитно – в виде идеологической коннотации политических терминов, через тональность дискурса, его подчеркнутую этикетность или антиэтикетность, а также целенаправленный подбор положительной или отрицательной оценочной лексики. Наличие компонента «свои – чужие» в семантике политических терминов превращает их в идеологемы, а гиперболизация данного компонента способствует подавлению собственно референциального содержания, что и позволяет использовать их как знаки интеграции или агрессии [5].

Политический дискурс, посвященный военной тематике – войне в Персидском заливе, на Ближнем Востоке, в Афганистане, Ираке – нередко становится объектом современных исследований, анализирующих языковое выражение концептов мира политики, раскрывающих темы борьбы со злом и враждебной идеологией [6]. 11 сентября 2001 г. раскололо мир на два лагеря. Деление мира на «своих» и «чужих», «союзников» и «противников», «друзей» и «врагов» стало пронизывать все сферы жизни человека и общества, создав доминантную оппозицию политической коммуникации в период войны с терроризмом. Активизация оппозиции “we – they” проявляет себя в лексической детализации образующих ее понятий в институциональной (профессиональной) коммуникации американских политиков на рубеже XX–XXI вв.

Крайней точкой выражения категории чуждости, с учётом градации от меньшей степени выраженности признака к большей, исследователи считают враждебность. В сознании человека, порождающего политический текст, отмечают психолингвисты, присутствуют три основных референциальных объекта, которые могут быть резко поляризованными или более нейтральными: противник, говорящий, 3-я сторона. В конфликтном политическом дискурсе большая часть интенций связана с дискредитацией противника: высказывания, имеющие подобную интенциональную направленность, могут составлять в тексте 61,8% [7]. Обозначение политического противника связано с важнейшим аспектом речевой номинации – способом обозначения сторон в коммуникации.

В. Г. Гак выделяет следующие типы номинации человека в речи: имя собственное; гиперонимическая номинация; демографическая номинация, указывающая на пол, профессию, происхождение, национальность; функциональная номинация, указывающая на связь лица с выполняемым или претерпеваемым им действием; относительная номинация, показывающая соотношенность родственную, профессиональную и другую данного лица с другим; оценочная номинация; мес-

тоименная номинация [8]. Исследователи политической коммуникации выделяют также такой тип, как специализированная номинация. Как неспециализированная, так и специализированная номинация анализируется в данной статье, посвященной выявлению специфики концептуализации враждебности в американском политическом дискурсе (АПД).

В качестве лексем, передающих идею неприемлемого несогласия и противостояния, лексикографические источники предлагают существительные “enmity, hostility”, прилагательное “hostile”, выражения “to be at enmity (with), at odds (with)” и группу существительных для обозначения врага с ключевой лексемой “the enemy” [9]. Понятие «враг» в английском языке передают существительные “opponent”, “adversary”, “enemy”, “foe”. Обратимся к дефинициям имени концепта в американских источниках: Enemy n.1. One that feels malice or hostility toward another; foe. 2. a. A hostile power or force. b. A member or unit of such a force. 3. Something destructive or injurious in its effects [10]. Британские словари выделяют следующие признаки: enemy 1 a person who hates sb or who acts or speaks against sb/sth; 2 (the enemy) a country that you are fighting a war against; the soldiers, etc. of this country [11]. При определении характера номинации врага представляется важным выяснить, какие дифференциальные признаки анализируемого концепта реализуются американскими лидерами в конфликтном дискурсе.

Репрезентация врага в АПД осуществляется, прежде всего, через имя концепта, представленное лексемой “the enemy”. При этом превалирует актуализация конститутивного признака концепта, закрепленного во втором значении лексемы (“a hostile power or force”): “As for the enemies of freedom, those who are potential adversaries, they will be reminded that peace is the highest aspiration of the American people” [Reagan 20.01.1981]; “Our enemies have declared their intentions...” [Bush 2.09. 2004]. При вербализации классической оппозиции «друзей» и «врагов», по К. Шмитту, субъектами воспроизведения роли врага являются суверенные государства: “Iraq has gone from a brutal dictatorship and a sworn enemy of America to an Arab democracy at the heart of the Middle East and a friend of the United States” [G. W. Bush 15.01.2009]. Как результат актуализируется первое значение лексемы “enemy” «(заклятый) враг, недруг».

Другой член синонимического ряда – “adversary” – значительно реже репрезентирует анализируемый концепт: “If we can come together under such adversity; if old adversaries like the Soviet Union and the United States can work in common cause; then surely we ... can come together

to fulfill our responsibilities here” [G. Bush 28.03.1990]. Лексемы “enemy” и “adversary” могут быть квалифицированы как случаи неспециализированной относительной номинации, поскольку указывают на определенный вид соотношенности одного субъекта политического процесса с другим.

Анализ показал, что в АПД местоименная номинация может носить характер специализированного знака агрессии. Номинация референциального объекта «противник, враг» местоимением “they” предстает как своеобразное имя концепта, воплощающего идею противостояния. Типичным представляется противопоставление интегрирующих местоимений “we”/“our” и агонального “they”/“their” в следующем фрагменте: “An immediate withdrawal of our troops from Iraq will only strengthen the terrorists’ band in Iraq. That’s the goal of the enemy. They want to break our will in Iraq, so that we leave and they can turn Iraq into what Afghanistan was under the Taliban” [G. W. Bush 20.11.2005]. Местоимение “they” обозначает “the terrorists”, “the enemy”, “leaders of Hamas”, “their people”, “the Taliban”, “Al Qaida”, “states in the Middle East”, etc. Вариантом агональной оппозиции “we – they” выступает оппозиция с другими дейктическими знаками “we – he” или “I – he”.

Исходная направленность местоименной оппозиции на передачу дистанцирования, «отчуждения» достаточно регулярно используется для передачи вербальной агрессии в АПД: “We value life; the terrorists... destroy it. We value education; the terrorists do not believe women should be educated... . We value the right to speak our minds; for the terrorists free expression can be grounds for execution. We respect people of all faiths...; they want to dictate how to think...” [Bush 20.01.2001]. В подобных случаях противопоставительное использование местоимений не столько указывает на различие позиций сторон, сколько на их непримиримое несогласие и на явное обвинение со стороны политического руководства США. Таким образом, концепт «чуждость» может уточняться за счет специализированных лексем политического дискурса, придающих более выраженный агональный характер дискурсивному фрагменту. В ходе анализа отмечено усиление оппозиции “we – they” за счет использования неополитической пейоративной лексики, обозначающей отступление от этических норм: “In their worship of power, their deep hatreds, their blindness to innocence, the terrorists are successors to the murderous ideologies of the 20th century. And we are the heirs of the tradition of liberty, defenders of the freedom, the conscience and the dignity of every person” [Bush 3.12.2002]. Дейктический характер местоимения “they”, выражающего значение «обезличиваю-

щей неопределенности», получает в дискурсе, по нашим наблюдениям, дополнительные характеристики, заключенные либо в семантике определяемых существительных (“their hatred, their madness”), либо в семантике предиката (“the destruction they design”).

Для выражения вербальной враждебности широко используются специализированные лексемы, которые позволяют политикам создавать необходимое смысловое поле, отличающееся отрицательной коннотацией, для дифференциации врагов и друзей. Одним из специализированных способов вербализации концепта “enemy” в АПД выступают идеологические термины, конструируемые политическими институтами. Так, во внешнеполитическом курсе США в конце 1980-х – начале 1990-х гг. возник термин «государства-изгои» (“rogue states”). Активно он стал использоваться при первой администрации Б. Клинтона, которая, согласно М. Клэру, стремилась убедить американский Конгресс и международное сообщество в целом, что вместо распавшегося СССР новой угрозой международному миру является группа государств, стремящихся к созданию ядерного оружия, поддерживающих международный терроризм и нарушающих права человека [12]. Определение государствам-изгоям дала не только М. Олбрайт, будучи госсекретарем США, но и сам президент, назвав их основные признаки: “In the next century, the community of nations may see more and more the very kind of threat Iraq poses now: a rogue state with weapons of mass destruction, ready to use them or provide them to terrorists” [Clinton 17.02.1998].

В конце второй администрации Б. Клинтона произошел официальный отказ госдепартамента от этого термина. Заменило его понятие «проблемные государства». Однако президент Дж. У. Буш после трагедии 11 сентября вернул термин “rogue states” в свой лексикон, объединив именуемые таким образом страны в мировую «ось зла»: “States like these (North Korea, Iraq, Iran), and their terrorist allies, constitute an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorists, giving them the means to match their hatred” [G. W. Bush 29.01.2002]. От этого доктринального термина Дж. У. Буш не отказался до конца своего президентского срока, включив его в свое последнее официальное интервью.

Начиная с 2002-го термин «государства-изгои» регулярно используется в институциональном дискурсе США: “And it was a good expenditure of your money, because they (Russian nuclear and chemical scientists) were doing good things instead of going to work for rogue nations or terrorist

*groups, and they had a right to feed their families too* [Clinton 3.04.2003]. В число «изгоев» были включены страны, не имеющие отношения к событиям 11 сентября 2001 г., и лишь риторически обосновывалось создание ими ОМП и опасность передачи его в руки террористов [13]. Называя страны, которые не интегрируются в международную систему, «изгоями», американская администрация порождает официальный термин, который можно квалифицировать как «инвективу». Под инвективой в широком смысле понимается «любое резкое выступление, выпад против оппонента» [14]. Как разновидность инвективы рассматриваются ярлыки и дисфемизмы. Ярлыки, отмечает О. Л. Дмитриева, непременно отражают какое-либо общественное явление, которое получает отрицательную оценку, поскольку обозначается по признаку идеологической инородности. «Ярлыки представляют собой крайнюю степень детерминологизации ряда единиц языка политики в силу замены четких дефиниций пропагандистской оценочностью, которая не допускает множества альтернатив видения мира, ограничивает набор возможных политических и мировоззренческих аргументов» [15].

Концепт “rogue states” представляется возможным определить как ярлык, поскольку он содержит признаки, отличающие данную разновидность инвективы: общественная значимость, идеологизированность и субъективность. Что касается отрицательной оценки, то в ее характере можно убедиться, обратившись к смысловой структуре имени концепта в лексикографических источниках: *Rogue n.1. An unprincipled person; scoundrel. 2. A person who is playfully mischievous. 3. Archaic A wandering beggar; vagrant. 4. A vicious and solitary animal, esp. an elephant that has separated itself from its herd. Rogues' gallery. A collection of pictures of criminals maintained in police files and used for making identifications* [16]. Таким образом, конститутивными признаками, мотивирующими отрицательную оценку “a rogue state”, являются: а) «чужой, инородный, резко отличающийся от других представителей группы или породы» (в данном случае не разделяющий идеологию США и их союзников); и б) «жулик, мошенник, негодяй, преступник» [17], (т. е. склонный жульничать, мошенничать, совершать противозаконные действия). «Государства-изгои» – это ярлык-обвинение, которым активно пользуется американская администрация на международной арене.

Другим важным идеологическим концептом администрации Дж. У. Буша является “an axis of evil”. Мы полагаем, что основанием для него послужил образ, озвученный в послании к нации президентом Клинтоном: “*We must combat an unholy axis of new threats from terrorists, inter-*

*national criminals and drug traffickers*” [Clinton 24.01.1998]. Номилируя одну из главных доктрин внешнеполитического курса США в период войны с терроризмом, это словосочетание также является инвективой. Однако в отличие от «государств-изгоев» этот политический конструкт представляет собой пример дисфемистического переименования, которое основано на гиперболизации отрицательного признака. «Дисфемизмы мотивируются стремлением принизить денотат, их цель – сформировать восприятие объекта как подозрительного и нежелательного, квалифицировать его так, чтобы вызвать неприязнь, отвращение или ненависть» [18].

Имя данного концепта отражает повышение интенсивности отрицательной оценки и смысловой неопределенности номинации: *evil adj.1. Morally bad or wrong; wicked. 2. Causing ruin, injury, or pain; harmful. 3. Characterized by or indicating future misfortune. –n. Something that causes harm, misfortune, or destruction. 2. Something morally bad or wrong; wickedness. 3. An evil force or power. 4. Something that is a cause or source of suffering, injury, or destruction* [19]. Определение образа «врага» является политическим актом. Известен доктринальный термин Р. Рейгана “an evil empire” («империя зла»), представляющий собой гиперболически пейоративное наименование СССР. При переименовании “rogue states” в “an axis of evil” из импликационала исходной номинации в интенционал дисфемизма переходят компоненты «общность, единство» и «всеобъемлющий характер преступных действий», провоцирующие интенсификацию отрицательной оценки: “*Terror cells and outlaw regimes building weapons of mass destruction are different faces of the same evil*” [G. W. Bush 29.01.2002]. Объясняя суть подобных семантических процессов с когнитивных позиций, исследователи указывают на отказ от прямой номинации, который приводит к референциальному сдвигу, размыванию референтной соотнесенности [20]. В. М. Савицкий определяет подобного рода референциальные сдвиги как результат недостаточно обоснованной квалификационной аналогии. «Уподобление объектов, в действительности не обладающих существенным сходством, приводит к сдвигу в словоупотреблении, вводящему слушателей в заблуждение» [21].

Наряду с идеологическими концептами, порождаемыми политическими институтами, ведущую роль в осмыслении конфликтности в АПД последние десятилетия играют идеологические концепты политических ориентаций, представленные названиями политических движений и партий: “terrorists”, “mujahideen”, “extremests”. Их использование также является указанием на агональный характер коммуникации. Эти субстантивные



лексемы, попадая в общий контекст обвинения, становятся достаточно общими ярлыками: *“Our national challenge is to hunt down the terrorists and strengthen our protection against future attacks”* [Bush 17.11.2001]; *“...people are safer because an unstable aggressor has been removed from power”* [Bush 28.06.2003].

В период военных действий против Ирака понятие “enemy” конкретизируется за счет лексемы “dictator”, которая сопровождается оценочными номинациями: *“But there can be no peace if our security depends on the will and whims of a ruthless and aggressive dictator”* [G. W. Bush 10.03.2002]; *“Our coalition has made sure that Iraq’s former dictator will never again use weapons of mass destruction”* [G. W. Bush 12.07.2003]. По числу употреблений данная лексема конкурирует с идеологическим термином “tyrant”: *“Iraqi’s weapons of mass destruction are controlled by a murderous tyrant”* [G. W. Bush 2002]. Семантика концепта враждебности в эксплицитной форме представлена, в первую очередь, этими лексемами, на долю которых приходится около трети от общего количества знаков агональности. Итак, идеологическая составляющая, закодированная в содержании концепта “enemy”, получает в политической коммуникации США четкую лексическую детализацию.

Номинация при помощи имени собственного считается нейтральным средством обозначения. Субъекты политики, в которых американские лидеры видят врагов, могут быть названы поименно: “Osama bin Laden”, “Ayman al-Zawahiri”. Однако в соответствии с дискурсивными тактиками в сфере политики характер высказываний в отношении врага, даже если он называется по фамилии, достаточно конкретен – обвинение или угроза: *“Saddam Hussein is a treat to peace and must disarm”* [G. W. Bush 2002]; *“I argued for more troops to finish the fight against the terrorists who actually attacked us on 9/11, and made clear that we must take out bin Laden and his lieutenants if we have them in our sights”* [B. Obama 28.08.2008]. Антропоним нередко используется как репрезентант качеств политического деятеля, получивших резко негативную оценку мирового сообщества: *“The dictator of Iraq is a student of Stalin, using murder as a tool of terror control, within his own cabinet, within his own army, and even within his own family”* [G. W. Bush. 11.02.2002]. Антропонимическая номинация, таким образом, может служить эффективным средством отрицательно-оценочного обозначения.

Уклонение от наименования также может выступать как проявление неуважения и враждебности. Так, президенты США не называют поименно ни руководителей стран «оси зла», ни главарей международной террористической орга-

низации: *“We’ve arrested or otherwise dealt with many key commanders of al Qaeda. They include a man who directed logistics and funding for the September the 11<sup>th</sup> attacks; the chief of al Qaeda operations in the Persian Gulf; a key al Qaeda operative in Europe”* [28.01.2003]. Отказ от наименования противника контрастирует с типичной для АПД тенденцией называть имена и фамилии «рядовых» американцев, которая четко прослеживается в институциональной политической коммуникации рассматриваемого периода.

Основу содержания анализируемого концепта составляет, как видно из словарных дефиниций, чувство ненависти. К нему апеллируют политические лидеры Америки при функциональной номинации, указывающей на связь обозначаемого лица с выполняемым им действием. Как результат враг обозначается лексемами “killers”, “murderers”, т. е. как субъект, вызывающий максимальную неприязнь, ненависть: 1) *“We are conducting precision raids against terrorists and holdouts of former regime. These killers are at war with the Iraqi people”*; 2) *“We are fighting leaders of the murderers that sent people to commit suicide missions”* [Bush 13.09.2002]; 3) *“...And these are killers. They are cold-blooded killers...”* [Bush 7.11.2002]. В третьем примере реализуется два типа номинации: функциональная и оценочная. Оценочная, или эмотивно-оценочная, номинация указывает на признак, присущий политическому субъекту. Подобный случай можно рассматривать как контаминацию двух типов номинации. В конфликтной коммуникации президента Дж. У. Буша оба типа обозначения врага обладают максимально выраженной отрицательной оценкой, что обусловлено как обозначением самого действия, так и характером его осуществления.

Конститутивный признак, заключенный в концепте “enemy” (“a country fighting a war”), далеко не всегда применим в условиях борьбы с террором. Поэтому происходит его замена на более абстрактный признак, вербализуемый характерной для АПД лексемой “evil”: *“On September 11th, war was declared on the United States, not by one country versus another, but by people motivated by evil”*; *“We’re fighting evil people”*; *“The evildoers struck”*; *“Now is the time to root out evil”* [G. W. Bush 4.10.2001]. В дискурсивные определения “evil” включены такие лексемы, как “harm”, “destruction”, “hostility”. Однако превалирует в толковании образа зла оппозиция “life – death”: *“Thousands of lives were suddenly ended by evil ...”* [G. W. Bush 11.09.2001]; *“The attack on our nation was also attack on the ideals that make us nation. Our deepest national conviction is that every life is precious”* [G. W. Bush 29.01.2002]. Значимость эмотивно-оценочной номинации выражается в исполь-

зовании лексемы “evil” для обозначения идеологических доктрин, врагов и их действий. На основе анализа мы можем заключить, что лексеме “evil” принадлежит ведущая роль в конструировании образа врага в данном национальном дискурсе.

Итак, концептуализации врага в АПД на рубеже XX–XXI вв. служат конститутивные признаки, которые реализуются в относительной, идеологической, дейктической, антропонимической, функциональной и эмотивно-оценочной номинации. Перечисленные типы номинации, указывая на лексическую детализацию центрального концепта политической лингвокультуры, раскрывают признаки концепта “enemy” в том понимании, которое сложилось в американском обществе в период борьбы с терроризмом. Дискурсивные способы обозначения врагов позволяют политической элите США формировать определенное, нередко манипулятивное отношение к проблемам, событиям и участникам политического процесса. Выбор лексемы “evil” в качестве главного репрезентанта концепта “enemy”, конкурирующего с именем концепта и идеологемой “terrorists”, обусловлен принадлежностью образа зла к константам любой лингвокультуры, что и используют политические лидеры США в обращениях к мультинациональной аудитории страны.

#### Примечания

1. Харкевич М. В. Государства-изгои как образ «другого» в мировой политике // Полис. 2009. № 4 (112). С. 99.
2. Корнилов О. А. Доминанты национального менталитета в зеркале фразеологии // Вестник МГУ. 2007. № 2. С. 54.
3. Лурье С. В. Историческая этнология. М., 1997. С. 45.
4. Шмит К. Понятие политического // Вопр. социологии. Т. 1. 1992. № 1. С. 37.
5. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. М., 2004. С. 113–117.
6. Laqueur M. Postmodern Terrorism // Foreign Affairs. Vol. 75 (5). Sept/Oct. 1996. P. 24–36.
7. Слово в действии. Интент-анализ политического дискурса / под ред. Т. Н. Ушаковой, Н. Д. Павловой. СПб., 2000. С. 49.
8. Гак В. Г. Языковые преобразования. М., 1998. С. 579.
9. Oxford Russian Dictionary. Oxford, 2007. P. 57.
10. American Heritage Dictionary. Boston, 1985. P. 453.
11. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford, 2000. P. 414.
12. Klare M. Rogue states and Nuclear Outlaws: America's Search for the New Foreign Policy. N. Y., 1995. P. 98.
13. Великобритания. Эпоха реформ / под ред. Ал. А. Громыко. М., 2007. С. 425.
14. Жельвис В. И. Инвектива в парадигме средств фатического общения // Жанры речи. Саратов, 1997. С. 137.

15. Дмитриева О. А. Ярлык в парламентской речи // Культура парламентской речи. М., 1994. С. 96.
16. American Heritage Dictionary. Boston, 1985. P. 1086.
17. Новый англо-русский словарь. М., 1995. С. 627.
18. Шейгал Е. И. Указ. соч. С. 179.
19. American Heritage Dictionary. Boston, 1985. P. 471.
20. Асеева Ж. В. Лексические средства выражения идеологии политической корректности в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 1999. С. 12.
21. Савицкий В. М. Применение образных средств в аргументативном дискурсе // Языковая личность: проблемы значения и смысла. Волгоград, 1994. С. 48.

УДК 811.111'42:34

Ю. В. Ильин

### О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПОНЯТИЙ ОБЫЧАЙ, ТРАДИЦИЯ И ЗАКОН В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ АНГЛОСАКСОВ

На материале английского языка, начиная с древнеанглийского периода, показана глубокая концептуальная и языковая связь между обычаем и законом у англосаксов, у которых жизнь по обычаям означала жизнь по законам. Из этого можно сделать важное заключение: хотя англичане позаимствовали термин «закон» у северных народов в IX–X вв., данный концепт был известен на Британских островах раньше.

The author shows that since the old English period customs and traditions were treated as laws. It proves a very important fact in the history of Anglo-Saxon law: though the term “law” was borrowed by the English from the Scandinavian languages in the 9–10<sup>th</sup> c., the concept of law had been well-known to the inhabitants of the British Isles earlier.

*Ключевые слова:* обычай, традиция, парламентский обычай, закон.

*Keywords:* custom, tradition, parliamentary custom, law.

Определенные обычаи как общепринятый порядок, традиционно установленные правила общественного и хозяйственно-делового поведения послужили источником многих законов, правовых взглядов, принципов и норм, которые должны исполняться всем населением и за нарушение и отход от которых нарушителям грозит наказание. Показателем важности обычаев и традиций в Англии с позиций права являются два языковых факта: 1) в английском языке имеется большое число слов, которые выражают концепт «обычай». В качестве примера приведем некоторые: custom, habit, way, convention, tradition, use, usage, uzance, practice, в дефинициях которых

© Ильин Ю. В., 2010

употребляется каждое из приведенных слов, что позволяет считать их равнозначными, т. е. синонимами; 2) начиная с древнеанглийского языка у многих слов, обозначающих «обычай», зафиксировано второе значение «закон».

Наиболее частотное слово *custom* – заимствование из старофранцузского *custume, costume* и латинского (восстановленного) *costumen*, которое употребляется в значении *a habitual or customary practice; common way of acting; usage, fashion, habit*; данное определение демонстрирует синонимический тип дефиниции. У слова *custom* есть одноосновной синоним, также появившийся в английском языке в результате заимствования из французского *customance* с его вариантом *custumance*. Изначально обычай означает принятый в сообществе образ жизни: *custom – habitual or usual practice; common way of acting; usage, fashion, habit*, т. е. обычай – это и рассуждения о жизни, и практические поступки и действия в соответствии с обычаями. Дефиниция одной лишь компоненты *practice* описывает самые разнообразные действия, необходимые для поддержания жизни: *to perform, to exercise, to carry on or do any action or process*. О том, что вначале это были самые простые – если не примитивные, действия, а потому они являются важными онтологически – говорят такие широкие и неопределенные виды действий или работы, как *to work, to act, to go on*; по мере роста «технологичности» действий человека они становятся более специальными, но по-прежнему обозначаются тем же языковым знаком: *to exercise, to pursue (an occupation, profession, or art)*. Знание жизни подсказывает, если первая категория дел и видов работы выполнялась в первую очередь с применением физической силы и использованием примитивных орудий труда, то профессиональные действия – это уже операции заранее продуманные, выполняемые тщательно, точно, их выполнит не каждый человек, потому что такие новые виды работы требуют не только определенных навыков и умений, но и определенных знаний для их применения по определенным правилам/технологиям. И это уже импрегантно специализированные, ментальные, а не физические виды деятельности, выполняемые каждым, и ОИС это подтверждает, например: *to exercise the profession of law or medicine* [1].

Понятие системности настолько органичное и глобальное понятие, что о системности права и суда отдельно, самостоятельно практически не приходится говорить. Эта системность везде. Например, любая дефиниция любого судебно-правового термина содержит несколько других судебно-правовых терминов, что уже является манифестацией системности как терминов, так и знаний, стоящих за ними. Также важным для

достижения цели и выполнения задач исследования является наше утверждение о том, что классификация наук и профессий в разное время была разной в зависимости от времени, успехов общества в освоении определенных знаний: медицина и право – одни из первых наук и видов деятельности, которые в равной степени «выросли» из самой жизни. Заимствованное слово *custom(s)* быстро становится частью феодального образа жизни, где оно употребляется, в частности, в сложном слове *customs-mill*, что обозначает один из краеугольных камней, устоев феодального способа ведения хозяйства: мало было иметь землю, ее обработать, снять урожай, обмолотить, надо было зерно смолотить. Это слово обозначает следующий важный этап феодального способа хозяйствования: *customs-mill – a mill belonging to a feudal proprietor at which his tenants are obliged to grind their corn, paying customs for doing so*. В примере употреблен еще один омоним *customs* 2 в значении *payment*.

Значение слова *custom* «обычай» примечательно тем, что в его дефиниции слово «обычай» приравнивается к значению слов «закон, право»: *a usage which by continuance has acquired the force of the law or right; a special usage of a locality, trade, society, or the like*. В таком векторе семантического развития «обычай --- закон» есть своя глубинная закономерность: обычай ежедневной жизни становятся нормой, правилами общегития, что составляет ядро значения термина *law*. Общепринятое определение закона, права во всех языках типовое: «закон – это правила, которые подлежат выполнению всеми». Из этого следует важный вывод, который определил англосаксонский менталитет: жить по обычаям означает жить по законам. Столь же важно и обратное утверждение: жить по законам означает жить по обычаям. Обращение к другим языковым культурам подтверждает связь обычая с законом. Например, в испанском языке: *costumbre – custom, an unwritten law, established by usage, during long space of time*. Когнитивно из определения вычленимы три важных компоненты нашего знания о законе: 1) обычай приравнен закону; 2) причиной чего является восприятие обычая в качестве закона в с е м и; 3) фактором, способствующим их тождественности, является сам ежедневный уклад жизни.

Следующим частотным словом, обозначающим конструкт «обычай», является слово *habit*, также среднеанглийское заимствование из старофранцузского языка *habit, abit* и латинского *habitus*, от “habere” – *to have*. Интересно сложилась история семантического развития этого слова в результате «работы» многоступенчатой метонимии: (1-я ступень) – от первого значения *dress, apparel or attire* с последующим сужением, специализацией платья (2-я ступень) – *the dress*

of a particular rank, degree, profession до обозначения поведения, способа и манеры проявления профессиональной сущности человека, одетого в ту или иную одежду (3-я ступень) – носитель определенной профессии, до абстрактного значения (4-я ступень) – mental constitution, disposition, a settled disposition or tendency и в итоге необходимого для поддержания жизни и своей модели поведения и поступков, образа жизни (5-я ступень) – to act in a certain way; a settled practice, mentality, custom. А особую одежду носили «особые» люди: прежде всего, священники и юристы, которые были привилегированной частью общества, материально и духовно благоустроенной, с высоким положением в обществе, что обязывало их вести себя соответственно. Так в семантике слова habit появляется значение custom/обычай как что-то ожидаемое изначально, которое в свою очередь синонимично слову usage. Обычай – это уже не декорированная под старину одежда, а гораздо более богатый и действенный элемент культуры: a customary manner of acting. Адекватные условия их проживания в обществе обеспечивают конкретные действия, выполняя которые, человек удовлетворяет свои растущие потребности. Поэтому закономерно теория деятельности конкретизируется теорией действий, выполняя которые, человек вершит свой образ жизни. Такая цепочка связи устанавливается между всеми членами данного многочисленного однообъектного номинативного множества или номинативного поля концепта «обычай».

Из всего представленного множества языковых средств, обозначающих концепт «обычай», самым частотным и широкозначным является общегерманское слово way – с его первым значением по времени его возникновения road, path; a track prepared for traveling along, passage – маршрут, путь, по которому можно двигаться, перемещаться, в то время как по другим (или в их отсутствие) двигаться, перемещаться физически или фигурально нельзя. Отсюда очевидна не только изначально заложенная семантика, внутренняя форма и слова, и понятия, но и их развитие с четким вектором от буквального, физического смысла к абстрактному, отвлеченному, переносному: ступенька 1 – так, таким образом в жизни «двигаться = жить» – можно, разрешено; ступенька 2 – по-иному нельзя, не разрешено, запрещено, что и определило его правовое значение: course of life or action, a path or course of life, habits of life, especially with regard to moral conduct, что несомненно делает его значение когнитивно созвучным, близким к значению слова law (course of life or action allowed by the authorities). Так в определении слова way появляется слово habit, что позволяет отнести его к подмножеству рассматриваемых слов.

Важность обычаев в формировании образа жизни народа, его культуры (way of living, way of life, way of thinking) несомненна, что позволяет предложить широкое определение культуры как судьбы народа, его образа жизни (way of life). Метафорическое слово way здесь употребляется в том же значении, что и в нашем раннем примере (дорога физическая – направление передвижения в пространстве и дорога метафорическая – направление жизни). В доправовое время обычаи и традиции представляли собой практические, наполненные жизнью правила (rules – norms of life), по которым жило и развивалось общество с установленными критериями разрешаемых действий и поступков и одновременно запрещением других поступков и действий. Поэтому обычай признается одним из источников закона и права, что мы используем для представления более полной истории и современного состояния и развития английского права в контекстах языка, истории и культуры английского народа. Обычаи не выбирают, они или есть или их нет. Они присутствуют изначально в коде человека как носителя определенной культуры. И изменить, модифицировать их сложно. Вот как об этом сказал Геродот: «Если бы предоставить всем народам право выбирать самые лучшие из всех обычаев и прав, то каждый народ, внимательно рассмотрев их, выбрал бы свои собственные. Так, каждый народ убежден, что его собственные обычаи и образ жизни наилучшие» [2]. О роли традиций и обычаев как устоев, причалов жизни ярко свидетельствует тот языковой факт, что в дефинициях многих членов единого множества «названия обычаев» употребляется слово «закон», или непосредственно, или через перифраз, что позволяет видеть в обычаях непосредственную предтечу и предшественника более позднего понятия и термина «закон»; понятие «закон» вырастает из понятия «обычай».

Слова и понятия custom, habit, с одной стороны, и слово и понятие law – с другой, оказываются связанными исторически и семантически: в их определении в равной степени присутствует слово rule (rules of behaviour). При этом концептуальной внутренней формой латинского слова, от которого образуется слово rule, является значение “straight”/прямой с единственно возможным когнитивно-метафорическим толкованием: закон служит прямой дорогой жизни, что лежит в основе понимания закона. Как подтверждает наш лингвокогнитивный анализ группы слов, обозначающих частичное нарушение закона, в национальном менталитете ряда народов с честными, законными поступками, действиями связано глубокое представление о прямызне, прямой линии, в то время как всякие отклонения от закона ассоциируются с кривизной. Такой глубинный при-

знак закона мы называем его концептуальной внутренней формой. О тесном взаимодействии закона и обычая, о слиянии двух смыслов «закон» и «обычай» говорит и тот языковой факт, что в английском языке существует целый ряд устойчивых составных терминов, членами которых являются слова, обозначающие и обычай, и закон, что свидетельствует об их нераздельности в сознании. Например, *customary law/custom law, traditional law, consuetudinary law, conventional law, tacit law*. Все они переводятся на русский язык как «обычное право», т. е. «право, основанное на обычае».

#### Примечания

1. ОИС – The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles / prepared by W. Little. Oxford at the Clarendon Press, 1965.

2. Геродот – The Pocket Book of Quotations / ed. by Henry Davidoff. Cardinal Edition, 1963.

УДК 811.111'37

Ю. В. Ильин

### ОБЫДЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ "GOOD", "BAD" КАК ТОЧКИ РОСТА МЕНТАЛЬНОЙ ОБЛАСТИ ПРАВА И СУДА

В статье предлагается авторский подход к формированию и развитию англоязычной юридической терминологии как материализации средствами языка ментальной области права и суда. Многие обыденные понятия, в частности *good, bad*, послужили основой для формирования ключевых судебно-правовых концептов и антиконцептов и языковых средств их обозначения.

The article offers the author's personal approach to the formation and development of English law terminology as materialization by language means of the mental sphere of law and trial. Many customary notions – *good, bad* among them – became the basis for the formation of key law-and-order concepts and anticoncepts and language means of their denomination.

*Ключевые слова:* когнитивная лингвистика, ментальная область суда и права, концепт, антиконцепт, понятие, точка роста, судебно-правовая концептосфера, бытовая концептосфера, модель мира.

*Keywords:* cognitive linguistics, mental sphere of law and trial, concept, anticoncept, notion, point of growth, law-and-trial conceptsphere, customary conceptsphere, model of the world.

В самых разнообразных культурах отмечается сфера быта и ежедневной жизни, которая у разных народов обнаруживает как совпадения, так и различия. А если целое состоит из совпадающего и специфического, то обе части в рав-

ной мере важны и существенны. Именно многомерность и глубина бытовых понятий служит основой возникновения многих специфических видов деятельности человека. Одной из таких важных специфических сфер, определяющих менталитет малого и большого сообщества (семья – государство), является сфера суда и права. Несомненно, исторически быт опережает оба институциональных образования – и суд, и право. Предметы быта, их свойства и качества, складывающиеся отношения между членами малого и большого сообщества людей (семья – племя – род – общество) как результат индивидуального и общественного опыта взаимодействия, удачность или неудачность которого проверяется в процессе самой жизни, в зависимости от того, способствуют или препятствуют они поступательному развитию личности и общества, не могли не оказывать определенного воздействия на более поздние виды деятельности человека, в том числе правовые отношения. Представления людей, их обыденная жизнь послужили теми **точками роста**, из которых постепенно складывалась новая ментальная область – домен суда и права, концептуальное наполнение которого получило наиболее полное закрепление в значениях юридических терминов. Возникнув как востребованная самой жизнью, судебно-правовая концептосфера получает дальнейшее развитие как следствие двух причин: 1) в силу своего существования как системно-структурного образования в результате своего саморазвития и 2) в силу образования определенных формальных институтов, прямой задачей которых является ее дальнейшее развитие и совершенствование как системы *per se*. Такое исходное положение работы предполагает не только интенсивность процессов концептуализации и категоризации в повседневной жизни, но и с выходом за рамки быта.

В каждой культуре постепенно складывается осознание того, что одни действия являются созидательными, продуктивными, полезными, в то время как другие действия разрушительные, наносящие людям вред и горе. Так формируется понятие закона с его двумя антитезами: законно – незаконно, которые стали оценочной категорией. Так в сознании народа формируется два противоположных концепта, существование и контрастность которых демонстрирует сама жизнь: с одной стороны, идея разрешенности, допустимости, законности, справедливости и правосудия, с другой – идея беспорядка и насилия, несправедливости и разрушения. Как считает Ю. С. Степанов, понятия «концепт» – «антиконцепт» связаны с психологией человека, как представляется, с психологией ментальности [1]. Они противостоят друг другу, находятся в отношениях противоречия: идея процветания и спокойствия особенно

ярко, созидательно и привлекательно воспринимается на фоне антиидеи разрушения и несправедливости со всеми негативными и потому отталкивающими человека последствиями. Созидательный центр является ведущей метафорой мира в культуре, своего рода репрезентацией всех главных добродетелей и сил добра в ней. И у такого центра имеется важнейшая социальная функция: сбалансировать и объединить силы созидания, добра и справедливости, с одной стороны, и победить силы зла, разрушения и порока – с другой. Таким образом, понятие центра выходит за пределы бытового сознания и активно содействует мобилизации сил добра и правопорядка всего общества в рамках специального вида деятельности, каковым является судебно-правовая с ее функцией защиты сил добра и созидания и борьбы с силами зла и разрушения.

Языковыми средствами, наиболее широко и в то же время достаточно определенно воплощающими, материализующими, с одной стороны, добрые намерения и созидательные силы, с другой – отношение к силам зла, являются два слова-понятия (термин А. С. Выгодского [2]): “good” как символ добра/правопорядка и “bad” как символ зла/беззакония.

Мы исходим из разных содержательных зарядов терминов «понятие» и «концепт»: «понятие» – систематизирует наши знания, в то время как главная цель концепта – быть понимаемым, способствовать коммуникации, окончательной целью которой является достижение взаимопонимания как базы для успешных совместных действий.

Исходя из одного из основных принципов когнитивной лингвистики: по языковым средствам, материализующим ментальные концепты, можно получить наиболее полные знания о структуре концептов – обратимся к двум типам словарей как к источникам языковых средств. Это 1) общие словари или словари общеупотребительного английского языка, предназначенные для среднего пользователя языка, который не является юристом, и 2) специальные, или юридические, словари, предназначенные в первую очередь для юристов. Наша задача – показать, что значения широкозначных слов good, bad настолько жизненно важны, объемны и содержательны, что мы их относим к словам особого статуса – смысло-жизненного, экзистенциально-оценочного с прозрачной этимологией (existentia (L.) – life). Именно глубина их значения оказалась той благодатной почвой, на которой выросло еще одно, новое качество жизни человека: legal, legitimate, lawful/законный, в соответствии с законом.

Итак, good – объемный оценочно-коннотативный комплекс для обозначения всего добродетельного, полезного, созидательного и bad как слово, обозначающее вредоносное, злонаправленное, раз-

рушительное для всех участников мира (термин В. А. Лекторского [3]), в котором живет человек.

Практический опыт закрепляется в сознании через положительные или отрицательные впечатления, чувства и эмоции, что прочно остается в памяти благодаря личному опыту: в первом случае через слово good, а во втором – через слово bad. Постепенно такие обыденные качества приобретают определенную отстраненность от конкретного, хорошо известного человека, предмета, явления и становятся качествами более абстрактного уровня с вполне определенным и устойчивым эмоционально-логическим наполнением каждого. Так происходит «отрыв» качества от конкретного предмета его носителя. Хороших предметов в жизни много, что не могло не способствовать такому отрыву. «Хороший» и «плохой» – это слова самой широкой оценочности; в их ракурсе природные и социальные явления получают определенную оценку как подтверждение их вполне конкретных и ожидаемых человеком качеств. Повторяясь много раз, такие высказывания служат не только запоминанию и закреплению чего-либо в памяти, но в сознании «прокладывается» определенный след: вырабатывается восприятие хорошего безотносительно к какому-то лицу, предмету, дню или явлению; так создаются достаточно устойчивые ментальные, т. е. образные, схемы. В итоге качества без референции к конкретному предмету несут определенное самостоятельное знание. Так формируется широкое качество “good” с вполне определенными устойчивыми признаками; в равной мере происходит концептуализация bad с противоположными признаками. Слово good из-за своей широкой семантики, способности обозначать такие качества и признаки, которые положительно воспринимаются индивидом и обществом в целом, в сознании человека форматируется как носитель всего позитивного, а это все то, что созидательно, полезно, радостно.

Комплексная структура концепта “good” в общеупотребительных толковых словарях представляет собой следующее номинативное поле: pleasing, agreeable, amusing, enjoyable, benevolent, kind, suitable/convenient, advantageous, giving satisfaction, clever, competent, in a satisfactory condition [4], of a high standard, having the right or desired qualities/having qualities worth praising, giving satisfaction, enjoyable, pleasant, efficient, competent, clever, skilful at using smth or doing smth/or dealing with someone, suitable, convenient, in a satisfactory condition, not broken/damaged/decayed/out of date, able to do satisfactorily what is required, pleasing, agreeable, advantageous, kind, benevolent, ready to help others [5], thorough, competent, strong, vigorous, invigorating, amusing, fresh, untainted, payable (debts), acceptable, reliable, safe, valid, having the required energy, force;

well-behaved, not giving trouble/giving no trouble; moral, excellent, virtuous, right, proper, fair [6].

Такая сводная презентация содержания слова *good* в нескольких общих словарях информативна как в плане когнитивном, так и в плане семантическом (языковом). В итоге можно говорить о следующей конкретной структуре значения “good”:

- 1) «сугубо бытовые или чисто внешние качества» – agreeable, suitable, convenient, calm, clever, satisfying, with satisfaction, satisfying...;
- 2) «переходные бытовые-правовые качества» – of a high standard; having the right or satisfying qualities; having qualities worth praising, skilful at using smth, thorough, vigorous, invigorating; right, not giving trouble, giving no trouble; virtuous;
- 3) «заведомо правовые качества»: fair, moral, virtuous, untainted, well-behaved, right.

Если качественно или содержательно члены данных трех групп или типов выстраиваются по качественному вектору «от только бытовых до “снятых” юридических концептов», то их количественная характеристика выстраивается более определенным образом: как и следует ожидать, третья группа наименее многочисленная. Но их когнитивная роль ключевая: они не только доказывают зависимость формирования судебно-правовой области знания и языка от бытовых, обыденных понятий и языковых средств методом «выведения», но и подтверждают, что так называемые обыденные языковые средства изначально были широкозначными. Человек уже мог переносить названия с одних предметов на другие, порождать вторичные, производные знания и языковые средства благодаря своей ментальной способности устанавливать между разными предметами разные связи и отношения. Благодаря этой ментальной способности обыденные понятия трансформируются в правовые с развитием у них особых функций: такие обыденные понятия являются первичными, или протоконцептами права, а правовые – вторичными, или деривативными. Следует отметить, что нельзя составляющие номинативного поля «good» считать разделенными ригидно: вобравшие в себя глубокие чувства, переживания, наиболее общие представления о хорошем и плохом, они оказываются способными чутко адаптироваться к более широкой ситуации, «естественно приходит на ум и на язык» в нужный момент.

Широкое по значению слово обиходного подъязыка *good* становится символом добра и созидания, оно способно трансформироваться в новую по качеству семантику и когницию – судебно-правовую, что подтверждается на материале юридических словарей: *good* – valid, sufficient in law, effectual, sound, responsible [7]; *good cause/reason* which is accepted in law; *good title/title* in a property which gives the owner full rights of ownership; *good faith/an intangible and abstract quality* with no technical meaning or statutory definition, *good cause/term* usually means a

substantial reason amounting in law to a legal excuse for failing to perform an act required by law [8].

*Bad* в быту становится символом зла и беспорядка: *vicious, evil, wanting in good qualities* [9]; в области права: *bad law/outdated, old law; bad debt/not payable debt, uncollectible debt; bad faith/the opposite of “good faith”; a bad character/a shady, criminal person* [10].

Таким образом, слова из бытового подъязыка *good, bad* сконцентрировали в своем содержании разносторонние знания и позитивные оценки законного (*good*) и негативные потенции противозаконного (*bad*).

#### Примечания

1. Степанов Ю. С. «Понятие», «Концепт», «Антиконцепт». Векторные явления в семантике // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. тр. М., 2007. С. 19–26.
2. Выготский Л. С. Мышление и речь // Собрание соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 72.
3. Лекторский В. А. Когнитивная проблематика // Когнитивный подход: философия, когнитивная наука, когнитивные дисциплины. М.: Канон + РООН «Реабилитация», 2007. С. 221.
4. Oxford Student’s Dictionary of Current English. A. S. Hornby. M., 1984.
5. Longman Dictionary of English Language and Culture. Longman, 1993.
6. The Concise Oxford Dictionary. Oxford, 1964.
7. Chambers’s Twentieth Century Dictionary. 1966.
8. Longman Exams Dictionary. 2006.
9. Black’s Law Dictionary. 1990.
10. Dictionary of Law. Peter Collin Publishing. 1994.

УДК 811.111’37

*В. Н. Колодяжная*

### СЕМАНТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НАРЕЧИЯ НЕПОЛНОТЫ ДЕЙСТВИЯ ИЛИ ПРИЗНАКА HARDLY В СОЧЕТАНИИ С ГЛАГОЛОМ

Наречие оценки неполноты действия или признака *hardly* является инструментом варьирования значения высказывания в современном английском языке. Данное наречие неполноты действия или признака обладает способностью превращать утвердительное высказывание в высказывание фактически отрицательное. Значения наречия *hardly* являются чрезвычайно близкими, а иногда даже сложно дифференцируемыми.

The adverb of estimation of incompleteness of action or sign *hardly* is the tool of variation of the utterance meaning in the modern English language. It possesses an ability to transform the affirmative statement in the statement actually negative. The meanings of the adverb *hardly* are extremely close to each other, and sometimes it is difficult to discriminate between them.

© Колодяжная В. Н., 2010

*Ключевые слова:* наречие оценки, семантическое значение, глагол, наречия меры, признак действия.

*Keywords:* an estimation adverb, semantic value, a verb, adverbs of measure, an action sign.

При стремлении отразить всю гамму человеческих чувств и эмоций в языке возникают слова, все грани семантических значений которых невозможно прочувствовать и полностью оценить при однократном употреблении. Лишь скрупулезный анализ ряда употреблений таких слов дает нам шанс оценить тончайшие оттенки значения, которые передают данные единицы языка. С этой точки зрения интерес привлекают наречия меры и степени. Данные наречия служат не только для характеристики действия, но и для характеристики признака, качества предмета в прямом или переносном значении в сочетаниях с прилагательными, а также для характеристики признака признака в сочетаниях с наречиями.

Одним из таких многогранных зеркал в современном английском языке является наречие оценки неполноты действия/признака *hardly*.

Основываясь на анализе примеров употребления данного наречия наполоты действия/признака в предложениях, следует выделять следующие модели употребления рассматриваемого наречия:

1. to be + *hardly* + прилагательное/адъективное причастие
2. *hardly* + смысловой глагол
3. Подлежащее + вспомогательный глагол + *hardly* + смысловой глагол
4. Модальный глагол + *hardly*
5. (to be) + *hardly* + числительное/слово со значением количества
6. *hardly* + Причастие I
7. to be + *hardly* + [(прилагательное) + существительное]

Необходимо отметить, что наиболее типичными для наречия неполноты действия/признака *hardly* являются следующие модели употребления:

- 1) *hardly* + смысловой глагол

'My dear fellow, I *hardly* like to tell you. I tremble in every limb at the thought of your unmitigated scorn [1].

- 2) Модальный глагол + *hardly*

However, it is patently obvious that parents can be a good or bad influence and example for their children, and this fact can *hardly* be used to explain present patterns of crime [2].

- 3) to be + *hardly* + прилагательное/адъективное причастие

It conjures up vague images of past imperialistic glories which are *hardly* relevant [3].

Таким образом, можно сделать вывод, что для рассматриваемого наречия неполноты действия/

признака *hardly* наиболее характерными являются употребления данного наречия в сочетании с глаголом. Согласно анализу употребления данного наречия в рассматриваемом сочетании, наиболее типичными являются сочетания *can hardly*; *could hardly*; *hardly see*, *hardly know*, *hardly look*, *hardly like*, *hardly bear*, например:

She ended the first day with a headache so severe she could *hardly* see.

Harris said he felt such extraordinary fits of giddiness come over him at times, that he *hardly* knew what he was doing; and then George said that he had fits of giddiness too, and *hardly* knew what he was doing [4].

Согласно данным словарей наречию неполноты действия/признака *hardly* свойственны следующие значения: 1) а) едва, еле, насилу; б) лишь только, как только; 2) едва ли, вряд ли, почти не (ничего, никто, никогда); 3) тяжело, с трудом, через силу; 4) грубо, резко, плохо, сурово, жестко [5].

Значения наречия *hardly* имеют очень тонкую разделяющую их грань, так как данные значения являются чрезвычайно близкими, а иногда даже сложно дифференцируемыми. Основываясь на анализе примеров, можно точно утверждать одно, что наречие неполноты действия/признака *hardly* употребляется для передачи тяжести совершения какого-либо действия в прямом смысле, то есть в результате физического недомогания или физической неспособности героя совершить действие или обладать тем или иным качеством, например:

Arthur's hands pressed him down in the chair from which he sought to rise. His fingers were clenched on the old man's shoulders so that he could *hardly* bear the pain [6].

Наречие неполноты действия/признака *hardly* также употребляется в переносном смысле, то есть для передачи неспособности героя выполнить какое-либо действие или обладать каким-либо качеством по причине эмоциональных переживаний, например:

Susie understood why Arthur, notwithstanding his old indifference, now showed such eager appreciation of music; it eased the pain he suffered by transferring it to an ideal world, and his own grievous sorrow made the music so real that it gave him an enjoyment of extraordinary vehemence. When it was all over and Isolde had given her last wail of sorrow, Arthur was so exhausted that he could *hardly* stir [7].

Наречие *hardly* используется для характеристики признака действия не только со стороны физических возможностей выполнения данного действия, но и с точки зрения характеристики эмоциональной, моральной, эстетической стороны выполнения данного действия. Другими сло-



вами, человек, являясь существом высокой эмоциональной организации, может испытывать настоящую физическую боль, причиной которой являются переживания эмоционального характера.

Исходя из вышесказанного, можно прийти к выводу, что физические и ментальные возможности человека напрямую зависят от его эмоционального и психического состояния. Данное явление в современном английском языке отражает рассматриваемое в нашем исследовании наречие неполноты действия/признака *hardly*.

Причиной невозможности совершения действия либо достижения того или иного качества могут также являться обстоятельства, при которых протекают события, например:

Married men have wives, and don't seem to want them; and young single fellows cry out that they can't get them. Poor people who can hardly keep themselves have eight hearty children. Rich old couples, with no one to leave their money to, die childless [8].

Следует отметить, что наречие неполноты действия или признака *hardly* также употребляется для того, чтобы подчеркнуть тот факт, что действие едва успело закончиться, например:

Closing the window, she went into the passage and opened the street door; it was hardly unlocked before Jim had pushed his way in; partly shutting it behind him, he took her in his arms and hugged her to his breast. She kissed him passionately [9].

Then going back to get her hat, she came again into the passage, waiting behind the door till it might be safe for her to venture. She had not made up her mind to risk it, when she heard a key put in the lock, and she hardly had time to spring back to prevent herself from being hit by the opening door. It was a man, one of the upstairs lodgers [10].

Необходимо отметить, что наречие неполноты действия или признака *hardly* обладает способностью превращать утвердительное высказывание в высказывание фактически отрицательное.

С. С. Хидекель, М. Р. Кауль, Е. А. Гинзбург отмечают, что в предложении с *hardly* отрицательная форма глагола не употребляется. Предложения с этими наречиями, оставаясь по форме утвердительными, по своему значению предполагают отрицание, которое в русском языке часто выражено оборотом почти не, чуть не, едва [11].

Согласно примерам данное явление получает достаточно широкое распространение в современном английском языке, например:

What followed was hardly pretty [12].

Вслед за С. С. Хидекель, М. Р. Кауль, Е. А. Гинзбург мы заключаем, что вместе с наречием *hardly* в современном английском языке часто употребляются усилительным оборотом *at all* [13], например:

Meanwhile the man of course, is leading his married life and is hardly affected at all [14].

Также интересным является употребление наречия *hardly* с такими глаголами, как *know*, *be*, *believe*, *let*, *like*, *need*, например:

Wessis and Ossis are like brothers who last met decades ago and hardly know each other any more [15].

She could hardly believe her ears [16].

For thirty years after his marriage Benjamin hardly let his feet touch the ground before he was on the move again; giving us over a dozen different addresses for him during his lifetime [17].

Well, I hardly liked to ask him that! [18]

It hardly needs to be said that there is also a total rejection of moral principles [19].

В сочетании с вышеперечисленными глаголами наречие *hardly* практически полностью меняет утвердительное предложение на отрицательное. Как правило, с помощью таких сочетаний говорящий передает сильное сомнение, неуверенность, неопределенность в факте возможности совершения действия или достижения какого-либо признака, состояния, а иногда даже полную уверенность в невозможности совершения данного действия либо достижения какого-либо качества.

Исходя из анализа примеров употребления наречия *hardly* в английском языке, можно сделать вывод, что способность выражать полное отрицание рассматриваемое наречие получает только в сочетании с определенными глаголами. Анализ значений глаголов, в сочетании с которыми наречие *hardly* несет значение отрицания действий, обозначаемых данными глаголами, показал, что такими глаголами являются глаголы, обозначающие действие, приводящее к абсолютному качеству либо состоянию.

Интересен также следующий пример:

'I should have thought this hardly the moment to intrude upon my sorrow,' he said at last. 'If you have condolences to offer, I venture to suggest that you might conveniently send them by means of the penny post' [20].

В данном примере наречие *hardly* также обладает отрицательным значением. Хотя глагол *to be* пропущен, он подразумевается логически.

Тем не менее вышеописанные употребления являются достаточно ситуативными. Значение сочетания наречия *hardly* с глаголом, прежде всего, зависит от смысла, который говорящий вкладывает в высказывание, от обстоятельств, при которых происходит действие и восприятие информации о данном действии. Другие важнейшие факты, влияющие на значение сочетания наречия *hardly* и глагола, – это психоэмоциональный фон, то есть эмоции, а также чувства говорящего и слушающего либо эмоциональная окраска ситуации и эмоции читателя. Речемыслительный опыт говорящего и слушающе-

го также является не менее важным фактором, влияющим на формирование значения сочетания наречия *hardly* с глаголом.

Отрицательную коннотацию получают употребления наречия *hardly* в сочетании с *ever*, *enough*, *anybody*, *anyone*, *something*, например:

Here and there Pippo dropped a bomb, but hardly ever on a village; he came out of sheer perversity, we felt, just to rob us of our sleep [21].

He'd shifted position and walked up and down a piece of the street a few times, but this was hardly enough on a day when his own breath hung in the air before him [22].

Hardly anybody else about except the schoolteachers ever thought of taking their children to the sea [23].

They sat on the soft sand above the tide line while Adam ate; there had always been fewer stones here, on this remote end of the beach where hardly anyone came [24].

Также отрицательную коннотацию получают употребления наречия *hardly* в сочетаниях типа *seemed hardly*+инфинитив, *seemed hardly ready*, *seemed hardly likely*, *seemed hardly able*, *seemed hardly by chance*, *this hardly the moment*, *to be hardly likely*, *to be hardly surprising* и другие сочетания, например:

Ianthe was reminded of her meeting with the nun in the Underground the day before and Sophia remarked that nowadays some of them seemed hardly to be cloistered at all [25].

It was a night so beautiful that your soul seemed hardly able to bear the prison of the body [26].

And she seemed hardly ready for marriage, she was growing still [27].

It might have been a picture by some master of genre. It seemed hardly by chance that the colours arranged themselves in such agreeable tones, or that the lines of the wall and the seated persons achieved such a graceful decoration. The atmosphere was extraordinarily peaceful [28].

He hadn't thought about himself, but with Tom taking on another farm, a farm that would one day be his own responsibility, it was hardly likely he would have time to take care of Seb too [29].

It was hardly surprising therefore, that she resented, but grudgingly accepted, being told by those on the shop floor, or in administration, what customers wanted [30].

С. С. Хидекель, М. Р. Кауль, Е. А. Гинзбург заключают, что *hardly* в предложении обычно стоит перед основным глаголом. Предложения с *hardly* часто включают модальный глагол *can* и слова *any*, *anything*, *anybody*, соответствующие русским «почти ничего, никто». При построении вопросительного предложения обычно употребляется разделительный вопрос с утвердительной, а не отрицательной вопросной частью. Предло-

жения с *hardly* часто употребляются с придаточными предложениями времени, которые вводятся союзом *when*; в этих случаях глагол в главном предложении стоит в форме *Past Perfect* [31].

В заключение необходимо отметить, что наречие *hardly* является инструментом варьирования значения высказывания в современном английском языке, помогающим говорящему точно передать все оттенки сомнения, неуверенности, неприязни, хладнокровия и даже страха по отношению к тому или иному действию. Сочетания наречия *hardly* дают читателю либо слушателю шанс прочувствовать и понять всю психоэмоциональную гамму, передаваемую высказыванием, и даже приоткрывают перед читателем завесу обстоятельств совершения действия, описываемого в высказывании, позволяя в полной мере оценить значение данного высказывания. Описываемые явления в полной мере объясняют причины того, что значения наречия *hardly* имеют очень тонкую разделяющую их грань, так как данные значения являются чрезвычайно близкими, а иногда даже сложно дифференцируемыми. Речемыслительный опыт говорящего и слушающего, а также психоэмоциональный фон являются важнейшими факторами, влияющими на формирование значения сочетания наречия *hardly* с глаголом.

#### Примечания

1. *Maugham W. S. The Magician*. М.: Изд-во «Vintage», 2000. С. 15.
2. British National Corpus. Режим доступа: <http://saga.natcorp.ox.ac.uk/lookup.html> (дата обращения 09.10.09).
3. Там же.
4. *Jerome K. Jerome. Three men in a boat*. М.: Изд-во «Менеджер», 2004. С. 10.
5. The Merriam Online Dictionary. Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/dictionary> (дата обращения 09.10.09).
6. *Maugham W. S. The Magician...* С. 213.
7. Там же. С. 153.
8. *Jerome K. Jerome*. Указ. соч. С. 81.
9. *Maugham W. S. Lisa of Lambeth*. Режим доступа: [http://en.wikisource.org/wiki/Lisa\\_of\\_Lambeth](http://en.wikisource.org/wiki/Lisa_of_Lambeth) (дата обращения 09.10.09).
10. Там же.
11. Хидекель С. С., Кауль М. Р., Гинзбург Е. А. Трудности английского словоупотребления. М., 2002. С. 80–81.
12. British National Corpus...
13. Хидекель С. С., Кауль М. Р., Гинзбург Е. А. Указ. соч. С. 80–81.
14. British National Corpus...
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же.
18. Там же.
19. Там же.
20. *Maugham W. S. The Magician...* С. 207.
21. British National Corpus...

22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. *Maugham W. S. The Magician...* С. 13.
28. Там же.
29. *British National Corpus...*
30. Там же.
31. *Хидекель С. С., Кауль М. Р., Гинзбург Е. А.* Указ. соч. С. 80–81.

УДК 81\*367

М. А. Кулькова

### СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ АТРИБУТИВНОГО ОСЛОЖНЕНИЯ ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматриваются вопросы атрибутивного осложнения семантической структуры монопредикативных паремиологических единиц. На основе текстов русских и немецких народных примет предлагается семантическая классификация атрибутивных компликаторов, выявляются наиболее продуктивные в русских и немецких паремиях модели указанного явления.

The article deals with the issues of monopredicative paroemiological units, attributive complication of their semantic structure. On the basis of texts of Russian and German folk tokens we offer a semantic classification of attributive complicators and determine the most productive models of the mentioned phenomenon in the Russian and German languages.

*Ключевые слова:* семантическая структура предложения, атрибутивные компликатеры, монопредикативные конструкции, народные приметы.

*Keywords:* semantic structure of a sentence, attributive complicators, monopredicative constructions, superstitious beliefs.

Необходимость изучения атрибутивных усложнителей семантической структуры высказывания стимулируется их большим семантическим и коммуникативным потенциалом, позволяющим коммуникантам в простых синтаксических конструкциях зашифровывать большой информационный объем. «Попадая в высказывание, атрибуты вместе с другими элементами могут включаться в организацию его смысла, в выполнение коммуникативных задач автора высказывания» (см. [1]).

Анализ пропозитивных определений, играющих роль «компликаторов» (термин М. А. Кормилициной) семантической структуры предложений, представлен в работах М. А. Кормилициной [2], А. Ф. Прияткиной [3], Н. А. Дьячковой [4], Н. Н. Фаттаховой и А. М. Тарасова [5] и

некоторых других ученых. Тем не менее специальные исследования по изучению атрибутивных компликаторов (АК) в русских и немецких паремиологических единицах ранее не проводились, что обуславливает актуальность и подчеркивает новизну настоящей работы.

Характеризуя определение в функциональном аспекте, обращаемся к данным лингвистического энциклопедического словаря (см. [6]), согласно которому определение по отношению к определяемому слову выполняет ограничительную и описательно-распространительную функции (специфицирующие и характеризующие определения, по О. Есперсену). В отношении формирования семантической структуры предложения наибольшую значимость представляют определения в своей основной функции – спецификации, конкретизации предмета.

В корпусе народных примет встречается достаточно большое количество атрибутов, входящих в арсенал компликаторов семантической структуры предложения. Данный факт объясняется необходимостью в конкретизации описываемой в народной примете ситуации, а также детализации ее составных элементов. Кроме того, употребление АК сопряжено с определенной коммуникативной нагрузкой, накладывающейся на основной смысл высказывания, что вносит некоторые нюансы в смысловую структуру приметы.

Чрезвычайная важность определений в семантическом отношении состоит в том, что, «уточняя, конкретизируя обозначаемый предмет указанием его признака (признаков), определения выполняют роль средств референции и позволяют более глубоко увидеть и показать свойства предметов и явлений действительности» [7].

По мнению Е. М. Вольф, «известная семантическая автономность определений... по отношению к предикату, с одной стороны, и их собственная предикативность – с другой, определяют как структуру, так и семантику входящих в них имен и атрибутов» [8]. Данный факт дает нам основания классифицировать АК по морфологическим и семантическим признакам.

С морфологической точки зрения все АК, употребляемые в монопредикативных паремиологических конструкциях, можно традиционно разделить на согласованные и несогласованные определения. В центре категории определения расположены согласованные с конкретизируемым именем определения, представленные одиночными прилагательными и причастиями. Периферийную область определения образуют несогласованные определения, представленные в текстах русских и немецких народных примет падежными конструкциями (ПК), предложно-падежными конструкциями (ППК).

Среди перечисленных структурных типов АК наибольшую группу составляют атрибуты, выра-

женные одиночным прилагательным. Указанные конструкции наряду с глагольными предикатами служат основным средством актуализации разнотипных характеристик актантов синтаксической структуры приметы.

В семантике АК, обозначающих в общем виде конкретизирующий признак предмета или явления, можно дифференцировать более частные, узкие значения признака. В частности, Н. Н. Фаттахова, рассматривая вопрос об употреблении атрибутивных конструкций в НП, выделяет атрибуты, содержащие оценочную, темпоральную, пространственную и количественно-качественную семы [9]. Мы расширяем предложенную Н. Н. Фаттаховой семантическую классификацию атрибутов и выделяем в зависимости от характера актуализации тех или иных характеристик актантов синтаксической структуры предложения следующие группы АК [10]:

1) качественная характеристика (реализация качественной характеристики имен предметов или явлений: по температурному, цветовому, акустическому признакам; размеру; форме; степени интенсивности; свойству предмета / явления и т. д.): *По холодной весне градобойное лето; Красные облака вечером перед заходом солнца предсказывают ветер;*

2) количественная характеристика (характеристика предмета в количественном отношении – признаки количества и очередности): *После Егорья бывает еще двенадцать морозов; Первый снег выпадает сорок дней до зимы;*

3) темпоральная характеристика (признак предмета / явления с точки зрения отношения ко времени: принадлежность ко времени года, месяцу, дню, времени суток или другому временному периоду; соотношение во времени; степень наступления, появления предмета, явления либо действия): *Весенний день год кормит; Февральский снег весной пахнет;*

4) локальная характеристика (характеристика предмета / явления в пространственном измерении – признаки места происхождения и направления явления): *Восточный ветер никогда дождя не приносит; Встречные ветры несут дождь;*

5) экзистенциальная характеристика (признак существования явления): *По холодной весне градобойное лето; Ранняя весна предвещает дождливое лето;*

6) посессивная характеристика (признак обладания одного предмета другим): *На Марию вынимают цветочные луковицы;*

7) реляционная характеристика (признак принадлежности предмета / явления к какому-либо классу, виду, группе): *Земляные черви выползают на поверхность перед дождем; На Рождество Крестителя собирают лекарственные травы.*

Особенность немецкого языка проявляется в словообразовательной тенденции к композитам и сложным словам, что позволяет включать имена прилагательные и существительные темпоральной, локальной, посессивной, реляционной характеристик в состав пропозитивного или предметного имени, например, *Morgenwolke* 'утреннее облако', *Abendgewitter* 'вечерняя гроза', *Johannisregen* 'дождь на Иванов день', *Altweibersommer* 'бабье лето', *Februartau* 'февральская роса', *Nachtfrost* 'ночные заморозки', *Schaltjahr* 'високосный год', *Apfelwein* 'яблочное вино': *Eine kleine Morgenwolke macht oft ein großes Abendgewitter; Johannisregen ohne Segen; Der heilige Leopold ist dem Altweibersommer hold; Februartau bringt viel Nachtfrost im Mai; Schaltjahr ist Kaltjahr; Eulalia im Sonnenschein bringt viel Äpfel und Apfelwein.*

В частых случаях среди паремиологических конструкций русского и немецкого языков атрибутивная характеристика имени актанта представляет собой комбинацию сразу нескольких признаков, что свидетельствует о сложной семантической структуре описываемого в примете явления.

Как уже указывалось выше, к группе несогласованных определений относятся ПК и ППК, характеризующиеся синкретизмом выражаемых значений, заключающимся в наложении значений дополнения и обстоятельства на основное значение определения. Наиболее распространенной моделью атрибутивных конструкций с падежными формами существительных в русском языке является модель генитивной конструкции (ГК)  $N_1 N_2$ , часто осложненная значениями дополнения: *Внезапный рост грибов предвещает дождь; За три дня перед полнолунием перемена погоды; На Мефодия праздник перепелятников; Соцветия ноготков перед дождем закрываются; Перед дождем у сорванного хвоща на стебле появляются капельки сока.* В целях дополнительной конкретизации семантических актантов в высказывании данная модель может быть осложнена одиночным прилагательным либо порядковым числительным. В таком случае указанная модель может иметь различные трансформационные формы ( $A N_1 N_2$ ;  $N_1 A N_2$ ;  $A N_1 N_2$  и  $N_2$ ;  $A N_1 A N_2$ ): *На Благовещенье хороший улов рыбы; На Покров сбор последних плодов; На Пахомия поздний посев овса и пшеницы; На св. Онуфрия последний посев поздней гречи.* В немецком языке, так же, как и в русском, ГК являются наиболее распространенными [11].

Анализ эмпирического материала позволяет выделить два основных типа ГК в немецких паремиях: ГК с препозицией и постпозицией генитивной части. В первом типе ГК, являющемся характерным для поэтической речи немецкого языка, можно выделить три основные модели ГК [12]:

$N_2 N_1$ : *Oktober Ende reicht allen Heiligen die Hände; Ein trockener August ist des Bauern Lust;*

*Ein feuchter März ist des Bauern Schmerz; Ein heißer Mai ist des Todes Kanzlei;*

$N_2 N_3$ : *Heller Mondschein in der Aprilmacht schadet sehr der Bäume Blütenpracht;*

$N_2 N_4$ : *Durch Septembers heiteren Blick schaut nochmals der Mai zurück; Die Witterung auf Sankt Urban zeigt des Herbstes Wetter an.*

Во втором типе ГК в имеющемся корпусе НП были выявлены две основные модели, обусловленные позиционированием атрибутивных конструкций в приметах. В начальной позиции активно используется модель  $N_1 N_2$  и несколько ее трансформов  $A N_1 N_2$ ,  $N_1 A N_2$ : *Die langfüßige Spinne ist die Verkünderin der Wärme; Eine dicke Decke Schnee bringt das Winterkorn in die Höb'; Oktoberhimmel voller Sterne hat warme Öfen gerne.* В финальной позиции была зафиксирована модель  $N_4 A N_2$ : *Der Oktober im Regen bringt ein Jahr voller Segen; Wolfgang Regen verspricht ein Jahr voller Segen.*

Следующая модель АК, находящая реализацию исключительно в ткани русских НП, – модель творительного приименного в функции предикативного определения, характеризующаяся, в отличие от описанных выше моделей генитивных беспредложных определений, более низкой степенью частотности употребления. А. А. Шахматов объясняет редкое употребление творительного приименного падежа «влиянием приглагольного его употребления» [13]. Например: *На Марка прилет певчих птиц стаями.*

Более сложные модели АК представлены в корпусе русских и немецких народных примет ППК, включающих в свою семантику обстоятельственные значения и реализующих преимущественно локальные характеристики предметов или явлений. В русских приметах это различные трансформы модели  $N_1 Pr\ddot{a}p N_2$ : *Зимой кольцо вокруг солнца и луны предвещает продолжительные метели с морозами; Прекращение движения муравьев около муравейника предвещает ненастье; На Мартына переселение лисиц со старых в новые норы;*

модель  $N_2 Pr\ddot{a}p N_4$ : *Урожая на орехи двух лет сряду не бывает.*

В немецком языке среди предложно-падежных конструкций были зафиксированы следующие основные модели атрибутивных конструкций:

модель  $N_1 Pr\ddot{a}p N_3$  и ее трансформы: *Christmond im Dreck macht der Gesundheit ein Leck; Februar mit Frost und Wind macht die Ostertag gelind;*

модель  $N_1 Pr\ddot{a}p N_4$ : *Jakobi ohne Regen sieht strengem Winter entgegen; Grüne Felder auf Tiburtiustag ziehen viel Getreide nach.*

К числу широко употребляемых в немецких НП принадлежит одиночные либо однородные атрибуты в функции предикативного определения, выраженные прилагательным и занимающие постпозитивное положение по отношению к определяемому слову (22 употребления). Подобно-

го рода определения в немецком языке не согласуются с определяемым словом: *April trocken lässt den Bauern froblocken; April windig und trocken macht alles Wachstum stocken; Juni feucht und warm macht den Bauern nicht arm; Fronleichnam schön und klar sagt an ein gutes Jahr.*

Таким образом, проведенное исследование атрибутивных способов осложнения семантической структуры русских и немецких НП подтверждает мысль о тесной взаимосвязи лексической и синтаксической семантики. В обоих языках пропозитивно-атрибутивная сочетаемость событийных и предметных имен проявляет наибольшую частотность употребления преимущественно с именами прилагательными, а также числительными, местоимениями, т. е. именами признаковой семантики, поскольку событийная (предметная) лексика, нуждаясь в конкретизации (особенно четко это проявляется в текстах НП), в сочетании с именами прилагательными достигает наибольшего эффекта.

#### Примечания

1. *Кормилицына М. А.* Семантически осложненное (полипропозитивное) простое предложение в устной речи. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1988. С. 59.
2. Там же.
3. *Прияткина А. Ф.* Русский язык: Синтаксис осложненного предложения. М.: Высш. шк., 1990.
4. *Дьячкова Н. А.* Полипропозитивные структуры в сфере простого предложения: Конструкции с включенным предикатом в присубъектной позиции: дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2002.
5. *Фаттахова Н. Н., Тарасов А. М.* Принципы структурирования атрибутивных отношений в русских и татарских народных приметах. Казань: Школа, 2005.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. М.: «Большая Рос. энцикл.», 2002. С. 349.
7. *Бабайцева В. В.* Система членов предложения в современном русском языке. М.: Просвещение, 1989. С. 130.
8. *Вольф Е. М.* Грамматика и семантика прилагательного. М.: Наука, 1978. С. 169.
9. *Фаттахова Н. Н.* Семантика и синтаксис народных примет в русском и татарском языках: сопоставительный аспект. Казань: Школа, 2002. С. 97–98.
10. Предлагаемая семантическая классификация АК частично коррелирует с имеющимися классификациями определений А. Г. Руднева, А. Д. Чесноковой, В. В. Бабайцевой.
11. Если в грамматике русского языка родительный объект определений, входящий в состав ГК, может рассматриваться как дополнение либо в качестве синкретичного компонента, то в грамматике немецкого языка любые слова, зависящие от имени существительного, считаются определениями (см. *Гулыга Е. В., Натанзон М. Д.* Грамматика немецкого языка. М.: «Менеджер», 2008. С. 4, 296–297).
12. Для русских примет подобные генитивные конструкции с препозитивным положением генитивной части, в отличие от немецких примет, не являются характерными.
13. *Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. М.: Изд-во АКИ, 2007. С. 320.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### Литература России. Современный литературный процесс

#### Структура текста. Мотивационный и концептуальный анализ. Анализ фольклорных жанров

УДК 82-14

*В. А. Киселева*

#### МОТИВ В ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ: ПРИНЦИПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Мотив – важнейшее средство формирования целостности лирического цикла. В статье рассматриваются принципы анализа мотива с точки зрения его связи с разными уровнями организации произведения.

The motif is a major means of forming the integrity of a lyrical cycle. The author considers the principles of analysing the motif from the point of view of its connection with different levels of lyrical text arrangement.

*Ключевые слова:* мотив, лирический цикл, текст, интерпретация, жанр, структура текста.

*Keywords:* motif, lyrical cycle, text, interpretation, literary genre, structure of the text.

Проблеме циклизации, вопросам лирического цикла как целостного единства посвящены работы многих исследователей. Среди них можно назвать Л. К. Долгополова, В. А. Сапогова, И. В. Фоменко, М. Н. Дарвина, Л. Е. Ляпину, Е. А. Семенову и др. Предметом анализа в их работах становятся особенности циклизации в истории литературы XIX и XX вв., история бытования цикла в творчестве того или иного автора, поэтика лирического цикла, его композиция. Однако, несмотря на значительное количество уже накопленного практического материала, проблема цикла как жанрового образования все еще требует своего теоретического решения. Одной из важных сторон решения этого теоретико-литературного вопроса становится рассмотрение принципов исследования мотива в лирическом цикле, так как именно мотивы являются одним из наиболее

значительных смысловых средств формирования его целостности.

В терминологическом значении словами «лирический цикл» обозначается «жанровое образование, главный структурный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и/или мира» [1]. Отличительной чертой авторского лирического цикла (вне зависимости от истории его создания), кроме необходимо существующей общности его замысла, является система обязательных признаков, названная И. В. Фоменко циклообразующими связями, наиболее актуальными среди которых являются «заглавие, предисловие, “ключевые слова” (лейтобразы) и – как их вариант – лексические скрепы между отдельными стихотворениями, тема, система опорных стихотворений, лирический сюжет, форма лирического дневника, музыкальная форма» [2]. Исследователь отмечает вероятность возникновения циклообразующих связей «на любом уровне структуры, от фоники до проблематики» [3], особо выделяя среди множества потенциально возможных циклообразующих связей несколько универсальных, без которых не может осуществиться ни один цикл: «заглавие, композиционное строение, лексика, метрика и пространственно-временные отношения» [4]. Для выявления принципов анализа мотива в лирическом цикле попытаемся выявить характер соотносительности мотива как структурной единицы произведения с этими циклообразующими элементами.

Существующий сегодня в литературоведении разноречивой в определениях мотива, по мнению известного исследователя проблем мотивики И. В. Силантьева, вызван рассмотрением мотива с разных точек зрения – с точки зрения темы, события, фабулы, сюжета и др., что приводит к различному его пониманию. По замечанию Ю. Н. Чумакова, «затруднения с теоретическим

определением и классификацией мотивов в рамках устойчивой и приемлемой парадигмы зависят <...> от неуловимости самого предмета... При всем том терминологическая расплывчатость не так уж и мешает аналитическим операциям с художественным текстом» [5]. Так как, продолжает И. В. Силантьев, «каждая трактовка оказывается по-своему верной, потому что мотив действительно связан со многими аспектами литературного повествования и онтологически, и функционально» [6]. Это высказывание исследователя подтверждает допустимость вынесения мотива на уровень циклообразующих связей и анализа мотива как смысловой единицы лирического цикла в соотносительности его с уровнем заглавий стихотворений цикла, композиции цикла, его лексики и т. д.

При анализе мотивики лирического цикла необходимо учитывать, что мотив как смысловая единица может не совпадать со словом, предложением: может быть «больше» или «меньше» слова, выражая либо более сложный смысл, соотносимый с общим смыслом сочетания нескольких слов, со смыслом целого предложения или группы предложений, либо актуализировать лишь часть значения слова, находиться в подтексте. Эта особенность анализа мотива ярко отражена в определении Б. М. Гаспарова: «В роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [7]. На эту же особенность мотива обращает внимание и ученик Б. М. Гаспарова В. П. Руднев, по утверждению которого своеобразие поэтики художественного текста создается за счет того, что повторения, варьирование и переплетение мотивов происходит на различных уровнях произведения; мотивы отличаются от традиционных единиц анализа текста (слов и предложений) тем, что представляют собой единицы «кросс-уровневые» [8].

Такому пониманию мотива («смысловое пятно», повторяющееся в тексте) близко определение понятия мотива в «Лермонтовской энциклопедии»: мотив – это «устойчивый смысловой элемент литературного текста, повторяющийся в пределах ряда <...> литературно-художественных произведений» [9]. Здесь же говорится о допустимости рассматривать мотив «в контексте

творчества одного или нескольких писателей, какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи, а также отдельного произведения» [10]. Далее отмечается возможность рассматривать мотив как вне привязки его к ключевому слову (мотивы – «характерные для поэта лирические темы или комплекс чувств и переживаний, а также константные свойства его (поэта) лирического образа, независимо от того, находили ли они соответствующее выражение в какой-либо словесной формуле»), так и с обязательным наличием в мотиве ключевого слова (мотив – «устойчивый словообраз, закрепленный самим поэтом как <...> ключевое слово»); именно с опорой на второе значение и проводится анализ мотивов в энциклопедии. Исследователи подчеркивают целесообразность самостоятельного изучения отдельных мотивов: так, совокупность микроанализов, по их мнению, раскрывает «объемность и целостность мирозерцания поэта» [11].

Принципами анализа мотива в лирическом цикле могут быть названы следующие положения.

1. Сопоставление смыслового содержания мотива со смыслом заглавия как отдельных стихотворений, так и цикла в целом.

Заглавие – один из важнейших элементов смысловой и эстетической организации художественного текста. Заглавия, по наблюдению И. В. Фоменко, ориентируют читателя на общие для всего ансамбля пафос, тему и/или проблематику, выступают в роли скрепы, объединяя цикл в единое целое. Если понимать заглавие как «соединительное звено между внетекстовыми рядами и текстом» [12] (в качестве составляющих внетекстовых рядов при этом подразумеваются факты биографии автора, бытовые реалии; в качестве текста – письменные источники, цитаты, представляющие определенный культурно-исторический пласт), то сопоставление с ним эксплицитно или имплицитно выраженного мотива как раз и будет организовывать читательскую ориентацию в «лабиринте сцеплений» (А. Толстой), составляющих сущность художественного произведения, поможет увидеть «основания этих сцеплений».

Заглавие, кроме того что «придает произведению характер завершенности, усиливает его внутреннее единство» [13], может выполнять еще одну функцию – быть «свернутым текстом». С этой точки зрения исследователя может заинтересовать характер проявления или не проявленности того или иного мотива в заглавии стихотворений цикла. Группировка заглавий, порядок их следования (формальный показатель) могут быть рассмотрены как отражение мотивной структуры произведения (как показатель содер-

жательный, смысловой). Исследователю при этом необходимо выявить характер выраженности того или иного мотива в системе заглавий: определить особенности его проявления или, напротив, маскировки, вынесения в подтекст.

Сказанное в полной мере может быть отнесено и к стихотворениям цикла, не имеющим авторских заглавий и озаглавленным по первой строке. Первая строка, дающая название стихотворению, так же, как и формально выраженное заглавие, занимает семантически сильную позицию текста [14]. Это подтверждает допустимость привлекать такие стихотворения в качестве материала для анализа мотивной структуры цикла.

2. Соотнесение мотива с общими принципами композиции цикла: выявление места, значения и функций отдельного мотива в композиции цикла.

Исследователи стихотворной композиции отмечают связь основной проблемы анализа лирического произведения с теми трудностями, которыми обусловлена формализация семантики произведения. При этом в поиске смысловых элементов текста допускается возможность выбора разных критериев, которые выделяются в зависимости от степени детализации анализа [15]. Если в качестве элемента анализа лирического цикла взять мотивы, то характеристика их расположения и трансформации позволит вплотную приблизиться к выявлению общей специфики семантической организации лирического цикла.

Понимая под композицией «взаимную соотнесенность и расположение единиц изображаемого» [16], исследователь в качестве этих единиц может рассматривать мотивы (с художественно-речевыми средствами их выражения). В этом случае выявление смысла произведения будет основано на выявлении, обнаружении характера расположения, чередования, варьирования, скрепления мотивов как элементов художественной формы.

Являясь одновременно и средством, и способом выражения смысла произведения, композиция представляет собой то, каким образом и с помощью чего художественное сознание отражает глубинные связи явлений реальности. Содержательная значимость композиции как последовательности мотивов (приращение и изменение смысла сказанного, написанного, изображенного автором) может быть обнаружена в следующих словах И. А. Бродского: «Самое главное в стихах – это композиция... Жизнь отвечает не на вопрос: что? а: что после чего? и перед чем? Это главный принцип. Тогда и становится понятным “что”» [17]. При анализе мотивной структуры цикла необходимо рассматривать как порядок введения мотивов, так и систему их сопоставлений по сходству или контрасту. Это по-

зволяет обнаружить логику их соединения, выявить смысл их повторов и вариаций.

Исследуя лирический цикл как жанровое образование, И. В. Фоменко отмечает существование «логики внешнего (тема) и внутреннего (проблема) развития циклов» [18]. Выбор окончательного варианта композиционного строения цикла определяется либо логикой развития объективной действительности, которая воплощается в «сюжете», либо закономерностями субъективно-авторского сознания, которые, выражаясь в системе ассоциативных сцеплений, получают свое крайнее выражение в использовании музыкальной формы. Исследование с этой точки зрения характера проявления того или иного мотива в лирическом цикле позволяет не только увидеть, какова его роль в организации ряда стихотворений в единое целое, но и выявить тот «доминирующий философский аспект, который никак непосредственно не воплощен ни в одной из частей, но рождается в их взаимодействии» [19].

3. Анализ выражения мотивной структуры в лексике лирического цикла.

Анализируя лексику как средство выражения мотивов лирического цикла, исследователи отмечают параллельный характер развития мотива и слова: «любимые слова поэта порождают излюбленные мотивы и обратно» [20]. Это позволяет определить те лексические элементы, которые играют роль носителей наиболее важных мотивов: такими элементами являются «повторяющиеся в цикле слова или группы слов, объединенные общим для них значением (тематические и лексико-семантические группы)» [21]. Исследователи подчеркивают полифункциональность такого повтора: повторяемость слова или группы слов рассматривается, с одной стороны, как скрепа и, с другой стороны, как средство выявления дополнительных оттенков значения, порождающее смысловую вариативность и приносящее дополнительную экспрессию.

Исследователей мотивной структуры лирического цикла интересует место возникновения лексического повтора (возникающий в начале цикла повтор может играть объединяющую роль для всех или для многих стихотворений цикла), употребление повтора в роли сигнала об изменении темы (смена друг другом отдельных групп слов), особенности реализации лексического повтора в тексте (текстовый смысл параллельного развития нескольких групп слов).

Средством сохранения целостности лирического цикла является именно упорядоченность лексических повторов, которая не позволяет поэтическому повествованию распасться на составные части, не дает ему превратиться в элементарный монтаж художественных образов. Вслед за Б. М. Гаспаровым В. П. Полухина отмечает,



что слово, наряду с образом и деталью, однажды появившись, не исчезает бесследно, а продолжает «свое пребывание в тексте отражением в других смыслах» [22]. Поэтический текст, в котором причинно-следственные отношения не проявляются так ярко, как в нарративе, «скреплен ассоциативно связанными лексемами, буквальное и метафорическое значение которых наслаивается друг на друга» [23].

4. Еще одно направление исследования функционирования мотива в лирическом цикле – выявление роли мотива в организации пространственно-временного континуума – в воплощении хронотопа.

«Время и пространство художественного текста уникальны, ибо имеют не объективную основу своего существования, а субъективную: в художественном тексте автор создает условное пространство и время» [24], именно автор определяет местоположение лирического героя, персонажей стихотворений цикла, устанавливает временные характеристики развития лирического сюжета. Характер выраженности пространственно-временных отношений на протяжении цикла может стать одним из направлений анализа как лирического сюжета цикла, так и его архитектоники в целом [25]. В практическом выполнении такого исследования продуктивной единицей анализа может стать именно мотив как лексический и психологический способ репрезентации пространственных и временных отношений в художественном тексте.

В этом направлении предполагается анализ участия мотива в воссоздании разных типов пространства лирического цикла: пространства физического и пространства ментального. Рассматривая мотив как выражение позиции мыслящего субъекта, воспринимающего окружающую среду и осознающего пространство, возможно выявить последовательность мотивов, обнаруживающих осмысление пространства как вместилища, внутри или вне которого находится лирический герой. Это подразумевает анализ мотивов, выражающих предметность (заполненность пространства вещами, предметами), анализ мотивов, маркирующих непрерывность и протяженность пространства (наличие пространства близкого и далекого), ограниченности пространства (пространства закрытого и открытого), направленности пространства (горизонтальной и вертикальной его организации), его трехмерности (верх – низ, спереди – сзади, слева – справа), включенности пространства во временное движение.

Анализируя роль мотива в воссоздании художественного времени стихотворений лирического цикла, необходимо обратить внимание на его функции в развитии лирической ситуации и да-

лее – в развитии лирического сюжета. Внимание исследователя может быть сосредоточено на выявлении мотивов, выражающих «семантику ограниченной длительности <...>, семантику неограниченной длительности, семантику текущего времени, временных изменений от прошлого к настоящему и будущему» [26], причем последовательность расположения этих традиционных временных компонентов в лирическом стихотворении и лирическом цикле нередко оказывается измененной. Характеризуя воплощение художественного времени лирического цикла, следует учитывать наличие или отсутствие мотивов, выражающих одномерность, необратимость, однонаправленность (от прошлого к настоящему и будущему) / разнонаправленность, кратность (повторяемость) / однократность; учитывать стремление автора передать последовательность психологических состояний подобно реальному времени либо стремление в этой передаче изменить его ход, размыть, разомкнуть временные границы, прервать однонаправленность времени.

С этой точки зрения важно выявить зависимость психологического состояния лирического героя от пространства и времени, в котором он находится и которое он изображает. Именно это состояние, состояние «лирической концентрации», сосредоточенность в некоей «фиксированной пространственно-временной точке» (Т. И. Сильман) образует систему «точек-стихотворений», которая, по мнению И. В. Фоменко, «воссоздает пространственно-временные представления автора, т. е. его представления о мире и человеке как целостности» [27].

5. Выявление связи мотива с принципами метрической организации лирических циклов.

При анализе полиметрической структуры цикла следует обратить внимание на то, что изменение метра может сопровождать тот или иной мотив, маркировать переходы от одного мотива к другому, выявлять проблематику произведения. Зависимость «метр – смысл», выраженная в том числе и на уровне мотивной структуры произведения, помогает выявить те особенности авторского мировосприятия, которые могут быть не выявлены при анализе прочих уровней произведения. «Анализ цикла как полиметрической композиции уточняет представления о концептуальности текста» [28].

Исследуя принципы анализа мотива в лирическом цикле, мы рассматривали мотив как основную элемент, как важнейшую составляющую каждой из циклообразующих связей произведения. В заключение можно отметить, что обозначенные в данной статье принципы мотивного анализа в лирическом цикле позволят более внимательно подойти к практическому анализу лирического цикла в целом, а также уточнить и углуб-

бить представление о циклизации как явлении литературной теории.

## Примечания

1. *Фоменко И. В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 3.
2. Там же. С. 7.
3. *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 24.
4. *Фоменко И. В.* Лирический цикл... С. 90.
5. *Чумаков Ю. Н.* Фуражка Сильвио // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 1998. С. 141.
6. *Силантьев И. В.* Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. М., 2004. С. 94.
7. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 30–31.
8. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1999. С. 180.
9. *Лермонтовская энциклопедия* / гл. ред. В. А. Мамулов. М., 1999. С. 290.
10. Там же.
11. Там же. С. 291.
12. *Фоменко И. В.* Лирический цикл... С. 90.
13. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000. С. 95.
14. *Бабенко А. Г.* Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа. М., 2004. С. 327.
15. *Панарина М. А.* Принципы образно-тематической и стиховой композиции в лирике Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь, 2003. С. 215.
16. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2003. Стлб. 387.
17. Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы междунар. науч. конф. 2–4 сентября 2004 г. в Москве. М., 2005. С. 224.
18. *Фоменко И. В.* Лирический цикл... С. 93.
19. Там же. С. 95.
20. Там же. С. 96.
21. Там же.
22. *Полухина В. П.* Проза Иосифа Бродского: Продолжение поэзии другими средствами // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь, 2003. С. 18.
23. Там же.
24. *Бабенко А. Г.* Указ. соч. С. 166.
25. *Козлов В. И.* Архитектоника художественного мира лирического произведения: на материале цикла И. Бродского «Часть речи»: дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2006. С. 214.
26. *Бабенко А. Г., Казарин Ю. В.* Филологический анализ текста: практикум / под ред. А. Г. Бабенко. М., 2004. С. 162.
27. *Фоменко И. В.* Лирический цикл... С. 97.
28. Там же.

УДК 808.1:82.08

А. В. Попова

### ЯБЛОЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ ВО ФЛОРИСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОЗЫ Е. И. ЗАМЯТИНА

В данной статье рассматривается функционирование яблочной образности во флористическом пространстве художественного творчества Е. Замятина на материале рассказов «Русь», «Чрево», «Ловец человеков». Исследуется роль яблочных мотивов в раскрытии авторского понимания предназначения женщины, их место в художественно-философской картине мира писателя.

In this article the functions of apple imagery in floristic space of E. Zamyatin's works are considered. Based on the short stories "Russia", "The Womb", "Catcher of Men", the research is aimed at studying the significance of apple motives in the writer's artistic and philosophical picture of the world, and their role in revealing the author's understanding of woman's predestination.

*Ключевые слова:* Евгений Замятин, мотив яблока, женский образ, растительная метафора.

*Keywords:* Evgeny Zamyatin, woman's image, apple's motive, vegetation metaphor.

Природный мир в творчестве Евгения Замятина является авторским отражением национальной картины мира, которая сложилась в сознании писателя, родившегося и выросшего в самом «чреве» срединной России. Эти места во все времена славились своим плодородием: богатыми благоухающими садами, хлебобобовыми полями, мелкопоместными усадьбами, в которых выращивались подчас экзотические фрукты и овощи. Уникальная духовная и историко-культурная атмосфера Черноземья, «самой настоящей» России, как писал о своей «малой родине» Евгений Замятин, подарила миру непревзойденных мастеров слова, произведения которых запечатлели особенности быта и бытия своих земляков. Пейзажи родного Подстепья, «где поля волнисты, где все буераки да косогоры» [1] являются одним из важнейших, если не основным элементом, определяющим художественное своеобразие творчества таких писателей, как М. Пришвин, И. Бунин, Е. Замятин и др.

Современная территория Липецкой области, являющаяся некогда частью Орловской и Тамбовской губерний, вошла в произведения вышеперечисленных писателей как край яблоневых садов. Тонкий нежно-сладкий аромат антоновских яблок, ваза с которыми является неизменным «экспонатом» в доме-музее И. А. Бунина в Ельце, пронизывает многие произведения писа-

теля. Рассказ «Антоновские яблоки» (1900), описывающий жизнь мелкопоместного дворянства, раскрывает, словно веер, одну за другой пейзажные зарисовки черноземной глубинки. Яблоневый сад у Бунина – неотъемлемый элемент природного мира, который органично входит в жизнь человека. Окружающий усадьбу мелкопоместных дворян со всех сторон, живущий в едином ритме со своими хозяевами (беспокойный и веселый летом, уставший от долгой «работы» и отдыхающий зимой) сад в художественном мире писателя превращается в олицетворение тихой «первобытно-простой» деревенской жизни: «Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и – запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет, по саду раздаются голоса и скрип телег» [2]. Во время сбора урожая он становится центром бытия глубинной, почвенной России: «В праздничные же дни около шалаша [в саду] – целая ярмарка, и за деревьями поминутно мелькают красные уборы... И до вечера в саду толпится народ, слышится около шалаша смех и говор, а иногда и топот пляски...» [3]. Жизнь концентрируется вокруг сада и в нем самом, вследствие чего мотив сада перерастает в онтологический символ продолжения и торжества жизни.

В прозе Евгения Замятина мотив яблоневого сада и яблока – «устойчивый образ, воплощающий разнообразие эстетические функции» [4], на что указывает Г. З. Горбунова в статье «Яблоко в творческом сознании Е. Замятина». Автор приходит к выводу, что плод для Замятина – «непременный атрибут национального облика Родины» [5]. В данной работе мы развиваем эту идею литературоведа, исследуя функциональные особенности яблочного мотива во флористическом пространстве прозы писателя, играющего важную роль в художественно-философской системе писателя.

Мотив яблоневого сада является частной реализацией сквозного для творчества писателя мотива дерева, растительного мира в целом. Огромные лесные просторы, столь же необозримые и неизмеримые, как и сама русская душа, – сквозной образ замятинского творчества, возникающий не только в пейзажных зарисовках, но и в портретных характеристиках героев («шершавые, из сосновой коры руки» («Землемер»)), деталях интерьера («ковши для браги, для меда муромскими людьми из дерева резаны»; «столы, кресла мореного дуба – с места не сдвинешь» («Непутевый»)). И сами герои Замятина, вырезанные из «сосновой коры» («Землемер»), крепкие, норовистые, «подобны крепкому строевому лесу, глубоко корневищами усевшие в землю» [6]. Флористическая метафора становится в

художественном мире писателя универсальным средством воплощения не только ярко выраженного природного начала в русском человеке, но и символом его могучих душевно-духовных потенций.

Такое универсальное обобщение эта метафора несет в себе и в рассказе «Русь» (1923). Открывается рассказ великопешной пейзажной зарисовкой могучего соснового бора, олицетворяющего древнюю, былинную Русь, жившую по своим веками выработанным, крепким, как сосновый строевой лес, традициям, сменяющейся картиной безжалостного уничтожения этого «древлего» гармоничного мира, который, вспахав, засеют «небывалой какой-нибудь пшеницей и бритые арканзасцы будут прикидывать на ладони тяжелые как золото зерна», а может быть, на этом месте «вырастет город», но одно ясно: «не будет уж бора, синей зимней тишины и золотой летней, и только сказочники, с пестрым узорочьем присловий, расскажут о бывалом, о волках, о медведях, о важных зеленошубых столетних дедах, о Руси» [7]. Каменному бездушному городу в рассказе Замятина противостоит живая зеленая Русь, покрытая сенью столетних дубов, тихих лип, рыжествольного соснового бора, утопающая в аромате сиреневого, черемухового и яблоневого цвета.

Дерево в прозе писателя, как некогда в народном словесном творчестве, наделяются человеческими чертами и качествами. У них есть свои слабости, свои приоритеты, и живет «лесной мир» своей «зеленой», чем-то похожей на человеческую, жизнью, испытывая те же страсти и страдания: «И на белых, нагих, налитых весенним соком ногах, еще со следами пахучей, сдобной земли – всей толпой бредут они [деревья] в темную ночь – и такое начинается, что...» [8]. Граница между растительным и человеческим миром у Замятина, как и у Есенина, так тонка и прозрачна, что неясно, кто же отправляется в «темную ночь» любовных страстей: «колдунья-береза» или Марфа?

Образ Марфы – центральный в произведении. Ему сопутствует библейский мотив запретного плода – яблока, яблони, цветущего яблоневого сада. Уже в первом портретном описании Замятин сравнивает девушку со сладким плодом: «спела, наливалась, как на ветке пунцовый анис». И вся она цветущая, как сад, растворена в нем, неотделима от его животворящей силы: «Рядом по монастырскому саду из церкви идут: Фелицата – с четками, вся в клобук и мантию от мира законвана, и Марфа – круглая, крупитчатая, белая. На солнце пчелы гудят, и пахнет – не то медом, не то яблоком, не то Марфой» [9]. Мотив яблока, яблоневого сада присутствует и в развитии любовной линии рассказа. Опекунша молодой

женщины игуменя Фелицата прибегает к яблочной метафоре, советуя героине не засиживаться «в девках»: «Яблоко вовремя надо снимать, а то птица налетит – расклюет, долго ли до греха!» [10]. И замужество Марфы изображает писатель как явление сугубо природного мира: «зажила Марфа в вахрамеевских двухэтажных палатах, ... как пересаженная яблоня: привезут яблоню из Липецка – из кожинских знаменитых питомников – погрустит месяц, свернутся в трубочку листья, а садовник кругом ходит, поливает, окатывает – и глядишь, привыкла, налилась – и уж снова цветет, пахнет. Как за особенной какой-нибудь яблоней – Золотым Наливом – ходит Вахрамеев за Марфой» [11]. Ключевой в этом описании является лексема «налилась (наливаться)». Интересно, что А. Н. Афанасьев, рассматривая архетип древа жизни, приводит практически аналогичное замятинскому описание сада из славянской мифологии: «В райских садах и рощах, на тенистых деревьях весенних туч зреют золотые плоды (яблоки), дающие вечную молодость, здравие и красоту» [12], – это именно те характеристики, которые так привлекают писателя в героине и приоритет которых он утверждает в «ущерб» показной морали и нравственности. Согласно дальнейшим размышлениям А. Н. Афанасьева, эти золотые небесные яблоки «по своим чудесным свойствам... совершенно тождественны с бессмертным напитком – живою водою» [13], обладающей, наряду со сказочными молодильными яблоками, широко известными в русском фольклоре, волшебными «животворящими свойствами». Таким образом, вбирая мифопоэтическую семантику «золотых небесных яблок», образ яблоневого сада у Замятина становится символом торжества, буйного и безудержного цветения жизни в ее космическом, вселенском масштабе. Кульминационный момент в развитии сюжета приходится именно на весну «с ее благодатными дождями, золотистыми молниями, светозарным солнцем и со всей роскошью растительного царства» [14]. И именно через сближение с цветущим, благоухающим садом, в образе которого концентрированно выражена вся шумящая, солнечная, телесная жизнь, Замятин подчеркивает слиянность героини с природным миром, в котором героиня одновременно является и цветущей яблоней, и ее плодом, переполненным живительными небесными и земными соками, плодородной силой. Живя в покоях тетки, Марфа «наливалась» полнотой ощущений, той «настоящей» черноземной, вальяжной русской красотой, которой не переставал восхищаться писатель. Замятин находился под обаянием (несмотря на всю свою европейскую образованность) народного идеала женской красоты – исконно русским сочетанием внешней полноты с полно-

той, широтой и щедростью души. «Круглая, крупитчатая» Марфа, живущая в сказочном Кустодиеве, будто и впрямь сошла с полотен знаменитого живописца, для которого женская красота олицетворялась в чрезмерности, преувеличенной телесности.

Цветущая пышность замятинских героинь чаще всего знаменует их жизненную наполненность, естественно-природную реализованность. Телесно изможденные, худосочные женские образы в художественном мире Замятина опустошены духовно, являются душевно полыми, как, например, «тощие» генеральша Азанчеева и ее сестра Агния («На куличках»), или Кортомиха, вся плоть которой напоминает снятую с руки, пустую, смятую перчатку («Север»). Интересно, что все пышнотелые героини Замятина, несущие, как правило, положительную семантику, поданы в мифопоэтическом контексте, усиливающим впечатление полноты бытия. В образах же генеральши Азанчеевой, Агнии, Кортомихи нет и намек на жизнеутверждающие мифопоэтические характеристики женщины: «Бывают в лесу поляны – порубки: остались никчемушние три дерева, и от них только хуже еще, пустее. Так, вот, и зал генеральский... И как-то некстати, ни к чему, – приткнулась генеральша посередине зала на венском диванчике» [15] («На куличках»); «На руке [Кортомихи] перчатка. А вот – сняли, и лежит перчатка на конторке, будто и та же, а не та: не живая, вынута нутро. И такая за конторкой Кортомиха: нутро вынута – и запали навсегда щеки, запала грудь» [16] («Север»). Эти героини утратили природное, «самое главное» свое предназначение: способность рождать, творить новую жизнь, возникновение которой, по Замятину, возможно только в лоне пышной избыточности женского естества. А вслед за физической ущербностью этих персонажей наступает и моральная «исчерпанность», душевная и духовная опустошенность.

Полнота женского бытия ярче всего в художественном мире Замятина проявляется в образе цветущего сада, который для писателя становится «эликсиром жизни» [17]. В нем просвечивает и тесная, несокрушимая связь с малой родиной, славившейся своими садами – черноземной Лебедяню и богатым садом самих Замятиных. Недаром однажды именно сюда привез погостить Евгений Иванович своего друга – художника Бориса Кустодиева, для которого специально в саду оставляли самые крупные и яркие яблоки: «Каждый день или я с женой приходили к Борису Михайловичу, или его в кресле привозили к нам в сад... Часто мы приберегали для Бориса Михайловича ветку яблок, потом подвозили его в кресле – и он сам рвал яблоки с дерева» [18].

Яблоко как «эликсир жизни», как символ плодородия, продолжения жизни, связующая нить между чревом земли и женским чревом присутствует и в рассказе «Чрево» (1913), главная героиня которого, Афи́мья, как и Марфа, ассоциируется с растительным миром. «Набрала Афи́мья в фартук кучу яблок, нагнулась в корзинку их ссыпать – да вдруг так и охнула: оторвалось в животе что-то. Господи помилуй!.. Бросила яблоки, выпрямилась, прислушалась внутрь – услышала будто вот повернулось там что-то, толкнуло легонечко так, ласково, мягко... Подняла Афи́мья с земли изжелта-румяную шелковку, укусила ее своими сахарными крепкими, разжевала сладкую духовитую мякоть – и глотнула, вместе со слезами, с последними... И еще, и еще кормила его – махонького, милого, кормила шелковкой – яблоком» [19]. Столь долгожданная беременность героини, ее внутренняя физическая и душевная предуготованность к этому великому таинству жизни воплощаются писателем с помощью «яблочных» параллелей, важнейшей из которых является утопающий в сочных плодах яблоневый сад. Описание внешности героини в период ожидания ребенка подано писателем все в той же растительной стилистике: «расцветать», «набухать», «расточать».

Но не только мотив яблоневого сада и плода сближает рассказы «Чрево» и «Русь». В обоих произведениях царит особый «лиственной» дух, «настойный», «зеленый». Он-то и способствует рождению людей «крепких как строевой лес, глубоко корневищами усевший в землю». Это сравнение, трансформируясь в образ «человек-дерево», лейтмотивом проходит через весь рассказ «Русь», становясь доминантой в изображении купеческого сословья, сильных и выносливых рабочих людей, крепко и ладно «скроенных», телесно роскошных русских женщин. Растительные параллели в изображении замятинских героев не просто образное сравнение, а способ презентации их мироощущения, констатация их причастности к вселенскому, космическому бытию, живой, естественной жизни, согласованной с зеленым «травяным» законом, который царит в мире и замятинском тексте. Природный «зеленый» закон освобождает людей от неискренности чувств и поступков, он возвращает им их ничем не искаженное естество, не запрещает супружеские измены и преступления (вплоть до убийства, как, например, в рассказе «Чрево») во имя одной-единственной цели – «цвести», этого «самого главного» закона жизни.

Подтверждают торжество этого закона и яркие «яблочные» мотивы в рассказе «Ловец человеков» (1918). В мире, где принято непомерно глубоко прятать и подавлять свои чувства, где каждое естественное проявление человеческой

натуры находится в своем «футлярчике» и извлекается оттуда лишь согласно расписанию, где «правят» «заводские трубы», «воздушно-чугунные дуги виадуков» и «выгнутые шеи допотопно огромных черных лебедей-кранов» [20], совершенно неожиданно на островке зеленой травы под навесом небольшого зонтика появляется целая «вселенная», свободная от запретов и чопорных предрассудков мещанского мира. Обитатели «великолепной вселенной под малиновым зонтиком» наделены метафоризированными именами – леди Яблоко и Адам, вызывающими библейские реминисценции, приобретающие в художественном контексте замятинского рассказа иную семантику. В противоположность библейскому мифу о «первородном грехе», исказившем исконную природу человека, Замятин видит нарушение естественного хода жизни в запрете телесно-чувственных отношений между мужчиной и женщиной. Пьянящая атмосфера взаимной близости, царящая в «малиновой вселенной», куда врывается льющияся в мир жаркий солнечный свет – «солнцевое шампанское», разливается до границ всего Хэмпстед-парка. Небесное светило в художественном пространстве замятинских произведений нередко выступает как воплощение ярко выраженного, имманентного чувственного начала, олицетворение любовно-плотского жара, нередко испепеляющего и самого носителя чувства, часто граничащего с безумием. «Солнцевое шампанское» в рассказе служит для номинации такого жадно-жаркого «уничтожающего» чувства, находящегося ближе к инстинктам, нежели к душевно-духовной составляющей человека. Природный мир Хэмпстед-парка живет в унисон с «малиновой вселенной». Он напоен горячим, сладостным, безрассудным любовным ароматом плотской близости, парализующей разум, уносящей в мир самых несбыточных любовных грез и фантазий. Особая роль в раскрытии подобной атмосферы принадлежит героине чувственного «малинового» мира – леди Яблоко.

Женский образ в рассказе «Ловец человеков» создается в той же плодово-растительной метафорической манере, которую чуть позже писатель использует и в рассказе «Русь». Вероятно, именно из «малиновой вселенной» рассказа «Ловец человеков» появилась в произведении сочная, сладкая, до краев наполненная живительным соком Марфа. Ср.: «Она [леди Яблоко] была вся *налита* сладким янтарным соком солнца: мучительно надо было, чтоб ее отпили хоть немного. Яблоко – в безветренный, душный вечер: уже *налилось*, прозрачнее, задыхается – ах, скорее бы отломиться от ветки – и наземь» [21] и «зажила Марфа в вахрамеевских двухэтажных палатах» «как пересаженная

яблоня... привыкла, *налилась* – и уж снова цветет, пахнет» [22] (курсив мой. – А. П.). Но, несмотря на объединяющую этих героинь общую главную деталь их внешности, они существенно отличаются друг от друга. Различие заключено в их «идеальном», не выраженном вербально, но сквозящем между строк жизненном предназначении. Если ведущим качеством Марфы становится ее способность к плодоношению, к материнству, будущему расточению накопленных жизненных соков в детях, то леди Яблоко знаменует лишь чувственно-плотское наслаждение, лишённое материнского инстинкта. В образе молодой женщины нет и намека на плодоношение, какое доминирует в образах Афимьи и Марфы. Их внутренняя сила, «полнота» и правота, создаваемая при помощи яблочной символики, носит характер постоянной величины. Истоки плодоносных мотивов, связанных с их образами в древних фольклорных мотивах святости женского плодородия.

Таким образом, органично вписанный в общее флористическое пространство замятинской прозы мотив яблока и яблочного сада концентрирует в себе не только семантику «непременного» национального «атрибута». Яблочная символика несет «скрытую программу», участвуя в создании авторской онтологии, раскрывая его представления о сущности женской природы. Внешние яблочные ассоциации служат своеобразным проводником в мир глубоких философских размышлений, учитывающих и традиции мифопоэтического восприятия мира, для которого «самым главным» законом жизни является закон цветения и плодоношения.

#### Примечания

1. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1988. С. 274.
2. Бунин И. А. Антоновские яблоки // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 158.
3. Там же. С. 159.
4. Горбунова Г. З. Яблоко в творческом сознании Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: науч. докл., ст., заметки, очерки, тез. Кн. XII. Тамбов; Елец, 2004. С. 198.
5. Там же. С. 194.
6. Замятин Е. И. Русь // Избранные произведения: в 2 т. Т. 1 / вступ. ст., сост., прим. О. Михайлова. М., 1990. С. 478.
7. Там же. С. 472.
8. Там же. С. 479.
9. Там же. С. 474.
10. Там же. С. 474.
11. Там же. С. 474.
12. Афанасьев А. Н. Древо жизни. Избранные статьи. М., 1982. С. 219
13. Там же. С. 219.
14. Там же. С. 220.
15. Замятин Е. И. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. С. 177.

16. Там же. С. 361.

17. Замятинская энциклопедия. Лебедянский контекст // Материалы, исследования, документы, справки: межвуз. регион. проект. Тамбов; Елец, 2004. С. 58.

18. Там же. С. 59.

19. Замятин Е. И. Чрево // Избранные произведения. М., 1989. С. 128.

20. Замятин Е. И. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. С. 308.

21. Там же. С. 318.

22. Там же. С. 475.

УДК 821.511.152(045)

О. И. Бирюкова

### РАССКАЗ А. И. ЗАВАЛИШИНА «ПЕПЕЛ» КАК НАРРАТИВНЫЙ ТЕКСТ\*

Характеризуя идейно-тематическое и жанрово-стилевое своеобразие мордовского рассказа начала XX в., автор статьи старался соединить теоретические и типологические принципы изучения с конкретным анализом текста, акцентируя внимание на структуре произведения, на закономерностях развития жанра, доказать, что к концу 1920-х гг. мордовский рассказ приобрел присущие ему жанровое содержание (жизненное противоречие, выражающее авторское видение человека, времени, мира) и жанровую структуру (нарративность, лаконизм, целесообразность композиционно-стилистических средств).

The article is focused on thematic, genre and style specificity of Mordovian story of the early XX century. The author tries to apply theoretical and typological principles of research to the concrete analysis of the text, emphasizing the structure of literary pieces and the direction of the genre development. The conclusion is made that by the end of the 1920s, the Mordovian story had its peculiar genre content formed (the contradiction expressing the author's vision of man, time and the world) as well as its genre structure (narrative qualities, laconism, and expediency of its composition and stylistic means).

*Ключевые слова:* нарратология, рассказ, жанр, сюжет, эпизод.

*Keywords:* narration, story, genre, plot, episode.

Социальная и эстетическая значимость художественного слова народов РФ сегодня все более отчетливо осознается в науке как один из критериев, позволяющих расширить и углубить общую картину художественного развития всего человечества. Следовательно, возникает необхо-

\* Работа выполнена в рамках ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. по теме «Интеграция художественных традиций литератур Поволжья и Приуралья в контекст современных социокультурных проблем» (госконтракт № П660 от 19.05.2010)  
© Бирюкова О. И., 2010

димность изучения и включения закономерностей развития национальных литератур, в том числе и младописьменных, в общий контекст научно-исследовательской проблематики современного литературоведения. Исследование мордовской литературы конца XIX – начала XX вв. в контексте формирования художественной прозы финно-угорских литератур народов Среднего Поволжья позволило выдвинуть нам новую концепцию развития национальных литератур, базирующуюся на идее жанровой истории. Жанр, по нашему мнению, может стать новым принципом системности, действительно способным организовать исторический материал, выступающий не как норма по отношению к индивидуальному тексту, а как индивидуальная реализация устойчивых типов высказывания, наличествующих в культурном сознании. Именно жанр даст возможность приблизиться к художественному явлению, взятому не обособленно и застыло, а в широком взаимодействии. Это подтверждает правильность выбранной нами гипотезы, когда жанр как ген культурной памяти может быть использован для построения концепции развития национальной литературы.

В финно-угорских литературах Поволжья начало XX в. определяется как время «рождения» жанра, что было обусловлено рядом причин. Во-первых, для финно-угорских литератур, которые начинали с поэзии, рассказ стал первой страницей художественной прозы, ступенькой к большому эпосу, многоплановому социально-психологическому роману. У этих литератур не было не только письменных традиций, но и самой письменности. Поэтому начинать в таких условиях с повести или романа национальные авторы не могли из-за отсутствия простой грамотности. Во-вторых, становление нового жизненного уклада требовало от литературы «летописания» эпохи. Образцы прозы этого периода закономерно тяготели к неаналитическому восприятию окружающего, базировались на актуально значимых эмоциях, а исходными точками формирования имели реальные события и факты.

Традиционно исследования о рассказе (в частности, работы о русском рассказе Э. А. Шубина, А. В. Огнева, А. Нинова) строились на выявлении условий бытования рассказа в социально-культурном контексте эпохи, устойчивых и изменчивых черт рассказа в отдельно взятой национальной литературе как «некоей своеобразной целостности со своими национальными истоками и национальной спецификой» [1]. В таких работах неизменно доминировало стремление выявить сформированные национальные традиции его жанровые черты.

В последние годы сформировалась новая научная «школа» (В. И. Тюпа, Н. Д. Тamarченко,

М. В. Кудрина), обратившаяся к изучению «дефиниции жанра рассказа, отвечающей его транснациональной природе», к конструированию «теоретической модели рассказа, которая будет соотносима с любым реальным произведением этого жанра в качестве его инварианта» [2]. Эти исследования, открывая новые горизонты структурно-семантического анализа, вызывают наш интерес как в процессе описания элементов поэтики мордовского рассказа, так и при выявлении устойчивых и исторически изменчивых черт жанровой структуры и внутрижанровой дифференциации.

Единство рассказа с другими эпическими жанрами достигается, отмечает Н. Д. Тamarченко, «взаимоосвещением авторской и чужой речи» и «фрагментарностью» [3], а отличие от них – вниманием к «индивидуальному событию», находящемуся «в сфере субъекта – в сознании героя, повествователя (или рассказчика) и читателя» [4], и акцентированием «особенностей эпического субъекта», а не свойств эпического объекта (мира и сюжета)» [5]. Такой подход к интерпретации жанра рассказа (в его структурных сходствах и различиях с другими эпическими жанрами – крупными и средними), идущий главным образом от бахтинской концепции жанра как «трехмерного конструктивного целого» и переключающий внимание современного литературоведения с вопросов «социологии» на вопросы поэтики жанра, кажется принципиально важным применительно к исследованию мордовской художественной словесности.

Согласно классической теории повествования (Ц. Годоров) основным признаком нарративного произведения является «присутствие... посредника между автором и повествуемым миром», «голоса опосредующей инстанции» [6], называемой повествователем или рассказчиком. В структуралистском смысле нарративными «являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» [7]. При этом событием называется «некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире, или внутренней ситуации того или другого персонажа» [8].

На пересечении этих двух подходов рождены современные определения нарратива как рассказа о каких-либо событиях, дискурсии особого рода, в которой «нерасторжимое внутреннее единство» составляют «интрига истории и нарративная конструкция рассказа о ней» [9], а также размышления о повествовании в широком смысле, подразумевающим «общение некоего субъекта, рассказывающего о событиях, с читателем» [10], и в собственном, узком смысле – как о фрагменте текста, композиционно-речевой форме произведения (как правило, эпического), отличной от описания и характеристики.

Исследователи указывают на двоякую событийность нарративного произведения: «Перед нами два события – событие, в котором рассказано о произведении, и событие самого рассказывания (в последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [11].

Вышеприведенные толкования подтверждают безусловную причастность к нарративным (повествовательным) произведениям такого жанра малой эпической прозы, как рассказ; отсюда построение рассказа в конкретном его проявлении в творчестве того или иного писателя обязано стать объектом нарратологического анализа. При этом основным его направлением, по нашему мнению, должны стать как объект нарратива (событие), так и субъект нарратива (повествователь, рассказчик, персонаж в ситуации несобственно прямой речи).

В мордовской литературе, как и в других литературах народов Поволжья, формирование повествовательного дискурса шло по мере складывания именно рассказа, проложившего путь для остальных, более сложных по своей структуре эпических жанров. Только в 1920–1930-х гг. нарративность (событийность в значении «наличие изменения некоей исходной ситуации» [12]) и присутствующая опосредующая инстанция нарратора станут доминирующими признаками мордовской прозы.

В качестве нарративных повествовательных текстов можно рассматривать рассказы Александра Ивановича Завалишина (1891–1939). Прозаик, драматург и публицист А. И. Завалишин был последним из русскоязычных мордовских писателей дооктябрьского периода. Его литературная деятельность начала активизироваться в газете «Беднота» после встречи с А. М. Горьким, которая была описана в очерке писателя «У Горького» (1921).

Как литератор А. И. Завалишин серьезно начал писать, начиная с 1929 г., когда в Томске была поставлена его пьеса «Бывшие», а в «Советской правде» стали регулярно выходить рассказы, фельетоны, статьи и рецензии. В 1925 г. в Москве одновременно вышли два сборника рассказов Завалишина – «Скуки ради» и «Не те времена», в которых большинство рассказов носило юмористическую и сатирическую направленность («Прогодал», «Не так хотела», «Сапожник-агитатор», «Семейная радость» и др.). Рассказы писателя пронизаны авторским ожиданием лучшей жизни человека в преобразованном революцией обществе. Поэтому часто в их сю-

жете показано противостояние в разных вариациях старого и нового, а герои всех завалишинских рассказов, каждый по своему, участвуют в преобразовании мира (или меняются сами), но исключительно в духе времени – в сторону нового, приближающегося счастливого будущего.

Стилевыми доминантами рассказов А. И. Завалишина являются событийная напряженность и психологизм, которые легко обнаруживаются при нарратологическом анализе произведений. Предпринимая попытку нарратологического рассмотрения художественного текста, мы оказываемся перед неизбежностью изучения цепи «событийных фрагментов (микрособытий)», конфигурации «эпизодов» как единиц актуального членения нарративного текста» [13] (то есть объектной организации произведения), а также «исследования точек зрения на них, задаваемых адресату нарративной дискурсии» [14] (субъектной организации произведения). Это в конечном итоге позволит обнаружить авторскую позицию (концепцию), некий ценностный ориентир, который и окажется «семантическим универсумом текста» [15].

Проанализируем рассказ А. И. Завалишина «Пепел» (1928) на основе выявления конфигурации эпизодов, а через них, соответственно, характер нарративной истории, её «смыслообразность». При этом эпизод вслед за В. И. Тюпкой квалифицируем как фрагмент, «участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц» [16].

Начало **первого** эпизода (соответственно – начало текста): «Вставай, чунар! На станцию...» и далее: «И вспомнил Ванька: он – шахтер, лежит в бараке, на коптях... Вчера их штейгер отпустил в деревню на три дня» [17]. Заявленная в нем социально-классовая тема («бедняк-богач») рождает содержательно связанные с ней мотивы страданий, унижений, жизненных испытаний героя. Обозначена точка зрения повествователя, сообщающего о характере нищенского существования персонажа, заявлены элементы его сопереживания герою, включения «внутреннего зрения» персонажа и сближения с ним повествовательной перспективы нарратора. Последнее передается через психологические детали («поглядел испуганным овечьим взглядом», «чувствует любовь и зависть к барам. Но потом вдруг начинает злиться и мучиться...»).

**Второй** эпизод: «Паровоза еще не было. По-прежнему гуляли люди, но Ванька уже не видел никого» [18]. В нем автор использует повествовательно-проводимый принцип расстановки персонажей на основе ясного определения их отношения к противоречиям эпохи и – тем самым – их принадлежности к одному из противоположных друг другу борющихся лагерей.



Враждебность досталась главным героям рассказа по наследству. Ванька ненавидел Ухтомских за то, что дед гнул спину на шахтах; он видел в молодом Ухтомском своего будущего хозяина. Тот, в свою очередь, ненавидел молодого шахтера за то, что инстинктивно чувствовал в нем готовность при любой возможности избавиться от «хозяев жизни».

Если в предыдущем эпизоде «господствовала» перспектива повествователя в вариации «внешнего всезнания» [19], то во втором эпизоде актуализируется его видение «внутренней жизни персонажей», переданное через косвенную форму психологического изображения. Унизительность ситуации, в которую поставлен Ванька, усиливает не социально-историческое, а нравственно-философское осмысление происходящей борьбы: сталкиваются не только две враждебные силы, но два противоположных миропонимания.

Эпизод представлен с экспрессией, ориентацией речи повествователя на имплицитного читателя; налицо солидарность в позициях повествователя и персонажа как субъектов сознания, что подчеркивается художественными деталями, с помощью которых создается и образ старшего Ухтомского: «толстый с бритой головой старик, похожий в сером костюме на лягушку», «оскалив золотые зубы», «жжет его старик французским словом, жалит круглым стеклышком»; и образ младшего Ухтомского: «пристально смотрел... исподлобья», «насторожился», «расхохотался... тонким поросычьим хохотом. И сам был хрупкий, жиденький, противный. Как мокрица»; и образ Ваньки: «холодный пот», «раскаяние сменилось бурной злобой: – Что, не человек я, как они?», «посмотрел ему в глаза со злобой».

Данный эпизод «работает» на последнюю сцену, передавая эффект ценности и значимости поступка, который совершает Ванька на вокзале.

**Третий** эпизод: «...Была сибирская зима. Густая, мягкая, как шкура белого медведя. В одно из сел был загнан белыми красный партизанский отряд...» [20] – является кульминационным, где автор концентрирует внимание на морально-этических проблемах. Ухтомский попадает в плен партизанскому отряду, которым командовал Ванька Чунар. Поведение в плену характеризует Ухтомского как морального уродца, выявляет ничтожность его человеческой личности, враждебность его натуры здоровым основам жизни. Человек мелкой душонки, звериной жестокости, способный вырезать звезды на спинах пленных красноармейцев, попав в плен, дрожит и вымывает себе жизнь. Основную часть эпизода занимают внешние действия и, главным образом, «внутренние жесты» (косвенная форма выражения внутреннего состояния персонажей), передающие по нарастающей волнение, страх, пол-

ную растерянность Ухтомского («дрожащими руками взял собачью ножку», «крикнул поросычьим визгом», «съежился», «трясся», «осел вдруг», «осоловелыми глазами смотрел на свечку», «в глазах ужас, удивление»). Изменяется по сравнению с первым и вторым эпизодами мироощущение Ваньки: от внутреннего ощущения одиночества, бесправия, униженности – к протесту, сопротивлению, борьбе за независимость.

А. И. Завалишин переводит внимание читателя с социальной детерминированности описанных событий Гражданской войны на личностно-психологический фактор преобразования внутреннего состояния персонажей рассказа. Мордовского прозаика волнуют не сами события и даже не человек среди этих событий, а то, как события отражаются в душе человека, как укладывается действительность в сознании героев. Не случайно автор достигает художественного результата тогда, когда пересекаются принципиально разные точки зрения.

Наше внимание к нарративности как основному свойству жанра рассказа потребовало обращения к традиционной теории автора, основанной на рассмотрении произведения как «выражения авторского сознания», а самого автора – как «субъекта сознания», структуры произведения – как структуры сознания, «элементы которой заключают в себе различные формы отношения к действительности и её оценки, а их взаимодействие дает некую концепцию, художественное единство понимания мира» [21]. Считаем, что такой подход к мордовскому рассказу (а в нашем случае – рассказу А. И. Завалишина «Пепел»), развивающемуся на рубеже XIX–XX вв., является актуальным. Основанный на представлениях о познавательной и нормативной функциях искусства слова, он более всего подходит для изучения поэтики произведений, базирующихся на «лично ориентированном познании реальной действительности» [22].

#### Примечания

1. Кудрина М. В. Жанровая структура рассказа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 5.
2. Там же. С. 28.
3. Теория литературы: в 2 т. / под. ред. Н. Д. Тараченко. Т. 1: Тараченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 285, 286.
4. Там же. С. 297.
5. Там же. С. 280.
6. Шмидт В. Нарратология. М., 2003. С. 213.
7. Там же. С. 13.
8. Там же. С. 13.
9. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. М., 2006. С. 304.
10. Введение в литературоведение: учеб. пособие / под. ред. А. В. Чернец. М., 2004. С. 300.
11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исслед. разных лет. М., 1975. С. 403–404.

12. Шмидт В. Указ. соч. С. 150.
13. Тюпа В. И. Указ. соч. С. 306.
14. Там же. С. 306.
15. Шмидт В. Указ. соч. С. 13.
16. Тюпа В. И. Указ. соч. С. 306.
17. Сочинения: Степан Аникин, Степан Кондурушкин, Аполлон Коринфский, Александр Завалишин: конец XIX – начало XX в. / сост. С. А. Богданова. Саранск, 2006. С. 388.
18. Там же. С. 390.
19. Мельничук О. А. Повествование от первого лица: Интерпретация текста. М., 2002. С. 92.
20. Сочинения: Степан Аникин.... С. 394.
21. Рымарь Н. Г., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. С. 103–104.
22. Там же. С. 106.

УДК 882

Л. А. Сабирова

## РАССКАЗЧИК В ПРОЗЕ Л. Н. ЛУНЦА

В развитии русской литературы 1920-х гг. большое значение имела сказовая форма повествования. Ее актуализация в творчестве Л. Н. Лунца связана как с характером эпохи, так и с творческой индивидуальностью художника. Статья посвящена осмыслению специфики функционирования сказовой маски автора в рассказах писателя.

Narrative forms had a great importance in the development of Russian literature of the 1920s. Their actualization in Lunts's short stories is connected with the character of the epoch and the author's creative individuality. This article is devoted to studying the specificity of the author's mask in Lunts's works.

*Ключевые слова:* сказ, сказовый рассказчик, герой-рассказчик, автор.

*Keywords:* narration, narrator, hero-narrator, author.

Малая проза 1920-х гг. организована преимущественно такими субъектами речи и сознания, которые лишь изредка встречались в литературе предшествующей эпохи. Отражая социальные сдвиги, порожденные войной и революцией, писатели широко использовали язык вышедших на историческую авансцену маргинальных социальных групп [1]. Этот язык был лучшим свидетельством о его носителях, поэтому писатели воспроизводили социально и культурно «чужое» традиционному литературному повествованию слово. Внимание к нему проявил и Лев Лунц. Исследователи творчества писателя утверждали, что он «предвосхитил стилистические опыты, которые станут характерными для советской прозы чуть позднее» [2]. Внимание к процессам,

происходящим в современном языке, заставляет Л. Лунца особым образом выстраивать субъектную организацию своей прозы. Обратимся к описанию рассказчика – одной из субъектных форм, которой организованы тексты произведений «Исходящая № 37», «Верная жена» и «Обольститель». Рассказчик в прозе Л. Лунца сказовый, это, как правило, человек «массы». Для того чтобы приступить к его характеристике, определим, что такое сказ.

Авторское слово в сказовом повествовании отсутствует или служит небольшой рамкой. Сказ – это имитация спонтанной устной речи. Эту черту сказа, как главную, отмечали первые исследователи сказа – Б. М. Эйхенбаум [3], Ю. Н. Тынянов [4]. Но В. В. Виноградов [5] и М. М. Бахтин [6] приходят к заключению, что главное в сказе все же не установка на устную речь, а «работа» автора «чужим словом», чужим сознанием. Современные исследователи В. Шмидт [7], Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, А. Е. Кройчик [8], синтезируя эти подходы к изучению сказа, рассматривают сказ как «двуголосое» повествование от лица персонажа-рассказчика, построенное на «чужом слове», соотношенном со словом авторским, ориентированное на слушателя. «Рассказчик в сказе не только субъект речи, но и объект речи» [9]. Традиционно выделяются два типа сказа: «орнаментальный» (представлен гаммой сменяющих друг друга фолосов и масок) и «характерный» (выполняет функцию авторской маски) [10]. В повествовании сказового типа исследователи выделяют разные виды рассказчика. Например, рассказчик, не являющийся героем, не принимает участия в событиях, а лишь повествует о них, однако предстает частью художественного мира: является предметом изображения. Он, как правило, наделен именем, биографией, а главное – его рассказ характеризует не только персонажей и события, о которых он повествует, но и его самого [11]. А вот герой-рассказчик ведет повествование от своего имени и является в то же время одним из персонажей произведения. Все происходящее преломляется через его сознание, он рассказывает о себе и о других, передает свои и чужие и высказывания, делится своими впечатлениями и оценками.

Если в XIX в. сказовое повествование для Достоевского, Некрасова, Лескова и других писателей было яркой возможностью изобразить человека из народа, и делалось это с сочувствием к герою, то в XX в. писатели прибегают к сатирическому, комическому или пародийно-ироническому сказу, исследуя мещанское сознание обывателя и «новую» действительность, породившую уродливый быт и паразитическое сознание [12]. В таком сказе персонаж, сам того не подозревая, разоблачает себя – при ощущае-

мой нами, но словесно не выраженной авторской иронии и полном сочувствии персонажа к самому себе [13].

Нам интересна такая разновидность сказа, как «письменный сказ» [14], которым оформлен рассказ М. Зощенко «Честный гражданин», написанный в форме доноса [15]. «Письменный сказ» встречается и в прозе А. Лунца. Обратим внимание на его специфику.

Рассказ «Верная жена» написан в эпистолярном жанре, состоит из трех писем женщины, адресованных подруге. В первом письме она старается представить себя образованной дамой и верной женой. Слово обращено к читательнице и рассчитано на ее впечатление. Рассказчица излагает цель своего послания: «Пишу Вам, чтобы рассказать, до чего может дойти преданность женщины» [16]. Сделанная самооценка совпадает с названием рассказа – «Верная жена». Но далее высказывания героини настораживают читателя: «Вы видели Сергея? Нет? Это совсем новый Сергей» (С. 51). Следующее высказывание характеризует героиню как кокетливое ветреное создание: «Ну, хорошо, ну, конечно, он моложе меня, но всего на два года. Вы ведь знаете: я никогда не скрывала своих лет» (С. 51). Дальнейшее содержание письма: («двадцать лет назад такие платья носили, у меня самой тогда было желтенькое очень хорошенькое платьице...») свидетельствует о том, что героиня далеко не молодая, это опытная в спекулятивных делах дама: «А я в золоте так немножечко понимаю – в Варшаве приходилось» (С. 51). У читателя появляются основания не доверять героине. С одной стороны, в тексте содержатся преувеличенные уверения в верности: «...но я – чтоб изменила Сержу!», с другой стороны, – явное доказательство измены – «...хозяин “Казино” тут в нашем доме помогает мне, а даром, знаете, ничего не делается» (С. 51). Рассказчица оправдывает свое поведение: «...жить ведь чем-нибудь надо» (С. 51). Комизм ситуации основывается на смысловом несоответствии фраз субъекта речи. Уверения рассказчицы в том, что она испытывает нужду, ложны: «Оделась я попроще. Старенький каракулевый сак, муфта скунсовая. Вы еще не видели ее, моя милая, это обновочка...» (С. 51). Героиня-рассказчица плурует не от нужды, она просто «вольный художник» и не желает работать. Верная жена проявляет повадки мошенницы, привыкшей жить за счет мужчин: «...это обновочка, мне ее подарил на прошлой неделе один финн, интересный мужчина» (С. 51).

Автор писем владеет французским языком. Но неуместное употребление иноязычных слов, особенно в тех случаях, когда французские выражения дублируются по-русски, создает комический эффект: «...матрос, un matelot, очень хоро-

шенький, волосы, знаете, русые, рост приятный...» (С. 52). Верная жена использует иностранные слова, надеясь продемонстрировать высокий социальный статус, символом которого является умение говорить по-французски. Подобный прием в отечественной литературе традиционно, вслед за Грибоедовым, называется «смесь французского с нижегородским». Истинная сущность рассказчицы раскрывается ближе к концу письма, когда в речи героини начинают неожиданно появляться низкие слова: «Бог мой, моя дорогая, если б Вы видели, как сложена эта баба» (С. 51). Иронический эффект достигается с помощью смешения стилей. Ирония имеет двойную направленность. Она не только приземляет носителя эклектичной речи, но и показывает прозаическую банальность поступков героини.

Судя по речи, рассказчица знает литературный язык, имеет представление о системе понятий общества, обо всей, стоящей за ней культурной парадигме. Зная, что любовь для читательницы ее письма – самое сокровенное чувство, которое оправдывает любой проступок, она пытается сыграть роль влюбленной женщины или кокетливого ветреного создания. Но она, сама того не сознавая, «выскакивает» из задуманной роли, рассказчицу разоблачает ее собственное слово. Плутовское сознание Верной жены определило цель ее существования в мире – это жажда наживы и легкой жизни. Смещение стилей в ее речи свидетельствует о том, что культурные формы используются ею лишь в утилитарной функции, служат прикрытием плутовских целей.

Во втором и третьем письме героиня предстает человеком, свободно и давно владеющим воровским арго: «я эту музыку se langage, знаю – un tout petit peu, так приходилось в Вологде» (С. 52). Она на равных общается с мошенниками, собственным словом раскрывая свою сущность: «...будьте любезны, гоните мне мои бабки...» (С. 52). Рассказчица оправдывает свое поведение тем, что заботится о любимом: «...А все из-за любви, из-за маленького беленького Сержа» (С. 52). Героиня не теряет присутствие духа в любой сложной обстановке, новые планы быстро зреют в ее голове: «...сцывкали вас, так и сидите спокойно, а не то в хай поведу...» (С. 52), «Зовите вашего казака Петруху, а не то каплюжников крикну» (С. 52). А выгодные «романы и романчики» героини назревают, как и ее планы, по мере необходимости: «...я сегодня вечером зайду к одному комиссару...» (С. 51), «...я теперь с этим негодяем (Сергеем), evес се petit faquin, больше не живу. Я теперь с тем казаком ихним...» (С. 53). Последняя фраза рассказа как бы возвращает читателя к началу: «Дорогая моя! Как я люблю его» (С. 53). Так рассказчица говорила о Сергее, теперь так же говорит и об атамане Петрухе. Дан-

ный ситуативный повтор, подчеркнутый словом рассказчицы, говорит о том, что эта любовная история Верной жены далеко не последняя.

Рассказчица вкрапляет в ткань своего повествования слово вторичных речевых субъектов при помощи косвенной речи. Например, атаман шайки рыночных мошенников: «И рассказал мне, моя дорогая, что у него целая шайка, une troupe, на всех рынках, зовутся пушкари. Две пары в день спускают, а на третьей садятся. Тогда деньги назад отдают, чтоб огласки не было...» (С. 53) Но речь этих персонажей, принадлежащих миру рыночных мошенников, не индивидуализирована и отличается лишь тем, что в ней множество жаргонизмов и слов воровского языка. Благодаря слову этих персонажей открывается панорама мелкопреступного мира того времени. Введение чужого слова в монолог рассказчицы свидетельствует о единстве ее сознания и сознаний вторичных субъектов речи.

Таким образом, в эпистолярной форме передается рассказ мошенницы о её приключениях. Представ вначале благовоспитанной дамой, говорящей литературным языком, демонстрирующей знание французского, она пытается сыграть роль легкомысленной особы. Но вскоре читатель понимает, что перед ним опытная мошенница. Изображая влюбленную женщину, героиня пускается в различные авантюры, живет за счет обманутых ею мужчин. Она создала себе программу действий, прекрасно понимая, «как надо» поступать, чтобы выжить и «хорошо выжить». Слово передает индивидуальность героини-рассказчицы: благодаря переплетению стилей в речи раскрывается ее сущность.

«В литературном процессе 20-х гг. XX столетия доминировала возникшая в начале века тенденция к синтезу, художественному, внутривидовому и внутрিলитературному. Мир по-прежнему смотрелся в разбитое на тысячи осколков зеркало человеческого сознания и стремился к обретению новой целостности своего отражения. Литература по-своему откликнулась на это требование созданием множества сборников и циклов, стремящихся стать эпосом и романом, и романов, балансирующих на грани цикла» [17]. Циклы существовали не только как строительный материал для романов, но и обладали собственными формальными и содержательными возможностями, обеспечивающими им независимое и равноправное существование в литературе [18]. Творчество Льва Лунца целиком влетает в сложный узор литературного процесса 20-х гг. Рассказ «Обольститель», который предшествовал в печати рассказу «Верная жена», явился как бы первой его частью. «Сходство тональности и наличие некоторых общих деталей позволяет считать этот рассказ и рассказ «Верная жена» частями

своеобразной диалогии» [19]. «Романом в письмах» или производным от него правомерно называть и рассказы «Верная жена» и «Обольститель» [20]. Но во втором случае перед читателем не полное письмо, а лишь его отрывок: отсутствующим формальным чертам эпистолярного этикета. То, что перед нами одна из историй Верной жены, подтверждает и ироничное отношение автора к героине, ее образу жизни, и стиль речи рассказчицы, и повторяющиеся образы: «Этот Сергей был офицер, и я его очень любила...» (С. 38). Как и в рассказе «Верная жена», автор создает социальный портрет человека, ставшего субъектом речи. Основным носителем речи является героиня-рассказчица, ее точка зрения на мир главная, а слово прапорщика, которое введено в повествование героиней, вторично, оно лишь помогает иллюстрировать Верной жене смену событий.

«Интерес к первым раненым (иногда переходящий в восторженный энтузиазм) отмечен авторами мемуаров, посвященных мировой войне 1914–1918 годов» [21], он и лег в основу восторженного влечения рассказчицы к раненому прапорщику. Рассказчица неоднократно повторяет: «Было это в самом начале войны» (С. 38). Обольстителем, по словам рассказчицы, оказывается «...молоденький прапорщик, красивый – настоящий ангелочек, тоненький, черненький – настоящий чертенок. И по бокам костыли и вместо ноги деревяшка» (С. 38). Образ соблазителя в рассказе далек от традиционного, он лишь «смотрит на меня умоляющими глазами». В роли обольстителя, судя по речи, выступает сама рассказчица. Выдавая себя за кокетливое ветреное создание: «Я справляла свой медовый месяц с Сергеем. Вы думаете моряк, тот, долговязый? Нет, это был другой, то есть даже третий, Сергей...» (С. 38), желая для себя новых острых ощущений: «...и Сергей ничего не знает, и новые ощущения...» (С. 38), прикрываясь модными «патриотическим» чувствами: «И по бокам костыли и вместо ноги деревяшка. А было дело, моя дорогая, в начале войны, и все это было ново» (С. 38), ведет себя как опытный обольститель: «Я и стала водить по муфте: напишите, мол, записочку. Он пишет, а я носовой платок уронила. Он его поднял и с листком подал...<...> Назавтра позвонила я ему по телефону, вызвала...» (С. 38). Рассказчица продумала наступательную тактику обольщения, из которой ясно, что перед читателем не наивная дамочка, а коварная авантюристка. Сознание плутовки подчинено определенной цели: и развлечься с молоденьким прапорщиком, и остаться «верной женой» для очередного Сергея. Когда же новый «романчик» надоедает героине-рассказчице, она «играет в обманутую, разочарованную женщину»: «И что вы думаете? Прихожу на второе свидание, и вдруг смотрю:

мой безногий уже с палочкой...<...>... Какое разочарование, моя милая...» (С. 38). Обвиняя в коварстве всю «мужскую породу»: «...мы, женщины – ангелы верности и преданности. Но мужчины...» (С. 38), выдавая себя за гневную обличительницу и поборницу нравственности: «Но разве какая-нибудь женщина дойдет до такой подлости и снимет свои ноги, чтобы соблазнить мужчину? Да никогда в жизни» (С. 39). Слово рассказчицы отражает ее мещанское, плутовское сознание. В результате меняются традиционные для литературы роли персонажей, их расстановка и содержательная наполненность. Субкультура подменяет культуру. Автором создается образ героя-плута, который говорит одно, делает другое, а думает третье. Слово подобной «фигуры» «нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются...<...> Это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют. <...> ...они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской» [22].

В качестве основного признака эпистолярного жанра этих рассказов назовем мнимую диалогичность. Нет ни одного ответа собеседницы, хотя диалогичность, несомненно, присутствует в речи рассказчицы: «Вы думаете, моряк, тот, долговязый? Нет. Это был другой, то есть даже третий, Сергей...» (С. 38); «И что же вы думаете?» (С. 38). Этот прием делает текст рассказов экспрессивным. За вопросами проступает активная, деятельная натура автора писем. Рассказчица сама способна строить сюжет своей жизни и, следовательно, сюжет письменного документа. Это тип авантюристки, традиционный для европейского романа приключения. Но как выродился роман и превратился в осколочный текст писем, так и сознание героя-плута контаминировало с бытовым, мещанским сознанием. Плутской тип героя проявляется не на перекрестках мировых путей, не «...протекает под открытым небом, в движениях по земле, в военных походах и путешествиях...» [23], действие «сосредоточилось в комнатных пространствах приватно-семейной жизни» [24], в коммунальной квартире, на базаре, в трамвае. Он внутренне измельчал, но по функции остался тем же – человеком, способным выжить в любых идеологиях.

Совсем другой тип рассказчика представлен в рассказе «Исходящая № 37». Теперь автор выбирает для себя «языковую маску» [25] бюрократа. В основе сюжета лежит история чиновника, который с помощью гипноза мечтает превратить людей в бумагу, чтобы удобнее было манипулировать ими. Как «настоящий коммунист» он проводит опыт на себе. Посредством самовнушения превращает себя в деловую бумагу «Исходящая № 37». Словосочетание подразумевает намено-

вание документа. Подзаголовок «Дневник Заведующего канцелярией» уточняет жанровое определение текста. Из делового документа он превращается в текст исповедального характера. Личный документ становится свидетельством «бюрократизации» сознания. Личный дневник превращается в официально-деловую бумагу, похожую на подробный рапорт о воплощении идеи превращения «несознательного элемента в высшую материю» (С. 23), с целью создания единого бумажного пространства. Дневник превращается из личного документа в торжественный рапорт государственной системе: «Мощным, идейным, бумажным войском мы завоюем весь мир...<...> Все люди – равны, иными словами, все люди бумажки. Идеал человечества достигнут. Светлое будущее ждет трудящихся в космическом масштабе. Весь мир – единая бумажная Республика» (С. 28). Судя по особенности письменной речи человека, ведущего дневниковые записи, можно сказать о его принадлежности к определенной социальной группе людей, занимающихся делопроизводством. Речь человека, превратившего себя в «Исходящую 37», официально-деловая. В ней проявлены:

а) точность, как в законодательных текстах: «...в его действиях рассматриваю попытку подорвать престиж означенной партии в глазах означенного элемента...» (С. 23) Такими повторами оформляются целые предложения и даже части текста, в которых описываются будни Политпросвета или личная жизнь героя. Это смешение стилей сигнализирует о деформации личного сознания;

б) стандартизованность, неличный характер: речь героя по своему характеру – нетворческая, лишена индивидуальности, характеризует рассказчика лишь как социальную единицу. Отсюда избытие канцеляризмов и официально-деловых штампов: «спешу отметить», «дабы удостовериться»;

в) стереотипность построения текста. Строй речи чиновника: сложные предложения, обилие деепричастных оборотов и причастий, – выдает в рассказчике человека, много лет ведущего делопроизводство: «спешу отметить, что, вставши поутру» (С. 21), «...явившись без дела» (С. 21). Почти каждый отрывок текста типичен, как одинаково оформленные докладные: «2-го января 1921 г. Сегодня в двадцать минут третьего...», (С. 21) «3-го января. Ночью. Сегодняшний день я считаю великим днем...» (С. 21). Средство связи предложений в тексте – слова деловых бумаг: «Сегодняшний день я считаю великим днем, ибо сегодня меня осенила мысль...» (С. 21). Оформление речи чиновника выполнено при помощи вводных слов, обеспечивающих очередность мысли: «Во-первых, этим облегчается...», «Следовательно, надо перестроить его на новых началах...». Выводы оформляются, как в официальных отчетах: «Итак, великое свершилось...»;

г) предписывающий характер речи выражается в использовании инфинитивов: «...разрешить экономический кризис, зажечь всемирную революцию ...». Для усиления категоричности используются стилистически окрашенные наречные слова: «Немедленно изложил», «собрание единогласно предложило».

Признаки официально-делового стиля содержатся в лексике. Широко употребляются стандартные обороты речи, клише («горячая речь», «текущий момент»), специальная терминология («бумажное делопроизводство», «система регистраторов»). В морфологии – употребляются глаголы совершенного вида, как в протоколах собраний: «немедленно изложил», «я обнаружил», «я прочел». Встречаются отыменные предлоги и союзы: «согласно соответствующих распоряжений», «в течение часа», употребляются отглагольные существительные («прибеганье к помощи гипноза», «принялся за составление»). Все имена собственные, как в деловых бумагах, подаются лишь через фамилии, независимо от отношения к их носителям рассказчика: клубный инструктор Баринов, машинистка Адашина, член Коммунистической партии тов. Балдасов). В синтаксисе – осложненные предложения: «Возвращаясь к нити моего рассуждения, спешу отметить» (С. 24).

Как высокопоставленный чиновник Исходящая в курсе всех событий государства, он – слушатель публичных выступлений и участник собраний, поэтому преклоняется перед «горячей речью» Начальника, да и собственные его записи очень близки к монологу публичного оратора. Дневниковые записи строятся подобно публицистическому тексту: выдвинута важная общественная проблема – перестройка работы Политпросвета на новых началах, – затем анализируются и оцениваются возможные пути ее решения (применение гипноза), делаются обобщения (польза данного открытия для решения множества государственных проблем) и выводы (создание «единой бумажной Республики»). Говоря о публицистических особенностях лексики дневниковых записей чиновника, необходимо отметить широкое использование общественно-политической лексики, идиом как примет времени: «сознательный элемент», «Азбука Коммунизма», «цитаты из Маркса и Энгельса», «базис коммунистического строительства». Целью публицистической речи является убеждение, которое невозможно без эмоционального воздействия на читателя, отсюда в речи чиновника эмоциональные риторические обращения: «О, серп и молот! Последняя моя мысль о вас!» (С. 26). Оформление делового и публицистического стиля Исходящей в виде дневниковых записей не случайно. Его слово обращено к «благодарным потомкам», пред-

ставителям того же бюрократического сознания. По его представлениям, государство и даже мир будут подобны департаменту: «Весь мир – единая бумажная Республика». Мысль бюрократа передана словом личного документа, так как окрашена личным чувством: «наше дорогое Отечество», «наша молодая Коммуна» (С. 28). Стиль речи чиновника эклетичен: «бумага высшая материя», «похолодел по нижеследующей причине».

Чиновник из рассказа Л. Лунца относится к своей службе с уважением. В произведении род деятельности героя заявлен изначально подзаголовком «Заведующий канцелярией». Чиновник хорошо знает свое дело: «...обнаружил беспорядок у журналистки, заключающийся в том, что бумаги распределены у ней по 43, а не по 42 регистраторам» (С. 21). Заметим, что Исходящая не просто придирается к подчиненной, а искренне огорчен всеми происходящими беспорядками в его ведомстве: «весь день прошел у меня в неприятностях» (С. 21), так как, придя в канцелярию в 10 часов, заведующий был первым, все остальные служащие опаздывали. Чиновник – приверженец порядка в канцелярии, в бумагах, в мыслях. Письменное оформление его речевого мышления – образец последовательности: «Во-первых, бумага – материя тонкая... <...> Во-вторых, бумага – материя, легко поддающаяся подсчету...» (С. 24). И если Акакий Акакиевич Н. В. Гоголя – статский чиновник 9-го класса, не имеющий права на приобретение личного дворянства, то герой Лунца – Заведующий канцелярией, считающий себя человеком порядочным, а главное – надежным партийцем: «Начальник Политпросвета вызвал нас, ответственных работников» (С. 24). В департаменте, где служил Башмачкин, ему не оказывали никакого уважения. Заведующий канцелярией в рассказе Лунца не нуждается в проявлении уважения, он и так уважаем, поскольку «член Коммунистической партии», оказавшей ему доверие и назначившей его на высокий пост. Башмачкин задавлен бюрократической системой. Исходящая, прослужив «20 лет делопроизводителем в Сенате», после революции смог не просто приспособиться, но и проникнуться идеями правящей партии, стать неотъемлемой частью системы. Чиновники нередко зло шутили над Башмачкиным, но единственное, что мог сделать Акакий Акакиевич, неспособный на протест, – говорить только: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?». Исходящая не позволит шутить над собой, он быстро напишет рапорт Начальнику, это мы видим на примере спора с Бариньким: «Я ответил ему, что он не имеет права оскорблять меня, потому что я честный пролетарский работник. На это он ответил мне, чтоб я пошел к черту... <...> Тогда я отошел к своему столу и начал писать рапорт Начальнику» (С. 22).

Исходящая по-настоящему счастлив и начинает замечать мир вокруг себя, лишь добившись своей цели: превратившись в бумагу: «...за окном чирикают пташки. Великое свершилось! Чувствую, что на мне что-то написано...» (С. 27) Но даже в состоянии бумажного существования, добившись своей цели, он остается Заведующим канцелярией: «я решил обратиться назад в человеческий образ. Как вдруг меня осенила ужасная мысль. Именно: если я превращусь в человека, исчезнет отпуск Исходящей № 37. Подобного беспорядка я, как Заведующий канцелярией, не мог допустить» (С. 28). Не меняется ни стиль речи, ни образ мысли чиновника.

Одним из свойств характера Исходящей является скрытность: он никому не рассказывает о «гениальных» идеях, родившихся в его сознании, но в то же время ведет своеобразную «летопись» своего свершения, мечтая прославить свое «имя в памяти пролетарских потомков». Герой не лишен амбиций. Кроме того, можно отметить некоторую ограниченность чиновника, несмотря на «космический» размах его устремлений: «...хотя я, как коммунист, и стою на платформе женского равноправия, но полагаю, что женщина есть материя более низкая, чем мужчина, и должна быть обращена в бумагу худшего качества» (С. 25). На жену Исходящая смотрит, как Заведующий канцелярией на своих служащих. Сфера личной жизни и служебной деятельности неразделимы. Исходящая не только не поверяет жене своих помыслов, но и считает ее помехой в достижении своих целей: «На пути моем оказалось неожиданное фундаментальное препятствие. Именно: для превращения требуется три или четыре часа полной тишины, жена же моя, будучи низшей материей, больше трех или четырех часов молчать не может» (С. 25–26). Живые отношения героя с окружающими все более овеществляются. Овеществляются мысли. Герой уже давно перестал быть человеком, он давно превратился в бумагу, просто не знает этого. Исходящая бумага подменяет мироздание. Ведя дневник, чиновник начинает общаться лишь с бумагой и только ей доверять свои тайны и помыслы, через ее посредство он обращается к потомкам. Жанровое определение, лежащее в подзаголовке рассказа, готовит нас к восприятию душевной исповеди. Но Исходящая описывает свое открытие, омертвляющее мир. Совершается подмена творческого акта. Автор дневника лишается демиургической функции.

А. Лунц сделал возможным субъектно (через речь) выявить мировосприятие чиновника-бюрократа. Рассказ написан в форме дневниковых записей, письменная речь фиксирует поток сознания субъекта речи, его умозаключения, которые благодаря речевому оформлению становятся ко-

мичными. Рассказчик создает стилистические образования из сочетания слов разных стилей: «жена мешала мне, будучи и в объятьях сна, ибо храпела» (С. 26), «исполнял все возложенные на него задания, как-то: совал в рот палку...» (С. 23). Эти пространственные синтаксические конструкции приводят фразу к необычному разрешению ситуации: «...можно превратить человека в корову и разрешить этим молочный кризис» (С. 23).

В конце рассказа гипербола перерастает в гротеск: чиновник ради процветания бюрократизма, в котором он видит воплощение законности и порядка, сам превращается в бумагу, фантастически завершая свой жизненный путь.

Повествование в рассказах А. Лунца ведется в сказовой манере. Писатель использует пародийный, иронический сказ. Своеобразие рассказчиков, которым он передает речь, состоит в том, что, независимо от их социальной роли (мошеница и государственный служащий), они однотипно выражают процессы, происходящие в то время в жизни языка. Смешение стилей отражает определенные сдвиги в их сознании: бюрократ мечтает превратить себя и людей в бумагу, а мошеница – удержаться в роли светской дамы и ветреной кокетки. Их сознание, приспособляясь к поведенческим шаблонам, опошляет все, к чему «прикасается», и это проявляется в смешении стилей. Через стилистическую недифференцированность речи раскрывается истинная сущность рассказчиков. Изображает их «речевую позу» [26], автор сосредоточен не столько на показе разнообразия социальных типов эпохи (что было одной из задач сказовой прозы 1920-х гг.), сколько на свидетельстве необратимости и тотальности упадка культуры, которую пытается создать новый субъект творчества и послереволюционной истории.

#### Примечания

1. Хосе Ортега-и-Гассет в книге «Восстание масс» писал, что «цивилизация XIX века автоматически создала тип человека массы... <...> Массы внезапно стали видны, <...> теперь они вышли на авансцену, к самой рампе, на места главных действующих лиц». Автор утверждает: «Масса – это средний, заурядный человек. Таким образом, то, что раньше воспринималось как количество, теперь предстает перед нами как качество. Человек массы считает себя совершенным, он никогда не сомневается в своем совершенстве, его вера в себя поистине подобна райской вере». *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М.: АСТ, 2003. С. 121–388.
2. *Лемминг Е. В.* Комментарии // Лунц А. «Обезьяны идут!»: собр. произведений. СПб.: ООО «Инапресс», 2003. С. 393.
3. *Эйхенбаум Б. М.* Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: сб. ст. Л., 1924. С. 152–156.
4. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. С. 118–119, 160.
5. *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 42–55.

6. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. С. 222–320.
7. Шмидт В. Нарратология. М., 2003. С. 105–107.
8. Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 13–20.
9. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 34.
10. Каргашин И. А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996. С. 47–48.
11. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении. М., 2008. С. 15.
12. Там же. С. 14.
13. Там же. С. 13.
14. Там же. С. 15.
15. Там же.
16. Лунич Л. Н. «Обезьяны идут!»: собр. произведений. СПб.: ООО «Инапресс», 2003. С. 50. Далее цитаты по этому изданию приводятся в круглых скобках с указанием номеров страниц.
17. Красовская С. И. В творческой лаборатории А. Платонова 1920-х годов: цикл ранних рассказов «Записи потомка» // Вестник ВГУ. 2005. № 2. С. 57.
18. Там же.
19. Лемминг Е. В. Указ. соч. С. 394.
20. Там же. С. 398.
21. Там же.
22. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 309.
23. Там же. С. 316.
24. Там же.
25. Жолковский А. К. Михаил Зощенко: Поэтика недоверия. М.: «Языки русской культуры», 1999. С. 213.
26. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино // О пародии. М.: Наука, 1977. С. 310.

УДК 821.51=511.142

Е. В. Косинцева

### АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ Е. Д. АЙПИНА

В данной работе сделана попытка рассмотреть отражение анималистических традиций в прозе одного из ведущих хантыйских писателей Е. Д. Айпина. Прозаик создал точные образы животных, раскрыл их характер и повадки в рассказах «Медвежье горе», «Бездомная собака», романе «Божья Матерь в кровавых снегах».

This article deals with the reflections of animalistic traditions in the prose of one of the leading Khanty writers, E. K. Aipin. He created exact images of animals, revealed their character and habits in such stories as "Bear's Grief", "Stray Kog", and in the novel "The Kivine Mother in the Bloody Snow".

*Ключевые слова:* Е. Д. Айпин, хантыйская литература, анималистическая традиция.

*Keywords:* E. K. Aipin, Khanty literature, animalistic tradition.

Анималистический жанр литературоведческой энциклопедией терминов и понятий «<...> определяется как жанр, основанный на изображении животных» [1]. Большой толковый словарь под редакцией С. А. Кузнецова анималистический жанр трактует как «изображение животных <...>. Этот жанр сочетает в себе естественнонаучное и художественное начала. Здесь важны наблюдательность и точность, чтобы верно передать облик и повадки животного» [2].

В хантыйской литературе, которая ведет свою историю с 30-х гг. XX в., исследователи выделяют повесть Р. П. Ругина «Ланги» как яркий образец развития анималистической традиции в северной прозе. Вместе с тем, опираясь на словарно-энциклопедическое понимание анималистического жанра, можно увидеть жанровые признаки анималистической прозы и в рассказах Е. Д. Айпина «Медвежье горе», «Бездомная собака», и в романе «Божья матерь в кровавых снегах».

Изображение животного и раскрытие трагедии зверя видим в рассказе Е. Д. Айпина «Медвежье горе», созданном писателем в 1972 г. Повествование ведется от лица «лучшего медвежатника рода» деда Ефрема. Трагедия, свидетелем которой стал герой в юности, не забыта. Явственно помнит герой и свои ощущения, свое внутреннее состояние от несчастья, которому стал невольным очевидцем: «А у меня аж сердце упало. И ноги пропали, будто убежали куда. Словно окаменел я, а шелохнуться не могу. Только глаза мои все видят да ум все это укладывает в память. <...> Моему разуму и телу совсем плохо стало» [3].

Охотничий привал, ночной костер располагают к рассказыванию былей, и дед Ефрем вспоминает историю, которая глубоко отпечаталась в его памяти. Здесь автором четко озвучивается мысль, которая вводит градационную параллель в мир животного и в мир человека: «Медведь, как и человек, бывает разный...» [4]. Главным действующим лицом становится медведица, точнее, медвежья семья (медведица и два медвежонка). Айпин, используя олицетворения и сравнения, создает живой образ медведицы-матери: «Подхожу я к пескам, гляжу – медведица! Да не одна, а с маленькими деточками. За корягой притаилась. <...> Мать цап за шкуру медвежат, трясет и шипит, словно что-то внушает несмышленышам. Затем оставила их и крадется к поляне, где олени лежат. Медвежата присели, чернеют, как обгорелые пеньки. Только звездочки сверкают черными ягодками. Забавные такие! Видно, не поймут, почему мать не берет их с собой. Поерзали немного и не выдержали – когда мать скрылась в кустах, пошли следом. Но тут под лапкой медвежонка треснул сучок. Мать в тот же миг вернулась. Грозно оскалилась, но не за-



рычала – побоялась испугнуть оленей. Оглянулась вокруг, увидела валежник. Подняла одной лапой конец замшелого дерева и сунула под него своих детей. Пусть, мол, побарахтаются, пока на охоту схожу. Сама – снова к поляне. <...> медведица вскинулась на задние лапы и навалилась на оленя. Поймала добычу» [5].

Не только человек поражен трагедией медвежьей семьи, но и природа вторит страданиям матери, потерявшей детей. Медведица «<...> вернулась к деткам. Но что такое? Медведица подняла валежину – а детки-то не шевелятся. С небольшим шумком, похожим и на бормотание, и на мольбу, она давай их тормошить и обнюхивать. Движения все быстрее, шум – все громче. Она неприкаянно туда-сюда, влево-вправо, вперед-назад. Что-то неладное случилось. Детки все неподвижны, все безмолвны. И тут медведица-мать заревела на весь лес:

– Бу-ху-ху-уу!!!

Какой это был рев!

Деревья, показалось мне, и то заплакали» [6].

Горе матери затмит разум. Зверь не отличается от человека, по мнению писателя, переживая утрату ребенка. Трагедия матери, потерявшей детей, получает развитие в рассказе. Медведица нашла выход – ценою собственной жизни быть вместе с детьми: «А медведица-мать вихрем крутанулась по лесу туда-сюда и бросилась на дерево. Как полоумная полезла на большую сосну. <...> с ревом она грохнулась с этой сосны. С самой макушки. Упала около мертвых медвежат. <...> Она застонала, вернее, зарыдала, как человек-мать, а потом звезды ее стали медленно гаснуть в страшной тоске. Вскоре она была уже мертва. Видно, сломала себе хребет...» [7].

В небольшом по объему рассказе Айпин на первое место поставил животное, раскрыв его внутреннее эмоциональное состояние, подчеркнув человечность его поступков. Е. С. Роговер, С. Н. Нестерова в монографии «Творчество Еремея Айпина» (2007) также рассматривают рассказ писателя в традициях анималистического жанра: «Переместив интерес читателя с охоты на необычные повадки и “нравы” животного, Айпин создает великолепное анималистическое произведение, в центре которого оказывается удивительная медведица со своими медвежатами. <...> Е. Айпин <...> подходит к медвежьей теме с другой стороны. Он показывает жизнь медведя как некое чудо, как творение природы, во многом родственное человеку. <...> Так одни из самых ранних рассказов Айпина стали шедевром писателя, рожденным на стыке и схождении разных жанров: охотничьего повествования, анималистической новеллы и философской медитации о родственности и единении в мире всего живого» [8].

Обращаясь к анималистическим традициям, писатели чаще всего раскрывают нравственно-этический аспект человеческой жизни через параллель человек – собака. Не стали исключением и произведения Айпина. В созданном в 1979 г. рассказе «Бездомная собака» Айпин вновь обращается к взаимоотношениям человека и животного. Е. С. Роговер и С. Н. Нестерова подчеркивают: «История <...> пса стала особым сюжетом рассказа <...>. Рассказ мог бы стать произведением о животном, он вплотную приблизился к анималистическому жанру, но не стал им, ибо вышел далеко за пределы узких границ последнего. <...> История бродячей собаки как бы “накладывается” на историю хантыйского охотника и рыбака. <...> Несчастному Демьяну оказалась глубоко понятной, близкой и родственной судьба бродячего существа» [9].

Уже название рассказа указывает на то, что животное лишено дома, но оно верит людям и ищет у них помощи. Страдающее животное увязало за упряжкой двух братьев – Михаила и Микуля, когда они проезжали поселок: «<...> упряжки догнала пегая собака на трех лапах. Заднюю правую держала на весу. Видно, где-то поранила» [10]. Покалеченное животное не вызывает сочувствия и сострадания у людей. Причина бездушного отношения к животному объясняется словами Михаила: «Оленей разгонит, надо обратную дорогу ей показать <...>» [11]. На протяжении всего рассказа автор показывает, насколько ожесточились люди, очерствели их души. Участь собаки была предreshена: «<...> Вы ведь у Демьяна ночуете. У него рука тяжелая – быстро порешит ее. <...> он шибко зол на всяких бродячих, уверяла женщина. Что ему стоит пристукнуть одну собаку...» [12].

Вводит Айпин в текст и описание собаки, подчеркивая деталь, которая отличает животное от других: «Бродячая собака исправно бежала за нартой. Пришитая Голова – дал ей кличку Микуль, поскольку голова ее была черной, ни единого белого пятнышка, словно пришили ее, а все остальное – спина, шея, лапы, хвост – белое» [13].

Вновь видим в тексте мысль, неоднократно озвученную авторами, обращавшимися к анималистической традиции: «Всякие они, эти псы!..» [14]. Реализуется в тексте и афоризм «утро вечера мудренее». Вечером Демьян с гостями приняли решение – Пришитая Голова станет хорошей приманкой для песцов. Утро подарило жизнь животному. Демьян, который больше всех пострадал от бродячих собак, пожалел собаку. Человеческое сострадание подарило собаке не только жизнь, но и дом: «Вот она какая, бездомная, – медленно растягивая слова, проговорил Демьян и остановился возле собаки.

Она мелко дрожала от холода, виляла хвостом и тихонько повизгивала, словно чувствовала, что решается ее судьба. Черная ее морда от инея стала седой. Живые блестящие глаза перебежали с одного охотника на другого. Иногда она робко подпрыгивала, будто пыталась заглянуть в лицо человека, в его душу. И тут Демьян опустился на корточках, взял ее больную лапу, внимательно осмотрел и сказал, что заживет, просто чем-то уколола. А потом долго в задумчивости глядел на нее и молчал. А собака все повизгивала и дрожала от холода.

Наконец Демьян сказал:

– Пусть живет. <...>

– Греха на ней нет, оленей она не гоняла – как безвинную порешишь?.. Пусть живет, бездомная... <...>

– Жить тебе, Пришитая Голова, – улыбнулся и Михаил. – Обрела ты теперь дом» [15].

К анималистическим традициям обратился Айпин в романе «Божья Мать в кровавых снегах», создавая образ Пойтэка. Ум становится ключевой характеристикой собаки: «Пойтэк был не просто умным, а мудрым стариком. <...> Но Пойтек не был простаком. Он понимал, для чего так настойчиво его подзывают» [16], «Хотя кто предугадает, какими тропами собачий ум ходит, куда он может повернуть» [17]. Ум и сообразительность позволили собаке освоить и «житейские истины»: «Уже в первый год жизни он на удивление быстро освоил многие житейские истины. Конечно же, после хозяина главным человеком в доме была Мать Детей, кормилица и полица. Услышав ее шаги, он выходил из конуры и, потягиваясь и помахивая хвостом, с “улыбкой на лице” ластился к хозяйке. Разве можно не слушаться того, кто с рождения, изо дня в день, из года в год, кормил и поил тебя?!» [18].

Внешний облик собаки имеет в тексте весьма подробное описание. Повадки Пойтэка, поступки раскрывают его характер: «Навострил короткие ушки и слабо вильнул белым пушистым хвостом, сказав этим, что слышит хозяйку. <...> Пойтэк повернул голову назад, показывая, где он охотился. Потом прилег на дорогу и, опустив тушку птицы на снег, принялся слизывать льдинки с подушечек передних лап. Делал он это с таким видом, будто ничего более важного для него на свете не существует. Никого не слышит и не видит. Ведь лапы носят и кормят его и поэтому требуют особого ухода. Сегодня не почишь их, ранки не залижешь – завтра не встанешь, на охоту не пойдешь, значит, останешься голодным, а голод – это смерть. Стало быть, здоровые лапы – это жизнь. И Пойтэк отлично понимал это» [19].

Собака – последняя опора главной героини романа в борьбе за жизнь ребенка. Помощь Пой-

тэка сохраняет искру жизни в людях. Это своеобразное возвращение долга собаки женщине, которая когда-то пожалела щенка, уберегла его: «Когда не осталось ни крошки еды, он принес в зубах куропатку. Где и как он добыл птицу – осталось тайной. <...> Он шел нехотя, часто отставливаясь. Как бы нехотя, как бы раздумывая, стоит ли поделиться с людьми своей добычей. <...>» [20].

Через воспоминания героини представлены в романе рождение и жизнь Пойтэка. Это объясняет связь между собакой и хозяйкой, которая забрала щенка в дом в морозы и спасла его от участи братьев: «Вспомнился тот день, когда родился Пойтэк. А родился он в год жестокой зимы, в самые сильные срединнозимние морозы. В помете было пять или шесть щенков, но все они замерзли, кроме одного.

В тот вечер, покормив собак, Хозяйка задержалась у конуры Пойтэковой матери, оленегонной лайки Соснэ. <...> Под ногами матери на травяной подстилке копошился и едва слышно попискивал беленький комочек, последний щенок. <...> Новорожденный щенок, белый комочек, едва различимый на подлунном снегу, повизгивая, пробирался по тропинке в сторону дома. Не то шагом, не то ползком. Он еще совсем неуверенно держался на дрожащих ножках. Делал несколько шажков, на неровностях тропы спотыкался и плюхался на брюхо. Тоненько поскуливая, царапая утоптанный наст еще не отвердевшими коготками, чуть проползал вперед на животе и потом с трудом поднимался и начинал семенить к дому. Падал. Барахтался на месте. Если переворачивался на бок или спинку, то сучил лапками, как человеческое дитя. Довольно шустро пытался вскочить. Наконец вновь поднимался. Бежал неуклюже. Почти на одном месте. Но настойчиво, целеустремленно. При этом радостно повизгивал. Опять же, как ребенок. Он был почти невидимкой на снегу под призрачным лунным светом. И только мечущаяся туда-сюда черная пуговичка кончика носа и тоненький голосок выдавали живое существо» [21], «Так Пойтэк впервые попал в человеческий дом. Сначала у него не было имени. Звали его просто Парнишка, Сыночек Соснэ, Собаки Дитя. Он оказался весь белым, ни одной черной шерстинки. Поэтому и получил имя Пойтэк, что значит “куропатка”. Был он, как всякий ребенок, очень забавным и любопытным. Отогревшись и окрепнув, он по-хозяйски обошел всю нижнюю, околадверную, часть дома, проверил и обнюхал оба нижних угла. Желая поближе познакомиться, подходил к людям, терся об их ноги, иногда ненавязчиво взвизгивал, просил внимания. А может быть, просился на руки. Всем домочадцам он понравился. Но когда холода пошли на убыль,

его отвели на улицу, в собачий домик. Ибо в семье придерживались веками сложившегося правила: человеку – человечесь, собаке – собачь. Так в первый и последний раз Пойтэк пожил в человеческом доме» [22]. Цвет собаки символически предопределил его судьбу – стать своеобразным ангелом-хранителем и добрым помощником женщины, последней надеждой – спасителем хозяйки и ее ребенка. Этот путь, видимо, ему определил Верховный бог, так как для собак есть свои правила и законы, установленные свыше. В романе читаем: «Вообще-то для собак были свои правила. С самого рождения собаки должны жить собачьей жизнью. В человеческом доме их никогда не держали и к теплу не приучали. Если начинаешь держать в людском доме, значит, как бы очеловечиваешь их. Стало быть, они должны тогда жить по человеческим правилам. А так не годится. У них свой дом, своя пища, своя тропа. Сам Верховный определил им такую жизнь. У каждого из них своя судьба. У всех разная. И, наверное, их судьбы могут быть не менее счастливыми, чем у людей. Кому что предназначено свыше. И жизнь этого белого комочка (Пойтэка. – Е. К.), как и всякой живности, тоже в руках самого Верхнего. Как он решит, так тому и быть...» [23].

Повзрослевшей собаке – любимцу семьи – прощались многие проступки, за которые других собак наказывали. Верность Пойтэка, его разумное исполнение служебных обязанностей подчеркивают ценность животного: «Со временем он стал степенным оленегонным псом. Делал свое дело обстоятельно, без суеты, не по-собачьи разумно. Понимал хозяина без слов: по едва уловимому движению руки, кончика носа, глаз. Не говоря уже об интонации голоса. И конечно, никого, кроме хозяина, не признавал и не слушался. Тот платил тем же: многое прощалось Пойтэку, особенно в последние годы. <...> Обычно за такие грехи псы бывали биты, но Пойтэку все сходило с рук. Точнее, с лап. Он знал себе цену. За хорошую оленегонную лайку могли отдать не одного оленя. А Пойтэк, если того требовали обстоятельства, за стадо стоял насмерть перед крылатой ли птицей, перед четвероногим ли зверем, перед двуногим ли существом» [24].

Интересно и своеобразное уподобление жизни собаки возрасту человека. Новорожденным щенком Пойтэк сравнивается с ребенком, с возрастом он страдает от болезней, как и человек: «С возрастом Пойтэк становился все менее резвым. У него стали побаливать суставы. Полдня он еще мог потоптаться возле стада, а потом потихоньку удалялся в укромное местечко <...> и, лежа на животе, подремывая, наблюдал, как молодые и шумливые собратья сбивали оленей в стадо. Все понимали, что он уже отработал свое,

что с него ничего больше уже не возьмешь. Но все настолько к нему привыкли, что не представляли жизнь селения без него» [25]. «Ты хороший старик! Хороший человек!..» [26], – обращается хозяйка к собаке.

С Пойтэком связывает героиня надежду на спасение единственного оставшегося в живых сына Саввы и веру в то, что умная собака приведет помощь к обессиленной хозяйке. Картина спасения появляется перед глазами женщины, впадающей в «сон-забытье»: «Вот Пойтэк подбежал к дверям дома и остановился. Хозяйские собаки подняли невообразимый лай на чужака, посмеявшегося прийти <...> со странной волокушей. Из дома вышли люди. Удивились. <...> Потом опомнились, отвязали люльку и с малышом вернулись в дом. Пойтэк постоял еще немного, оглянулся на пустую волокушу и затем сделал несколько шагов в сторону. Он знал, что от него требуется: он должен вернуться к хозяйке, туда, где оставил ее. Сразу, немедленно. <...>

А люди в доме вскоре хватились: где же белый пес, который привез малыша? Убежал обратно? Значит, там есть живой человек. И люди засобирались в дорогу, вслед за Пойтэком» [27], «В том, что Пойтэк вернется и ляжет рядом с ней возле левого бока, с солнечной стороны, она нисколько не сомневалась. Не сомневалась, потому что у него была хорошая родословная. Дедушка Детей погиб в разгар войны между белыми и красными. <...> Родичи оплакали его, исполнив все обряды по погибшему. Только его собака не могла успокоиться: перестала есть и все выла и выла. Когда она своим воем всем измотала нервы, ее отвязали и отпустили. Она убежала на кладбище, легла обочь верхней домовины-надгробия хозяина и там околела. Вот из этой породы и был Пойтэк. Поэтому он не бросит хозяйку, не оставит ее одну, обязательно вернется» [28].

Интересны взаимоотношения Пойтэка с другими собаками. Они строятся по правилам, которые Пойтэк знает и соблюдает: «И Пойтэк не выдержал. Уверенной, но внешне ленивой трусцой по ровненькой прямой побежал к конурам и остановился в десяти шагах от них. За свою долгую жизнь старик Пойтэк хорошо освоил все собачьи правила. Он вздыбил шерсть на загривке, а потом показал клыки, чтобы все видели, что они на месте. И лишь после этого не спеша, шагом, как бы в развалку подошел к корыту молодого пса и начал есть. Молодой раза два тявкнул обиженно и забился в конуру.

Все собаки разом, как по команде, перестали лаять. И теперь они с любопытством разглядывали нахального чужака. А Пойтэк, поев, облизнулся, обвел глазом все конуры, постоял как бы в раздумье и с достоинством отошел в сторону» [29].

Собака в романе определяет линию жизни героини. Разговаривая на разных языках, пес и женщина понимают друг друга. Собака становится символическим воплощением жизни Матери Детей в романе, и героиня понимает это: «Когда женщина впадала в сон-забытье и надолго затихала, Пойтэк подходил к ней и, лизнув ее в лицо, начинал поскуливать. <...> Она знала: Пойтэк понимает все. Они рано или поздно доберутся до жилья. Если бы исход предвещал быть другим, то старик пес просто лег бы рядом с ней и, подобно своему предку на могиле Дедушки Детей, окопел бы возле хозяйки. Но они все шли-ползли вперед» [30].

Как видим, Айпин в своих произведениях в лучших анималистических традициях передал облик, повадки, раскрыл характер животного, гармонично сочетая художественное и естественнонаучное.

Прозаик воссоздал образы животных в рассказах «Медвежье горе», «Бездомная собака», романе «Божья Мать в кровавых снегах». В рассказе «Медвежье горе» писатель уподобил медвежью семью семье человека, поэтому и трагедия медведицы-матери воспринимается, в первую очередь, на эмоциях, чувствах. В двух других произведениях Айпин использует параллель «человек – собака», которая, можно сказать, стала уже традиционной для анималистической прозы. Стоит отметить, что повествовательная линия о судьбе животного в последних двух произведениях не является главной, она лишь дополняет основное повествование.

#### Примечания

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Н. Никоминона. М., 2003.
2. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 2001.
3. Айпин Е. Д. Клятвopеступник. Избранное: роман и рассказы. М., 1993. С. 8.
4. Там же. С. 7.
5. Там же. С. 7–8.
6. Там же. С. 8.
7. Там же. С. 8.
8. Роговер Е. С., Нестерова С. Н. Творчество Еремея Айпина. Ханты-Мансийск, 2007. С. 14–15.
9. Там же. С. 26.
10. Айпин Е. Д. Клятвopеступник... С. 101.
11. Там же. С. 101.
12. Там же. С. 101.
13. Там же. С. 103.
14. Там же. С. 106.
15. Там же. С. 107.
16. Айпин Е. Д. Божья Мать в кровавых снегах. Екатеринбург, 2002. С. 204–205.
17. Там же. С. 206.
18. Там же. С. 213.
19. Там же. С. 205.
20. Там же. С. 205.
21. Там же. С. 206–209.
22. Там же. С. 211–212.

23. Там же. С. 206–207.
24. Там же. С. 212.
25. Там же. С. 213.
26. Там же. С. 252.
27. Там же. С. 244–245.
28. Там же. С. 246.
29. Там же. С. 245.
30. Там же. С. 253.

УДК 82-2

А. А. Соловьева

#### ЯЗЫК ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ТЕХНИКА «VERBATIM» (ВЕРБАТИМ)

В статье предпринимается попытка рассмотреть «Verbatim» как способ создания драматического произведения, выявить специфику этой техники, а также смоделировать возможные перспективы развития «Verbatim» в жанре документальной пьесы.

In this article the author makes an attempt to consider “Verbatim” as a method of creating a dramatic work. The specificity of this technique is revealed, and also some possible prospects of its usage in the genre of documentary play.

*Ключевые слова:* драматическое произведение; документальная пьеса; «Verbatim» (вербатим).

*Keywords:* dramatic work; documentary play; “Verbatim”.

В рамках вопроса изменчивости доминант в литературе можно говорить о том, что в XXI в. в России резко возросла роль и место драматургии в истории литературы, некоторые исследователи полагают, что ни в одну эпоху драматургия не имела такой популярности, и называют рубеж XX–XXI вв. эпохой расцвета русской драматургии, когда возросло не только количество, но и качество драматических произведений. В статье «Ройл Корт versus Любимовка», опубликованной в журнале «Современная драматургия», ставшей чем-то вроде манифеста драматургии нового века, говорится: «Никогда еще в истории российской литературы и российского театра драматургия не переживала такого расцвета. Даже во второй половине XVIII века, во время наивысшего (по мнению авторов) развития российской драмы, не было такого потрясающего многообразия форм. <...> Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас» [1].

Современная драматургия переживает метаморфозы, касающиеся и формы, и содержания. Особое место в этом процессе занимает техника,

создания произведения – «Verbatim», появившаяся несколько лет назад и активно используемая в настоящее время в литературе. Этот феномен привлек к себе пристальное внимание как со стороны авторов пьес, так и со стороны исследователей драматургии, разобраться, что такое Verbatim, в чем его художественная ценность, пробовали и драматурги, и литературоведы: Михаил Угаров, Александр Родионов, Владимир Забалуев, Ильмира Болотян, Дмитрий Десятерик и другие [2].

На основе уже имеющегося опыта в работе с «Verbatim», представляется возможным сделать переакцентуацию данного феномена.

Термин «Verbatim» латинского происхождения имеет следующую семантику:

1. *сущ.* 1) дословная передача; 2) стенографический отчет;

2. *прил.* буквальный, дословный; стенографический;

3. *нареч.* дословно, слово в слово; стенограмма, стенографический отчет; дословная передача [3].

В русский язык «Verbatim» пришел из английского: «зародился в Англии, в середине 1990-х, на волне современной драматургии, называемой “New Writing” (русскоязычный аналог – “Новая драма”)» [4].

Нижеприведенная таблица – результат эмпирического эксперимента – поможет наглядно представить функции техники «Verbatim». Суть эксперимента заключается в следующем: в части А таблицы приведен отрывок текста реальной пьесы, созданной в технике «Verbatim», а в части Б – тот же самый текст, но переведенный на литературный русский, как если бы это был обработанный текст или текст, выдуманный автором. То есть текст как некий гипотетический вариант того же самого отрывка, сохранивший общую мысль и смысл каждой фразы, но не имеющий отношения к «Verbatim».

В качестве объекта исследования взят отрывок из пьесы – «Verbatim» Вадима Леванова «Сто пудов любви», опубликованной в сборнике документального театра [5].

В результате эксперимента персонажи в части А и части Б стали совершенно разными, хотя основная мысль отрывка передана без изменений. Утрачены речевые особенности, потеряна характерность образов, смещены акценты, снята степень остроты конфликта – то есть произведение в целом потеряло художественную ценность.

Очевидно, что роль техники «Verbatim» велика в создании характерного литературного образа, но было бы неправомерно сводить функцию «Verbatim» только к возможности создания персонифицированной, индивидуализированной речи персонажа – техника «Verbatim» применяется к произведению как целостной структуре.

Предполагается, что при создании художественного текста с помощью «Verbatim» автор не нарушает не только сложившейся речи персонажей, но и последовательности событий, характера взаимоотношений героев. Автор фиксирует действительность с предельно возможной точностью, сводит к минимуму свое присутствие, только меняет имена реальных лиц на вымышленные, а иногда и вовсе избегает любых трансформаций. На первом плане всегда находится стремление к наиндивидуальной прорисовке ситуации. Прототип и действующее лицо, герой произведения, созданного с помощью техники «Verbatim», – фактически эквивалентны. Героями пьес становятся обычные люди, выхваченные из реальности в конкретный промежуток времени и перенесенные в пространство художественного произведения. За счет этого достигается максимально возможный синтез и интеграция реальности и вымысла, документального жанра и жанра художественного.

Естественно, что произведение, целиком ориентированное на технику «Verbatim» (например, «Я боюсь любви» Елены Исаевой), не будет иметь особенной остроты сюжета, стремительных и неожиданных развязок, но художественная ценность такой пьесы заключается отнюдь не в сюжетных коллизиях, а в особой документальности характеров, в которых каждый читатель или зритель без труда узнает себя. Особое значение приобретает интимность происходящего, создается ощущение, что зритель или читатель застает героя врасплох в какой-то важный период его жизни без дополнительных флеш-бэков, так как обычно в текстах, построенных на «Verbatim», нет богатых реминисценций, если только прототип сам не обмолвится об этом.

До сих пор не выработана методика работы с этой техникой. Некоторые авторы предпочитают классический способ создания драмы, однако они не всегда отрицают «Verbatim». Вместо этого драматурги влетают в «искусственно» созданную ими ткань пьесы, «живые» куски «Verbatim». Драматург Максим Курочкин, который в целом не склонен пользоваться техникой «Verbatim», в ходе драматической лаборатории, проходившей в Кирове летом 2009 г., написал пьесу «Краеведы», в которой реальная речь кировчанина органично влетает в ткань пьесы, созданную драматургом, в выдуманный или взятый из другой реальности сюжет.

По словам Елены Греминой, драматург, использующий «Verbatim», работает с информационным донором [6], но донор этот не столько информационный, сколько «интонационный», так как автор перенимает в первую очередь характер речи прототипа: индивидуальные выражения, слова-паразиты, темп, который также может пе-

редаваться графически, и другие характерные черты, например, такие, как потеря интервокального [j]. Речевые особенности прототипа переносятся в ткань пьесы почти или совсем без изменений. Случается, что в связи с незначительным вмешательством самого автора в произведение текст становится настолько автономным, что автор указывает себя как «составителя», так произошло в случае с пьесой «Детская неожиданность» Анны Добровольской, Владимира Забалуева, Алексея Зензинова [7].

В настоящее время отношение к «Verbatim» неоднозначное. С одной стороны, в определенном кругу авторов, склоняющихся к документальному театру, происходит активизация внимания к «Verbatim». Термин стал использоваться применительно к специфике произведения как его доминирующая характеристика; так, в статье «Новой газеты», посвященной вопросу современной пьесы, сопоставление двух текстов начинается фразой: «Кровосмесительная история Германа Грекова “Ханана” [8] странным образом пе-

Текст Verbatim Вадима Леванова «Сто пудов любви»	Наш модифицированный текст
<p>Алиса. – Ты!... ты... ты подлая сволочь! Вот ты кто! Ты бросил меня и маленького Сережку, бросил тут во Владике, мы тут сидим вообще без света, без электричества, как кроты, без тепла, без денег, жрать временами нечего, а ты, подлая сволочь, сидишь жируешь в своем гребаном Лондоне и даже не вспомнишь ни разу про меня, да ладно фиг там со мной, про сына ни разу даже не вспомнил! Заделал мне ребеночка, а сам свалил спокойненько... Песенки сочиняешь, да?.. Хорошо тебе, да? Помни только, что Бог – не Микишка, у него своя книжка. Отольются в смысле кошке мышкены слезки! Ой, как отольются!</p>	<p>АЛИСА. Ты подлец. Оставил меня и Сережу во Владивостоке, в темноте, холоде и голоде, уехал в Лондон и забыл даже о сыне. Ты пишешь песни, и тебе хорошо, но в будущем тебе воздастся! И очень сильно</p>
<p>Даша. – Надо мной все прикалываются, смеются. Все кругом считают меня со сдвигом, сумасшедшей, тронутой, говорят, что у меня снесло башню. Лена. – Уроды! Они все уроды! Марина. – Они ничего не понимают! Полина. – Ну и пусть! Мне наплевать на то, что все обо мне думают! Главное, что ты у меня есть! Главное, что я люблю тебя! Марина. – Может я родилась для этой любви? Полина. – Никто! Никто не может понять и поверить в то, что на свете еще есть настоящая большая любовь! Но она есть! Есть! Потому что я люблю тебя! Даша. – Ты такой сексапильный, такой сексуальный, я готова отдаться тебе... Тебе только стоит позвать меня, и прибегу, примчусь, как собачка, как каштанка с тапочками в зубах... Лена. – Я хочу, чтобы ты знал, что я не буду, не хочу без тебя жить! Я просто не могу без тебя жить, ты нужен мне как воздух! Если ты не ответишь мне, я залезу на крышу нашего дома, и с шестнадцатого этажа я буду кричать о своей любви, а потом шагну вниз... Я знаю, что некоторые так делали и про них потом писали в газетах. И когда ты прочитаешь в газете про меня, ты будешь очень жалеть и раскаиваться, что так со мной поступил!</p>	<p>ДАША. – Надо мной все подшучивают, смеются. Все кругом считают меня выжившей из ума, сумасшедшей, ненормальной, говорят, что у меня ум за разум зашел. ЛЕНА. – Подлецы. Они все подлецы. МАРИНА. – Они ничего не понимают. ПОЛИНА. – Ну и пусть! Мне все равно, что обо мне думают. Главное, что ты у меня есть! Главное, что я люблю тебя! МАРИНА. – Может я родилась для этой любви? ПОЛИНА. – Никто не может понять и поверить в то, что на свете есть еще настоящая любовь, но она есть, ведь я люблю тебя. ДАША. – Ты такой милый, я с удовольствием выпью с тобой кофе. Только позвони мне, и я сразу же приду, как должно верному другу. ЛЕНА. – Я хочу, чтобы ты знал, что если ты мне не ответишь, то я расстанусь с жизнью, потому что без тебя нет мне жизни. А ты всю жизнь будешь винить себя в моей гибели</p>

рекликается с сумбурным вербатимом Елены Исавой «Я боюсь любви» [9].

С другой стороны, «вербатим сам по себе не стал в русской драматургии самоцелью» [10], поскольку эта техника имеет узкую направленность и активно развивается только в жанре документальной пьесы.

Эта парадоксальная ситуация способна разрешиться только в том случае, если жанр документальной пьесы станет литературной доминантой или вовсе исчезнет как жанр.

#### Примечания

1. «Современная драматургия». 2003. № 4. Цит. по <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html>.

2. Родионов А. «Вербатим» – реальный диалог на подмостках // Отечественные записки. 2002. № 4–5; Забалуев В. Вербатим – матрица реальности // Завтра. 2005. № 41 (621); Болотян И. О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. № 5; Десятерик Д. Словарь современной культуры: вербатим // День. Киев, 2004.

3. Из англо-русского словаря Мюллера [http://dic.academic.ru/dic.nsf/eng\\_rus/826926/verbatim](http://dic.academic.ru/dic.nsf/eng_rus/826926/verbatim).

4. Десятерик Д. Словарь современной культуры: вербатим // День. Киев, 2004. 18 февраля // [http://www.newdrama.ru/authors/vyugrajev/art\\_2953/](http://www.newdrama.ru/authors/vyugrajev/art_2953/)

(Примером западной «новой драмы» служат пьесы «Shopping Fucking», «Откровенные полароидные снимки» Марка Равенхилла, «4.48 психоз», «Очищенные» Сары Кейн и «Огневики» Мариуса фон Майенбурга. Жесткие, изначально пьесы ставились в британском театре «Ройял Корт», ставшем своего рода полигоном нового драматургического письма).

5. Из личной переписки с автором.

6. [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/culpaper/article.jsp?number=387&rubic\\_id=1001582&crubic\\_id=1001583&pub\\_id=309029](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=387&rubic_id=1001582&crubic_id=1001583&pub_id=309029).

7. <http://www.bigbreakfest.ru/prog.php?event=11&prog=1>.

8. Пьеса была опубликована в журнале «Современная драматургия» под названием «Дурное семя».

9. <http://www.novayagazeta.ru/data/2008/68/27.html>.

10. Болотян И. О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. № 5. <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>.

УДК 82-1/-9

Е. В. Намычкина

## СКАЗКА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

В статье рассматривается вопрос о правомерности выделения литературного жанра сказки. Выявляются отличия сказки от мифа и легенды. Произведения жанра сказки анализируются с формально-структурной, функциональной, когнитивной и коммуникативной точек зрения. Описываются различия между литературной и народной сказкой, рассматривается проблема принадлежности сказки детской литературе.

The article is devoted to determining the genre status of fairy tale. The distinctions of fairy tales, as different from myths and legends are formulated. Fairy tale is analysed as to its structure, function, cognitive and communicative aspects. The differences between literary and folk tales are described. The problem of considering fairy tale as part of children's literature is discussed.

*Ключевые слова:* жанр, сказка, миф, легенда, вымысел, народная, литературная, детская, воспитание.

*Keywords:* genre, fairy tale, myth, legend, fantasy, folk tales, literary fairy tales, tales for children, upbringing.

Художественная литература – это очень обширная и вариативная разновидность языка. Состоящая из множества жанров, направлений, стилей, она является предметом множества исследований. Наибольший интерес представляет вопрос о жанровом своеобразии художественной литературы.

Под литературным жанром понимают «исторически складывающийся и развивающийся тип литературного произведения (художественного, публицистического, научного и др.)» [1].

В одной из своих позднейших работ В. В. Виноградов определил изучение жанрового своеобразия стиля как чрезвычайно существенную проблему лингвистической стилистики [2]. В настоящий момент происходит становление отдельной науки о жанре. Открытыми для дискуссии остаются вопросы о дефинировании жанра, о критериях выделения и классификации жанров и возникающие в связи с этим проблемы (меж)жанровой дифференциации (проблема границ жанра) и внутрижанровой вариативности (проблема идентичности жанра) [3]. Многие ученые (В. Л. Нер, К. Гаузенблас, И. Мистрик, М. Н. Кожина, Н. М. Разинкина) пытались раскрыть понятие жанра в своих работах. Однако до настоящего времени перед исследователями стоит много вопросов, связанных с такими взаимосвязанными понятиями, как текст, жанр, функциональный стиль, язык художественных текстов.

Сложность определения жанрового своеобразия произведения объясняется такими свойствами жанра, как динамичность, изменчивость его границ, а также наличием многочисленных промежуточных форм. Как отмечает М. Н. Кожина, «признаки жанра эволюционируют: нередко одни и те же жанровые названия в разные периоды литературного развития выражают разные понятия, так как соотнесены с различными типами текстов» [4].

Тем не менее жанровая классификация имеет много преимуществ по сравнению с другими системами. В. А. Тырыгина подчеркивает, что эта типологизация текстов наиболее естественна, многомерна, максимально конкретна и динамична, основана на индуктивном подходе. Еще одним достоинством системы в сравнении с другими классификациями текстов исследователь называет номинацию ее элементов.

В исследовании В. А. Тырыгиной подчеркивается необходимость синтезирующего подхода к толкованию жанра, принимающего во внимание все формирующие его основания: **формально-структурное, функциональное, когнитивное и коммуникативное**. Исследователь указывает на большое значение антропологической составляющей жанра, которая заключается в роли, назначении жанра в деятельности человека. Жанр – это способ, который выбирает автор для общения с аудиторией, наилучшего выражения своих мыслей и реализации задач. «Жанровая форма теснейшим образом связана с жанровым содержанием – с тематикой произведений и с особенностями осмысления автором-художником (публицистом, ученым) определенных сторон мира» [5].

Сказка – это без преувеличения самый популярный вид литературы для детей. Длительная история становления и развития сказки привела к разноплановости, изменчивости этого жанра, нечеткости его границ. Сказка может иметь форму повести, романа, эпического произведения, поэмы и т. д.; выделяют литературные и народные сказки. Несмотря на такое разнообразие форм, сказка воспринимается как отдельный жанр со своими особенностями. Какие же свойства позволяют выделять сказку в отдельное направление?

Наиболее часто в определение сказки включают следующие характеристики: история с удивительными сюжетами и событиями, направленная на развлечение, популярная среди детей.

Будучи одним из основных жанров фольклора, сказка часто рассматривается совместно с мифом, сказом и легендой. Однако сказка отличается от этих жанров:

- сказ повествует о реальных событиях [6], в основе легенды лежит чудо, фантастический образ или представление, воспринимающиеся рас-

сказчиком или слушателем как достоверные [7]. Сказка же отличается именно установкой на вымысел;

- время событий, описываемых в легенде, известно; сюжет мифа развивается в доисторический период, время сказочных событий неопределенно. Известно только, что это «старина», «давным-давно», «в незапамятные времена». Герои здесь «жили-были», а события совершаются «долго ли – коротко ли»;

- мифы повествуют о богах, легенды – о героях, в сказках речь идет о безвестных людях;

- сказка не объясняет состояние мира и его изменения в результате деятельности героя, она описывает состояние героя и перемены в нем в результате успешного преодоления им бед и препятствий;

- в отличие от сказки, миф излагается серьезно, без иронии или морализаторства;

- события сказки развиваются линейно, в то время как в мифе они движутся по кругу и повторяются.

В английском литературоведении понятие сказки появилось в связи с реформацией литературных жанров. Самое раннее упоминание встречается в словаре *The Oxford English Dictionary* 1749 г. В английском языке немецкому термину «*Märchen*», русскому «сказка» соответствует термин «*fairy tale*». К. М. Бриггс приводит также термин «*ordinary folk tales*» как синоним «*fairy tales*». Кроме того, исследователи используют термины «*nursery tales*», «*animal tales*» для обозначения произведений, которые можно выделить в обособленные группы в связи с их структурными или тематическими особенностями.

Характеристика произведения, которое сегодня обозначается термином «*fairy tale*», – его неправдоподобность. Не всегда в произведениях этого жанра есть фантастические персонажи, но сказка всегда содержит элемент волшебства или иной сверхъестественный элемент, который является чистым вымыслом, что и отражается в названии: традиционно «*faerie*» означал состояние волшебства.

Подробный анализ сказки провел в своих работах известный отечественный фольклорист В. Я. Пропп. Исследователь описал произведение данного жанра через выделение основных его особенностей. По определению В. Я. Проппа, сказка – это, во-первых, повествовательный жанр с устной формой бытования. Во-вторых, сказка имеет своей целью развлечение и назидание. В-третьих, в основе сказки лежит необычное (фантастическое, чудесное или житейское) событие. И, наконец, в-четвертых, сказка имеет особое композиционно-стилистическое построение [8].



Н. М. Ладисова, О. Е. Филимонова, Е. У. Харриес, И. и П. Опи выделяют в своих работах следующие признаки сказки:

- 1) наличие повествования;
- 2) установка на развлечение;
- 3) особая форма построения;

4) устойчивая поэтика: определенные композиционные приемы – зачины, концовки, присказки [9]. Например, как отмечают известные исследователи английской фольклорной и фольклористической сказки Иона и Питер Опи, фраза «жили-были» (*once upon a time*) является залогом хорошей сказки для ребенка [10]. В. Я. Пропп считает, что под теоретическим понятием поэтики сказки можно объединить ее стиль и композицию. Именно этот признак, отмечает ученый, и «есть решающий для определения того, что есть сказка» [11];

5) определенная система художественных средств, которые приобретают в сказке особые поэтические функции [12];

6) для сказочных текстов характерны кумулятивность и градация интенсивности эмоционального состояния героя [13];

7) Е. У. Харриес выделяет признак сказки, который, несомненно, можно отнести к свойствам детской литературы: персонажи сказки всегда категорично поляризованы – мачеха злая на протяжении всей сказки, а падчерица остается доброй, несмотря на все испытания [14];

8) интересно сочетание в сказке двух противоречивых реалий. С одной стороны, в ней крайне редко встречаются названия мест или точного времени событий, иначе, как справедливо отмечают И. и П. Опи, сказка перестает быть такой правдоподобной. С другой стороны, причина живучести сказки заключается, по мнению этих исследователей, именно в ее реалистичности. Иными словами, исключение из повествования реалий внешнего мира делает сказку более приближенной к этому миру;

9) практически все сказки имеют границы, которые отделяют их волшебный мир от нашего реального мира. Мы воспринимаем как сказку то, что начинается с «жили-были» и заканчивается словами «жили долго и счастливо» (*Once upon a time/ happily ever after*). Эти фразы имеют эквиваленты в очень многих языках.

Большинство исследователей подчеркивают устную форму бытования как типичный признак сказки. Даже изданные произведения часто изобилуют указаниями на устную форму:

1) в заглавии («Сказки матушки гусыни», «Сказки 1001 ночи», «Сказки дядюшки Римуса»);

2) через устойчивые речевые обороты (Х. К. Андерсен часто начинает свои сказки словами «Ну, где же мы остановились?» («*Now then, here's where we begin*»));

3) через лингвистические особенности рассказчика. В произведениях Ш. Перро, к примеру, рассказчик часто употребляет просторечия, и слушатель представляет себе необразованную крестьянку-служанку. В аудиоверсии «Сказок Матушки Гусыни» сказитель перемежает свое повествование гусиным «га-га-га»;

4) в зачинах, отступлениях и концовках, где описывается обстановка ведения повествования;

5) через иллюстрации (крестьянка с прялкой, богатая дама, выступающая перед взрослой аудиторией, старый негр и внимательно слушающий его мальчик);

6) через лаконичность повествования.

Говоря об особой форме построения сказки, исследователи часто рассматривают структуру фольклорных произведений, специфику которой обусловила во многом устная форма бытования. Так, Т. В. Доброницкая отмечает: «В сказках начало несложное, развязка наступает быстро, при повествовании излагаются только факты, необходимые для развития действия» [15].

Эта модель построения сказки получила название традиционной (*traditional*) или лаконичной (*compact*). Сюда входит большая часть фольклорных произведений, сказки братьев Grimm и Шарля Перро, произведения других авторов. Как считает У. Бенджамин (W. Benjamin), «строгая лаконичность» сказок братьев Grimm обуславливается стремлением авторов воссоздать простоту и прямоту фольклорных сказаний без отступлений или второстепенных сюжетов. Они «сдержанные» (*chaste*), так как рассказчик не вдается в психологические рассуждения, не оценивает действия героев.

В 1998 г. в журнале *New Yorker* Роз Чест (Roz Chast) изложил сюжетную схему всех сказок в 4-элементной рамочной конструкции: *once upon a time (family) – suddenly (monster) – luckily (superman) – happily ever after (the same family)*.

В то же время можно выделить более сложную, многосюжетную модель строения сказок. Е. У. Харриес полагает, что в эту группу можно также отнести некоторые недлинные сказки. «Не все сложные сказки длинные. Они сложны тем, что построены на традиционных, хорошо известных сюжетах и мотивах. Подразумевается, что их читатель всегда держит в голове “классические” варианты, замечая все различия с новой версией» [16].

Сложные сказки с замысловатым сюжетом существовали и во времена Шарля Перро и братьев Grimm, более того, Е. У. Харриес отмечает, что игра с формами свойственна всей литературной сказке с самого ее начала [17]. Ранние французские сказки часто были сложные, полные скрытых психологических наблюдений. Таких сказок много и в XIX, и в XX вв. Они выпадают

из определения жанра сказки, прежде всего потому, что анализ составлялся в основном на сказках Ш. Перро и братьев Гримм.

Сказки этой группы часто прерываются. Е. У. Харриес предполагает, что это отголосок переводов сказок мадам д'Онуа, в которых были рамочные новеллы. Это также может быть связано с тем, что сказки длиннее, чем другие истории. «Но иногда кажется, – пишет исследователь, – что этот разрыв очень важен, что это не просто перерыв на обед, чай или уроки танцев» [18].

Е. У. Харриес делает справедливое заключение, что обе эти модели – жанр сказки, который развивается с разных стартовых точек [19].

Многие писатели использовали широкие рамочные конструкции, которые называют «серией устно рассказанных событий, в которых один или несколько персонажей в рамочной истории являются сказителями включенных историй» [20]. Существуют разные модели размещения повествований внутри рамки: включенные истории могут занимать почти все повествование, располагаться ближе к началу сказки или ее концу, одна рамочная конструкция может содержать несколько «вложений». Некоторые сказки построены по принципу матрешки, где во внешнюю рамку (описание условий повествования) включается основная история, которая, в свою очередь, содержит еще один рассказ. Персонажи в рамочной истории обычно ждут чего-то. Рамки всегда помещают истории внутри себя в какое-то определенное время и место, имплицитно предполагая связи между пересказываемыми историями и конкретной ситуацией, в которой они рассказываются.

Когнитивный подход к изучению жанра сказки делает необходимым выделение ее прототипического образа – произведения, имеющего наибольшее число свойственных данному жанру характеристик. «При когнитивном подходе жанр моделируется как ментальная схема, обеспечивающая пользователю языка ориентировку в речевом событии и активизирующая в его долговременной памяти соответствующий сценарий, позволяющий ему прогнозировать дальнейшие речевые действия, развертывание дискурса, отбор языковых средств, т. е. языковую кодификацию» [21]. При исследовании сказки за такой прототип следует принимать народную, а не авторскую сказку, в связи с тем что, как справедливо отмечает Е. М. Печерникова, именно в народной сказке наиболее полно проявляются особенности, свойственные жанру сказок в целом [22].

Э. В. Померанцева определяет народную сказку как «эпическое устное народное произведение, преимущественно прозаического, волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [23].

Под литературной сказкой А. Ю. Брауде понимает «авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [24].

Всемирно признанным мастером литературной сказки стал Х. К. Андерсен. Хотя его сказки уходят корнями в фольклор, они уникальны по стилю и содержат детали автобиографии и современной социальной сатиры.

Народная сказка – это классический образец фольклора, литературная сказка, тяготея к народной модели и отталкиваясь от нее, приобретает свои отличительные особенности.

Отличия литературных сказок от народных исследовали в своих работах Т. В. Доброницкая, Н. М. Ладисова, Т. В. Дьякова, Е. У. Харриес. В общем их можно свести к следующему:

1) в народной сказке все элементы четкие: зачин, завязка, кульминация, развязка, концовка. В литературной сказке не наблюдается устной формы строения, она может быть написана в форме сказочной повести или сказочного рассказа;

2) в авторскую сказку включены реалии настоящего;

3) авторская сказка – результат литературного творчества одного человека, который старается создать неповторимое художественное произведение. Н. Будур определяет «осознанное авторство» как главное отличие литературной сказки [25];

4) в народной сказке, как правило, счастливый конец. В литературной сказке конец часто бывает несчастливый, герои погибают, не добившись своего;

5) текст народной сказки вариативен, сказитель может вносить свои изменения, что привело, к примеру, к появлению множества вариантов историй о Золушке, Синей Бороде, Сивке-Бурке. Текст авторской сказки, напротив, ланоничен;

6) литературная сказка больше народной по объему, что объясняется устной формой фольклорных произведений. Авторская сказка – это часто длинное, многоходовое произведение с большим числом действующих лиц, может иметь несколько театров действия одновременно;

7) установить время бытования народной сказки невозможно, время создания авторской

сказки известно или определяется с высокой степенью точности по приметам времени в тексте;

8) если в народной сказке образ героя типизирован, в авторской сказке он индивидуализирован;

9) в отличие от фольклорной сказки, сюжет литературной сказки не ограничен набором каких-либо мотивов;

10) поэтика народной сказки традиционна, в ней используется ограниченный набор изобразительно-выразительных средств. Кроме того, в фольклорных произведениях часто встречаются устаревшие слова и выражения. В литературной сказке поэтика определяется творческой манерой автора. Т. В. Доброницкая отмечает большую эмоциональность, живость языка литературной сказки [26];

11) если традиционно в сказках повествователь был безликим, бесполом, беспристрастным, то многие авторы современных сказок, по наблюдению Е. У. Харриес, отказываются от безликого третьего лица повествователя, отдавая предпочтение первому лицу или «недостоверному третьему лицу» (*unreliable third-person voice*) [27];

12) современные литературные сказки часто получают продолжения или предыстории, где герои отправляются в новые приключения.

Опора литературной сказки на фольклорные традиции, стремление многих авторов сказок к соблюдению канонов и формул народного произведения делают возможным объединение народной и авторской сказки в один литературный жанр. Приведенные выше отличия литературной сказки от фольклорной не являются жанродифференцирующими, они лишь демонстрируют все многообразие и широту жанра сказки.

Анализ различных теоретических источников позволяет говорить о наличии промежуточного звена в векторе «фольклорная сказка → литературная сказка». Это объясняется теснейшей взаимосвязью этих двух видов произведений: фольклорная сказка за долгое время существования подвергается литературной обработке, а многие авторские сказки уходят корнями в народные традиции.

Т. В. Уткина предлагает следующую цепочку, отражающую развитие и перерождение сказки от фольклора до письменной литературы: народная (или фольклорная) сказка – «фольклористическая» сказка – литературная (или авторская) сказка – писательские пересказы [28].

К «фольклористическим сказкам» можно отнести сказки братьев Grimm, Шарля Перро. Их произведения уходят корнями в фольклор, но все они были в значительной степени изменены по форме и систематизированы.

Коммуникативный подход к изучению жанра предполагает необходимость выделения особен-

ностей реципиента. Поэтому для определения жанрового своеобразия сказки необходимо решить вопрос о принадлежности сказки детской литературе.

А. С. Макаренко, Е. А. Гаранина, И. и П. Опи справедливо полагают, что «Отличие детских книг от “взрослых” не в тематике, а в авторской манере вести рассказ, учитывающая возрастные особенности восприятия, мышления, мироощущения юного читателя, во взгляде на вещи, в языке, организации сюжета, обрисовке характеров» [29].

Мир детской литературы включает в себя не только произведения, написанные для детей, но и произведения для взрослых, которые вошли в круг детского чтения в оригинальном или адаптированном виде. Первые сказки также не являлись своим адресатом ребенка, дети слушали их вместе со взрослыми, а впоследствии сказка видоизменялась и адаптировалась специально для юных слушателей. Сегодня с уверенностью можно сказать, что сказка воспринимается прежде всего как произведение детской литературы.

В Педагогической энциклопедии приводится достаточно разноплановый список характерных черт литературы для детей: динамика в развитии сюжета; конкретность идейно-образной ткани; соответствие языка книги тому кругу понятий, которым обладает ребенок данного возраста; четкое разграничение добра и зла и ясность авторского отношения к ним; сюжетная занимательность, оптимизм, эмоциональность, юмор [30]. Очевидно, что все эти критерии подходят и к жанру сказки. Кроме того, как уже было отмечено ранее, сказка имеет установку на вымысел, что традиционно воспринимается как признак именно детской литературы.

В то же время жанр сказки включает в себя и те произведения, которые не подходят для чтения маленьким детям. К данной категории К. Бриггс относит различные страшилки, которые пугают слушателя неожиданным криком в конце. Основываясь на особенностях их строения, К. Бриггс включает их в категорию сказок для самых маленьких (*nursery tales*) [31], хотя термин «кумулятивные сказки» нам представляется более удачным в данном контексте.

Существует также большая группа сказок, которые нельзя отнести к разряду детской литературы в связи с особенностями их сюжета. Так, некоторые произведения братьев Grimm, «Сказки 1001 ночи» изобилуют сценами жестокости и насилия, в произведениях Х. К. Андерсена читатель зачастую может почувствовать пессимизм, нетипичный для детской литературы, сказки Э. Гофмана полны внутреннего философского смысла, сатиры, идея некоторых сказок Е. Л. Шварца слишком сложна для детского восприятия. Авторы многих сказок изначально видят своим ад-

ресатом взрослого читателя, что и влечет за собой важные отличия этих произведений.

Выбор сказки, как и выбор любой литературы для ребенка, несомненно, должен производиться с учетом его возраста. Тогда сказка не только будет интересна ребенку, но и поможет развитию его мышления.

Роль детской литературы в становлении новой личности трудно переоценить. Как отмечает в своей работе Е. А. Гаранина, язык детской литературы помогает отдельной личности преодолеть путь, пройденный человечеством от коллективного творчества и ранних этапов развития культуры до классической литературы [32].

В то же время ряд исследователей отмечают, что сказка «постепенно в лучших своих образцах вышла за рамки назидательности» [33]. Т. В. Доброницкая подчеркивает, что «В Эпоху Просвещения сказки не “рекомендовались” для детского чтения, так как книги для детей прежде всего должны быть информативными и поучительными» [34]. В конце XVIII в. их расценивают как оскорбление рационального мышления. Е. У. Харриес указывает, что уже в это время имело место разделение сказок по принципу наличия воспитательного начала. Так, в XVIII в. существовали два вида сказок: дидактические книги, напечатанные на хорошей бумаге, и дешевые издания народных сказок. Сказки первой группы были основаны на пословицах и баснях, их писали специально для детей, для последующего использования при обучении. Произведения второй группы печатались на дешевой бумаге в 24 странички и лежали на лотках рядом с маленькими книжечками анекдотов и историями о легендарных героях и великих святых.

В конце XX в. большая часть исследователей выделяют лишь развлекательную функцию сказки. Однако И. и П. Опи указывают на внимание самих авторов к моральной стороне сказки: «Появившиеся в Англии в середине – конце XIX века, сказки имели различную стилистическую окраску, но главная задача писателей сводилась к одному – дать урок воспитания нравственности и, вместе с тем, выразить ощущение своего времени в художественной (т. е. сказочной) форме, доступной детскому сознанию и заключающей в себе глубину философских раздумий автора о смысле жизни и назначении человека» [35].

И в наше время воспитательная и обучающая функции сказки признаны ведущими учеными (В. Г. Белинским, В. Я. Проппом, К. И. Чуковским, С. Я. Маршаком, М. Я. Блохом) как ее основные функции. Для примера приведем высказывание К. И. Чуковского: «Теперь уже считается общепризнанной истиной, что сказка совершенствует, обобщает и гуманизирует детскую

психику, так как слушающий сказку ребенок чувствует себя ее активным участником и всегда отождествляет себя с тем из ее персонажей, кто борется за справедливость, добро и свободу. В этом-то деятельном сочувствии малых детей благородным и мужественным героям литературного вымысла и заключается воспитательное значение сказки» [36].

Как справедливо отмечают И. и П. Опи, сказка – это не волшебная история, а скорее философское произведение. Мораль сказки состоит в том, что переход в состояние счастья происходит не по волшебству, а в результате истинной любви одного человека к другому. Чары поменяли лишь внешний облик героя, чтобы помочь в достижении цели [37].

Роль воспитательной и образовательной функций сказки нельзя недооценивать. Ребенок знакомится с этим жанром литературы в самом раннем возрасте, когда его сознание наиболее восприимчиво. Через сказку ребенок познает окружающий мир, знакомится с важнейшими понятиями и категориями, с объектами живой природы и их особенностями, с нравственными и моральными нормами, с понятиями добра и зла. Сказка помогает ребенку научиться выражать свои мысли в соответствии с речевой ситуацией. Кроме того, как отмечает В. Я. Пропп, сказка знакомит ребенка и с его историческим прошлым, с культурой его предков, с явлениями, которые уже забыты современниками.

Сегодня произведения этого жанра не только помогают в изучении истории, но и являются хорошим инструментом обучения другим дисциплинам. Методисты и педагоги не только применяют уже имеющиеся произведения этого жанра, но и разрабатывают специальные методические сказки. Благодаря их образности, красочности, знакомой с детства форме, логичному сюжету и разнообразию подходов к использованию, такие сказки становятся очень популярными средствами обучения.

Признание в наши дни важной роли сказки в воспитании читателя стало результатом разностороннего анализа произведений и мотивации авторов. Конечно, нельзя утверждать, что каждая сказка – инструмент воспитания и обучения. Некоторые произведения этого жанра действительно выполняют исключительно развлекательную функцию.

Подводя итог, отметим, что сказка – это самый типичный вид художественной литературы, который С. Я. Маршак справедливо назвал «излюбленным и основным жанром детской литературы» [38]. Выделение сказки в отдельный жанр обуславливается следующими ее признаками:

- установкой на вымысел, являющейся одним из главных отличительных признаков сказки;

- особыми композиционно-стилистическими приемами, используемыми в произведениях этого жанра (формально-структурное основание);
- направленностью в основном на детскую аудиторию (коммуникативное основание);
- сочетанием развлекательной, воспитательной и образовательной функций (функциональное основание);
- существованием в сознании читателя яркого прототипического образа данных произведений, которым является народная сказка (когнитивное основание).

Жанр сказки чрезвычайно широк, включает в себя авторские и народные, прозаические и поэтические, развлекательные и поучительные, односюжетные и сложные многосюжетные произведения.

Сегодня эта область литературы изучена недостаточно, прежде всего, с точки зрения ее стилистических особенностей. Много вопросов остается также в исследовании жанрово-стилистических особенностей литературной зарубежной сказки.

#### Примечания

1. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожин; редкол.: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 56.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 15.
3. Тырыгина В. А. Проблема жанра в массово-информационном дискурсе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. С. 10.
4. Стилистический энциклопедический словарь... С. 56.
5. Там же.
6. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 382.
7. Там же. С. 177.
8. Протт В. Я. Русская сказка. Л.: ЛГУ, 1984. С. 38.
9. Ладисова Н. М. Экспрессивность как элемент системы стиля английской литературной сказки: дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1981. С. 11.
10. *Opie I. and P.* The Classic Fairy Tales. Granada; London, 1983. С. 19.
11. Протт В. Я. Русская сказка. Л.: ЛГУ, 1984. С. 39.
12. Ладисова Н. М. Указ. соч. С. 11.
13. Филимонова О. Е. Язык эмоций в английском тексте. Когнитивный и коммуникативный аспекты: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. С. 239.
14. *Harries E. W.* Twice upon a Time Women Writers and the History of the Fairy Tale. Princeton University Press, 2001. С. 100.
15. Доброничкая Т. В. Стилистико-синтаксические особенности английской детской литературной сказки: дис. ... канд. филол. наук. М., 1980. С. 11.
16. *Harries E. W.* Указ. соч. С. 16.
17. Там же. С. 16.
18. Там же. С. 86.
19. Там же. С. 17.
20. Там же. С. 104.

21. Тырыгина В. А. Указ. соч. С. 13.
22. Печерникова Е. М. Основные особенности синтаксиса немецких народных сказок (на материале сказок бр. Гримм): дис. ... канд. филол. наук. М., 1962. С. 3.
23. Литературный энциклопедический словарь... С. 383.
24. Уткина Т. В. Взаимосвязанное изучение русских, мордовских и зарубежных литературных сказок: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1998. С. 10.
25. Будур Н. В. и др. Зарубежная детская литература: учеб. пособие для студентов сред. и высш. пед. учеб. заведений / Н. В. Будур, Э. И. Иванова, С. А. Николаева, Т. А. Чеснокова. М.: Изд. центр «Академия», 1998. С. 301.
26. Доброничкая Т. В. Указ. соч. С. 12.
27. *Harries E. W.* Указ. соч. С. 101.
28. Уткина Т. В. Указ. соч. С. 8.
29. *Opie I. and P.* Указ. соч. С. 642.
30. Педагогическая энциклопедия / гл. ред. И. А. Каиров, Ф. Н. Петров. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1965. С. 642.
31. *Briggs K. M.* A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language. Incorporating the F. J. Norton Collection. Part A Folk narratives. Vol. 1 and 2. L.; N. Y., 1991. Ч. 2. С. 3, 511.
32. Гаранкина Е. А. Языковые средства выражения комического в детской литературе: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. С. 27.
33. Будур Н. В. и др. Указ. соч. С. 4.
34. Доброничкая Т. В. Указ. соч. С. 10.
35. *Opie I. and P.* Указ. соч. С. 22.
36. Доброничкая Т. В. Указ. соч. С. 7.
37. *Opie I. and P.* Указ. соч. С. 14, 19.
38. Маршак С. Я. Статьи, выступления, заметки, воспоминания: собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1971. [http://www.lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/marshak6\\_2.txt](http://www.lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/marshak6_2.txt).

УДК 398.32

Д. В. Сокаева

### К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ОСЕТИНСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ О СВАТИЛИЩАХ

Осетинские фольклорные тексты о святилищах в жанровом отношении под одной темой объединяют легенды, предания и устные рассказы. Таким образом, рассматриваемый материал разделен на канонические и спонтанные фольклорные тексты. Такое разделение является принципиально другим, нежели принятое в науке разделение на фабулаты и мемораты. Нами рассмотрены содержание и структура осетинских фольклорных текстов о святилищах.

Ossetic folklore texts about sanctuaries seen from the point of view of their genre specificity, unite legends, traditions, and oral histories. Thus, the considered material is divided into canonical and unprompted folklore texts. This division is fundamentally different from the conventional one, discriminating between fabulats and memorats. We consider the content and structure of the ossetic folklore texts about sanctuaries.

© Сокаева Д. В., 2010

**Ключевые слова:** религиозные представления, легенды, предания, устный рассказ, святилище, топонимические предания, народные верования, меморат, фабулат, миф, информатор, обрядность, сакральный.

**Keywords:** religious beliefs, legends, traditions, oral history, sanctuary, toponymic legends, folk beliefs, memorat, fabulat, myth, informant, ritual, sacred.

Предлагаемая статья является разработкой одного из аспектов темы «Религиозные представления осетин в фольклорных текстах». Важным проблемным звеном данной темы является попытка определить особенности осетинских фольклорных текстов о святилищах, классифицировать их.

Материал, на основе которого проведено исследование, частично опубликован в различных источниках, в том числе и в периодической печати. Нами велась и ведется целенаправленная работа по сбору фольклорных текстов о святилищах в рамках фольклорно-этнографических экспедиций и использованы архивные материалы экспедиций 1932, 1959, 1988, 1989, 1991, 1992, 1994, 1999–2009 гг. [1]

В методологическом плане, в целом, мы можем опираться на исследования и выводы таких российских ученых, как В. К. Соколова [2], И. М. Колесническая [3], К. В. Чистов [4], С. Н. Азбелев [5], В. Е. Гусев [6], Н. В. Криничной [7].

Новый этап в освоении жанров фольклора, связанных с топонимией, с географическими особенностями той или иной местности, – более глубокий в психологическом плане подход обоснования особенностей топонимии не только историей народа, ее создававшего, но и ментальностью этого народа, или какого-либо объединения людей, например, по религиозному признаку.

Что касается осетинской фольклористики, то тексты с топонимической привязкой достаточно редко рассматривались исследователями специально. Их жанровые особенности и основные сюжеты стали объектом изучения С. З. Габисовой [8]. В статье «Топонимические и генеалогические народные предания осетин» она рассматривает корпус текстов топонимических преданий, опубликованных в русской периодике, в ССКГ [9], СМОМПК [10], в книгах «Осетинские народные сказки» [11], «Осетинское народное творчество» [12] и др. Автор статьи считает, что «к архаической группе топонимических преданий относятся произведения, сюжетообразующим мотивом в которых является основание селения одним первопоселенцем, двумя или тремя братьями» [13].

Святое место, святилище является топонимическим объектом: для традиционного осетина – в качестве почитаемого, для жителя, не традици-

онно воспитанного, или гостя – это точка обозначения местности. Осетинское слово для обозначения святилища – *дзуар*. По поводу значения и происхождения слова *дзуар* учеными ведутся споры вот уже около ста лет, но в данной статье мы не затрагиваем эту проблематику [14].

Заметим, что, несмотря на то что каждый ритуал и обряд, связанный с тем или иным святилищем, веками устоявшимися действиями организует пространство в соответствии со своей семантикой, фольклорные тексты и просто информация о святилищах очень редко раскрывают архетипическую суть обряда. Возможно, и так скорее всего и есть, эта суть проявляется в других фольклорных текстах, например преданиях о святых, которые поясняют сферу их деятельности, в образности песен и т. д.

Тема религиозных представлений осетин весьма актуальна не только для фольклористов и этнографов. Она является частью проблемы соотношения в самых различных аспектах официальных религий (христианства, мусульманства и т. д.) и древних традиционных верований, в данном случае осетин. Вопрос о специфике народных верований и их отражения на уровне обряда, фольклорного текста, литературного текста и бытового приложения активно рассматривается религиоведами, культурологами, историками, социологами и др. Наша задача – показать отношение к существующему культуру через фольклорный текст, который повествует об этом непосредственно. В жанровом отношении – это один из видов топонимических легенд и преданий и устные рассказы.

Границу между легендами и преданиями, с одной стороны, и устными рассказами – с другой, можно установить, но в «живой» жизни фольклорного текста происходит практически постоянный переход рассказчика от канонических тем легенд и преданий к темам современной жизни. Кроме фольклорных рассказов, которые по определению своему являются и устными, и передаваемыми от поколения к поколению, их мы и назвали выше каноническими, фольклорист не может не пользоваться информацией, которая спонтанно выявляется при опросах информаторов. Эта информация не сформировалась в тот или иной жанр фольклора, но такие тексты в подавляющем своем большинстве содержат «мифологическое» или «историческое» ядро и являются либо «кирпичиками» для будущих полноценных фольклорных текстов, либо вариантом того или иного звена уже существующего в традиции сюжета. Притом что так называемая информация не является законченным фольклорным текстом с оговорками, он тоже, как нам замечено, выстраивается информатором по определен-

ной схеме: 1) констатация факта наличия святилища; 2) описание примет, внешнего вида святилища; 3) попытки объяснить происхождение, название, природу чудодейственной силы и т. д. святилища.

Синхронный срез устного рассказа обнажает рефлексию рассказчика, а актуализация темы продлевает жизнь канонического сюжета и мотива. Таким образом, фольклорные тексты о святилищах – это общее название для легенд, преданий, устных рассказов, историй, связанных со святилищем и местностью, где находится святилище и т. д. В применении к православной реальности такой фольклор называется прихрамовым. Объединение текстов не по признакам жанра, а по теме, особенность осетинских фольклорных текстов о святилищах.

Что касается других жанров фольклора, то в них, за редким исключением, как таковой образ святилища встречается редко (в ограде святилища/рядом со святилищем хоронят героя в волшебной сказке, например), но активно фигурируют Бог (Хуцау), святые, которым посвящены многочисленные святилища в Осетии, и довольно разнообразная ритуальная атрибутика.

Так как святилище тесно связано с обрядовой жизнью общества, то обычно рассказы о них повествуют об их возникновении, существовании, об отношении к ним жителей (почитание – непочитание), об их функции (произнесение клятвы около святилищ) и т. д. В более широком развороте выстраивания всей системы осетинских религиозных представлений тему святилищ логично дополнить рассмотрением представлений об обитателях нижнего мира (чертях, далимонтах) и о проявлении негативных сил в том или ином мире (ус-бирагъ – женщина-волчица) [15]. Модели представлений о верхнем и нижнем мирах целостно представлены в волшебных сказках и нартском эпосе.

Перед тем как фольклорные рассказы о святилищах собрать в одну группу, нужно определить, о каких местах сложены рассказы. Мы рассматриваем фольклорные рассказы обо всех местах, отмеченных как святые: это и главные святилища (почитаемые ущельем, всем осетинским народом), и менее значимые (почитаемые селом, несколькими фамилиями, фамилией), и деревья, помеченные молнией, и другие места. Сюда же с небольшой оговоркой мы можем отнести фольклорные рассказы о цепях, хранящихся в домах, о чудесных бусинках, хранящихся в специальных пеналах в определенном месте дома. Таким образом, самое общее определение для всех перечисленных мест – это та особенность, что здесь возможен наиболее тесный контакт с так называемыми «чистыми» силами, что это место освящено небом.

По принципу передается текст в устной традиции или не передается, кому передается, т. е. каково число людей, знающих данный текст, фольклорные тексты о святилищах можно разделить на тексты индивидуального происхождения и широко известные тексты. К первому разряду относятся тексты, сформировавшиеся, возможно, в момент опроса фольклористами информаторов. Они повествуют о том, что тому или иному человеку видится, приснился святой или святилище, атрибут ритуала, слышится голос и т. д. Он рассказывает эту историю как чудо и, возможно, со временем она будет известна многим, и следующая стадия развития – канонизируется, устоится в традиции и будет передаваться устно и от поколения к поколению. Но чаще всего такие истории имеют внутрисемейное распространение. Если информация, поступившая к человеку таким образом, касается села, ущелья и т. д., он ее доводит до сведения людей, которые руководят духовной жизнью этого села или ущелья. Такие видения, сны, голоса и т. д. не единожды становились причиной всеобщих молений, ритуальных действий, перемещений семьи из одного места проживания в другое.

Кроме того что мы квалифицируем такие тексты с точки зрения сюжета, их можно считать проявленным мистическим элементом сознания верующего человека.

Ко второму разделу такой классификации относятся широко транслируемые и известные тексты об особенностях почти каждого святилища Осетии.

Топонимические предания не без влияния западной этнологической науки разделяются (на наш взгляд, справедливо) на мемораты (точное объяснение топонима) и фабулаты (поэтическое истолкование топонима). Проблема определения жанровых особенностей текстов с топонимической привязкой решается параллельно с проблемой разграничения устных рассказов двух типов, опять же, мемората – устного рассказа от первого лица (воспоминания) и фабулата – устного рассказа, который вошел в бытование, но оторвался от свидетелей события, о котором повествуется. В случае «меморат – фабулат» разграничение происходит в связи с точностью передачи информации по отношению к реальности. В случае «индивидуальный – широко известный» разграничение происходит, основываясь на понятии «известность». Индивидуальный рассказ может носить характер хроники (меморат) и быть поэтичным. И широко известный текст может быть хроникальным и поэтическим (фабулат).

Что касается тематики текстов о святилищах в осетинском фольклоре, то отметим некоторые основные варианты.

1. Выделяются легенды, рассказывающие о происхождении того или иного святилища. На-

пример, легенда о происхождении святилища в Дагоме выстраивается на цепочке «голос – свет – белый камень – белый орел – Уастырджы [16] (по жребью) – кувд (моление) – на камне молельня». Или, например, происхождение святилищ в трех определенных местах Алагирского ущелья [17] связано с посещением этих мест тремя голубями. Святилищам в виде горы, гор бываю-ют посвящены целые циклы мифологических рас-сказов. Гора Бурсамдзели [18] фигурирует в це-лом ряде вариантов одного сюжета мифологичес-кого рассказа о царице Тамаре. Эти рассказы являются разработкой одного из фрагментов Ос-новного индоевропейского мифа о низвержении Громовержцем своей жены и детей под землю. Приводим текст о Бурсамдзели, который можно назвать мифологическим рассказом с топоними-ческой привязкой [19]: «Царица Тамара была же-ной Бурсамдзели. Бурсамдзели был ангелом и жил на вершине горы. Эту гору и назвали Бурсамдзе-ли. На вершине у него была большая поляна. Доски были гнилые у его разрушенного дома. Поляна была завалена пометом всякой дичи. В те времена снег не выпадал (потому что. – Д. С.), Утренняя Звезда была поймана Бурсам-дзели и заперта в сундук. Конские табуны Бур-самдзели паслись в Имеретии. Как-то Бурсам-дзели решил проведать лошадей. Когда уезжал, он дал жене своей ключи и предупредил ее, чтоб она не открывала сундука, иначе, мол, погубишь меня, предупредил он. Отправился Бурсамдзели смотреть лошадей, по пути остановился в од-ном доме, и хозяйка приготовила завтрак. Ребе-нок ее выбежал во двор без штанов и тотчас забежал обратно.

Говорит:

– Нана (мама. – Д. С.), с неба что-то бе-лое падает и ноги-руки мерзнут.

Бурсамдзели понял, наверно, жена Звезду выпу-стила. Вскочил, отодвинул фынг (треногий сто-лик. – Д. С.), сел на лошадь и вернулся обратно. Когда он доехал до Сгума, снег был лошади по колено, и это место Бурсамдзели назвал «Сгума» («сгу» – бедренная кость). Когда до другого села доехал, снег был до живота лошади, и Бурсамдзе-ли назвал это место «Они-Калак» («он» – ло-патка, «калак» – город). Когда в Кударо приехал, лошадь его околела, и Бурсамдзели назвал это ме-сто «Кудар» («кудари» – груз. слово).

Он рассердился на Бога и вошел под землю, говоря:

– Моя земля навеки ледяной стала.

У Тамары были слуги. Когда они бросали по-стели на солнечные лучи, то постели на землю не падали. Один из слуг обманул Тамару – Тама-ра и жена слуги родили по мальчику. Утром опять бросили постели на солнечные лучи и по-стели упали на землю.

Наутро она спрашивает:

– Кто меня так опозорил.

И потом говорит слуге, который ошибся с нею:

– Если принесешь мне то, что видно на вер-шине Цхета, будешь годен мне в мужья. Нет – загублю.

Когда слуга дошел до вершины Цхета, Тама-ра взмолилась:

– Бог, сделай так, чтобы взбушевалась вода и унесла его.

Посмотрела Тамара и вода низверглась вниз.

– Не показывайте мне моего мальчика. Уне-сите его и бросьте в воду, – сказала она еще.

Ребенок слуги уже весело игрался на дворе. Тамара позавидовала, увидев его, и сказала:

– Теперь мой мальчик таким же был бы. Что нашло на меня, ни на кого не находило. Пер-вое – выпустила Утреннюю Звезду и на землю лавина (снега. – Д. С.) упала; второе – своего погубила, похожего на Бурсамдзели; третье – погубила своего мальчика, которого в своем жи-воте выносила.

А слуги ей говорят:

– Если не накажешь нас, то дадим тебе уви-деть его.

Тамара обрадовалась своему сыну, приняла его в объятия.

Мальчик сказал:

– Ой, нана, здесь теплее.

С тех пор осталось: «Объятия матери сла-ще всего»».

В Южной и Северной Осетии (в основном мы задействовали именно этот материал) встречаются святилища, связанные со следами легендарных людей или героев Нартовского эпоса осетин: Склеп Сослана, камень со следами ступни Хета-га и т. д. Кроме того, есть множество святилищ, «помеченных» природой, например, молнией. У осетин существует целый культовый комплекс, посвященный месту, человеку или предмету, в который ударила молния. Он состоит из действий, которые должны выполняться при случившемся, слов, которые должны произноситься после случившегося, и т. д. [20] Наиболее большие груп-пы фольклорных текстов о святилищах связаны именно с их происхождением. Помимо перечис-ленных есть тексты о распределении святых по местностям, например легенда о том, как покрови-телем Лезгора стал Никкола [21].

2. Очень много текстов о том, как надо бе-режно обращаться со святилищем, ни словом, ни действием не допускать их оскорбления. Обыч-но рассказывается, что герой повествования вы-нес что-нибудь из святилища, сжег и т. д. Как правило, с виновником случится что-то нехоро-шее, он заболевает, и его лечат опять же обра-щением к верхним силам, либо виновнику снится



сон о том, что он неправильно поступил, и он исправляет ошибку, и т. д.

3. Еще одна группа фольклорных текстов о святилищах посвящена людям, которые связаны/мечены верхними силами. От них происходят новые фамилии, этим фамилиям достаются большие земли, богатства и т. д.

4. Собраны фольклорные тексты о святилищах исторического характера, рассказывающие о том, как святилищем клялись, братались у святилища, искали покровительства, уходя на войну, в балц (военный поход).

5. Группу фольклорных текстов о святилищах составляют тексты, рассказывающие о чудесах, виденных около святилищ. Например, Марзаганов Шакман у святилища Уаламасыг [22] в неестественном для нахождения человека месте видел мужчину. Другой информатор видела около башни Хакуна в Куртатинском ущелье, которая считается святилищем, необычную птицу и т. д.

Помимо возможной классификации, воплощенной в конкретном сборнике текстов фольклорных рассказов о святилищах, мы перечислим идеи, которые лежат в основании фольклорных текстов о святилищах:

1. Мир святилищ параллелен миру чертей.

2. Появление верхних сил сопровождается различными атмосферными явлениями: свет, дождь, молния. Быки останавливаются в определенном месте.

3. Знахари, которые всегда знают, какой святой покарал и что делать.

4. Проводится мысль, что в человеке борются чистые и нечистые силы.

Что касается обрядовой организации жизни осетина, то святилище, во всяком случае, в настоящее время, в основном бывает задействовано как место традиционного праздника. Практически любой праздник (имеется в виду календарная обрядность) всегда ритуально регламентирован и связан с Богом, святилищем и покровителем святилища (фамилии, села, ущелья, народа). К празднику готовятся задолго до непосредственного факта проведения, он органично связан с предыдущими и последующими за ним праздниками как календарный по определению. Праздник, мотивированный какой-либо причиной (выздоровлением больного, избеганием опасности, вещим сном о необходимости произнесения коллективной молитвы и т. д.), называется «кувд», проводится в субботний и воскресный день, и проникнут пафосом благодарности высшим силам. Часть ритуальной атрибутики праздника движется в прямом смысле этого слова к месту фокусной точки всего действия – месту произнесения коллективной молитвы, а часть уже находится там. Часть освященной молитвой ритуальной атрибутики (пироги, мясо, пиво) прино-

сится обратно в дом. Части святилища, будь то камень, ветка и т. д., ни в коем случае не должны быть оторваны (даже случайно) от места святилища.

Фольклорные тексты о святилищах являются неотъемлемой частью так называемого переживания Бога и божеств, святых сил осетинского религиозного пантеона. Нами определены основные линии развития сюжетики легенд, преданий и устных рассказов о святилищах в осетинском фольклоре, и можно сделать вывод, что степень консервативности их сохранения во времени на современном этапе очень высока.

#### Примечания

1. В фольклорно-этнографических экспедициях 1991–2009 автор статьи участвовал лично.

2. Соколова В. К. Русские исторические предания. М.: Наука, 1970.

3. Колесницкая И. М. Русские предания и легенды в публикациях 1860–1870-х годов // Русский фольклор: Русская народная проза. XIII. 1972. С. 20–39.

4. Чистов К. В. О сюжетном составе русских народных преданий и легенд (Методологические вопросы) // История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Международный съезд славистов (1968, г. Прага).

5. Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности // Славянский фольклор. М., 1965.

6. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1994.

7. Кричицкая Н. А. Персонажи преданий: Становление и эволюция образа. Л., 1988.

8. Габисова С. З. Топонимические и генеалогические народные предания осетин // Осетинская филология. Современность и традиции. Владикавказ, 1992. С. 115–134.

9. Сборник сведений о кавказских горцах – периодическое издание.

10. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа – периодическое издание.

11. Осетинские народные сказки. Т. 3 / сост. предисл. и коммент. А. Х. Бязрова. Цхинвали, 1982.

12. Осетинское народное творчество. Т. 1 / сост. З. М. Салагаева; отв. ред. В. И. Абаев. Орджоникидзе, 1961.

13. Габисова С. З. Указ. соч. С. 115–116.

14. См.: Миллер В. Ф. Осетинские этюды. Ч. 2 // Ученые записки Императорского Московского университета. Отдел историко-филологический. Вып. 2. С. 255–262.

15. Сокаева Д. В. Образ женщины-волчицы (ус-бирагъ) осетинской несказочной прозы в контексте фольклора индоевропейских народов // Известия СОИГСИ. Вып. 1 (40). Владикавказ, 2007. С. 201–222.

16. Покровитель мужчин и путников.

17. Одно из ущелий в Северной Осетии.

18. Гора в Южной Осетии.

19. Бурсамдзеги. Юго-Осетинское народное творчество. Кн. 3. С. 135–136, рассказал Д. Джиккаев, в 1930 г. в с. Дзумаг Х. записал Плиев, перевод Ф. Гаттуевой (РФ ГПБ (Рукописный фонд Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), ф. 20 Н. П. Андреева).

20. Этот обрядовый комплекс называется Цоппай.

21. Покровитель Дигорского ущелья Северной Осетии.

22. Название башни в Куртатинском ущелье Северной Осетии.

УДК 82.161.1-1:81'276.1

Е. Ю. Ширшикова

**ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ  
МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-САМОУЧЕК  
НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.  
(КОНЦЕПТЫ ДОМ – ДВОР – ПОЛЕ)**

В статье рассматривается художественный мир вятских поэтов-самоучек рубежа XIX–XX вв., проявление в их творчестве концептосферы национальной картины мира. Наиболее важными концептами в их поэтическом мире являются дом, двор, поле. Опираясь часто на произведения фольклора, поэты-самоучки перенимают опыт устного народного творчества, продолжая определенным образом его традиции, а также традиции и ценности крестьянской среды.

The article deals with the works of self-educated poets of the XIX–XX centuries, analyzed from the point of view of the national world picture reflected in them. The most important concepts are *the house, the yard, and the field*. The poets develop the folklore traditions in their works, as well as customs and values of peasantry.

*Ключевые слова:* национальная картина мира, фольклор, концепт, концептосфера, поэты-самоучки, дом, двор, поле.

*Keywords:* the national world picture, folklore, concept, the totality of concepts, self-educated poets, the house, the yard, the field.

Конец XIX – начало XX вв. ознаменовался новыми тенденциями во взаимодействии фольклора и литературы. Усилились взаимодействия в так называемых пограничных зонах: устной и письменной трансмиссии некоторых жанров фольклора и литературы. Развивалась эта тенденция на стыке бульварной поэзии и фольклорной баллады, городского романа. Именно на этот период приходится расцвет городского романа, самодеятельной поэзии, так называемой примитивной поэзии, которую чаще именуют творчеством поэтов-самоучек.

Поэты-самоучки как некая особая часть народной культуры отражали реальную действительность, которая, естественно, накладывала отпечаток на их представления и жизненные ориентиры, формировала стереотипы поведения, этические и эстетические стереотипы. Для каждого этноса существует своя система ценностей, норм

и представлений, которая определяет национальную картину мира.

Национальная картина мира проявляется через язык и культуру. Языковая картина мира – это «своего рода мировидение сквозь призму языка, это упорядоченная, социально значимая система языковых знаков, содержащая информацию об окружающем мире, это отражение объективной действительности средствами конкретного языка» [1].

Языковая картина мира включает понятия, или концепты, без которых трудно себе представить ту или иную национальную культуру [2].

Творчество любого поэта или писателя, любое художественное произведение включает в себя ряд определенных концептов, которые духовно близки и понятны художнику слова и которые создают идейно-художественную основу произведения.

В наивном творчестве или в творчестве поэтов-самоучек, на наш взгляд, наиболее выпукло проявляется национальная картина мира, представленная в определенных концептах, скорее потому что поэты-самоучки не «отягощены» грузом литературных ассоциаций, как поэты из высших слоев общества. Поэты-самоучки (или, как их еще называют, поэты-самородки, самобытные поэты, поэты из народа, поэты «третьей культуры») – это чаще всего выходцы из крестьян. Они родились и воспитывались в условиях сельской местности, перенимали быт, обычаи и традиции деревенской жизни. Поэты-самоучки не всегда могли черпать знания из книг и в основном опирались в своих стихотворениях на национальную культуру, фольклор, на те представления, которые брали из реальной жизни.

На рубеже XIX–XX вв. можно выделить целый ряд самобытных вятских поэтов-самоучек: Н. А. Баранов, А. И. Веселицкий, П. Н. Второв, А. П. Грудцын, И. Г. Зыков, Н. А. Оглобин, М. И. Ожегов, И. И. Павлов, С. Т. Семенов, Д. М. Чистопашин, И. Г. Шадрин, произведения которых публиковались в вятских периодических изданиях: «Вятский край», «Вятская речь», «Приложение к Вятским губернским ведомостям» и т. п. Исследованию творчества поэтов из народа посвящены работы Н. П. Изергиной, В. Карпова, В. Г. Пленкова, В. А. Поздеева, С. Т. Тюриной, Н. В. Черных, Г. Н. Шершневой.

Одной из главных тем творчества самобытных поэтов является тема деревни, «мужика», которая всегда была и остается традиционной для всей русской литературы. «Следуя традициям И. Никитина, И. Сурикова, С. Дрожжина, вятские поэты в своих произведениях немало внимания уделяли изображению крестьянской жизни, быта», – пишет В. А. Поздеев во вступительной статье к сборнику «Вятская поэзия начала XX века» [3]. Поэты-самоучки, выросшие

в крестьянской среде, восторгались красотами родной природы. Любовь и уважение к крестьянскому быту и труду в их стихах неразрывно связаны и с реальной действительностью, с неприглядной деревенской жизнью: нуждой, горькой долей и тяжелой судьбой крестьянина. На рубеже XIX–XX вв. Л. Н. Толстой сказал по эту из народа С. Т. Семенову: «Для народа хорошо выходит у тех писателей, кто сам знает народ и живет с ним» [4].

В творчестве поэтов-самоучек национальная картина мира представлена, на наш взгляд, важными концептами: дом, двор, хлеб, поле, земля, деревня (село), родная природа, Родина.

Дом, очаг для крестьянина всегда был средоточием быта, традиций и духовного начала. Здесь подрастали новые поколения, здесь закладывались нравственные нормы и духовные ценности. Дом был определенным ориентиром достатка и в то же время некоего сакрального пространства. Поэты-самоучки, вобравшие в себя культурные традиции деревни, осознавали значение дома, в их подсознании он стал самым важным концептом.

Поэты из народа рассматривают дом в двух направлениях. Во-первых, дом – это строение, непосредственное жилище, где живет крестьянин. В стихотворениях самобытных поэтов этот концепт представлен и другими лексемами: хата, кров, изба, терем.

Чья это хата, вся ветром раскрытая,  
Кто в ней несчастный живет?  
(Н. Я. Баранов «Несчастные») [5].

Концепт «дом» в этом значении включает в себя части, из которых строение состоит (стена (стены), дверь, пол, потолок, окно, ставни, порог, крыльцо и т. д.), а также все, что находится внутри помещения (печь, стол, лавка и т. д.).

В. А. Маслова определяет дом как «связующее звено в общей картине мира»: с одной стороны, дом принадлежит крестьянину, а с другой – дом связывает человека с внешним миром [6].

На Руси девушкам часто запрещали смотреть в окно, однако тем больше хотелось этот запрет нарушить. В фольклоре в мотивах любовной игры, ухаживаний окно часто связано со встречей любимых, с выходом во внешний мир.

– Ты открой, Марфа, окошко,  
Погляди, Марфа, в окошко,  
Уж не едет ли твой Федор?  
(русская народная песня  
«Федор и Марфа») [7].

Поэты-самоучки, ориентируясь в своем творчестве на произведения фольклора, также обращаются к любовным мотивам и к образу окна.

В стихотворении М. И. Ожегова «Пастушок» влюбленный молодец просит девицу выглянуть в окошко:

Посмотри ты, погляди,  
Девица в оконце,  
Посмотри, как хорошо  
Ныне светит солнце! [8]

Во-вторых, дом – это еще и духовный центр, средоточие определенного миропорядка. Дом в концептосфере крестьянина как бы поддерживает свод норм и правил поведения, выработанных веками, источник душевной гармонии, но в каких-то ситуациях и дискомфорта.

В стихотворении П. Н. Второва, который по воле судьбы находился далеко от родного края, звучит мотив тоски, отчаяния и острой боли по Родине.

В лохмотья серых туч  
Оделись небеса,  
И веет от всего  
Тоскою безотрадной...  
На улицу на час  
Не выйдешь со двора.  
Дрожишь в своем углу  
От сырости и стужи...  
Льет непрерывный дождь  
До вечера с утра...  
...  
Убогий угол мой,  
Печален, как тюрьма...

В доме лирическому герою тоскливо и одиноко, но за его пределами еще тяжелее, поэтому дальше поэт пишет:

Закрою ставни я  
И тусклую свечу  
Поставлю на окно...  
(П. Н. Второв «Маленький фельетон.  
Песни изгнания. IX») [9]

В концептосфере «дом» располагается и концепт судьбы девушки и женщины. Известно, что женщина – хранительница очага, однако в крестьянской патриархальной семье ее роль была принижена, и она должна была подчиняться мужчине. В русских лирических песнях часто встречается мотив тяжелой судьбы девушки, когда ее отдают замуж в чужую семью.

Ой, матушка, не могу,  
Сударыня, не могу!  
Э-э-э-ха-хо,  
Э-э-ахти мне!  
Хочу хлеба да меду!  
Отдавали молоду,

Э-э-э-ха-хо,  
На чужу сторону...

...

Как за то ль меня муж  
Да и больно бил:  
Привязал нитку  
На соломинку!  
Я со этого побоя,  
Э-э-э-ха-хо,  
Э-э, ахти мне,  
Три недели лежала,  
Три без памяти была!

(русская народная песня  
«Ой, матушка, не могу...») [10]

Поэты-самоучки, опираясь в своем творчестве на фольклорные традиции, также обращаются к теме нелегкой жизни в кругу семьи.

Однако в поэзии поэтов-самоучек появляются и мотивы, в которых изображается «сильная» женщина, женщина властная, а иногда и вздорная. Такая трактовка образа женщины также присуща фольклору, особенно в социально-бытовых или новеллистических сказках. И. Г. Зыков в стихотворении «Женщина в крестьянском быту» осуждает поведение жены-хозяйки, от которой нет житья никому в доме.

Бушует в море  
Нередко волна;  
А в мире и в доме  
Жизнь мутит жена:  
Для ней там не в пору  
Дела и слова,  
И искру к содому  
Добудет она.  
Ей свекор не к нраву  
Свекровь не по ней,  
То муж не под пару,  
То тесно жить ей.

...

Наверно бы, доле  
Мир с братьями был,  
И если б не жены, –  
Их кто б разделил?... [11]

В народном сознании дом понимается не только как центр семейных ценностей. Существует еще более высокая ступень духовности, связанная с храмом, домом Божьим. Недаром в избе всегда выделялся «красный угол», где была «божница», висела лампадка, то есть был своеобразный уголок церкви. В доме перед иконами и в церкви люди, совершая молитвы, думают о «вышнем», о достойных поступках и высоких ценностях.

Звонят разливно в воскресенье, –  
Толпится много христиан,

Молить то люди Провиденье  
Идут, – и я пошел во храм.

Молитесь Богу со слезами,  
Терпите скорби в жизни сей,  
Снабдитесь добрыми делами,  
На небо нет иных путей.

(А. П. Грудцын «Звон  
в воскресенье») [12]

Огнями залит душный храм...  
Толпа нарядная теснится...  
Благоуханный фимиам  
Волнами в воздухе клубится...

(П. Н. Второв «Пасхальные  
песни изгнанника») [13].

Очень важно, что в понимании святости, духовности в русской литературе в целом, и в произведениях поэтов-самоучек в частности, звучит мотив противопоставления храма как Божьего дома, праведничества и того, что повседневная жизнь наполнена трудностями, низменными страстями, греховным началом. В стихотворениях поэтов из народа к греховному началу можно отнести мотив пьянства, когда нивелируются нравственные ценности и высокие идеалы.

...Плачет Ванькина жена!

Всю прибил ее, бедняжку.  
Горько плакала она. –  
Продал лучшую рубашку  
И купил себе вина.

Выпил вволю, улыбнулся,  
Кое-как пришел домой;  
Шедши, в лужах окунулся,  
С бранью мерзкою своей...

(А. П. Грудцын «Вот до чего  
доводит пьянство») [14]

Концептосфера «дом» охватывает и пространство, которое окружает дом. Дом и двор – это сложная система не только хозяйственных связей, включающая в себя хозяйственные постройки, баню, хлев, амбар, ворота, огород, сад и все, что находится рядом с домом, но и определяет сакрально-мифологический мир крестьянина. Двор – это пространство, которое открыто, которое уже не имеет сакрального центра, поэту и несет в себе больше опасностей и бед. Такое понимание концепта «двор» усиливается «реалистичностью» хозяйственной жизни. Как правило, в творчестве поэтов-самоучек почти нет подробного описания двора, в силу того что их произведения зачастую носят характер душевных откровений. Образ двора лишь намечен от-

дельными штрихами. Вероятно, поэтому в описании пространства около дома усиливается эмоциональная напряженность в творчестве поэтов-самоучек. Концептосфера «дом – двор» распространяется и на хозяйственные работы, в частности поэты-самоучки часто обращались к теме возделывания земли и выращивания хлеба, потому что эта была непосредственная часть их жизни, их труд и способ существования. В их творчестве можно выделить образы поля, нивы, хлеба (ржи, пшеницы, колоса, зерна), орудий крестьянского труда (сохи, бороны, вил, молота, цепа и т. д.). Для поэтов из народа поле является источником урожая, кормильцем, поэтому особенно важными, на наш взгляд, являются концепты «поле и хлеб».

На полях все опустело,  
Ветер лишь гуляет,  
За сохой не ходит пахарь,  
Зерен не бросает.  
(Н. Я. Баранов «Осень») [15]

Хлеб с полей увозят  
И кладут в лужки;  
Ветерок срывает  
С садилов листки.  
(А. П. Грудцын «Зима») [16]

В фольклорных текстах, которые оказывали влияние на творчество поэтов-самоучек, также встречается тема возделывания земли:

Мужик пашеньку пахал,  
Сам на солнышко глядел:  
О, ох, о, ох, охохонюшки мои!  
– Я еще попашу, я еще погляжу...  
(русская народная песня  
«Мужик пашеньку пахал...») [17]

В творчестве поэтов-самоучек на рубеже XIX–XX вв. представлено в целом достаточно большое количество концептов, отражающих русскую национальную картину мира. В своих произведениях они используют те понятия, которые так или иначе были представлены в их жизни: связанные с трудом и бытом крестьянина, с родной природой и ее просторами. Это только небольшая часть тех образов, которые используют в своем творчестве поэты-самоучки. Но именно эти

концепты создают впечатление «изначальности» их поэзии, непосредственной связи с фольклором и в то же время с большой русской литературой.

Ориентируясь на произведения фольклора и высокой литературы, дополняя свои знания впечатлениями и опытом реальной действительности, поэты из народа создают свой особый поэтический мир. Он чаще всего далек от эстетического совершенства, но при этом чрезвычайно индивидуален, самобытен, глубоко искренен и открыт. Часто этот мир наивен, но обладает особой притягательностью и помогает понять внутренние связи русской национальной культуры. В этом плане творчество поэтов-самоучек еще недостаточно изучено.

#### Примечания

1. Яковлева Е. С. К описанию языковой картины мира // Русский язык за рубежом. 1996. № 1, 2, 3.
2. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. Минск, 2004. С. 27.
3. Вятская поэзия XX века / сост. В. Поздеев. Киров, 2005. Т. 2. С. 7.
4. Семенов С. Т. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. СПб., 1912. С. 7.
5. Баранов Н. Я. Несчастные // «Завещаем молодым»: сб. стихов / сост. Н. В. Крупина, Л. В. Сурушкина. Уржум, 1994. С. 107.
6. Маслова В. А. Указ. соч. С. 82.
7. Киреевский П. В. Собрание народных песен П. В. Киреевского. Тула, 1986. № 10. С. 18.
8. Ожегов М. И. Пастушок // Ожегов М. И. Песни и стихи М. И. Ожегова, самоучки, писателя, крестьянина Вятской губернии Нолинского уезда Мальканской волости д. Михино. М., 1891. С. 26.
9. Второв П. Н. Маленький фельетон. Песни изгнания. IX // Вятская речь. 1912. № 46 (28 февр.). С. 2.
10. Киреевский П. В. Указ. соч. № 385. С. 282.
11. Зыков И. Г. Женщина в крестьянском быту // Зыков И. Г. Стихотворения крестьянина Вятской губернии, Орловского уезда, Истобенской волости, деревни Пленковы Ивана Зыкова с кратким биографическим очерком автора. Вятка, 1911. С. 13.
12. Грудцын А. П. Звон в воскресенье // Грудцын А. П. Стихотворения. СПб., 1874. С. 45.
13. Второв П. Н. Пасхальные песни изгнанника // Вятская речь. 1912. № 67 (25 марта). С. 2.
14. Грудцын А. П. Вот до чего доводит пьянство // Грудцын А. П. Стихотворения. СПб., 1874. С. 19.
15. Баранов Н. Я. Осень // Вятская поэзия XX века / сост. В. Поздеев. Киров, 2005. Т. 2. С. 31.
16. Грудцын А. П. Зима // Грудцын А. П. Стихотворения. СПб., 1874. С. 29.
17. Киреевский П. В. Указ. соч. № 497. С. 360.

А. Е. Рылова

**ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ  
В ПОВЕСТИ Б. К. ЗАЙЦЕВА  
«ГОЛУБАЯ ЗВЕЗДА»**

В статье рассматриваются литургические мотивы как основа композиции повести Зайцева, анализируется взаимосвязь духовной жизни героев с церковным богослужебным кругом и выявляется глубинная православная основа образа голубой звезды.

The article considers liturgical motives as the composition basis of Zaitsev's novelette, it analyzes interrelations between the characters' spiritual life and liturgical circle and detects the deep orthodox load of the blue star's image.

*Ключевые слова:* богослужебный круг, литургия, архетип, время, Рождество, Пасха, таинство, духовная жизнь.

*Keywords:* liturgical circle, liturgy, archetype, time, Christmas, Easter, sacrament, spiritual life.

Многие исследователи творчества Б. К. Зайцева отмечают, что духовная, православная направленность его творчества сформировалась в результате революционных потрясений и эмиграции, до этого же он лишь предчувствовал, что есть нечто высшее, одухотворяющее повседневную жизнь, о чем и должен свидетельствовать писатель. Действительно, как отмечает Л. М. Аринина [1], христианское мировоззрение для писателя не было присуще всегда, оно не являлось той вековой традицией, что передавалась от дедов к отцам и детям [2]. Рубежным произведением для творчества Зайцева считается рассказ 1921 г. «Улица святителя Николая», где впервые мир высший, духовный представлен опорой человеку в страшном мире. Однако уже в повести 1918 г. «Голубая звезда» – итоговом произведении для всего дореволюционного творчества писателя – христианское мироощущение не просто проступает, а становится композиционной основой произведения. Рассмотрим взаимодействие элементов композиции в художественном пространстве с авторской идеей.

Все события повести занимают ровно год: действие начинается вечером майского дня в комнате Христофорова и заканчивается в конце апреля следующего года в имении Анны Дмитриевны. Образуется композиционное кольцо – круг, часть того круговорота, который составляет предмет размышлений героев повести, и прежде всего Христофорова. В Звенигороде, рассуждая об истории города и монастыря, он говорит Машу-

ре: «...мы живем и смотрим... радуемся и любим эти переливы, эти вечные смены» [3]; на рассвете в квартире Ретизанова «он вдруг почувствовал неизъяснимую сладость в прохождении жизнью, среди полей, лесов, людей, городов, вечно сменяющихся, вечно приходящих и уходящих» (С. 572). Но прежде слово «круговорот» появляется в авторской речи: «И, как полагается, в первых числах сентября водворились уже Вернадские на зимние квартиры, совершая непрерывный круговорот, называемый бытием» (С. 583), а затем переходит в несобственно-прямую речь Христофорова в размышлении о картах в пасьянсе: «Их печальная смена и бесконечность смен говорили о вечном круговороте» (С. 611). Таким образом, тема задана в авторской речи.

Однако круг жизни в повести – это не бесконечное повторение. К исходной точке (концу апреля – началу мая) одни герои приходят иными, обновленными, другие же, разрывая круг, умирая, уходят в вечность (Никодимов, Ретизанов). Обновление героев связано с воздействием на них православного мироощущения. Выразителем духовного взгляда на жизнь, с одной стороны, является главный герой – Христофоров (Христофор с греческого – «носящий Христа»), источником же – круг богослужений, в котором отражается и преобразуется цикличность как одно из свойств времени. При этом, как указывает А. С. Серопян, время понимается как «феномен объективированного духовного. В качестве транслятора его рассматривается традиция православного богослужения» [4].

Все ключевые события в повести начинаются именно вечером. Так, описанием майских сумерек открывается произведение: Христофоров идет в дом Колесниковой, где встречается с Машурой, в сумерках Христофоров приезжает в имение Вернадских, вечером в студии Лабунской у Христофорова с Машурой происходит одно из объяснений, святочным вечером Машура приходит к Христофорову. Именно время от заката до восхода по московскому поверью нужно провести у Иверской иконы Божией Матери. М. С. Красовицкая пишет: «Зашло солнце, и сейчас наступит тьма, но для христиан нет тьмы, Христос заменяет солнце. И такое поэтическое осмысление этого времени молитвы мы можем чувствовать и в наше время. Например, в песнопении Свете Тихий Господь называется Светом славы Небесного Отца» [5]. Именно вечерню посещают в храмах герои: Анна Дмитриевна – в Звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре, Христофоров – в Страстном монастыре в Москве. Анна Дмитриевна говорит Христофорову: «Если вы такой, то должны знать, как и что... где истина» (С. 603). Вопрос задан тому, кто действительно

может на него ответить: Христофоров – «носящий Христа», сказавшего о Себе: «Аз есмь путь и истина и живот» (Ин. 14:6). С образом Анны Дмитриевны связан мотив пустыни, отшельничества как пути обретения Бога. В начале повести Анна Дмитриевна называет квартиру Христофорова «убежищем отшельника», а его самого – «святым Антонием» (С. 576) и говорит: «Может быть, тут и хорошо жить, в вашем скиту. Может, и надо так, не вам одним» (С. 576). В конце, в своем имени, ей кажется, что она уже положила начало этому пути: «Уж и сейчас похоже, что мы удалились с вами в пустыню, но это только первые шаги. Ах, иногда я мечтаю о настоящей Фиваиде, о жизни в какой-нибудь бла-аженной египетской пустыне, наедине с Богом» (С. 651).

И в свете представлений о вечери как начале нового богослужебного дня финал повести получает наиболее адекватное толкование. Произведение завершается на закате и описанием заката: «Обернувшись назад, сквозь тонкую сетку полуголых деревьев увидел Христофоров дом Анны Дмитриевны и занимавшийся над ним золотисто-оранжевый закат. Этот закат, с нежно пылающими краями облаков, показался ему милой и чудесной страной былого /.../ Голубая бездна была над ним, с каждой минутой синяя и отчетливей показывая звезды. Закат гас» (С. 653). С этим описанием связано, с одной стороны, прощание с прошлым, а с другой – ожидание будущего, ведь действие происходит весной, когда на деревьях «наливаются почки» и березы одеваются «зеленоватым облаком» (вспомним, что о самом Христофорове Ретизанов говорил, что в нем «есть весеннее, когда к маю березки оделись» (С. 619). Такое же пограничное место в богослужебном круге занимает и вечерня: на ней вспоминаются события Ветхого Завета, но уже предчувствуется пришествие в мир Христа Спасителя.

Семантика начала нового круга, другого этапа связана в повести с описанием переезда Вернадских с дачи в Москву «в первых числах сентября». Сам автор особо выделяет эту временную точку, считая ее вехой «в непрестанном круговороте, называемом бытием» (С. 583), исходя, очевидно, из того, что годовой богослужебный круг начинается 1 сентября, когда празднуется церковное новолетие (начало индикта).

Рождество и Пасха с предшествующими им Рождественским и Великим постом не просто упоминаются в повести, а знаменуют собой перелом в духовной жизни героев. Кроме того, в изложении событий, связанных с Рождеством, четко выделяются предпразднство, сам праздник и завершающееся его отданием попразднство.

Незадолго до Рождества Христофоров впервые прямо определяет свое отношение к Машу-

ре. Разговор начинается с обсуждения художественной выставки: «Нет, не принимаю я Пикассо. Бог с ним. Вот этот серенький день, снег, Москву, церковь Знамения – принимаю, люблю, а треугольники – Бог с ними /.../ Я вас принимаю и люблю /.../ вы лучше, еще лучше Москвы и церкви Знамения» (С. 608). Здесь впервые возникает не только само слово «люблю», но и проявляется особенность этого чувства: женский образ включается в ряд других (город, церковь) на основе их внутренней общности.

Поссорившись накануне Рождества с Антоном, Машура боится назвать свое чувство к Христофорову определенно, боится признаться самой себе в том, что с ней происходит: «Стало жутко почему-то, даже страшно. “Что же, я врала Антону? Ну, зачем, зачем...” Острое чувство тревоги и тоски наполнило ее. “Почему все так выходит? Разве я...”» (С. 608). На вопросы, мучающие ее, Машура не находит ответа. Она не ощущает преобразующей силы праздника, поскольку Рождество отмечалось в доме Вернадских подчеркнуто формально: в описании рождественских мероприятий присутствует слово «ритуал», начало рождественского тропаря «Рождество Твое, Христе Боже наш» не несет радости – это лишь обозначение начала приема «vieux religieux», к которым Наталья Григорьевна относилась критически, но которых угощала окоромом и наливками из рациональных соображений: «Обряды исполнять следует, ибо они – часть культурной основы общежития» (С. 610). Поэтому неудивительно, что на елке «парадно и скучновато» – исчезает свет Рождества, озаряющий эти дни, а окончательно смысл праздника утрачивается в речи профессора, который «длинно рассказывал, что обычай празднования Рождества восходит к глубокой древности, дохристианской. Его прообраз можно найти в римских Сатурналиях, где также дарили друг другу свечи, орехи, игрушки» (С. 611). После Рождества начинаются Святки. В один из святочных вечеров состоялся ключевой разговор Христофорова с Машурой: он открывает тайну голубой звезды и своего чувства к Машуре: «Для меня она – красота, истина, божество /.../ в вас – часть ее сиянья. Поэтому вы мне родная» (С. 614).

В повести очевиден мотив победы добра над злом, характерный для святочных рассказов. Столкновение происходит после маскарада на дуэли Ретизанова, защитника Лабунской (в которой Христофоров видел свет той же Веги), и Никодимова, ее оскорбителя. По земным представлениям добро оказывается побежденным: Ретизанов серьезно ранен. Но солирующий мотив здесь глубже: мотив веры в предопределенность Божьего промысла – с одной стороны и приоритетной роли случайности – с другой. На

поединок Ретизанов с Христофоровым едут мимо Страстного монастыря. Тем самым вводится еще и мотив страдания как необходимой ступени на пути к воскрешению. Знаменателен при этом жест Христофорова: возвращаясь после дуэли мимо Страстного монастыря, он снял шапку и перекрестился. Но страдания Ретизанова благотворны не только для него одного. Его враг Никодимов тоже изменяется: звонит узнать о здоровье больного и зовет Христофорова к себе. Для чего? На этот вопрос сам Никодимов не отвечает, ключом к ответу служит библейская реминисценция: Никодим – тайный ученик Христа, пришедший к Нему ночью ради беседы о новом учении. У Евангельского Никодима вера возвысилась до исповедания, а у Никодимова тронулся сердечный лед. Так отсвет Рождества касается душ людей, преображая, изменяя их жизнь.

Дополнительные коннотации лексемы ‘звезда’ создают иконический символ Рождества, присутствующий во многих песнопениях праздника: «...в нем бо звездом служащи звездою учахуся» (тропарь праздника, гл. 4), «...но небо Тя всем проповеда, якоже уста звезду предлагая, Спасе» (тропарь на великой вечерне, гл. 6), «...и звезда Тя показа в вертепе вмещающаяся Невместимаго...» (ин тропарь на великой вечерне, гл. 6), «Волсви персидстии царие, познавшае яве на земли родшагося Царя Небеснаго, от светлыя звезды водими, достигоша в Вифлеем...» (стихира на литии, гл. 5).

В сцене последней случайной встречи Христофорова и Машуры на лестнице в квартиру Ретизанова Христофорову представляется, как «куда-то выше, все выше всходила сейчас Машура, как кульминирующая звезда, удаляясь в неведомые и холодные пространства» (С. 635). Образы звезды и Богородицы («лествица с небес») перекликаются в представлении Христофорова о Веге как голубой Деве (голубой – символ Богородицы, поэтому на богослужение в Богородичные праздники священнослужители облачаются в голубые ризы).

Таким образом, в идее Христофорова о голубой звезде Веге выражается «вытекающая из теократических надежд Вл. Соловьева и его представлений о Богочеловечестве идея преображения мира, глубинно связанная с рождественским архетипом, позднее трансформируется в идею жизнотворчества» [6]. Идея жизнотворчества развивается через приобщение к богослужбному кругу как основе организации пространства и времени в повести, а образ голубой звезды включает возможность для героев приобщения к архетипу пасхальному, к воскресению своей души и Пасхе как новой вечной жизни со Христом.

Преображение души раскрывается мотивом победы добра над злом, характерным для святочных рассказов. В повести после святочного маскарада столкновение двух начал происходит на настоящей дуэли в образах Ретизанова, защитника Лабунской (в которой Христофоров видел свет той же Веги), и Никодимова, ее оскорбителя. По земным представлениям добро оказывается побежденным: Ретизанов серьезно ранен. Но солирующий мотив здесь – глубже: мотив веры в предопределенность Божьего промысла – с одной стороны и приоритетной роли случайности – с другой. На поединок Ретизанов с Христофоровым едут мимо Страстного монастыря. Так вводится еще и мотив страдания как необходимой ступени на пути к воскрешению. Знаменателен при этом жест Христофорова: возвращаясь после дуэли мимо Страстного монастыря, он снял шапку и перекрестился. Но страдания Ретизанова благотворны не только для него одного. Его враг Никодимов тоже изменяется: звонит узнать о здоровье больного и зовет Христофорова к себе. Для чего? На этот вопрос сам Никодимов не отвечает, ключом к ответу служит библейская реминисценция: Никодим – тайный ученик Христа, пришедший к Нему ночью ради беседы о новом учении. У Евангельского Никодима вера возвысилась до исповедания, а у Никодимова тронулся сердечный лед. Так отсвет Рождества касается душ людей, преображая, изменяя их жизнь.

Таким образом, путь преображения в повести лишь намечен, и герои, и автор его пока лишь смутно ощущают, двигаясь на ощупь, почти вслепую по тем духовным вехам, которые им указывает Господь в процессе приобщения к богослужбной жизни церкви. «Голубая звезда» – это лишь начало духовного пути автора, то горчишное зерно, которое даст в будущем обильные всходы и украсит жизнь и творчество зрелого мастера христианского реализма.

#### Примечания

1. Аринина Л. М. Христианские мотивы в творчестве Зайцева в 1920-е годы // Русская культура на пороге третьего тысячелетия: Христианство и культура. Вологда, 2001. С. 35.
2. Зайцев Б. К. Дальний край: роман. Повести и рассказы. М., 1990. С. 567. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках страницы.
3. Красовицкая М. С. Литургия. М., 2007. С. 97.
4. Серолян А. С. Концепт «время» в романе Ф. М. Достоевского. Культурологический аспект // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. № 1(2). Киров, 2009. С. 138.
5. Красовицкая М. С. Указ. соч.
6. Есаулов И. А. Пасхальные мотивы в русской литературе. СПб.: Мир, 2004. С. 198.



УДК 80

А. С. Серопян, И. В. Самсонова

### «ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНЫЙ ЧЕЛОВЕК» В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ\*

В статье рассматривается мотив антиикона в современной литературе. Обосновывается положение тем, что в культуре в целом и в литературоведении в частности подлинный разговор о России возможен только при постижении священного – русских святынь. Наиболее значимая история – это история священного, но и всего того, что с ним прямо или косвенно связано.

This article focuses on the motive of anti-icon in modern literature. The authors ground the idea of understanding Russia via comprehension of the sacred Russian artefacts in the framework of both cultural studies in general and literature studies in particular.

*Ключевые слова:* антиикона, священное, культура России.

*Keywords:* anti-icon, the sacred, Russian culture.

В повести Н. В. Гоголя «Портрет» демонический портрет пытается вытеснить икону, заняв ее место в красном углу. И в этом смысле его можно назвать антииконой, исходя из главного значения приставки «анти»: «вместо», а не «против». После Гоголя, как определяет В. Лепяхин, мотив антиикона в разных вариациях развивается в творчестве В. Маяковского, С. Есенина, А. Платонова, М. Булгакова [1].

Рассмотрим эти вариации в произведениях двух современных авторов, по мнению ряда критиков, явившихся событием в русской литературе.

Роман Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» – о «неудавшемся христианстве», о провозглашении которого предупреждал еще Ф. М. Достоевский в мартовском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г.: «Мы говорим о целом и об идее его, мы говорим о жидовстве и об идее жидовской, охватывающей весь мир, вместо “неудавшегося” христианства <...>» [2]. Мотив антиикона в романе Улицкой вырисовывается следующей фразой: «Знаешь, я вдруг поняла, почему у евреев нет икон – и быть не могло: у них у самих такие лица, что никакие иконы уже не нужны» [3]. Икона – порог, входя в икону, человек выбирает, куда ему идти. Герой Улицкой Даниэль Штайн возвращается на полторы тысячи лет назад, чтобы устранить вкравшиеся тогда «искажения». В своей безмерной толерантности

он готов оправдать связь девушки и женатого мужчины, отца троих детей. «Ты для того и создана, чтобы тебя любили, – утешает он грешницу. – Грех на другом человеке. Он брал на себя обет». Ближайшая помощница Даниэля, молодая немка Хильда, перехавшая жить в Израиль, чтобы внести свою лепту в дело искупления вины немецкого народа перед евреями, полюбила молодого красавца араба-католика из прихода брата Даниэля и вступила с ним в связь, невзирая на то, что он женат и имеет троих детей. Конечно, они мучительно переживают свой грех, однако любовь их «сильна, как смерть», и эта прелюбодейная связь продолжалась около двадцати лет. Умиrotворен лишь Даниэль, и на слова своей помощницы о том, что она хочет уйти в монастырь, чтобы хоть как-то оторваться от своей преступной любви, отвечает внушением о том, что любовь, даже прелюбодейную, возможно только изжить, а не выгнать, чтобы не сломать человека в себе, так что нужны терпение и время, а пока – «Не морочь мне голову! У нас здесь дел невпроворот! Работай здесь!». Кажется бы, Даниэль проявляет любовь и понимание, заботу о ближнем. Но для любого воцерковленного человека тут, помимо любви и человечности, встает вопрос, от которого никуда не денешься: Хильда исповедуется только у Даниэля, из чего следует, что он раз за разом отпускает ей смертный грех, нарушающий не только новозаветную, но еще и Моисееву заповедь, – и к тому же причащает ее, нераскаянную, все эти двадцать лет, и ни мысли о том, что церковное покаяние – это не только слезы раскаяния, это «метанойя», то есть изменение образа мысли – и образа жизни: я тебя прощаю, но ты иди и впредь не грехи – вот Христово отпущение греха.

Роману, который критика сочла одним из лучших русских романов последних десятилетий, свойственна некая нерусскость, проявившаяся даже в неблагозвучии фраз, как будто бы с трудом составленных по-русски: «Хильда, а ты своим языком не особенно размахивай про то, как я хасида вёз», – говорит Даниэль. Можно ли «размахивать языком»? Или другая фраза: «Может, ты хочешь, чтобы у тебя над головой засверкало это самоварное золото, которое рисуют на восточных иконах?» Во-первых, вряд ли кому-нибудь из читателей придет в голову сравнить нимб с самоваром. Во-вторых, если речь идет о православной иконографии, золото сверкает не над головой, а вокруг головы.

В конце романа встречается странное описание иконы, автором которой является монахиня из православного монастыря: «Это был дивный сюжет – “Хвалите Господа с небес”. На иконе изображены свободной и веселой рукой матуш-

\* Статья подготовлена в рамках выполнения государственного контракта П662 по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.  
© Серопян А. С., Самсонова И. В., 2010

ки Иоанны Адам с бородой и усами и Ева с длинной косой, зайцы, белки, птицы и змеи, всякая тварь, которая в длинной очереди когда-то стояла для погрузки в Ноев ковчег, а теперь скакала и радовалась, хваля Господа. Цветы и листья сияли, пальмы и вербы махали ветками. По земле полз детский поезд, и детский дым радостно вился из трубы, а по небу летел самолет, и узкий белый след тянулся за ним. Старуха была гениальна: она догадалась, что Господа будет хвалить вся тварь – камни, травы, животные и даже железные создания, сделанные руками человека» [4].

Не вдаваясь в анализ догматических воззрений Даниэля Штайна, «положительно прекрасного» героя Улицкой, и его активного корреспондента монахини Иоанны, обратимся к вопросу почитания Богоматери. В русской культуре раскрывались новые грани отношений Богородицы с человеческим родом. Появляются новые формы изображения Богоматери, в которых облик иконографических композиций сопоставим с аналогичным явлением в церковной поэзии («Покров Богоматери»).

Посмотрим, что говорит об этом почитании герой Улицкой. «Культе Богоматери в христианстве очень поздний, только в шестом веке он был введен». «Легенда о рождении Иисуса от Марии и Святого Духа – отголосок эллинской мифологии. А под этим – почва мощного язычества, мира великой оргии, мира поклонения силам плодородия, матери-земли. В этом народном сознании присутствуют невидимо женские богини древности <...> Культе земли, плодородия, изобилия. Всякий раз, когда я с этим сталкиваюсь, я прихожу в отчаяние...»

В борьбе с этим отчаянием Даниэль устраивает семейную жизнь странно сошедшихся бывшей католической монахини и кандидата в священники Ефима Довитаса, напутствовав последнего наказом-приказом «Иди и спи со своей женой!». Сообразно со своей природой человек и должен поступать, и – никаких обетов, и забудь свои клятвы, в глазах Бога они ничего не стоят перед лицом правильно налаженной половой жизни, в которой, как следует в романе из слов Даниэля, евреи не видят греха.

Ефим, сам теперь священник, только православный, да к тому же еще и специалист в области литургики, побывав у Даниэля на богослужении, сразу понял настоящую, а не мнимую «точку расхождения» Даниэля с Церковью как таковой. И донес на Даниэля церковным властям, вполне обоснованно высказыв убеждение, что увиденное и услышанное им несовместимо с позицией и практикой Церкви. Донос на благодетеля, пусть по очень серьезному поводу и по существу дела, превращает православного свя-

щенника в ненавистного читателю злодея, у которого впоследствии рождается сын с болезнью Дауна. При этом родители уверены, что это «Тот, Кто Обетован»... Читателю же ясно, что ни второй Христос, ни второе пришествие Христа в таком виде – а для православного и образованного священника точно – не обетованы. Следовательно, разум отца Ефима Довитаса помутнен для читателя окончательно. Таким образом, Даниэль Штайн выглядит иконой.

Мощь образа Даниэля Штайна на фоне помянутого доносчика вызывает восторг: «Улицкая мягко, толерантно, аккуратно подводит читателя к осознанию того, что христианство (в двух его главных изводах – католицизм и православие) давно заостенело, отстало от жизни, превратилось в тезаурус мертвых слов, ритуалов и действий... украинский борщ... Мощная книга: умная, глубокая, научительная, добрая и печальная. Если честно, роман Улицкой – долгожданное и небывалое событие в русской литературе XXI века. Рано похоронили Русь-Матушку и ее словесное искусство» [5].

Сравним две словесные иконы. В «Преступлении и наказании»: «точно не прошли времена Авраама и стада его» [6]; в романе Улицкой на упомянутой иконе с паровозом – Адам с бородой и Ева с косой. Древняя чудотворная икона одновременно близка и далека от грешника. Там близость духовной любви, любви к человеку как образу Божьему, и в то же время огромная дистанция, дистанция святости. Человек чувствует, как Бог близок к нему, и как он сам далек от Бога. Одно из свойств святости – ненависть к греху. Святость не может соединиться со скверным и нечистым. Лучи солнца падают на поверхность болота, но грязь от этого не превращается в свет.

Икона – это свет, струящийся издали. Отсутствие дистанции святости в иконе низводит ее в сферу душевных человеческих чувств и может в извращенном сознании грешника превратиться в ложную самоуспокоенность и даже в гарант его греха. «Грехи как хочешь, Господь все равно по милости Своей примет тебя». В итоге вместо имен мы встречаем симулякры, вместо Родины создается историко-литературный контекст, место князя Мышкина занимает Даниэль Штайн.

В один – за 2007 г. – шорт-лист нацпремии попали два эпистолярно-дневниковых романа – Лены Элтанг «Побег куманики» и Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик». Если критик Василий Пригодич является главным проповедником Даниэля Штайна, то роман Лены Элтанг продвигается рекламой – аннотацией поэта Бахыта Кенжеева: «Герой “Побега куманики” стоит в очереди в вечность за своими родичами: князем Мышкиным, Годуновым-Чердынцевым, уче-

ником школы для дураков, пассажиром поезда Москва – Петушки. А прочитавший этот блестящий и изысканный роман начинает чуть-чуть яснее понимать значение той линии горизонта, которая иногда именуется смыслом жизни. Перед нами лучший, на мой взгляд, русский роман за последние несколько лет. Причудливая смесь европейского криптодетektива (в традиции не столько Дэна Брауна, сколько Умберто Эко и Борхеса, но и не без Фаулза) с отечественным блаженством нищих духом, которое восходит, разумеется, к князю Мышкину» [7].

В образах еретика у Людмилы Улицкой и гомосексуалиста у Лены Элтанг исследователи обнаруживают черты «положительно прекрасного человека». Стремившийся создать такой образ Достоевский в своей бессмертной записи от 16 апреля 1864 г. («Маша лежит на столе...») признавшись, что для осуществления замысла ему не хватает любви, предугадывает «одну черту будущей природы будущего существа: не женятся и не посягают» [8]. Это идеал будущей, окончательной жизни человека, а на земле человек находится лишь в промежуточном состоянии. Попытку перехода пытаются создать в нынешней литературе Улицкая и Элтанг. Один из восторженных рецензентов Элтанг пишет: «Это не технодемиургия. Это благовестие. Вернее, иновестие, но все равно благое, потому что вещает всю ту же любовь. Вещает всё в той же юродивой неудобоваримой для человеков форме. А теперь еще носитель и, выражаясь светским языком, гомосексуален. Хотя, скорее, он просто забредший в мир представитель тех обитателей, где нет “ни мужского пола, ни женского”, где “не женятся и не выходят замуж”, но любят, как “ангелы на небесах” – невзирая на пол» [9]. Другой рецензент находит в «Побеге куманики» «модную ококультурную детективную фабулу; что-то вроде «Девярых врат» Переса Реверте или, обращаясь непосредственно к тексту, «Мальтийского сокола», «Кода да Винчи» и «Маятника Фуко». И добавляет: «Я бы еще вспомнила “Индиану Джонса”, но это уже будет чуточку чересчур» [10]. Вместо абсолютной истины предлагается некоторая множественность относительных истин, якобы «не отрицающих друг друга». Но для того чтобы эти «истины» могли ужиться рядом, необходимо произвести «ампутационные операции» и вырезать смысл, в противном случае «истины» начнут противоречить одна другой. Так проявляется принципиально игровое, ироническое отношение к миру, к духовным и культурным ценностям: взгляд на человеческую личность – образ и подобие Божие, икону –

подменяется социальной маской. Из святоотеческой литературы известно: лукавый, чтобы обольстить человека, искажает в нем чувство реальности и выдает мнимое за достоверное. Побег куманики – претензия, он ставится в один ряд с изъятием Еноха, подобно побегу сумасшедшего индейца в романе Кизи «Полет над гнездом кукушки».

Реализм Достоевского оставил примеры иного изъятия героя. Роман Достоевского «Идиот», начавшийся в праздник иконы Божией Матери «Знамение», заканчивается потрясающей сценой, адресующей читателя к Успению Богородицы: вошедшие в комнату обнаруживают обезумевшего князя и разгоряченного убийцу, но о теле – ни слова. Вот изъятие сверхъестественное, но – реальное, основанное на опыте верующих. Таким образом, реализм в высшем смысле автора основан на следовании священному образцу, воспроизводимому временем.

Русская словесность в своем магистральном духовном векторе не противостояла многовековой русской христианской традиции, как это долгое время пытались доказать, но, напротив, выростала из этой традиции, из Литургии, русского пасхального архетипа и соборной идеи. Между православным типом культуры и художественным языком существует тесная связь, которую нельзя, конечно, абсолютизировать, но нельзя и недооценивать. Мы пытались обозначить новую тенденцию в современной прозе: появление симптоматичных во всех отношениях героев своего времени.

#### Примечания

1. *Лепяхин В.* Икона в творчестве Платонова // Творчество Андрея Платонова: исслед. и материалы. Кн. 3 / Рос. акад. наук; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); ред. и предисл. Е. И. Колесникова. М.: Наука, 2004. С. 61–82.
2. Там же. Т. 26. С. 170–171.
3. Электронный ресурс: Либрусек. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/93997/read>.
4. *Улицкая Л.* Даниэль Штайн, переводчик. М.: Эксмо, 2006. С. 512.
5. *Пригодич В.* Житие праведника, или праведник жития. Ресурс Удава: книжная полка. Режим доступа: <http://udaff.com/books/83735/page2.html>.
6. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1972–1990. С. 421.
7. *Элтанг Л.* Побег куманики. Режим доступа: <http://www.litru.ru/?book=31582&description=1>.
8. *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. Т. 20. С. 176.
9. *Галь А.* О романе Лены Элтанг «Побег куманики» / Проект Фрамм – О нас пишут. Режим доступа: [http://www.framm.amphora.ru/press/id\\_1100](http://www.framm.amphora.ru/press/id_1100).
10. *Галина М., Чанцев А.* Алхимия изнанки памяти // Новый мир. 2007. № 7. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/rus/dossier/chantsev-eltang/>.

## Зарубежная литература. Сравнительное литературоведение. Проблемы художественного перевода

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

УДК 821.112.2.0

*Е. В. Рыжанова*

#### К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СИНКРЕТИЗМЕ РОМАНА И. В. ГЕТЕ «ВИЛЬГЕЛЬМ МЕЙСТЕР»

В статье исследуется жанровое своеобразие романа И. В. Гете «Вильгельм Мейстер» с точки зрения типологической характеристики: произведение вбирает в себя приметы нескольких романских форм при ведущем принципе построения как «романа большой дороги».

Genre peculiarities of the novel "Wilhelm Meister" by I. V. Goethe are studied in this article from the point of view of typology: the work incorporates the qualities of several genre forms with the "novel of large road" dominating among them.

*Ключевые слова:* синкретизм, роман воспитания, роман о художнике, роман путешествия, роман-утопия, «роман большой дороги».

*Keywords:* syncretism, Bildungsroman, novel about an artist, travel novel, utopia, "novel of large road".

«Вильгельм Мейстер» И. В. Гете, о котором Ф. Шлегель писал, что «книга эта признана и почитается теперь всеми не только как превосходный роман, но вообще как одно из самых содержательных и одухотворенных произведений немецкой литературы» [1], со временем стал явлением мирового литературного процесса, признанным как «исток романной формы», благодаря сосредоточенности «на связях человека с близкой ему реальностью, отвоевавшей себе центральное место в литературе и самым серьезным образом повлиявшей на все иные жанры» [2].

Уникальность этого произведения обычно определяется совмещением в рамках единого романного целого формальных и содержательных экспериментов: специфичность структурной организации повествования обусловлена своеобразием педагогической концепции эпохи, в нем отраженной. Поскольку понятие «литературный фено-

мен» подразумевает взаимодействие двух сил – традиции и новаторства, а последнее предполагает не только создание беспрецедентного в искусстве, но и творческую перекомпоновку и достраивание взятого у предшественников, – вопрос об адекватности романа И. В. Гете «Вильгельм Мейстер» современному ему литературному движению можно решать через поиск его предтеч. На уровне жанра возникнет соблазн провести параллели с «Историей Агатона» Виланда (как первым немецким романом воспитания, наряду с произведением И. В. Гете о Мейстере послужившим становлению термина «Bildungsroman») на уровне композиции – с «Симплициссимусом» Гриммельсгаузена (как повествованием с близкой И. В. Гете структурой: сведения из области истории, литературы, медицины, астрологии, естествознания обрамлены авантюрным сюжетом об испытаниях героя), на уровне идейного наполнения – с «Эмилем, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо (как педагогической концепцией, частично пропагандируемой, а частично оспоренной в гетевском романе).

Фактически точки соприкосновения обнаружатся на основе сходства отображенных явлений жизни, композиции, авторских идеалов. Это естественно при учете того, что индивидуальному творческому опыту всегда предшествует опыт художников, исследовавших пусть не аналогичные, но схожие проблемы. Однако, ориентируясь на культурно-художественный опыт прошлого и современности, И. В. Гете создает совершенно новое произведение, действительных аналогов которому не находится до настоящего момента, о чем свидетельствуют совершенно противоположные трактовки жанровых проблем данного романа писателями, философами, литературоведами. Фр. Шиллер упрекал И. В. Гете в перенасыщении мира немецкого общества несодержательными подробностями сценической жизни [3], чем сближал произведение с романом о художнике, между тем как Новалис категорически возражал против подобной трактовки романа, в соответствии со своими методологическими установками видя в переходе Мейстера с

театральных подмостков на медицинскую стезю дискредитацию художественной сферы [4]. М. М. Бахтин увидел в «Вильгельме Мейстере» «классический образец воспитательного романа» [5], Р. Зельбманн отметил отсутствие свойственных данному канону законченного пути развития, релевантных самовыражений, эффективных воспитательных максим, достигнутой образовательной цели [6]. Е. Преображенская объяснила отсутствие в произведении прямых сословных столкновений критикой действительности через утверждение должного [7], тогда как Г. Лукач отметил жизнеспособность художественных зарисовок, названных утопическими [8].

Однако сочетание в произведении признаков сразу нескольких исторически сложившихся романских разновидностей, обуславливающее усложнение его композиционной структуры, снимает вопрос о том, в пределы какой одной типологической разновидности романа логичнее и целесообразнее вписывать гетевскую историю о Мейстере.

В отечественном литературоведении приоритетным оказывается изучение «Вильгельма Мейстера» в свете конструкции «романа воспитания». Это закономерно при учете того, что сюжет складывается вокруг истории становления человека, его характера и судьбы, то есть ход событий ориентируется на интеллектуальное и нравственное развитие отдельного индивидуума под влиянием жизни, общества и культуры. В связи с этим символическим оказывается толкование М. Бахтиным биографии главного героя как череды метаморфоз при поиске самого себя, графически выстраивающейся в пирамиду: разбросанность в желаниях сменяется их целенаправленностью, поиск призвания завершается принятием общественно полезной деятельности [9].

Действительно, в плане самосовершенствования героя его жизненный путь разумно рассматривать по типу сужающейся геометрической фигуры: не просто овладение максимально полезной деятельностью, а переход от жизни для себя к жизни для других. В соответствии с этим переход от актерства как иллюзии действия к профессии хирурга как к прямому действию расценивается не столько как большая целеустремленность в желаниях, сколько определенная их направленность, вызванная пониманием тщетности овладения всесторонним знанием, стремления объять необъятное, что напрямую формулируется на страницах самого произведения: «Лучше всего ограничить себя одним ремеслом. Для немногого оно и останется ремеслом, для ума более обширного станет искусством, а самый высокий ум, делая одно, делает все...» [10].

В то же время становление героя может быть представлено в виде концентрических кругов в плане расширения жизненного кругозора и цик-

личности ситуации «восторг – разочарование», характерных для романа воспитания: от неприятия коммерции – к увлечению театром, от разочарования в лицедействе – к боготворению аристократов, от крушения связанных с дворянством идеалов – к воодушевлению гуманистической деятельностью; от заикленности на актерской и режиссерской работе – к знакомству с далекими от искусства сферами (горным, ткацким, сельскохозяйственным ремеслами).

Эти фазы скреплены мотивом «незримого надзора»: жизнь героя тайно корректирует орден людей, нравственно совершенствующих общество. Так, духовная эволюция личности предстает результатом индивидуального и коллективного опыта.

Однако неподкрепленное углублением в психологическую сущность Вильгельма раскрытие его «ищущего сознания» порождает неестественность преобразования героя. Процесс духовной трансформации дается не через обрисовку переживаний, а через оценивание и осмысление жизненных явлений, в результате чего эволюция героя в определении своей внутренней сути мотивируется не общим ходом сюжета, а философией автора. Признание героем в качестве своего истинного призвания профессии хирурга есть скорее смирение перед гетевской убежденностью в необходимости творить чудо с опорой на опыт и знание человеческой природы, чем закономерность внутреннего переключения героя с томления по идеалу к преимущественно рациональному освоению мира.

В дополнение к этому финальное выпадение героя из среды комедиантов оспаривает возможное обозначение романа как романа о художнике, вызванное широким изображением театральной сферы, включением в текст подробных разборов произведений У. Шекспира, сценарных разработок как саморефлексий героя. Роман о художнике не может строиться на изображении лжетворца (если только это не пародия на данный романский подвид) и завершаться подменой искусства практической деятельностью или признанием равновесия их воспитательных сил. Художник может мыслить себя вполне тривиальным человеком под влиянием собственной психологической природы или оценок окружающих, может выродиться в посредственность и даже согласиться с этим, но никогда не отреститится от угаданного призвания, тем более не умалит эстетически-образовательную функцию искусства. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» герой, наоборот, отказывает себе в артистическом даре на основании того, что способен вживаться только в роли, близкие ему по духу и не требующие гения преобразования, а искусство формирует нравственные ценности лишь в комплексе с практическими действиями.

Тем не менее в пользу соотношения произведения И. В. Гете с романом о художнике свидетельствует творческая натура героя и его контрастное соотношение со средой. Юный Мейстер сосредоточивается на познании самого себя, живет в сфере излюбленных предметов, удовлетворяется не расточительством трудов, денежных средств, а вниманием к незаметным, казалось бы, вещам и явлениям, практически следуя убеждению, согласно которому «надо те разорванные элементы возвышенного и прекрасного, которые предлагает нам жизнь наряду с ее прозой и несовершенством, гармонизировать с помощью искусства» [11]. Благие желания Мейстера зачастую не принимаются и не воспринимаются людьми, с которыми он хочет ими поделиться: он страстно рассказывает Мариане о своем детском увлечении театром – она засыпает, он стремится развить в публике чувство и вкус – руководители театра предпочитают ради обогащения удовлетворить ее потребность в зрелищах, он живет ролью – зрители обсуждают костюмы.

Мировоззрение Вильгельма формируется в постоянном пространственном перемещении, что подчеркнуто названием второй части романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и данным героем обетом не оставаться на одном и том же месте более трех дней в течение года. Это позволяет из числа определяющих принципов построения сюжета произведения вывести хротоп дороги и тем сблизить гетевскую повествовательную модель со схемой романа путешествия. Дополнительный аргумент в пользу такого соотношения заключается в том, что отдельный человек у И. В. Гете действует как гражданин мира, таким образом в романе совмещаются частное и эпическое. На фоне индивидуального роста высвечивается напряженность общественных отношений в Германии, хотя и не во всей широте социальных связей. В результате происходит наложение друг на друга авантурных и конкретно-исторических временных координат.

История Вильгельма как индивидуума, наполненная недоразумениями, любовными интригами, запутанными родственными связями, бандитскими нападениями, организуется технически, в соответствии с авантурным временем, главными категориями которого являются элементы «вдруг», «как раз», случайная одно- либо разновременность [12]: неожиданно столкнуться с соперником у дома Марианы; невзначай разыграть графа вместо ожидаемой графини; узнать о существовании собственного сына, случайно оказавшись с ним в одном доме; опоздать на начало представления канатных плясунов, но успеть защитить ребенка от озлобленного хозяина, пересечься с таинственной незнакомкой... В результате и образ Вильгельма выстраивается в коор-

динах случайности и чужой инициативы: к коммерции герой обращается под воздействием увлечения любимой в измене, к театру возвращается в результате сближения с оказавшимися на выбранном им постоялом дворе актерами. Еще более усиливается линия неактивного, нечаянного действия воспитательной стратегией Общества Башни, ее неявного наставления: «Быть может, ему тяжела была мысль, что он, в столь многих обстоятельствах своей жизни, полагая, что действует свободно и втайне, в действительности слишком часто был лишь предметом чужого наблюдения и руководства» [13].

В то же время затронутые в произведении проблемы «личность – общество», «творец – искусство», «человек – природа» не допускают переместимости событий. Сама обстановка зарождения или протекания действия выступает его мотивирующей частью, так как связана с социально-бытовой оценкой Германии: всестороннее образование доступно только аристократам, которые меряют людей внешним положением, а не заслугами и презирают свой национальный театр из-за подражания французам; театральные деятели ублажают публику незамысловатыми постановками; насаждение машинного производства влечет снижение духовного потенциала человека...

Поиск условий гармоничного существования людей обуславливает появление в романе картин, исполненных в идеалистическом духе: поместья дядюшки и педагогической провинции. Поместье – идеальная община: трудом на земле люди приобщены к природе и созиданию. Провинция – идеальное воспитательное учреждение, в котором педагоги выявляют таланты ученика и переводят их в общественно полезное дело. Обе организации – утопии, но как попытки возрождения некоего древнего комплекса ушедшего времени, словно помещенные в пределы идиллического хронотопа, который характеризуется органической прикрепленностью жизни к определенному месту, ограниченностью в связях с большим миром, продолжительным рядом поколений, циклической ритмичностью времени. М. М. Бахтин применительно к этому подмечает, что у И. В. Гете на первый план выдвигается глубокая человечность отношений между людьми, цельность идиллической жизни, благообразная трудовая деятельность [14]. Так, поместье дядюшки реализует вид земледельческой трудовой идиллии, в то время как Педагогическая провинция ориентируется на ремесленное производство. Обе организации превратились в самостоятельные области внутри цивилизации, живущие по циклическому режиму. Начало и конец недели в общине изначально расписаны: понедельник – обращение при необходимости к врачу, воскресенье –

время для раздумий. В провинции каждый из воспитанников осваивает жесты трех родов, символизирующие вступление в следующий круг обучения. И там, и там время застывает, поскольку люди отстраняются от внешних воздействий, сосредоточиваясь на познании самих себя, правда, в поместье дядюшки комплекс отжившего более ощутим, поскольку исходит от зрелого помещика, воспитанного если не на совсем устаревших, то уже устаревающих идеалах.

Однако идиллические миры оказываются только формально замкнутыми, потому что люди здесь овнешнены: существуя в ограниченном пространстве, они работают ради тех, кто находится за его пределами: дядюшка обеспечивает горняков овощами и фруктами, сельских жителей – саженцами; воспитанников педагогической провинции ориентируют на необходимую для населения деятельность.

Совмещение жанровых разновидностей романа осуществляется при ведущем принципе его построения как романа большой дороги: понятие «путешествие» соотносится и с географическим перемещением героя, и с духовным созреванием; отражается не только стремление личности к осознанию своего индивидуального мира, но и ее постепенное сближение с миром социальным.

Именно такая гибкость произведения привела к усложнению композиции за счет постепенного увеличения роли библейских легенд, фантастических или исключительных историй, писем, дневниковых записей, афоризмов. Кажется, что автор интересуется не судьбой главного героя, а самим фактом его наличия, превращая тем самым полноценного персонажа в связующее звено отдельных эпизодов, а само повествование – в собрание излюбленных текстов. Но отсутствие сквозного действия не рассыпает произведение на части, потому что сюжетно не связанные вставки оказываются идейно преемственными. Они либо изображают определенную ступень в развитии человека (новеллы), либо предлагают ориентиры поведения (афоризмы, архивные записи), либо в миниатюре представляют взросление (дневник Прекрасной души: история женщины, отказавшейся от светской жизни в пользу религиозной, дублирует путь Вильгельма, ведь оба пришли от индивидуализма к коллективизму, только она – через поиск божества, а он – через поиск собственного призвания).

В связи с этим кажется спорным сведение Вильгельма к «некоему “Вергилию при Данте”, то есть при И. В. Гете, знакомящему нас с разными “кругами” своего социально-педагогического учения» [15]. С учетом того что в произведении Вильгельм выводится вершинным героем, служащим и предметом оценки, и ее носителем, выступающим в качестве ведомого (в ученичес-

ком смысле этого слова), а не ведущего, он скорее сближается с самим Данте как лирическим героем «Божественной комедии», чем с его проводником. Однако в свете действительного снижения активности Вильгельма во втором томе повествования роман словно выступает подтверждением эволюционного развития данного жанра от сообщения к предьявлению: «Из жанра повествовательного, косвенного роман делается жанром описательным, прямым. Точнее, он становится представляющим жанром» [16].

Глобальный замысел вызывал трансформацию жанровых канонов и позволял вслед за И. В. Гете считать его роман работой, которая носит характер собирания материалов и оказывается принятой для того, чтобы объединить весьма различные отдельные ее части. В своем произведении И. В. Гете не признавал поиска единого целого на уровне формы, воспринимая книгу как соединение разнородных частей: «Она не сделана из одного куска, но внутренний смысл объединяет все» [17].

Будучи написанной на переломе двух эпох – XVIII и XIX столетия, книга оказывается явлением переходным: меняясь вместе с современностью, она намечает пути развития литературы и ни на одном не останавливается окончательно. В этом плане она может быть сопоставлена с «Дон Кихотом» М. Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэлем» Ф. Рабле как произведениями, в высшей степени проявившими кризис человеческого сознания на рубеже времен, специфичными в жанровом отношении и поэтому не вполне соответствующими определению «роман».

#### Примечания

1. Шлегель Ф. Сочинения Гете // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. 276 с.
2. Хализев В. Е. Теория литературы. 4-е изд. М.: Высш. шк., 2005. 345 с.
3. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 7. М.: Гослитиздат, 1957. 334 с.
4. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 102 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 204 с.
6. Selbmann R. Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. 60 s.: «Vielleicht genügt es zu begreifen, <...> dass der Roman selbst im Gegenteil keine Musterlösung der Gattung darstellt: keinen vollendeten Bildungsweg, keine relevanten Selbstaussagen (Wilhelms Bildungsbrief), keine wirksamen Bildungsmaximen (Lehrbrief des Turms) und schließlich auch kein erreichtes Bildungsziel (Romanschluß)».
7. Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера. Пермь: Перм. книж. изд-во, 1959. 543 с.
8. Лукач Г. Вильгельм Мейстер // Лукач Г. К истории реализма. М.: Гослитиздат, 1939. 27 с.
9. Диалектова А. В. М. М. Бахтин о Гете // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал научных разысканий

о биографии, творческом наследии и эпохе М. М. Бахтина. Режим доступа: <http://www.nevmenandr.net/dkx/?y=1999&n=3&abs=DIALEKT>.

10. Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1979. 33 с.

11. Гете. Вступительная статья А. Г. Левинтона // История эстетики: в 5 т. Т. 3. М.: Искусство, 1967. 84 с.

12. Бахтин М. М. Указ. соч. 241 с.

13. Гете И. В. Собрание сочинений... 442 с.

14. Бахтин М. М. Указ. соч. 381 с.

15. Вильмонт Н. Гете. История его жизни и творчества. М.: Гослитиздат, 1959. 234 с.

16. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 264 с.

17. Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество. Т. 2. М.: Радуга, 1987. 576 с.

УДК 820.73

Н. Э. Кутеева

### ОТРАЖЕНИЕ ПОЗИТИВИСТСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ ДЖЕКА ЛОНДОНА

Статья посвящена исследованию проблемы восприятия и интерпретации Д. Лондоном некоторых положений философии Г. Спенсера в анималистических повестях «Зов предков» и «Белый Клык». В произведениях писателя процесс приспособления животного к окружающей среде изображается с учетом позитивистской концепции эмпирического и априорного познания мира и положения о приоритете биологического начала в борьбе за существование.

The article investigates the problem of J. London's reception and interpretation of some points of G. Spencer's philosophy in animalistic stories "The Call of the Wild" and "White Fang". In the writer's works the process of animal adaptation to the environment is depicted in the light of the positivist concept of empirical and a priori cognition of the world and the idea about the priority of the biological principle in the struggle for existence.

*Ключевые слова:* позитивизм, эволюция, биологизм, естественный отбор, борьба за существование, приспособление, эмпирическое и априорное познание.

*Keywords:* positivism, evolution, biologism, natural selection, struggle for existence, empirical and a priori cognition.

Философия позитивизма сыграла важную роль в формировании мировоззрения целого ряда американских писателей конца XIX – начала XX в., к числу которых можно отнести и Джека Лондона (1876–1916). Позитивистская модель мира оставалась приоритетной на всем протяжении творческого пути писателя, проявлявшего живой интерес к теории эволюционизма. Вслед за Гербертом Спенсером писатель был склонен

объединять закономерности общественной и природной жизни, видя в конкурентной борьбе проявление закона естественного отбора. Особенно важными для творчества Лондона являются позитивистские идеи относительно биологической сферы.

Мировоззрение Лондона сближает с философией позитивизма стремление к утверждению непреложности законов бытия, механистический взгляд на функционирование физических и социальных процессов. Биограф писателя Ирвинг Стоун отмечал, что Спенсер «привел все его знания в систему, свел их воедино, показав изумленному взору вселенную, в которой все так уяснимо, так конкретно» [1]. Зарубежные и отечественные литературоведы признают, что Лондон сумел избавиться от многих «модных веяний», кроме позитивизма [2].

Джек Лондон, материалист и социалист, был чужд метафизической отвлеченности. Для писателя истинным был только явленный мир, мир сущностей, познаваемых эмпирически. Критерием истины для него являлась «действенность», соотнесенность с реальным миром, эмпирическое доказательство. Отсюда все сущее в мире, так же, как и у Спенсера, делилось на «познаваемое» и «непознаваемое». Познаваемым и строго упорядоченным Спенсер считал все, что постигается эмпирически, те характеристики явленного мира, которые систематизируются и классифицируются посредством опыта и наблюдения. «Познавая природу, – писал Спенсер, – мы лишь устанавливаем взаимосвязи между элементами, что находит отражение в химических законах» [3]. Выявленные Спенсером специфические закономерности свидетельствуют о том, что эмпирический мир является объектом научного познания, и его биологические и физические проявления постоянно находятся в процессе эволюции и естественного отбора. Философ утверждал наличие непреложных законов эволюции, сводящихся к «перераспределению материи и силы» и имеющих тесную связь с «законами направления движения и ритма движения» [4]. Биологическое английский философ понимал как приспособление внутренних отношений к внешним с целью сохранения существования.

В произведениях Лондона достаточно четко формулируется его позитивистское мироощущение, согласно которому жизнь биологических организмов и социальных структур представляется ему «в виде ненасытного аппетита, а мир – как собрание множества аппетитов, преследующих и преследуемых, охотящихся или убегающих от хищника, едящих и съедаемых, – и все это в слепоте и беспорядке, среди жестокости и расстройства, в хаосе, управляемом случайностью, беспощадностью и бесконечностью» [5].



Биологизм «философии жизни» Лондона наиболее полно отразился в северных рассказах и анималистических повестях, что отмечалось как зарубежными, так и отечественными исследователями. В частности, А. Зверев писал: «Север необычайно обострил внимание Лондона к биологической стороне жизни» [6]; Р. Спиллер утверждал, что в «Зове предков» писатель отобразил «беспощадный закон борьбы за существование» [7].

По мнению американских исследователей, в повести «Зов предков» (The Call of the Wild), впервые опубликованной в журнале «Сатэрдэй ивнинг пост» в 1903 г., как и в других анималистических произведениях Лондона, присутствуют три уровня повествования. На сюжетном уровне повествуется о жизни ньюфаундленда по кличке Бэк, превратившегося из домашней «цивилизованной» собаки в вожака волчьей стаи. На автобиографическом уровне рассказывается история жизни самого автора, прошедшего длительный путь восхождения к вершинам творчества [8]. На философском уровне повесть является творческим воплощением философских идей позитивизма и социал-дарвинизма.

Одной из важнейших идей, лежащих в основе повести, является позитивистская концепция приспособления «внутренних отношений к внешним» с целью сохранения существования, связанная с теорией эмпирического и априорного познания жизни. Спенсер пытался соединить эмпирическое познание жизни с априоризмом, который он понимал как признание самоочевидности бытия, физиологически закрепленного опытом бесчисленных поколений предков. Родовая память, таким образом, выступает в повести в роли «внутреннего» априорного фактора, в то время как эмпирическое познание обусловлено «внешними» социально-биологическими отношениями.

Изображая процесс приспособления собаки к изменившимся внешним условиям, Лондон во многом опирается на утверждение Спенсера о том, что «все существующие виды, как животные, так и растительные, будучи поставлены в условия, отличные от их прежних условий, *немедленно начинают претерпевать некоторые изменения в своем строении, приспособляющие их к новым условиям*» (курсив философа. – Н. К.) [9]. Учитывая тот факт, что эмпирическое, чувственное восприятие составляет «верхний» слой процесса познания мира, Лондон в начале повести показывает изменение физического состояния животного в соответствии с внешними условиями – биологическую адаптацию: «Его развитие (а может быть, одичание) шло быстро. Его мускулы стали словно железные, и он потерял чувствительность к обыкновенной, не чересчур сильной боли» [10]. Затем, «очеловечивая» живот-

ное, писатель говорит о его «моральном падении», свидетельствующем об углублении процесса приспособления. И, наконец, центральное место в «Зове предков» начинает занимать мотив родовой памяти как проявление «внутреннего», глубинного пласта познания.

Все, что было воспринято Бэком в цивилизованном мире, постепенно теряется, а на первый план выдвигается опыт предыдущих поколений. «По родине он не скучал, – пишет Лондон. – Солнечный Юг представлялся ему точно в тумане (...). Гораздо могущественнее стали проявляться в нем воспоминания, доставшиеся по наследству» [11]. «Одичание» Бэка, безусловно, спровоцировано изменением внешних условий, усложнено наличием в бессознательном животного первобытного атавизма.

По Лондону, в восприятии индивидом действительности опыт предыдущих поколений становится определяющим, поэтому многие явления, с которыми животное сталкивается впервые, «кажутся ему знакомыми»: «Инстинкты, которые, в сущности, не что иное, как отголоски жизни предков, ставшие привычками, дремавшие до последнего времени», «теперь оживали» и «проявлялись в новых порывах» [12]. «Смутные припоминания» постепенно развиваются у Бэка в «непреодолимый инстинкт», который автор называет «властным зовом предков» и который полностью овладевает всем его существом. Лондон, изображая процесс адаптации животного к среде, показывает двойственность этого явления, обусловленность его как внешними, так и внутренними причинами. Закономерным результатом «вживания» собаки в суровую среду является ее окончательный уход в мир дикой природы, когда в прошлом «цивилизованный» пес полностью порывает с людьми и прирученными собаками и присоединяется к волчьей стае.

Концепция родовой памяти тесно переплетается с другой важнейшей темой в творчестве Лондона – темой борьбы за существование. Первобытный инстинкт постепенно пробуждает в Бэке такие качества, как хитрость, жестокость, беспощадность. Бэк «понимал, что середины нет. Или он должен победить, или другой сделает его своим рабом; выказать сострадание значило проявить слабость» [13]. Лондон, констатируя неизбежность биологического закона выживания сильнейшего («Убивай, иначе ты будешь убит сам; ешь, иначе тебя съедят другие»), утверждает обусловленность естественного отбора, так же, как и процесса приспособления, внешними и внутренними причинами, изменчивостью и наследственностью. С позиций биологического детерминизма наличие «звериного» агрессивного начала является необходимым условием выживания индивида в суровых условиях, а принадлежность жи-

вого существа к цивилизации, культивирующей слабость, становится причиной гибели (когда писатель говорит о недостаточно выносливых ногах собаки, он утверждает, что «виной тому длинная вереница прирученных поколений»).

Закон выживания сильнейшего в борьбе за существование, по мнению писателя, обуславливает то, что война, агрессия, жестокость становятся необходимыми спутниками человека и животного. Лондон пишет об экстазе борьбы, охватывающем живое существо, «страстном желании схватить добычу, впиться зубами в горячую плоть», «теплой кровью омыть свою морду до самых глаз». Этот экстаз, по мнению автора, «вырастал из самых глубин его существа, он рождался из той части его природы, которая была унаследована им от глубокой древности» [14].

Автор проводит аналогии между миром животных и миром людей. Так же, как и в случае с Бэком, превратившимся из изнеженного и воспитанного пса в хитрого и беспощадного волка, люди, приехавшие с Юга, приспособившись, постепенно теряют мягкость и кротость, становясь суровыми и жесткими, а подчас даже жестокими. Среди людей идет тот же естественный отбор: выживают сильнейшие, а наименее приспособленные и слабые погибают. В этом смысле примечателен в повести эпизод гибели переселенцев Чарльза, Хола и Мерседес. Лондон дает понять, что люди были неподготовлены к дальнему переходу по заснеженному краю: они взяли с собой «чересчур много вещей», расточительно относились к корму для собак, их действия были нескоординированы, они часто ссорились, чем наносили вред общему делу. Даже описание внешности говорит о слабости и неприспособленности людей. У Чарльза «слабые, слезившиеся глаза», Хол – «неоперившийся» юнец, Мерседес – «беспомощная» и вздорная женщина. Им не хватало выносливости и терпения, тех качеств, которые больше всего люди ценят в животных. Поэтому гибель этих персонажей является доказательством закономерности поражения слабых и неприспособленных в суровых жизненных условиях.

Интерес к позитивистской философии и закону борьбы за выживание отразился и в другой анималистической повести Лондона «Белый Клык» (White Fang, 1906), которая знаменует собой более зрелый этап в творчестве писателя. В отличие от предыдущей повести, здесь писатель исследует обратный процесс приспособления «дикаря» к цивилизованному миру, когда волк становится домашней собакой.

В повести «Белый Клык», как и в «Зове предков», имеет место многоуровневая структура повествования, включающая в себя сюжетный, автобиографический и философский уровни. Несмотря на тематическую близость, между эти-

ми двумя повестями имеется существенное различие, связанное с эволюцией мировоззрения писателя, обусловленной более сложной трактовкой позитивистских идей. В данной повести автор отходит от однозначной «биологизированности» жизни, отдавая приоритет социальной, гуманистической составляющей. Как отмечал А. Зверев, в анималистических повестях в целом, и в «Белом Клыке» «в особенности» Лондону удалось «наполнить свои “биологические” повествования большим этическим и философским содержанием» [15].

В повести «Белый Клык», в сравнении с «Зовом предков», усиливается тенденция «очеловечивания» собаки и «озверения» человека. Одухотворяя животных, показывая их «моральное» превосходство над людьми, Лондон настаивает, что животным не присуща обдуманная жестокость, их кровожадность строго обусловлена биологическим законом выживания, в то время как жестокость человека мотивирована лишь его нравственным несовершенством. Динамика мировоззрения писателя проявляется в том, что, сохраняя механистический подход к человеку как определенной разновидности биологической особи, созданной по тем же законам, что и весь животный мир, в зрелом творчестве автор апеллирует к более сложной его психической и духовной конституции.

С одной стороны, повесть насыщена различного рода иллюстрациями механистической концепции мира, с другой – такие фундаментальные понятия человеческой культуры, как жизнь и смерть, свет и тьма, рассматриваются не только как физико-химические явления, но и как духовные субстанции. Содержащаяся в произведениях Лондона сравнительная характеристика функционирования животных и растительных организмов и человека подчеркивает идею единства всей биологической среды. Лондон трактует человека как одно из звеньев «пищевой цепочки», частичку биологического организма, находящегося в вечном круговороте вещей. Частный механизм функционирования человеческих мускулов соотносится автором с общим механизмом цикличности жизни и естественного отбора.

Поединок человека и зверя приобретает в повести одновременно научное обоснование и символическое значение. Кровожадность волчицы не имеет ничего общего с тем почти мистическим представлением о волках как исчадиях ада, бытовавшим в литературе того времени. Лондон объясняет коварство и хитрость животного проявлением инстинкта, биологического закона, неумолимого и жестокого. Глядя на волчицу, один из персонажей повести Генри осознает, что ею движет не ненависть к человеку, а всего лишь физиологическая необходимость, об-

ретшая в данной ситуации облик сильнейшего голода: «Он был пища и возбуждал в ней лишь вкусовые ощущения» [16].

Так же, как и в повести «Зов предков», важнейшей здесь является тема эмпирического и априорного познания. На примере роста волчат писатель одновременно иллюстрирует и процесс приспособления организмов флоры и фауны, и эволюцию высшего существа – человека. Из первичных сенсорных ощущений, руководящих бессознательными поступками детенышей, постепенно формируются «сознательные поступки, явившиеся результатом первых обобщенных сведений о мире» [17]. Волчонок «применял приемы классификации», по мнению Лондона, бессознательно, «логика и физика не принимали участия в формировании» его «мышления». Однако это не означает несущественности сознательной деятельности в процессе становления биологического организма.

Эмпирическое постижение мира в процессе приспособления животного находится у Лондона, как и у Спенсера, в неразрывной связи с априорным началом всей биологической среды. То, что является самоочевидным для конкретного индивида, есть результат длительной эволюции, процессов наследственности и изменчивости целых поколений подобных существ. Рассуждая о сущности такого явления, как наследственность, Лондон явно придерживается спенсеровской и дарвиновской трактовки наследственности как «накопленного столетиями борьбы и опыта» инстинкта приспособления.

Лондон считает, что жизнь конкретного биологического индивида слишком коротка, чтобы на ее опыте постичь законы бытия. Поэтому накопленный поколениями эмпирический багаж передается либо социокультурным путем, как это происходит с людьми, либо путем передачи наследственной памяти. Волчонку, как и человеку, нет необходимости заново проходить весь путь от амебы к высшему биологическому организму, а достаточно лишь усвоить наследственные родовые инстинкты, коренящиеся в его бессознательном.

Ведущее место в повести также занимает тема борьбы за существование. Поэтапно фиксируя процесс развития животного, Лондон отмечает, что важным шагом на пути становления является «жажда убийства», которая оправдывает его существование. Основным законом, постигаемым животным, по мнению писателя, является «закон добычи»: «Цель жизни – добыча. – Жизнь питается жизнью. Есть те, кто ел, и те, кого ели. Закон был такой: *есть или быть сведенным*» (курсив писателя. – Н. К.) [18].

Биологический закон выживания сильнейшего диктует правила взаимоотношений индивида

и среды. Писатель, констатируя враждебность окружающей среды, изображает жизнь как хаос, в котором царят, с одной стороны, случайность, с другой – «беспощадный» закон «права сильного», повелевающий «угнетать слабого и повиноваться сильному» (курсив писателя) [19]. Одухотворяя собаку, Лондон отмечает, что Белый Клык «вполне познал мир, в котором жил и смотрел на жизнь как мрачный материалист (...). На его взгляд, это был зверски жестокий, холодный мир, в котором не существовало ни ласки, ни привязанности, ни доброты» [20].

Лондон придерживался механистических позитивистских идей не только в описании поведения животных, но и в концепции человека, особенно в аспекте соотношения человека и среды. В русле спенсеровской и социал-дарвинистской теории писатель утверждал обусловленность характера человека наследственностью, влиянием социальной среды и физическими особенностями. Моральные качества человека, по мнению автора, также зачастую зависят от физических. В его произведениях люди сильные и выносливые бывают если и не добрыми, то, во всяком случае, справедливыми. А человек слабый, наделенный какими-либо физическими недостатками, обычно показан злобным и жестоким. К числу первых можно отнести Мэйлмюта Кида (северные рассказы), Билла Робертса («Лунная долина»), Пэта Глэндона («Лютый зверь»), Мартина Идена («Мартин Иден»), Элама Харниша («Время-не-ждет»). Противоположный тип человека слабого и злобного воплощается в образах кока Магриджа («Морской волк») и Красавчика Смита («Белый Клык»).

Красавчик Смит представлен в повести как грубый, жестокий человек, «презренный и жалкий трус», уродливый, коротконогий, с маленькой головой, похожей на конус. Лондон, описывая отталкивающую внешность героя, подчеркивая уродство Красавчика, утверждает, что винить в этом надо не человека, а природу, называет его «существом, обиженным природой». Лондон мотивирует необыкновенную жестокость Красавчика физической и психической патологией. Садистские склонности персонажа объясняются его слабостью и трусостью: «Смит был жесток, как бывают жестоки трусы. Раблепствуя и унижаясь перед сильными, снося брань и удары, он срывал злобу на существах слабее себя» [21].

С позиций биологического детерминизма жестокость человека является своеобразной реакцией биологического организма на неблагоприятную окружающую среду: «Он явился на свет с искверканым телом и жестокой душой, и жизнь, формируя из этого материала человека, обходилась с ним не очень деликатно» [22]. Автор подчеркивает, что нарушение психики Красавчика

стало следствием его биологической неполноценности как наименее приспособленного к жизни организма. Лондон полагал, что свирепость и жестокость человека и животного являются «доказательством его приспособляемости и способности изменяться под влиянием окружающей обстановки».

Согласно философии Спенсера постоянная изменчивость всех форм материи является главным законом жизни. Дальнейшая история Белого Клыка становится специфическим подтверждением данной идеи. Жестокая школа Красавчика Смита, казалось бы, окончательно сделала из Белого Клыка безумную машину для убийства. Но, попав в добрые руки Уиндона Скотта, волк снова начинает приспосабливаться к обстоятельствам. Чтобы жить в мире с добрым человеком, животное должно «преодолеть все побуждения инстинкта, забыть весь прежний опыт, счесть обманом всю свою прошлую жизнь» [23]. Лондон, показывая жизнь как постоянный процесс изменения, пишет, что «обстоятельства опять перерабатывали» волка, «действительность лепила из него новую, более совершенную форму» [24].

Анималистические повести писателя «Зов предков» и «Белый Клык», в которых отразилась «биологическая философия жизни» писателя, явились свидетельством глубокого интереса Джека Лондона к философии Г. Спенсера. Изображая процесс приспособления животного к окружающей среде, автор учитывает позитивистскую концепцию эмпирического и априорного познания мира и констатирует неизбежность закона борьбы за выживание.

#### Примечания

1. Стоун И. Моряк в седле: Художественная биография Джека Лондона / пер. с англ. М.: Книга, 1984. С. 91.
2. Сафарин Р. М. Джек Лондон // Лондон Д. Собр. соч.: в 14 т. Т. 1. М.: Б-ка «Огонек»: Изд-во «Правда», 1961. С. 20.
3. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские / пер. с англ. Минск: Совр. литератор, 1999. С. 8.
4. Спенсер Г. Синтетическая философия / пер. с англ. К.: Ника-Центр, 1997. С. 46.
5. Лондон Д. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2 / пер. с англ. М.: Литература, 2004. С. 62.
6. Зверев А. Джек Лондон: величие таланта и парадоксы судьбы // Лондон Д. Белый Клык: повести. М.: ООО «Росмэн-Издат», 2000. С. 9.
7. Spiller R. The Cycle of American Literature. N. Y., 1955. P. 205.
8. Tavernier-Courbin J. The Call of the Wild: A Naturalistic Romance. N. Y.: Twayne, 1994.
9. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. С. 18.
10. Лондон Д. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 1. С. 387.
11. Там же. С. 406.
12. Там же. С. 406.

13. Там же. С. 427.
14. Там же. С. 399.
15. Зверев А. Джек Лондон: величие таланта... С. 9.
16. Лондон Д. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2. С. 26.
17. Там же. С. 46.
18. Там же. С. 54.
19. Там же. С. 89.
20. Там же. С. 90.
21. Там же. С. 113.
22. Там же. С. 113.
23. Там же. С. 136.
24. Там же. С. 137.

УДК 82.09

Е. В. Павлова

#### «ROMAN À CLEF» ХЕМИНГУЭЯ. Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛД И Э. ХЕМИНГУЭЙ

Статья посвящена автобиографическому роману Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой». Анализируются три главы книги, повествующие о Ф. С. Фицджералде. В статье предпринята попытка доказать, что документальность «Праздника» весьма спорна. Книга Хемингуэя представляет интерес, прежде всего, как художественное произведение, где главы о Фицджералде носят субъективный характер.

The article focuses on the autobiographical novel by E. Hemingway "A Moveable Feast". Analysing its three chapters telling about F. S. Fitzgerald, the author of the article tries to prove that the documentary character of "Feast" is quite controversial. Hemingway's book is interesting first of all as a piece of fiction, where the chapters about Fitzgerald reveal the writer's subjectivity.

*Ключевые слова:* Хемингуэй, Фицджералд, роман с ключом, «Праздник, который всегда с тобой».

*Keywords:* Hemingway, Fitzgerald, roman à clef, "A Moveable Feast".

Профессор университета Северной Каролины Майкл Рейнолдс писал в 1981 г., что необходимо изучить контакты Хемингуэя с крупнейшими писателями и поэтами – современниками писателя, чтобы получить более полное представление об американской литературе 1920-х гг. [1] В частности, ученый указывал на необходимость установления творческих связей между Фицджералдом и Хемингуэем. И действительно, до 1980-х гг. вопроса отношений писателей ведущие исследователи творчества Фицджералда и Хемингуэя касались достаточно кратко [2]. На сегодняшний день на Западе существует весьма объемная литература об американских писателях, их непростых личных и творческих взаимоотношениях. Это, прежде всего, исследования

© Павлова Е. В., 2010

М. Брукколи и С. Доналдсона, появившиеся в конце двадцатого – начале двадцать первого века [3]. В советском и русском литературоведении в меньшей степени, чем европейские и американские ученые, тему «опасной дружбы» [4] двух писателей затрагивали в своих работах о Фицджералде А. Горбунов, Я. Засурский, А. Старцев [5]. Наиболее основательно интересующий нас вопрос рассмотрен в работах А. Зверева и В. Толмачева [6]. В 1985 г. вышла книга «Портрет в документах» – документальные свидетельства о Фицджералде (в частности, его письма, отрывки из записных книжек), где было уделено особое внимание переписке Фицджералда и Хемингуэя, Фицджералда и литературного редактора «Скрибнерз» М. Перкинса [7]. Хемингуэй и Фицджералд стали одними из тех писателей, без которых немислимо представить создание так называемого «великого американского романа» в 1920–1930-х гг., и поэтому неудивительно, что вопрос, как соотнести типологически творчество столь непохожих авторов, волновал многих критиков [8] и даже писателей. Так, например, свою версию взаимоотношений двух писателей в 1978 г. дал канадский писатель М. Каллаган – современник Хемингуэя и Фицджералда [9], а английский писатель Дж. Олдридж написал целый роман под названием «Последний взгляд» (The Last Glimpse, 1978) о Фицджералде и Хемингуэе. Однако лучший путь понять литературный контекст, в котором творили американские прозаики, – это документальные свидетельства (письма, мемуары самих писателей). В данной статье мы хотели бы обратиться к одному из таких свидетельств – а именно, к трем эссе Хемингуэя, посвященным Фицджералду, которые были включены Хемингуэем в «Праздник, который всегда с тобой» (A Moveable Feast, опублик. посм. в 1964 г.) – незаконченную книгу мемуаров писателя.

Первым толчком к созданию этой книги могла послужить «Автобиография Алисы Б. Токлас» (Autobiography of Alice B. Toklas, 1933) Гертруды Стайн [10], где писательница подробно описывала жизнь богемного Парижа двадцатого века, в коей она принимала самое активное участие, собирая у себя на квартире-студии на улице Флерюс самых знаменитых художников, писателей, музыкантов своего времени [11]. Шестнадцать лет спустя после выхода в свет «Автобиографии», Хемингуэй написал Чарлзу Скрибнеру, что хочет написать свою версию того, что происходило в двадцатые годы в Париже [12].

Первоначально Хемингуэй собирался написать книгу, явно превосходящую по объему издание книги 1964 г. Кроме Ф. С. Фицджералда, Э. Паунда, Г. Стайн, Ф. М. Форда, Хемингуэй планировал написать о «разных русских» (Л. Толстом и И. Тургеневе), А. Жиде, Т. Вулфе, П. Пикас-

со, У. Фолкнере, о своем сложном отношении к религии и о многом другом. Все это он сделать не успел – издание 1964 г., подготовленное его последней женой Мэри Уэлш, включило в себя двадцать коротких очерков. Книга не была дописана Хемингуэем и сохранилась в форме черновиков – писатель еще многое хотел проверить и добавить еще главы. В частности, сохранилась глава, которую Хемингуэй хотел вставить после глав о Фицджералде, это должна была быть глава о сыне Хемингуэя Бамби, которому в 1925 г. было два года. Шон Хемингуэй, внук Эрнеста Хемингуэя, подготовил к 2009 г. новое издание парижских воспоминаний писателя [13]: он убрал заглавие, предисловие и финал, поменял местами порядок глав (оставив главы в том порядке, как того хотел сам Э. Хемингуэй) и добавил «отредактированную» версию книги (подзаголовок нового издания «Праздника» The Restored Version) несколько ранее неизвестных очерков – очерки о Бамби, о Полин Пфайффер, второй жене Хемингуэя (по мнению исследователей [14], Мэри Уэлш несправедливо отнеслась ко второй жене Хемингуэя Полин Пфайффер, оставив в тексте только воспоминание о Хедли, первой жене Хемингуэя). Таким образом, Ш. Хемингуэй рассчитывал представить читателю более точный вариант книги. Предисловие к новому изданию «Праздника» написал 82-летний Патрик Хемингуэй, сын Полин Пфайффер.

История написания Хемингуэем трех эссе о Фицджералде весьма занимательна. Фицджералд умер в 1940 г., Хемингуэй – в 1961, таким образом, у Хемингуэя был двадцать год (именно настолько он пережил Фицджералда), чтобы написать воспоминания, мемуары о Фицджералде – человеке, которого, как он сам утверждал, знал в некоторые периоды жизни лучше, чем кто бы то ни было [15]. Спустя четыре года после смерти Фицджералда, 25 февраля 1944 г., Хемингуэй в письме Максвеллу Перкинсу говорил, что хочет написать о Фицджералде книгу. Более того, Хемингуэй настаивал на том, чтобы Перкинс не давал права печатать переписку Фицджералда Эдмунду Уилсону, знаменитому критику и писателю, близко знавшему Фицджералда, которого Хемингуэй в последние годы очень не любил: “I wish you would keep all the Scott letters for a definitive book instead of letting Bunny Wilson pee them away in his usual malicious dribblets <...> I should suggest you save all of your letters; don't give permission for any of them to be used; until we could get out a good book on Scott and his letters. I know him, through some periods, better than anyone and would be glad to write a long, true, just, detailed account of the years I knew him” [16].

Однако для осуществления этих планов было серьезное препятствие – Хемингуэй не хотел

печатать воспоминания о Фицджералде, пока была жива его жена Зельда Сейр, которую Хемингуэй относил к стану своих врагов [17]. Но Перкинс умер в 1947 г., Зельда сгорела в пожаре в госпитале для душевнобольных в 1948 г., а Хемингуэй так ничего о Фицджералде и не опубликовал.

В 1955 г. Хемингуэй пообещал Эдварду Уиксу, главному редактору журнала "The Atlantic Monthly", к юбилею (столетию) журнала прислать статью о Фицджералде, но передумал и в результате отправил в редакцию журнала два рассказа вместо ожидаемых Уиксом эссе о Фицджералде. Мотивировал Хемингуэй свой поступок тем, что не хочет писать «интимный дневник» ("intimate journal"), как это сделал американский поэт и литературовед Джон Малкольм Бриннин после смерти валлийского поэта и драматурга Дилана Томаса [18]. Таким образом, никто из издателей в сороковые годы не дождался от Хемингуэя воспоминаний о Фицджералде. Но, как отмечает К. Бейкер, именно три эссе о Фицджералде, написанные Хемингуэем в 1957 г., послужили началом книги воспоминаний Хемингуэя о парижской юности [19].

Юность Фицджералда и Хемингуэя пришлась на двадцатые годы двадцатого столетия, когда Париж был «столицей воображения» [20], обетованной землей для художников со всего мира, центром интеллектуальной эйфории. Двадцатые годы в Париже называли «десятилетием иллюзии» – двадцатые годы в Америке – «десятилетием процветания (prosperity)». Монпарнас стал столицей интеллектуальной и столицей художественной. Ле Во назвал Париж 1925 г. балом американских экспатриантов [21]. Самые богатые из американцев основывали издательства (Transatlantic Review Форда Мэддокса Форда, This Quarter Эрнеста Уэлша, Black Sun Press Гарри и Кэресс Кросби), где печатались апологеты литературы модернизма – Хемингуэй, Джойс, Паунд.

Жанр книги Хемингуэя обычно определяется специалистами как sketchbook – собрание эскизов, очерков, зарисовок, если дословно перевести слово sketch. На обложке издания 1964 г. под собственно названием (A Moveable Feast) более мелким шрифтом подписано: «Очерки о жизни писателя в Париже в двадцатые годы».

Самое длинное эссе книги, превышающее небольшой объем в пять-семь страниц – эссе о Фицджералде (около тридцати страниц). Фицджералду и его жене Зельде Сейр посвящены три главы «Праздника» – «Скотт Фицджералд» ("Scott Fitzgerald"), «Ястребы не делятся добычей» ("Hawks Do Not Share"), «Проблема телосложения» ("A Matter of Measurements"). Предшествует главам о Фицджералде эпитафия, без упоминания которого не обходится ни один ис-

следователь, пишущий о Фицджералде. В этом эпитафии Хемингуэй пишет, что талант Фицджералда «был таким же естественным, как узор из пыльцы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, как узор стерся и поблек. Позднее он понял, что крылья его повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полетам исчезла, а в памяти осталось только, как легко это было когда-то [22]». (Хемингуэй не раз использовал этот троп. Так, например, в письме М. Перкинсу от 15 ноября 1941 г. Хемингуэй писал, что ко времени написания «Последнего магната» у Фицджералда еще оставалось мастерство, но узор из пыльцы стерся с крыльев бабочки задолго до ее смерти [23].)

Обычно всеми исследователями цитируется только этот вариант эпитафии к главе о Фицджералде. Но кроме него сохранился и еще один рабочий черновик эпитафии, который, вполне возможно, и стал бы окончательным, так как был выделен специальными кавычками – пунктуационным знаком, которым Хемингуэй подчеркивал одобренные им варианты рукописей, что свидетельствует о том, что, может быть, именно этот вариант должен был быть конечным.

Сравним два варианта эпитафий, нумеруя для удобства предложения. Эпитафия, который был напечатан в варианте редакции 1964 г., состоит из трех предложений:

"His talent was as natural as the pattern that was made by the dust on a butterfly's wings. (1) At one time he understood it no more than the butterfly did and he did not know when it was brushed or marred (2). Later he became conscious of his damaged wings and of their construction and he learned to think and *could not fly any more because the love of flight was gone and he could only remember when it had been effortless* (3)" [24] (курсив наш. – Е. П.).

Второй вариант, вариант рабочего черновика Хемингуэя, состоит из четырех предложений, при этом последние два предложения по смыслу кардинально отличаются от напечатанного варианта:

"His talent was as natural as the pattern that was made by the dust on a butterfly's wings. (1) At one time he understood it no more than the butterfly did and he did not know when it was brushed or marred (2). Later he became conscious of his damaged wings and of their construction and he learned to *think* (3). *He was flying again and I was lucky to meet him just after a good time in his writing if not a good one in his life* (4)" [25] (курсив наш. – Е. П.).

Первые два предложения идентичны – Хемингуэй очень поэтично сравнивает талант Фицдже-

ралда с узором из пыльцы на крыльях бабочки. Далее следует явственное различие. Третье предложение опубликованного варианта предисловия («Позднее он понял, что крылья его повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полетам исчезла, а в памяти осталось только, как легко это было когда-то» [26]), как нам кажется, относится к незаконченному роману Фицджералда «Последний Магнат», который Хемингуэй понравился гораздо меньше, чем «Гэтсби» и «Ночь» и который он в письмах Перкинсу называл наброском, планом романа.

В предложении «Он опять был способен летать» (“He was flying again”) черновика речь, скорее всего, идет о романе Фицджералда «Ночь нежна». Хемингуэй несколько раз перечитывал роман Фицджералда и есть свидетельства (в частности, письма к Максвеллу Перкинсу 1934, 1939 и 1941 гг. [27]), где Хемингуэй неоднократно повторяет, что «Ночь», несмотря на недоработки в композиции, – самое сильное произведение Фицджералда: “The best book he [Fitzgerald] ever wrote, I think, is still “Tender is the Night” with all of its mix-up of who was Scott and Zelda and who was Sara and Gerald Murphy” [28].

Таким образом, Хемингуэй сам для себя еще решал, написать ли ему жестокое «...научился думать, но летать больше не мог» или более объективное «он опять летал, и я был счастлив встретить его сразу после расцвета его творчества, пусть и не в лучший период его жизни (4) [29]. Сложно поспорить с тем фактом, что наиболее авторитетный текст литературного произведения – это последний текст, напечатанный поэтом или писателем при жизни [30]. Но так как текст «Праздника» не был закончен писателем, то, нам кажется, ненапечатанная версия эпиграфа вполне имеет право на существование, доказывая тот факт, что, несмотря на сложные взаимоотношения писателей в тридцатые годы, Хемингуэй всегда ценил талант Фицджералда.

Тем не менее в книге воспоминаний Фицджералд предстает таким алкоголиком, ипохондриком, неответственным писателем (глава «Скотт Фицджералд»), который целиком и полностью подчиняется воле жены (глава «Ястребы не делаются добычей»). Кажется, что это очень убедительное воспоминание, так как, казалось бы, оно подкреплено рядом документальных деталей.

Так, например, в повествование вводится свидетель первой встречи Хемингуэя и Фицджералда (первая встреча между двумя писателями состоялась в 1925 г. парижской весной). При первой встрече с Фицджералдом Хемингуэй обращает внимание на внешность и одежду Фицджералда – скорее смазливый, чем красивый, чувственный ирландский рот, маленькие ноги, костюм от Брат

тьев Брукс. (Примечательно, что Хемингуэй отметил, какой костюм был на писателе, так как одежда, действительно, как в жизни, так и в литературе играла большую роль для Фицджералда. Биограф Фицджералда Ф. Тернбулл отмечал, что Фицджералд всю жизнь предпочитал носить костюмы от Братьев Брукс, Фицджералд и многих своих героев одевает в универсальном магазине Нью-Йорка. Так, в романе «По эту сторону рая» подчеркивается, что мать главного героя романа Эмори Блейна очень трепетно относилась к туалетам сына: «Тебе нужны костюмы от Брукса» [31], – говорит она юному Эмори.)

Ужасная реакция на алкоголь Фицджералда, нелепая поездка в Лион, где Фицджералд, по описанию Хемингуэя, совершенно неадекватно себя ведет, абсолютно сумасшедшая жена Фицджералда Зельда «с ястребиными глазами», которая мешает мужу работать, – все это вкуче очень раздражает Хемингуэя, но, несмотря на все это он пишет, что Фицджералд стал ему другом и был обаятелен, умен и мил, когда был трезв. Документальность «Праздника» весьма спорна. Так, в повествовании возникает достаточно много неточностей в главах о Фицджералде. Назовем некоторые из них:

1. Известно, что Хемингуэй был далеко не так беден, как писал об этом в главах «Праздника» (главы «Славное кафе на площади Сен-Мишель», «На выучке у голода», «Париж никогда не кончается»). Да, он только начал зарабатывать на жизнь писательством, бросив журналистику, но у его жены Хедди было достаточно большое состояние. Кроме того, в двадцатые годы курс американского доллара к французскому франку был очень выгодным, и в Париже можно было жить дешевле, чем в Америке. Возрастающий валютный курс облегчал интеллектуальным умам Америки переезд во Францию. (В сентябре 1919 г. один доллар в Париже стоил восемь франков, через год уже пятнадцать, в июле 1925 г. – двадцать два. И до 1932 г. ставка оставалась на уровне не менее двадцати пяти франков.) Поэт Уильям Карлос Уильямс в своей автобиографии вспоминал [32], как он был удивлен, что он и его жена могли спокойно жить в пансионе, недалеко от Монте-Карло за двадцать долларов в неделю. Хотя у него не было больших денег, он и его американские друзья могли себе позволить завтракать в лучших ресторанах Парижа. Выгодный курс доллара по отношению к другим европейским валютам позволял американцам относительно безбедно проводить время в Италии, Германии, Австрии. Хемингуэй проводил зимы в Тироле, а лето в Испании, Фицджералд ездил в Италию осенью и зимой 1924 г., чтобы «экономить».

Таким образом, прекрасные, поэтичные страницы о том, как голодала семья Хемингуэя в

Париже, сильно преувеличены писателем, скорее, это художественный вымысел, чем правда.

2. Свидетелем первой встречи Хемингуэя и Фицджералда в «Празднике» становится знаменитый бейсболист Данк Чаплин, принстонский друг Фицджералда. Однако сам Чаплин утверждал, что он не был в 1925 г. в баре «Динго» на улице Деламбр Парижа, где первый раз встречались писатели, и вообще никогда не видел Хемингуэя [33]. Возможно, это был другой принстонец, не Чаплин. Но слишком убедительно и точно Хемингуэй пишет о Чаплине. Он высок, симпатичен. «Великий» (“the great”) [34] Данк Чаплин становится, по словам Хемингуэя, сразу его другом.

3. Явный художественный вымысел присутствует во второй главе о Фицджералде, посвященной Фицджералду и его жене. Лейтмотивом главы «Ястребы не делятся добычей» становится наделение Зельды Сейр какой-то сатанинской силой над Фицджералдом и сравнение ее с ястребом, который не делится добычей [35]). Подчеркивая красоту Зельды, Хемингуэй сравнивает ее с ястребом – Хемингуэй четыре раза употребляет слово «ястреб» в главе о Зельде Фицджералд, особенно останавливаясь на ее глазах (“hawk’s eyes”), может быть, имея в виду немигающий взгляд жены Фицджералда (в античной мифологии считалось, что ястреб, подобно орлу, может лететь к солнцу и, не мигая, смотреть на него). Подчеркивается в главе ревнивое отношение Зельды к работе мужа (слово “jealous” повторяется в небольшом эссе Хемингуэя много раз) – Зельда, по словам Хемингуэя, ревнует мужа к работе и не дает ему писать [36]. Хемингуэй и здесь несколько искажил факты. Так, в письмах к Стайн и Токлас Хемингуэй отзывался о Зельде весьма благожелательно. Сохранилась другая версия сцены завтрака у Фицджералдов, написанная для главы «Ястребы не делятся добычей», но не вошедшая в вариант публикации «Праздника» 1964 г. В этом варианте присутствует гораздо меньше негативных черт жены Фицджералда. Более того, Хемингуэй пишет, что несмотря на то что Зельда очень неудачно покрасила волосы и на то, что она была очень избалованной девушкой и говорила вещи, которые не имели никакого смысла, тем не менее ночью после этого завтрака Зельда приснилась ему в эротическом сне. Он рассказал ей об этом на следующий день, и ей было очень приятно это услышать. По словам Хемингуэя, это «был первый и последний раз» [37], когда у них появилось что-то общее с Зельдой.

4. В «Празднике» Хемингуэй очень разочарован автомобильной поездкой с Фицджералдом из Лиона в Париж. Но в двадцатые годы, после той поездки, Хемингуэй написал Перкинсу, что он и Скотт совершили чудесную поездку [38].

А в апреле 1931 г. Хемингуэй сам предложил Фицджералду попутешествовать на машине: “We might take one of those topless motor trips” [39].

Итак, чистая нота оказывается фальшивой и все восприятие от «музыки» документальности «Праздника» рассеивается.

В одном из черновиков предисловия к «Празднику» Хемингуэй написал, что никто не может написать правду в воспоминаниях. Не следует забывать, что Хемингуэй вернулся к воспоминаниям через тридцать лет после той весенней встречи с Фицджералдом в Париже 1925 г. М. Брукколи предлагает рассматривать отредактированный Мэри Уэлш текст незаконченного «Праздника» как «roman à clef» («роман с ключом») [40]. «Роман с ключом» – это условное обозначение романа, в котором под вымышленными именами выведены реальные люди. М. Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» отмечает [41], что в европейской литературе «романы с ключом» создавались на протяжении всего XVII в., в то время как создание жанра «документального романа» относится к XVIII в. [42] В «романе с ключом» писатели могут менять настоящие имена персонажей, давать волю фантазии, придерживаясь в то же время определенных фактов. Как о «романе с ключом» принято говорить о раннем романе Хемингуэя «И восходит солнце» (The Sun Also Rises, 1926). Неоднозначные отношения писателя с Дафф Туизден, звездой светского Парижа, стали прототипом отношений Джейка Барнса и Брет Эшли, а поездка в июле 1925 г. в Памплону Хемингуэя, его жены Хедли, Дафф Туизден и двух её поклонников – основой для главной сюжетной линии романа. Созданные Хемингуэем персонажи легко угадывались современниками. «Праздник, который всегда с тобой» можно, как и роман «И восходит солнце», рассматривать как «роман с ключом» – только роман, где «ключи» уже подобраны, то есть как роман, где писатель сохранил реальные имена персонажей, но при этом добавил в, казалось бы, документальную летопись изрядную долю вымысла.

Думается, что Хемингуэй не ставил себе целью написать художественное произведение, создавая «Праздник» и, как правило, «Праздник» обычно оценивают как одно из лучших документальных свидетельств о жизни поэтов, художников, писателей в Париже 1920-х гг. [43] Это действительно так. Но, на наш взгляд, «Праздник» представляет ценность не только с биографической точки зрения – описания богемного Парижа 1921–1927 гг. (хотя об этом, конечно, не стоит забывать), а прежде всего с художественной. В напечатанном варианте предисловия к «Празднику» редакции 1964 г. Хемингуэй на-



пишет, что, если читатель пожелает, он может считать эту книгу вымыслом. «Но ведь и вымысел может пролить какой-то свет на то, о чем пишут как о реальных фактах» [44].

«Праздник, который всегда с тобой» – книга, которую можно рассматривать не только как лучшее из документальной прозы, написанное Хемингуэем, но и как художественную книгу, «роман с ключом», в котором слились вымысел и явь, «поэзия» и «факт», очерк и роман [45]; поэтический роман, написанный о двадцатых годах, когда в Париже жили и творили английские и американские писатели – Хемингуэй, Стайн, Фицджералд, Форд; когда слава подстерегала Хемингуэя за углом площади Контрэскарп; когда, по его собственным словам [46], он был беден, но очень счастлив.

### Примечания

1. Reynolds M. S. Unexplored Territory: The Next Ten Years of Hemingway Studies // Ernest Hemingway: The Papers of a Writer / ed. by B. Oldsey. N. Y.; L., 1981. P. 15.

2. До 1980-х гг. вопрос отношений Хемингуэя затрагивали в своих монографиях об американских писателях К. Эйбл, К. Бейкер: *Ebble K. F. Scott Fitzgerald*. N. Y.: Twayne, 1963; *Baker C. Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton (N. J.), 1972. Больше, чем другие исследователи, до 1980-х гг. писали о взаимоотношениях Фицджералда и Хемингуэя американский исследователь М. Брукколи и французский ученый А. Ле Во: *Brucoli M. J. Scott and Ernest: The Authority of Failure and the Authority of Success*. N. Y.: Random House, 1978; *Le Vot A. F. Scott Fitzgerald: A Biography*. Garden City, 1983.

3. *Brucoli M. The Sons of Maxwell Perkins: Letters of F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Thomas Wolfe, and Their Editor*, editor with Judith S. Baughman. Columbia: University of South Carolina Press, 2004; *Brucoli M. Hemingway and the Mechanism of Fame*, editor with Judith S. Baughman. Columbia: University of South Carolina Press, 2005; *Brucoli M. Fitzgerald and Hemingway A Dangerous Friendship*. N. Y.: Carrol' Graf Publishers, Inc, 1994); *Donaldson S. Hemingway vs. Fitzgerald. The Rise and Fall of a Literary Friendship*. N. Y.: The Overlook Press, 1999.

4. Книга 1994 г. лучшего американского исследователя творчества Ф. С. Фицджералда Метью Брукколи о Хемингуэе и Фицджералде носит подзаголовок «Опасная Дружба». Эта книга явилась доработкой книги Брукколи 1978 г. «Скотт и Эрнест: Поражение и Успех».

5. *Горбунов А. Романы Френсиса Скотта Фицджеральда*. М., 1974; *Засурский Я. Н. Потерянное поколение. Френсис Скотт Фицджеральд и «поэзия отрицательных величин»* // Засурский Я. Американская литература XX века. Некоторые аспекты литературного процесса. М.: Изд-во МГУ, 1966; *Старцев А. Горькая судьба Фицджеральда* // От Уитмена до Хемингуэя. М.: Сов. писатель, 1981.

6. *Толмачёв В. М. Э. Хемингуэй: первый неоромантик; Ф. С. Фицджералд: последний романтик* // Толмачёв В. М. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997. С. 94–177; *Зверев А. М. Ненаступившее утро* // Американский роман 20–30-х годов. М., 1982. С. 35–54.

7. Разность стилей и манеры письма Фицджералда и Хемингуэя (ярко выраженный автобиографизм прозы Фицджералда, лиричность письма писателя, противопоставленная прозе Хемингуэя с его идеалом правдивости и объективности в искусстве, стремлением к флюберовскому идеалу письма – «быть сущим и нигде не зримым», максимально беспристрастным) дало повод французскому литературоведу А. Ле Во написать, что Хемингуэй и Фицджералд представили два разных типа развития романа в период между двумя войнами. Несколько надуманным представляется вывод А. Ле Во о том, что проза Фицджералда и Хемингуэя – это два разных типа американской литературы периода американского великого романа между двумя войнами. При всей несхожести прозы писателей, на сегодняшний день более правомерным кажется отнесение и романа Фицджералда и романа Хемингуэя к джеймсовской традиции американского романтизма 1920–1930-х гг.

8. Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Маршрут Судьбы; От «Романтического эгоиста» к «Последнему магнату» // Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Портрет в документах: письма. Из записных книжек. Воспоминания. М.: Прогресс, 1984.

9. На рус. яз. были переведены фрагменты из книги Морли Каллагана «Тем летом в Париже» // Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Портрет в документах: письма. Из записных книжек. Воспоминания. М.: Прогресс, 1984. С. 267–294.

10. *Baker C.* Указ. соч. P. 349.

11. *Le Vot A. F. Scott Fitzgerald: A Biography* / Trans. W. Byron. Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., 1983. P. 187.

12. *Baker C.* Указ. соч. P. 349.

13. *Hemingway E.; Hemingway, Seán (ed.) A Moveable Feast: the Restored Edition*. N. Y.: Scribner's, 2009.

14. *Hotchner A. E. Don't Touch A Movable Feast. The New York Times*. 2009. См. ссылку online [http://www.nytimes.com/2009/07/20/opinion/20hotchner.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2009/07/20/opinion/20hotchner.html?_r=1).

15. *Brucoli M.* Fitzgerald and Hemingway. P. 211–212.

16. Там же.

17. О теме «враги» Хемингуэя см. *Baker C.* Указ. соч. P. 359.

18. Там же.

19. Там же. С. 352.

20. *Le Vot A. F. Scott Fitzgerald: Biography*. P. 185.

21. Там же. С. 187.

22. *Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой*. М.: Прогресс, 1965. С. 92.

23. *Brucoli M. The Only Thing that Counts*. N. Y.: Scribner. 1996. P. 313.

24. *Hemingway E., ed. by Mary Welsh. A Moveable Feast*. N. Y.: Scribner. 1964. P. 147.

25. *Brucoli M.* Fitzgerald and Hemingway. P. 6.

26. *Хемингуэй Э.* Указ. соч. С. 92.

27. *Brucoli M. The Only Thing that Counts*. P. 207–209, 313.

28. Там же.

29. *Brucoli M.* Fitzgerald and Hemingway. P. 6.

30. *Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: курс лекций*. Изд. 3. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. С. 55.

31. *Fitzgerald This Side of Paradise (with a new introduction by Brucoli)*. N. Y.: Signet Classic, P. 60.

32. *Le Vot A. F. Scott Fitzgerald: Biography*. P. 185.

33. *Donaldson S.* Указ. соч. P. 55.

34. *Hemingway E. A Moveable Feast* / ed. by Mary Welsh. N. Y.: Scribner, 1964. P. 151.

35. Там же. P. 180.  
 36. Там же.  
 37. Donaldson S. Указ. соч. P. 67.  
 38. Там же. С. 61.  
 39. Там же.  
 40. *Bruscoli M.* Fitzgerald and Hemingway. P. 6.  
 41. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.  
 42. Самым знаменитым «романом с ключом» в начале семнадцатого века (см. Бахтин, вышеуказанное изд., с. 130) века был латинский роман англичанина Беркли «Сатирикон Эвформииона» (*Barclay, Euphormionis Satiricon*, London, 1603), который пользовался большой популярностью в первую половину века.  
 43. Ernest Hemingway // *American Writers. A Collection of Literary Biographies. Vol. II. Ed. in Chief Leonard Unger. N. Y.: Ch. Scribner's Sons. P. 257.*  
 44. *Хемингуэй Э.* Указ. соч. С. 5.  
 45. *Толмачев В. М.* Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя // *Зарубежная литература XX века / под ред. В. М. Толмачева. М.: Изд. центр «Академия», 2003. С. 282.*  
 46. *Hemingway E., ed. by Mary Welsh. A Moveable Feast. N. Y.: Scribner, 1964. P. 211.*

УДК 821.162.1

Т. В. Лошакова

### РОМАН Е. АНДЖЕЕВСКОГО «ПЕПЕЛ И АЛМАЗ» В АСПЕКТЕ ИДЕЙ ФИЛОСОФИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА

Статья посвящена проблеме художественного воплощения идей экзистенциализма в романе Е. Анджеевского «Пепел и алмаз». Образ Мачека Хелмицкого рассматривается как тип «бунтующего человека» – экзистенциального героя.

The paper deals with the problem of artistic implementation of existentialism ideas in the novel "Popiol i diament" by E. Andzhievski. The image of Macek Khelmiski is treated in this paper as a "revolting person", a character typical of existentialism.

*Ключевые слова:* Анджеевский, «Пепел и алмаз», стихийный экзистенциализм, абсурд, ситуация выбора, подлинное бытие.

*Keywords:* Andzhievski, «Popiol i diament», spontaneous existentialism, absurd, situation of choice, true being.

*Na widnokręgach armie jak cęgi gną się i kruszą.  
 O moi chłopcy, jakże nam światy odkupić jedną  
 rozdartą duszą?  
 K. Baczyński*

В послевоенной польской литературе трудно найти роман, который по степени своей популярности мог бы сравниться с «Пеплом и алма-

зом» (1947) Е. Анджеевского. Его не просто с интересом читали, но и по-разному интерпретировали, противоречиво оценивали. В первую очередь с пристрастием обсуждалась политическая проблематика романа, запечатлевшего трагедию послевоенной Польши – гражданскую войну 1945–1947 гг.

Безусловный трагизм заявленных в романе проблем, их исключительная важность для будущего нации в целом – все это способствовало актуализации политического содержания произведения, заставляло и читателей, и критиков размышлять над тем, как именно расставлены автором ценностно значимые акценты, с кем он, кому сочувствует, чьи взгляды не приемлет. Однозначно ответить на эти вопросы было нелегко. Да, Анджеевский во всеуслышание «сказал о том, о чем думали все», поставив под сомнение нравственность принципов, которые определяли политику, идеологию новой Польши [1]. При этом писатель прибег к такой форме повествования, которая «лишала фигуры персонажей и конфликты четкости и часто требовала от читателя произвольного домысливания». Эта преднамеренная «игра с читателем», надо думать, была удачным стратегическим ходом, позволявшим ввести в заблуждение цензуру, в то же время «широкое использование автором романа приемов умолчания, намеков и недомолвок стало в результате причиной многих недоразумений» [2].

Поначалу критики восприняли «Пепел и алмаз» как произведение, в котором главенствует исключительно злободневная политическая проблематика. Поэтому и анализировался роман при помощи привычного социологического метода – «метода короткого замыкания», как его позже иронично определит М. Кундера за ту сомнительную легкость, с которой произведение искусства связывалось с общественно-политическими факторами, в результате чего рассуждения, даже достаточно тонкие, «приводили к весьма убогим заключениям» [3]. Так, с одной стороны, Анджеевского упрекали в том, что он не уделил должного внимания классовой обусловленности исторических событий, и поэтому изображение ожесточенной схватки двух идеологий лишилось объективности. С другой стороны, явная социологизированность такого рода оценок и, следовательно, шаткость, а то и несостоятельность их критериев вынуждала критиков сосредоточивать внимание более на нравственном аспекте проблематики романа, тем самым вопросы социальные уходили на второй план [4].

Менялась эпоха, а вместе с ней менялось и восприятие «Пепла и алмаза»: все отчетливее проявлялась философичность мышления его автора, скрытые в подтексте смысловые пласты не просто эксплицировались, но и приобретали ста-

тус наиболее существенных. Новые перспективы в аналитическом осмыслении и интерпретации «Пепла и алмаза» намечались на исходе XX столетия. Об этом, в частности, свидетельствует книга эссе В. Шидловской «Экзистенциализм в польских контекстах» [5], в которой роман Анджеевского был поставлен в ряд произведений, отмеченных печатью экзистенциализма.

Наличие «особой экзистенциальной ауры» польские литературоведы отмечают уже в первом довоенном романе Анджеевского «Лад сердца» (1938) [6]. Очевидно, что последовавшие вскоре катастрофические события – оккупация Польши, трагичный в своей абсурдности опыт гражданской войны – способствовали дальнейшему развитию «стихийного экзистенциализма» писателя. Постановка проблем «философии существования», вопросов, связанных с экзистенцией личности, личности, взятой в аспекте ее самореализации, в аспекте свободы ее выбора и ответственности за этот выбор, ее отношения к истории, времени, смерти, абсурду, «другим», – именно это обуславливает неизбывную актуальность романа «Пепел и алмаз». Анджеевского интересует этическая и психологическая природа человека, его внутренняя противоречивость, писатель ищет истину о человеке, осмысливая его трагический опыт «бытия-в-мире».

Стремлению постичь онтологическую (пережитую одной личностью) правду как раз и подчинена логика создания одного из центральных образов романа – Мацея Хелмицкого. В настоящей статье предпринимается попытка анализа образа Хелмицкого, одного из центральных героев романа «Пепел и алмаз», с позиций философии экзистенциализма. Отправной точкой для такого подхода могут служить, с одной стороны, отмеченное В. Шидловской типологическое сходство между идеями французского экзистенциализма и философской концепцией романа «Пепел и алмаз»; с другой стороны – вхождение данного романа в контекст стихийного (некнижного) экзистенциализма, который в польской литературе 40-х гг. XX в. был конституирован произведениями писателей, принадлежавших к поколению «уцелевших», но «зараженных смертью» – Т. Боровского, Т. Ружевица и др. [7]

По мнению В. Шидловской, образ Мацея Хелмицкого представляет собой «пример абсурдного героя», «еще одного литературного воплощения экзистенциального протеста», еще одного проявления «сизифовой борьбы с судьбой» [8]. Упоминание «Мифа о Сизифе» А. Камю в контексте рассуждений о герое Анджеевского, на наш взгляд, вполне оправданно, но требует более подробного рассмотрения.

Идеалом «человеческого состояния», с точки зрения Камю, является человек «абсурдный» –

отчаявшийся найти духовную опору в разуме, в Боге и начинающий осознавать, что источником всех ценностей, определяющих существование человека в мире, и единственным судьей для него может быть только он сам, абсолютно свободный в выборе своей судьбы. Именно таким, равновеликим Богу, представлен французским философом «герой абсурда» Сизиф, обретший свободу в сознательном бунте: «Его судьба принадлежит ему самому. Обломок скалы – его собственная забота. Созерцая свои страдания, человек абсурда заставляет смолкнуть всех идолов. И тогда-то во вселенной, которая внезапно обрела свое безмолвие, становятся различимыми тысячи тонких чудесных земных голосов» [9].

Герой Е. Анджеевского, подобно Сизифу, находится в безнадежных обстоятельствах. Война закончилась, но для Мацека и его товарищей – бывших аковцев, ушедших в подполье, – она продолжается; только вот стрелять им теперь приходится не в немцев, а в своих соотечественников, «тех, кто предал Польшу». «Когда речь идет об идеях, которые несут нам неволю и смерть, у нас может быть только один ответ: смерть. Таков закон борьбы. Пусть история рассудит, кто из нас прав...», – убеждает Вага Анджея Косецкого и заканчивает свой монолог многозначительной фразой: «Мы сделали выбор» [10]. Вага апеллирует к истории, из нее же извлекает и наиболее веские аргументы в пользу «сделанного выбора»: «За что вы боролись? За свободу Польши? Но разве такой представляли вы себе свободную Польшу? <...> А ваши товарищи, ваши сверстники? Сколько их погибло и во имя чего? Так вот, если нам посчастливилось уцелеть, разве вправе мы остановиться на полпути и тем самым предать погибших товарищей?» (с. 74–75). Впрочем, та же убежденность в правильности своего выбора звучит и в рассуждениях сторонников социалистической Польши, которым, в свою очередь, идеи аковцев кажутся ложными и опасными. Они так же готовы «с боем прокладывать дорогу» в светлое будущее, «отметая всех, кто не хочет понять поступательного хода истории» (с. 274). Уместно отметить, что с точки зрения экзистенциализма человеческое «я» расщеплено на «истинное» (личное) и «неистинное» (социальное), поэтому история как таковая враждебна человеку: собой истинным он становится лишь тогда, когда «заставляет смолкнуть всех идолов», разрывает социальные связи. «История – земля бесплодная, – писал по этому поводу А. Камю, – вереск на ней не растет. А между тем современный человек избрал историю, он не мог, не имел права от нее отвернуться. Но вместо того чтобы ее подчинить, он день ото дня безропотней становится ее рабом. Вот тут-то он и предает Прометея, юношу “с мыслью отважной и чуткого сердцем”» [11].

Анджей Косецкий, приятель Мацека и его командир, после некоторых сомнений все же примет аргументы Ваги, проявив доверие к заключенному в них рациональному началу. Заметим в связи с этим, что в философии экзистенциализма «разумное мышление» оценивается критически, поскольку оно мешает «искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом и абсурдом» [12]. Мацек же, определяя свое будущее, избирает другой ориентир – «экзистенциальный», хотя к экзистенциальному погружению в себя, к стремлению понять «кто – я?» придет далеко не сразу. Вначале он подчинится воле и правде «большинства», с готовностью согласится выполнить задание подполья – убить коммуниста Щуку, не подозревая, что цепь событий, вместились в предельно сжатый отрезок времени, заставит его по-новому оценить мир и свое бытие в нем.

Антагонизм двух фигур – Щуки и Хелмицкого, как отмечает В. Британишский, обусловлен исторически: в широком смысле перед нами «противостояние ...Польской рабочей партии, борющейся за установление ...новой власти, и конспираторов, бывших аковцев» [13]. Действительно, эти «две фигуры» противостоят друг другу, но не только как политические антагонисты. Общественно значимые события и идеи, которые определяют жизнь обоих героев, в конечном итоге поставят их перед необходимостью решать глубинные вопросы бытия, переосмысливать старые и искать новые витальные, нравственные опоры. В такой ситуации, по словам К. Ясперса, «изобретается полная ответственность индивида за свою жизнь (судьбу), за судьбу истории» [14].

В романе эта ситуация экзистенции обнаруживается, в частности, в тех эпизодах, которые изображают первую попытку покушения, предпринятую Хелмицким. Она оказывается неудачной: гибнут невинные люди. Склонившись над мертвыми телами, Щука не может оторвать взгляда от порхающей над ними бабочки; потом, разжав стиснутые кулаки, роняет зажатые в них «смятые ольховые листочки»: «В безотчетном порыве он хотел нагнуться и поднять их, словно это было что-то нужное, но вовремя спохватился» (с. 36). В связи с этим эпизодом уместна ассоциация с «тысячью тонких чудесных земных голосов» (А. Камю). Однако это предощущение мысли о бесценности Жизни так и не вызревает в сознании Щуки. Два дня спустя на траурном митинге, прощаясь с погибшими, он призывает собравшихся «не страшиться новых жертв», которых потребует борьба с врагом, «ибо смерть несет забвение лишь тем, кто в одиночку отстаивает отжившие идеи» (с. 274).

Такого рода логику и мораль Хелмицкий, в отличие от своих соратников и врагов, в конечном итоге отвергнет. В основе его «бунта» усма-

триваются те экзистенциальные начала, о которых писал Камю, характеризуя «абсурдного человека», – «презрение к богам, ненависть к смерти, жажда жизни» [15]. Однако до определенного момента Мацек живет, стараясь не заглядывать в будущее («Какое мне дело, что будет потом?»), предпочитая одиночество («К чему они <привязанности>? Чтобы потом большей было расставаться?»). Его конфликт с действительностью проявляется прежде всего в попытках внутренне изолироваться от нее, «выключиться»: «Нажал кнопку – и все исчезло. Обо всем забываешь, и ничего тебя не тяготит. Выпить, обнять хорошенькую девчонку, <...> это всегда действует» (с. 123). Но парадокс экзистенции заключается в том, что чем очевидней становятся отчуждение, диссонанс между человеком и миром, одинокой личностью и «другими», тем явственнее заявляет о себе стремление к «экзистенциальной коммуникации». Именно так, по К. Ясперсу, происходит превращение неподлинного бытия в подлинное.

Путь Хелмицкого от простого бытия к самобытию начинается с обретения любви – «в темноте вне времени и пространства», в тишине, таящей в себе «невесомость сна», под кантовским «звездным небом»: «Вчерашний день, завтрашний перестали существовать для него. <...>...он потерял представление, чье сердце бьется: его или ее. <...> Странное чувство овладело им: будто эти поцелуи, легкие, как воздух, помогают ему найти в темноте не только Кристину, но и самого себя» (с. 209). Сконцентрированные в описании этой сцены детали (пространство и время, небо, внезапное внутреннее озарение героя) заставляют вспомнить содержание категорического императива И. Канта: ничто так не возвышает душу, как «звездное небо надо мной и нравственный закон во мне».

Этот момент прозрения и повлечет за собой экзистенциальное, принципиально новое для Мацека восприятие мира, придаст его жизни новый смысл. «Сизифов путь», который позволяет человеку «возвыситься духом над своей судьбой» [16], начат. Мацек пройдет его до конца, шаг за шагом. Вскоре, при встрече со Щукой, охота на которого все еще продолжается, Хелмицкий неожиданно для себя испытает состояние, которое в экзистенциализме называется «пробуждением»: «Он стоял, опустив голову и ощущая внутри такую страшную пустоту, как будто ослеп, оглох, погрузился в непроглядную тьму одиночества» (с. 260). Подобная экзистенциальная пустота очищает душу человека от всего, что до сих пор считалось столь важным, предопределяло будущее; душа готова наполниться новым содержанием.

Только находясь в состоянии потрясенности и потерянности, в «пограничной» (К. Ясперс) ситуации, человек может осознать свою сущность и принять нравственное решение, то есть сде-

лать выбор, определяемый свободой и волей. Такой выбор Хелмицким сделан: «Я больше не могу убивать, уничтожать, скрываться. Я хочу жить самой обыкновенной жизнью, только и всего. <...> Во имя чего я должен всем жертвовать? Раньше это было понятно. А сейчас? Во имя чего я должен убивать этого человека? И других? Убивать и убивать. Во имя чего?» (с. 263; 264).

Мысль о нравственной свободе человека чрезвычайно важна для автора «Пепла и алмаза». Эту мысль он стремится провести через все главы романа, утверждает ее в жесточайших по отношению к человеку ситуациях и (что особенно важно) акцентирует эпиграфом:

Смолистой головешкой в поле  
Поток горячих искр бросаешь.  
Горишь, не зная: добудешь волю,  
А может, вовсе потеряешь.  
Чем станешь? Пеплом и золою,  
Что буря разметет по свету?  
А вдруг в заре блеснет зарею  
Алмаз, как знаменье победы?  
(Пер. Б. Слуцкого)

Повторенные уже непосредственно в тексте романа, эти строки Ц. Норвида помогают имплицитно экзистенциально-философское содержание образа Хелмицкого. Прочитанные на мраморной надгробной плите, они действуют на героя завораживающе и станут для него своего рода заклиниванием: «Чем станешь? Пеплом и золою, что буря разметет по свету?». Мацек хотел повторить все двуступище, но «в памяти осталось несколько бессвязных слов: пепел, зола, буря... <...> они, потеряв рифму, порознь вертелись в голове», вызывая «свинцовую усталость во всем теле, как вчера, когда, провожая Кристину, он увидел Щуку». И мысль, которую «он до сих пор гнал от себя», становится неотступной: «Это он, своими руками, убил этих двух людей. Он хотел убить не их, а другого. Но какое это имеет значение? Бессмысленность и нелепость делали это преступление еще более чудовищным. Он не находил себе оправдания. Все было против него. Товарищество, о котором говорил Анджей? Или верность долгу <...>? Нет, он чувствовал: не эти узы и обязанности мерило справедливости, а нечто более тонкое и стойкое, заложенное в человеке. <...> Начать новую жизнь? И он впервые ясно ощутил, что жизнь у человека одна. Нет прежней и новой жизни» (с. 171).

Быть человеком – значит быть «живой проблемой» (Х. Ортега-и-Гассет), т. е. постоянно находиться в ситуации нравственного выбора. То же у К. Ясперса: «Я есть, пока я выбираю». Человек, по убеждениям экзистенциалистов, может быть и палачом, и жертвой одновременно. «Эк-

зистенциальное озарение», пережитое Хелмицким, все же не лишает его решимости довести до конца доверенное ему дело. Восьмого мая, когда радио возвестит о капитуляции Германии и о «наступлении эры прочного мира, свободы и счастья» (с. 283), он сделает свой последний выстрел. В тот момент он опять, как Сизиф А. Камю, «повиновался судьбе, сам того не ведая» [17]. Затем Хелмицкий будет метаться по городу, решая, куда ему следует идти, – к рейсовому автобусу, который едет в Калиновку, где находятся друзья, или на вокзал, где ожидает его Кристина и «новая жизнь».

Для Мацека любовь к Кристине становится связующей нитью с миром. Она – на одной чаше весов, на другой же – содеянное им убийство. Трагизм ситуации усугубляется тем, что Мацей совершает его после того, когда он уже осознал, что, убивая, он берет на себя неискупимый грех, который он, «новый» Мацек, никогда уже не сможет простить себе. Поэтому особым символическим смыслом исполнено описание узкой улочки, по которой бежит он навстречу своей смерти. Ряды домов на одной ее стороне освещены «нежно-золотистым светом заходящего солнца», а на противоположной – «тонут в тени». Крик военного патруля, прыжок, вырвавший его из причудливого контраста света и тени, выстрел. «Он рванулся вперед <...> и упал. Над головой он увидел большое красно-белое полотнище. А еще выше – далекое голубое небо» (с. 294). Из кармана умирающего Мацека, в котором он секунду назад пытался найти несуществующий уже пистолет, патрульный вынет букетик фиалок и с досадой бросит цветы на мостовую. Солдат же произнесет и последние услышанные Мацеком слова: «Эх, парень, парень, чего ж ты бежал?». На польском этот вопрос, завершающий роман, звучит как «Człowieku! Człowieku, po coś uciekał?». Переводчик, пытаясь найти слово, адекватное «człowieku» («человеке»), избрал в качестве приемлемого русское обращение «парень». В идейном же контексте романа слово «człowieku», на наш взгляд, обладает более глубоким концептуальным содержанием. Адресатом данного вопроса является не только и не столько «парень» Мацек, сколько *человек* как таковой, как экзистенциальная личность: куда бежишь, человек; к чему, чем станешь? пеплом (прахом)? Озарено ли твое движение к смерти неким высшим смыслом, позволяющим жизни быть («в заре блеснет зарею алмаз, как знаменье победы»)? Финальная сцена романа, таким образом, позволяет ответить на последний из этих имплицитных вопросов Анджеевского утвердительно. Последний рывок, сделанный его «бунтующим человеком» навстречу смерти, – это утверждение осмысленности бытия, высшей спра-

ведливости, внятой одному человеку; и эта ясность ума есть его победа. Символично, что именно «далекое голубое небо» стало тем последним образом, который запечатлело гаснущее сознание умирающего героя. Вспомним знаменитое кантовское: «небо надо мной и нравственный закон во мне».

«В тот мимолетный миг, когда человек окидывает взглядом все им прожитое, Сизиф, возвращаясь к своему камню, созерцает чреду бесвязных действий, которая и стала его судьбой, сотворенной им самим, спаянной воедино его собственной памятью и скрепленной печатью его слишком быстро наступившей смерти. И так, уверенный в человеческом происхождении всего человеческого, подобный слепцу, жаждущему прозреть и твердо знающему, что его ночь бесконечна, Сизиф шагает во веки веков. Обломок скалы катится по сей день» [18].

#### Примечания

1. Burek T. Pisarz, demony, publiczność Jerzy Andrzejewski // *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Warszawa, 1994. S. 179.
2. Там же. С. 179–180.
3. Кундера М. Нарушенные завещания. СПб., 2004. С. 95.
4. Bartelski L. Sylwetki polskich pisarzy współczesnych. Warszawa, 1975. S. 7, 18.
5. Szydłowska W. Egzystencja-lizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym. Warszawa, 1997.
6. Januszkiewicz M. Тропами экзистенциализма в литературе польской XX wieku. О прозе Александра Вата, Станислава Дыгата и Эдварда Стачуря. Poznań, 1998. S. 30.
7. См. об этом: Лошакова Т. В. Об онтологической поэтике З. Налковской, Т. Боровского и Т. Ружевица // *Гуманитарные науки в России XXI века: тенденции и перспективы: материалы междунар. конф.* Архангельск, 2008. С. 21–130.
8. Szydłowska W. Указ. соч. С. 72, 79.
9. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Харьков, 1997. С. 100.
10. Анджеевский Е. Пепел и алмаз // Анджеевский Е. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Пепел и алмаз: роман; рассказы: пер. с пол. / сост. С. Тонконоговой. М., 1990. С. 75. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках.
11. Камю А. Прометей в аду // *Вопросы литературы*. 1980. № 2. С. 189.
12. Великовский С. И. Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. М., 1973. С. 137.
13. Британишский В. Смятение эпохи // Анджеевский Е. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Пепел и алмаз: роман; рассказы: пер. с пол. / сост. С. Тонконоговой. М., 1990. С. 12.
14. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 328.
15. Камю А. Указ. соч. С. 99.
16. Там же. С. 100.
17. Там же. С. 100.
18. Там же. С. 102.

УДК 821.112.2

Н. Ф. Зиганшина

### СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ «ЗАМЕТОК» ЭЛИАСА КАНЕТТИ

В данной статье рассматриваются особенности поэтики «Заметок» австрийского писателя Элиаса Канетти. К таковым, по мнению автора статьи, относятся интертекстуальность, жанровое новаторство, афористичность мышления, мифологичность, своеобразие композиции и языка повествования.

This article describes the main features of the poetics of the Austrian writer Elias Canetti's *Aufzeichnungen*. Among them are intertextuality, genre innovations, aphoristic thinking, mythological motives, originality of composition and language.

*Ключевые слова:* особенности поэтики, Элиас Канетти, интертекстуальность, жанр, афористичность, мифологичность.

*Keywords:* the main features of the poetics, Elias Canetti, intertextuality, genre, aphoristic thinking, mythologism.

По мнению большинства исследователей, «Заметки», которые Элиас Канетти вел на протяжении почти всей своей жизни, занимают центральное положение в творческом наследии писателя («Zentralmassiv») [1]. С одной стороны, здесь в сжатой форме можно найти всё, что определило мировоззрение и содержание основных произведений писателя, то есть «Заметки» являются «ключом» к пониманию романа «Ослепление», теоретического исследования «Масса и власть», автобиографической трилогии, пьес и многочисленных эссе. С другой стороны, в «Заметках» собраны идеи и вопросы, которые носили экспериментаторский характер, к ним Канетти постоянно возвращался, подбирая новые формулировки, искал ответы.

«Заметки», несомненно, являются художественным произведением с определенно организованной структурой и содержанием, они направлены на восприятие потенциального читателя. Канетти придерживался данного себе обещания «никогда не публиковать книгу, которая не имеет права на существование» [2], что свидетельствует об осознаваемой им ответственности перед обществом. В отношении жанра данное произведение представляет собой органичное единство афоризмов, эссе, цитат, диалогов, наблюдений, читательских впечатлений. Разнообразие средств, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения, вызывает необычную привлекательность и своеобразную уникальность «Заметок».

© Зиганшина Н. Ф., 2010

Первые записи Канетти сделал, находясь в условиях двойной изоляции: война, годы эмиграции в Англии и напряженная работа над «трудом всей жизни» – произведением «Масса и власть», когда «Заметки» играли роль «вентиля», давали возможность свободного творчества [3]. Часть «Заметок» была подготовлена к публикации и вышла при жизни автора в нескольких сборниках: «Заметки 1942–1948» («Aufzeichnungen 1942–1948»), «Растроченное до конца почитание. Заметки 1949–1960» («Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949–1960»), «Провинция человека. Заметки 1942–1972» («Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972»), «Тайное сердце часов. Заметки 1973–1985» («Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985»), «Мушиные мухи. Заметки» («Die Fliegenpein. Aufzeichnungen»). Остальные сборники появились после смерти писателя: «Дополнения из Хампстеда. Из заметок 1954–1971» («Nachträge aus Hempstead. Aus den Aufzeichnungen»), «Заметки 1992–1993» («Aufzeichnungen 1992–1993»), «Заметки 1973–1984» («Aufzeichnungen 1973–1984»), «Заметки 1954–1993» («Aufzeichnungen 1954–1993»), «Заметки для Марии-Луизы» («Aufzeichnungen für Marie-Luise»). Опубликованные в разные годы заметки являются фрагментом единого текста Канетти, поскольку отражают «смысловую сферу» писателя [4]. Следует сказать, что в работе мы используем термин «Заметки» как общее обозначение для всех книг, которые были перечислены выше, кроме тех случаев, когда речь идет об особенностях определенной книги.

В одном из наиболее часто цитируемых выражений: «Великие авторы афоризмов читаются так, будто все они хорошо знали друг друга» [5] – Канетти указал на отличительную особенность поэтики афористических высказываний, а именно, уникальный жизненный материал переносится в такую языковую форму, при которой афоризм трансформируется в универсальное и обобщенное высказывание, не скованное временем и пространством. То есть, по мнению Канетти, при создании афоризмов, в поисках идеальной формы необходимо ориентироваться на опыт предшественников, на лучшие образцы афористичных произведений. В своей автобиографической трилогии Канетти сделал программное заявление: «Писателю нужны предки» [6].

Говоря о «предках» Канетти, важно проследить не только очевидное, прямое влияние представителей афористического жанра, но и скрытые, иногда произвольные, но, тем не менее, значимые заимствования Канетти традиций мировой литературы, благодаря которым «Заметки» предстают «семейным альбомом мировой литературы» [7].

В первую очередь, следует отметить, что древняя китайская философия, по мнению биографа

Канетти С. Ханушека, стала «определяющим импульсом» для формы «Заметок» [8]. Помимо влияния Конфуция, Лао-цзы и Чжуан-цзы, Канетти также упоминал произведение «Пи-ки. Заметки кисточкой времени Сунг» («Pi-ki. Pinsel-Aufzeichnungen in der Sung-Zeit», которые представляют собой «Короткие заметки о различных предметах, литературе, искусстве, политике, археологии, *беспорядочно* случайные мазки» [9]. В этом открытии Канетти находит объяснение своей любви к китайской литературе и философии: «Итак, в своих “Заметках” я, сам того не зная, возродил старую китайскую форму» [10].

Отношение Канетти к представителям древнегреческой философии было неоднозначным. Мироощущению Канетти были ближе представители досократовского периода античной философии – Гераклит, Протагор, Демокрит. Среди французских моралистов образцом для Канетти является, прежде всего, Паскаль. В его бессистемности, отрывочности, незаконченности Канетти находит способ преодоления времени и смерти. А. Пуфф-Троян следующим образом объясняет это свойство афоризмов: «Эта фрагментарность мышления, которая свойственна каждому афористике (в том числе Канетти), открывает новый угол зрения на бессмертие: уверен, что прерывание процесса размышлений наводит на мысли о смерти, которая наступает внезапно и ужасно, но тот факт, что мышление у афористиков всегда начинается заново, запутывает смерть – там, где она прерывается, там начинается новая мысль» [11].

По мнению С. Нимут-Энгельманн, Канетти можно считать «духовным сыном» основателя немецкой афористики Г. К. Лихтенберга, поскольку свойства, приписываемые им «Черновикам» Лихтенберга, характеризуют также и его «Заметки»: «Любопытство, ясность выражений, находчивость, свобода от систем, легкость и острая нежность смысла» [12]. У Лихтенберга Канетти перенял два основных приема построения афористических высказываний: «перевертыш» («Umkehrung») и «короткая история» («Kurzgeschichte»).

Помимо отмеченных фактов интертекстуальности следует также упомянуть влияние творчества Д. Обри, Жубера, Ф. Геббеля и К. Крауса как свидетельство того, что Канетти, опираясь на опыт лучших представителей жанра афористики, но не отдавая предпочтения кому-либо из них, продолжает традиции мировой литературы и совершенствует свой уникальный стиль.

«Заметки» Канетти представляют собой сложное «философско-антропологически-поэтическое произведение» [13], композиционный анализ которого представляет определенные трудности. Сложно отследить систему в книгах автора, который намеренно отказывался от «механики

мышления»: «Для меня нет ничего невыносимее, чем *механика* мышления. Поэтому каждым предложением я разбиваю ее ход» [14].

Анализ внешнего построения «Заметок» Канетти позволяет выделить следующие особенности: хронологическая организация текста, отдельное название каждой книги как элемент рамочного оформления, стремление к краткости, но эстетической насыщенности повествования, неравенство частей по объему и содержанию, наличие пробелов между заметками, отсутствие сюжетной направленности, использование повторов, авторская «селекция» большинства книг, постоянная смена субъектной организации текста. Названные принципы композиционного построения, с одной стороны, свидетельствуют о принадлежности «Заметок» жанру афористики, с другой – делают очевидными неповторимость и новаторство Канетти в данном жанре.

В настоящее время вопрос о жанровой принадлежности «Заметок» остается предметом дискуссий. Часто заметки ставятся в один ряд с дневником, эссе, афоризмами. По нашему мнению, «Заметки» Канетти нельзя считать дневником, поскольку здесь отсутствуют такие основные признаки данного жанра, как синхронность описываемым событиям и центральная пространственно-временная позиция автора. Это, скорее, литература «потока сознания», поскольку сам автор указывает на характерные признаки заметок, а именно, на спонтанность и произвольность. Среди множества заметок можно выделить те, которые обладают жанровыми свойствами эссе, например, это пространственные размышления о Кафке [15]. Каждая из перечисленных заметок, несмотря на универсальный характер и общие формулировки, передает личное мнение Канетти, оставаясь при этом открытой и спонтанной. Она может стать первым предложением длинного высказывания, но также может существовать автономно, что делает ее «более способной к расширению» по сравнению с афоризмом. Необоснованно, на наш взгляд, сравнивать заметки и афоризмы только по их объему: заметка обычно длиннее афоризма, состоящего, как правило, из одного-двух предложений. Куда важнее учитывать тот факт, что для заметки характерны отдельные жанровые признаки афоризма: краткость, метафоричность, противоречивость, смысловая наполненность. Однако заметка не может существовать вне временного контекста, она возникает под впечатлением эпохи: например, заметка «Только мертвые потеряли друг друга навсегда» [16] была написана в 1946 г., поэтому можно предположить, что она выражает чувство человеческого траура по убитым на войне.

Таким образом, очевидно, что «Заметки» занимают пограничное положение между эссе и

афоризмами, они представляют собой новый синтетический жанр, в этом проявляется уникальный авторский стиль и новаторство Канетти.

Российский канеттивед Е. М. Шастина, рассматривая творчество писателя в целом, приходит к выводу об афористичности мышления как одной из особенностей поэтики разножанрового творчества Канетти. Данный вид мышления, по мнению исследователя, «находит выражение на уровне слова, словосочетания, заметки, целого произведения. (...) Это не только черта литературного стиля, но и форма восприятия мира, способ существования в мире» [17].

По мнению польского литературоведа С. Кашиньски, тот факт, что Канетти в юности получил химическое образование, оказал влияние и на форму «Заметок», стал одной из причин его «стремления к точным формулировкам», а неутомимое экспериментирование со словом, предложением, мыслью является его методом поиска «совести слов» или «конечной правды» [18].

Рассматривая стиль мышления Канетти, литературоведы опираются на признаки афористического мышления, изложенные П. Реквадтом в работе о Лихтенберге: открытость («*offenes Denken*»), исключительность («*Ausnahmedenken*»), спонтанность («*Gelegenheitsdenken*»), «текучесть» или непрерывность («*flüssiges Denken*»), самостоятельность или субъективность («*Selbstdenken*») [19]. По нашему мнению, все перечисленные признаки мы можем проследить в «Заметках» Канетти.

Открытость мышления, то есть умение поставить нужные вопросы, заставить читателя самому искать возможные ответы на них, составляет основу диалога Канетти с читателем. Как считает Т. Лаппе, «чем короче афоризм, тем обширнее могут быть пути его интерпретации. Восприятие афоризма в идеале не должно ограничиваться простым прочтением, он должен вызывать собственные мысли» [20], и Канетти удалось достигнуть этой степени мастерства, например в заметке: «Из всех слов всех языков, которые мне известны, наибольшей концентрацией обладает английское “I”» [21].

С. Кашиньски считает, что исключительность мышления Канетти проявляется в его целенаправленном отборе слов, которые находятся вне привычного образа мышления: «Роман-пророчество из молний» (перевод Н. Зиганшиной) («*Orakelroman aus Blitzen*») [22]. Данное свойство афористического мышления позволяет Канетти «ставить диагноз, не обращая внимания на привычные причинно-следственные связи маленьких вещей» [23]: «Он кладет фразы, как яйца, вот только забывает их высидеть» [24].

Случайность мышления заключается в бессистемном, свободном изложении фактов; заметки звучат как ответы на вопросы, которые автор, быть



может, задавал себе неоднократно. У Канетти «страх перед аристотелизацией (...) мыслей» [25], как считает У. Швайкерт, указывает на «антисистемность» его мышления, а отказ от законченности выражений способствует тому, что процесс мышления перерастает в творческий акт, делает его, как и Лихтенберга, гениальным афористиком [26]: «Ненавижу людей, быстренько выстраивающих системы, и прослежу за тем, чтобы моя никогда не завершилась окончательно» [27].

«Текучесть» или непрерывность мышления проявляется в «Заметках» на разных уровнях. Во-первых, это «медленные мысли» [28], то есть темы, к которым автор возвращается постоянно, они образуют своеобразный каркас всех сборников «Заметок». Во-вторых, Канетти, свободно владевший несколькими языками, в процессе размышлений свободно преодолевает границы языков, он цитирует отдельные слова и целые выражения, не прибегая к переводу на немецкий язык: «According to the defense experts World War three will last at most half an hour. И потому, что приходится все время думать об этом, *больше* думаешь о другом. Чем можно быть довольным, пока впереди маячит такое? К кому еще обращаться верующим? Во славу какой свободы козыряют неверующие своей правдой? Не говори, что, может, еще и пронесет! Потому что она всегда будет здесь – вся опасность четырех последних столетий, раздувающаяся в лавину, все тяжелей и тяжелей нависающую над головами живущих» [29]. И, в-третьих, метафорическая насыщенность языка свидетельствует о том, что мыслительный процесс идет в разных образных сферах, он не связан научной логикой: «Он оторвал мне левое ухо. Я отнял у него правый глаз. Он выбил мне четырнадцать зубов. Я зашил ему рот. Он ошпарил мне зад. Я вывернул наизнанку его сердце. Он съел мою печень. Я выпил его кровь. – *Война*» (перевод Д. Затонского) [30].

Субъективность мышления, рефлексивность характерны для Канетти, так как, по мнению С. Кашиньски, в данном произведении наблюдатель и рассказчик, то есть герой и адресат повествования, – одно и то же лицо [31]. Этот свой особый статус Канетти выразил яркой метафорой: «Хочу разбивать себя до тех пор, пока не стану целым» [32].

Уникальность любого художественного произведения состоит в том, что оно вне связи с жанром отражает сущность мышления автора. Даже достаточно объемные заметки, которые можно считать эссе или критической статьей, например о Лихтенберге, могут быть разложены на отдельные афоризмы: «Ученость легкая, как свет» или «Лихтенберг – это блоха с человеческим интеллектом» [33].

По мнению большинства канеттиведов, мифологичность свойственна всем произведениям

Канетти, но, прежде всего, «Заметкам», где автор отделяет хорошие знания от плохих, истину от лжи. Многочисленные высказывания писателя свидетельствуют об обращении к мифическим формам и отказу от просветительских форм повествования. Говоря о мифологичности «Заметок», не стоит придерживаться строгого определения этого понятия, поскольку под мифами Канетти понимает совершенно разные произведения: эпос о Гильгамеше, «Метаморфозы» Овидия, «Одиссею» Гомера, описания традиций древних народов, повествования о богах Древней Греции, наблюдения из жизни аборигенов и пр.

Несмотря на то что Канетти избегал строгого определения используемых им понятий, говоря о мифах, он подчеркивает их важнейшее качество – наличие превращений: «Можно бы, разумеется, вместо мифов размышлять над словами, и коли поостережешься дефинировать их, то сумеешь добыть из них всю ту мудрость, которая накопилась у людей. Мифы, однако, *занимательней*, потому что полны превращений» [34].

Говоря о качествах, какими «надо бы отличаться сегодняшнему поэту, чтобы соответствовать своему имени», Канетти утверждает: «Как первое и важнейшее я бы отметил то, что поэт – хранитель превращений, хранитель в двойном смысле. Прежде всего, он впитывает в себя литературное наследие человечества, столь богатое превращениями» [35].

Однако помимо интереса к коллективным мифам «Заметки» Канетти отличает наличие индивидуальной мифологии («Privatmythologie»). Канетти находился в поисках своей религии: «Как непостижимо скромны люди, без остатка посвящающие себя одной-единственной религии! У меня очень много религий, а та единственная, что все их объединит, сложится лишь в течение моей жизни» [36] – или своего мифа, за который он испытывал ответственность перед лицом всего человечества. «Содержат ли мифы в себе *все*, как я себе часто говорю, или все же есть нечто, что остается за рамками мифов? – Существует ли новый миф, о котором ни разу не слышали, и я здесь для того, чтобы его найти? Или я жалкий и убогий закончу простой инвентаризацией мифов?» [37].

Семантическая однородность некоторых понятий в «Заметках» является фундаментом индивидуальной мифологии писателя. Т. Лаппе подчеркивает, что «медленные мысли» не следует путать с темами, поскольку намеренная бесконечность и разнонаправленность мышления Канетти имеет в своей основе бессистемное, нерегулярное и «нетематичное мышление» («unthematisches Denken») [38]. В приложении к своей работе «Elias Canettis Aufzeichnungen» Лаппе приводит список из 36 «медленных мыслей» Канетти, первую десятку занимают лексемы:

«смерть, слово, бог, животные, война, власть, писатель, мертвые, любовь, имя» [39].

Самой «твердой», самой постоянной была, несомненно, «медленная мысль» Канетти о смерти, что подчеркивают многие исследователи творчества Канетти. В одном из интервью Канетти объяснил, почему, по его мнению, мифы столь важны в противостоянии смерти: «Знаете, у примитивных народов начисто отсутствует представление о естественной смерти. Каждая смерть, которая происходит, совершается под влиянием некоего злого колдовства или каким-нибудь злым человеком. Всегда кто-то виноват в этом и только спустя несколько тысяч лет, отчасти в связи с нашими великими универсальными религиями, смерть признали и примирились с ней. Я вижу истинную задачу моей жизни в том, чтобы вернуть все назад и вредное влияние смерти, которое можно проследить во многих, многих областях нашей жизни, отыскать, назвать по имени, противостоять смерти – итак не убегать, напротив, *безотлагательно и открыто бороться с нею*» [40].

Е. М. Шастина считает, что «смерть – архетипический мотив, сквозной для всего творчества писателя... Смерть обладает властью. Канетти стремился избавить человека от ее власти, ненависть к смерти становится жизненным кредо» [41]. Лаппе сравнивает Канетти со Спартакком, который, осознавая невозможность преодоления своего рабства у смерти, пытается расширить радиус цепей [42]. Канетти не ненавидел смерть как явление, в беседе с У. Швейкертом он заявил: «Я хотел бы сказать о том, что больше всего мне неприятно в отношении человека к смерти то, что многие воспринимают ее как нечто само собой разумеющееся» [43].

Канетти противостоит не просто биологической смерти, а всему, что связано с ней или может привести к ней, всем метафоричным символам смерти: власть, поскольку смерть, по мнению К. Альтфатер, является для писателя «точкой кристаллизации власти» [44], – «Больше всего *власть и мучие* заботятся о своем бессмертии» [45], религия – «Главная отвага жизни в том, что она ненавидит смерть, и презренны и безнадежны в своем отчаянии те религии, что затушевывают эту ненависть» [46], наука – «Наука себя предала, превратившись в самоцель. Она стала религией, религией убийства, и старается внушить, будто переход от традиционных религий смерти к этой религии убийства является прогрессом» [47], возраст – «Было б чудесно, начиная с определенного возраста, становиться год за годом все меньше и пробегать те же ступени, по которым взбирался некогда с гордостью, в обратном направлении» [48], системность, которая угрожает жизни – «Наиболее многообещающее во всякой системе – не вошедшее в нее» [49].

Язык – это еще один кросскультурный образ, вошедший в личную мифологию Канетти. Писатель критиковал лингвистов, философов и других ученых за сухой, застывший, чрезмерно формализованный язык: «Лингвофилософы, опускающие смерть, будто она нечто “метафизическое”. То, однако, что она угодила в метафизический разряд, ничего не изменяет в том, что смерть является собой древнейший фактум, – более древний и коренной, чем всякий язык» [50]. Канетти воспринимает язык как неуловимую мифическую действительность, в основе которой превращение.

Каждый афоризм Канетти, по мнению фон Матта, в своей цельности подобен мифу и также «открывает мир и содержит тайну. Одни раскрываются быстро и широко, другие остаются за семью печатями. Все задают много работы и требуют моего терпения. И потихоньку они обучают меня новому, радостному способу мышления» [51].

Несомненно, что Канетти не является «изобретателем» жанра «Заметок», но использованный им арсенал художественных приемов подтверждает тот факт, что он является мастером этого жанра, а «Заметки» занимают центральное место в творчестве писателя.

#### Примечания

1. *Hanuschek S.* Elias Canetti. Biographie. München: Carl Hanser Verlag, 2005. S. 172.
2. *Canetti E.* Gespräch mit Horst Bienek // Aufsätze-Reden-Gespräche. München: Carl Hanser Verlag, 2005. S. 166.
3. *Canetti E.* Die Provinz des Menschen // Aufzeichnungen 1942–1985. München: Carl Hanser Verlag, 1999. S. 5.
4. *Шастина Е. М.* Творчество Элиаса Канетти: проблемы поэтики. Казань: Изд-во «Фэн», 2004. С. 133.
5. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972 // Человек нашего столетия: пер. с нем. / сост. и авт. предисл. Н. С. Павлова; коммент. Р. Г. Каралашвили. М.: Прогресс, 1990. С. 258.
6. *Canetti E.* Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937. München, 1985. S. 319.
7. *Engelmann S.* Babel-Bibel-Bibliothek. Canettis Aphorismen zur Sprache. Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 191. 1997. S. 108.
8. *Hanuschek S.* Op. cit. S. 175.
9. *Canetti E.* Nachträge aus Hempstead. Aus den Aufzeichnungen 1954–1971. München, 1994. S. 186.
10. Ibid. S. 186.
11. *Puff-Trojan A.* Pascals Totenmaske. Canetti erinnert sich // “Ein Dichter braucht Ahnen” Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums 16–18.11.1995. hrsg. von G. Stieg u. J.-M. Valentin, 1995. S. 195.
12. *Niemuth-Engelmann S.* Alltag und Aufzeichnung: Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 56–57.
13. *Angelova P.* Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Paul Zsolnay Verlag, 2005. S. 20.

14. *Canetti E.* Die Fliegenpein // Aufzeichnungen 1954–1993. München: Carl Hanser Verlag, 1992. S. 93.
15. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 269–270.
16. *Canetti E.* Die Provinz des Menschen. S. 112.
17. *Шастина Е. М.* Указ. соч. С. 50, 52.
18. *Kaszynski S.* Kleine Geschichte des österreichischen Aphorismus. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1999. S. 104.
19. *Requadt P.* Lichtenberg, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, zweite erweiterte Auflage, 1964. S. 145–151.
20. *Lafpe Th.* Elias Canettis “Aufzeichnungen 1942–1985”: Modell und Dialog als Konstituenten einer programmatischen Utopie. Aachen: Alano-Verl., 1989. S. 66.
21. *Canetti E.* Die Provinz des Menschen. S. 55.
22. *Canetti E.* Aufzeichnungen 1973–1984 // Aufzeichnungen 1954–1993. München: Carl Hanser Verlag, 2004. S. 274.
23. *Kaszynski S.* Op. cit. S. 109.
24. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 293.
25. Там же. С. 283.
26. *Schweiket U.* “Schöne Nester ausgeflogener Wahrheiten” E. Canetti und die aphoristische Tradition // Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern, Reihe Hanser 188, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1975. S. 85–86.
27. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 269.
28. *Lafpe Th.* Op. cit. S. 84.
29. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 331.
30. *Затонский Д.* Нобелевская премия полвека спустя. (Штрихи к портрету Э. Канетти) // Иностранная литература. 1989. № 7. С. 224.
31. *Kaszynski S.* Op. cit. S. 108.
32. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 279.
33. Там же. С. 299–300.
34. Там же. С. 288.
35. *Канетти Э.* Призвание поэта // Человек нашего столетия: пер. с нем. / сост. и авт. предисл. Н. С. Павлова; коммент. Р. Г. Каралашвили. М.: Прогресс, 1990. С. 134.
36. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 250.
37. *Canetti E.* Nachträge aus Hampstead // Aufzeichnungen 1954–1993. München: Carl Hanser Verlag, 2004. S. 125.
38. *Lafpe Th.* Op. cit. S. 86.
39. *Ibid.* S. 242.
40. Цит. по *Hanuschek S.* Op. cit. S. 775.
41. *Шастина Е. М.* Указ. соч. С. 142.
42. *Lafpe Th.* Op. cit. S. 161.
43. *Canetti E.* Gespräch mit Uwe Schweikert. «Mich brennt der Tod» // Aufsätze-Reden-Gespräche. Carl Hanser Verlag, München, 2005. S. 330.
44. *Altvater Ch.* «Die moralische Quadratur des Zirkels». Zur Problematik der Macht in Elias Canettis Aphorismensammlung «Die Provinz des Menschen». Frankfurt am Main, 1990. S. 136.
45. *Canetti E.* Aufzeichnungen 1992–1993. München: Carl Hanser Verlag. S. 78.
46. *Канетти Э.* Заметки 1942–1972. С. 257.
47. Там же. С. 256.
48. Там же. С. 250.
49. Там же. С. 301.
50. Там же. С. 307.
51. *von Matt P.* Die trotzigigen Metaphern // Nagel&Kimche im Carl Hanser Verlag München, 2007. S. 120.

УДК 82(1-87)(44)

А. С. Сорокина

## ОБРАЗ ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Э.-Э. ШМИТТА И В ФИЛОСОФИИ Г. БАШЛЯРА

Философия, литература и идеологема детства объединили творчество Эрика-Эммануэля Шмитта и поэтику Гастона Башляра. Каждый из них подобрал свои ключи к пониманию феномена детства. Писатель-философ выразил через него свою философию бытия, философ-литературовед его поэтизировал.

Philosophy, literature and the concept of childhood united Eric-Emmanuel Schmitt's work and Gaston Bachlard's poetics. Each of them found their own keys to understanding the childhood phenomenon. The first, a writer-philosopher, used childhood to express his philosophy of existence through it, the second, a philosopher-literary scholar, poeticized it.

*Ключевые слова:* философия, поэтический образ, детство, одиночество, религиозность.

*Keywords:* philosophy, childhood, solitude, religious feeling.

В творчестве Э.-Э. Шмитта (р. 1960 г.) «Цикл Незримого» стоит особняком. Одна из причин – объединивший тетралогию образ детства. В качестве скрытого источника шмиттовского образа детства можно назвать, в частности, философию Гастона Башляра (1884–1962) – французского философа, методолога науки, эстетика. Несмотря на отсутствие прямых ссылок на концепцию последнего, между философским осмыслением феномена детства Башляра и художественным видением сущности детства Шмитта прослеживаются типологические совпадения. Поскольку ни творчество Э.-Э. Шмитта, ни философия Г. Башляра еще не рассматривались ни в аспекте образа детства, ни с точки зрения их взаимодействия, представляется необходимым произвести сопоставительный анализ двух концепций.

Основной тезис нашей статьи мы сформулируем следующим образом: в философии французского неорационалиста осуществляется поэтизация образа детства, тогда как для Шмитта характерна функциональная детерминированность феномена детства художественной концепцией автора, утверждающей приоритет духовного мира над материальным.

Обращение Башляра и Шмитта к образу детства обусловлено законами рубежного времени. «Поэтика мечты» (1960) [1], в которой Башляр занимается разработкой поэтики творческого воображения, отмечена начальной фазой пост-

модернизма, «Цикл Незримого» (1990–2000 гг.) – финальной. Кроме того, цикл пишется на рубеже тысячелетий. Это совпадение позволяет говорить о сакральном смысле идеологемы детства, фиксирующей дальнейшие возможные перспективы духовного развития человека.

Г. Башляр, обращаясь к феномену детства, свою задачу видел в том, чтобы «заставить признать постоянное присутствие в душе человека некоего ядра детства..., которое имеет реальное бытие лишь в мгновения вдохновения...» (с. 85).

Ценность детства, по Башляру, заключена в непосредственности эмоционально-чувственного опыта. В этот период все происходит впервые, а от этого сильнее запечатлевается в памяти. Философ в связи с этим упоминает цвета, запахи из детства, а также воспоминания, навеянные атмосферой родного дома. То есть детство трактуется Башляром как источник личности, который будет питать ее в течение всей жизни. Метафизическое ядро детства связывается философом с архетипом колодца, в результате рождается формула «детство – это колодец личности».

Шмитт посредством детских образов в повестях «Цикла Незримого» демонстрирует свою положительную программу жизни, нацеленную на утверждение общечеловеческих ценностей. Поэтому в своем понимании детства он акцентирует другой аспект – способность детей к интуитивному постижению действительности. Дети видят то, что взрослым не под силу, а скрытое от глаз и составляет суть человеческого существования – дружба, любовь, терпение, уважение. Эту особенность детского сознания отмечает и Башляр, когда пишет о том, что детство потенциально наличествует в каждом человеке и раскрывается как «симпатия открытости бытию» (с. 86). Синонимом этой открытости становится интуитивное восприятие мира, которое есть ничто иное как «детство, не осмеливающееся произнести свое имя» (с. 88).

Интуитивизм детского сознания выводит Шмитта и Башляра к корням сознания как такового – мифологии. Рассматривая детство под углом феноменологии, Башляр личное детство отдельного человека связывает с детством космическим через архетип детства (с. 107). Он воплощается в образе божественного ребенка, который коррелирует в религиозном сознании с «воплотившейся невинностью» (с. 113). Религиозный аспект, упоминаемый Башляром в связи с феноменом детства, в творчестве Шмитта приобретает чрезвычайно важное значение. Через общие мифологические корни в повестях «Цикла Незримого» детское сознание сближается с религиозным. Шмиттовский образ детства входит в состав нерасторжимого триединства, в которое, помимо него, включены тема божествен-

ного и тема зримого и незримого миров. Эта комбинация будет намечена еще в романе «Евангелие от Пилата» (2000 г.), а свое полное воплощение найдет в детских образах цикла. Религия призвана регламентировать духовную жизнь взрослого индивида, ребенок же в силу естественной религиозности интуитивно владеет системой общечеловеческих ценностей. Христианская семантика накладывает на детей цикла отпечаток особой мудрости и налагает на них миссию наставничества взрослых в морально-этических вопросах.

Ребенок в цикле становится проводником этических ценностей в мир взрослых. Эта задача осложняется различиями между детским и взрослым сознанием: в цикле зафиксировано фактически полное обособление мира взрослых и мира детей. Специфику детского одиночества точно сформулировала И. Резванова: «Одиноким ребенок всегда тревожен. Он смотрит в будущее с предчувствием пророка... Ибо он смотрит не глазами, но сердцем» [2]. Одиночество ребенка оборачивается активизацией всех его внутренних сил, в этом состоянии он с напряжением всматривается в окружающий его мир, с тем чтобы найти пути вхождения в него.

Проблематика повестей Шмитта максимально включена в анализ сферы межличностных отношений, поэтому одиночество ребенка в цикле приобретает личностное и социально-юридическое измерение. То есть разлад на духовно-эмоциональном уровне между взрослыми и детьми у Шмитта неразрывно сопровождается изменением социально-юридического статуса последних: одиночество Момо («Месье Ибрагим и цветы Корана») оборачивается его фактическим сиротством, Оскар («Оскар и Розовая Дама») из сына превращается на время своей разобщенности с родителями в пациента хосписа [3]. Социальное сиротство есть последствие духовной отстраненности взрослых от детей.

Невозможность прямого диалога между миром взрослых и миром детей объясняет появление в повестях героев-посредников. Ими становятся взрослые, искренне верующие в Бога. Религиозное чувство становится залогом преодоления границы, разделяющей два таких близких мира. Оно обеспечивает взрослого мировосприятием, идентичным детскому, и способствует их взаимопониманию. Так складываются отношения между Момо и месье Ибрагимом (суфием), Оскаром и Розовой Дамой (католичкой), Жозефом и отцом Понсом (католическим священником).

Шмитт стремится к преодолению бытийной изолированности ребенка. Проблема одиночества решается через религиозное сознание. В повестях цикла вера в Бога является естественным продолжением детского сознания, то есть обес-

печивает дальнейшее существование детского начала в сознании взрослого. Миссия детей по реанимации морально-этических ценностей в мире взрослых оказывается осуществленной. Взрослый Момо прощает своих родителей за то, что те бросили его; возмужавший Жозеф призывает к миротворчеству в палестино-израильском конфликте; Оскар прощает духовную слабость родителей перед его болезнью.

В концепции Башляра одиночество является основным атрибутом детства. Ребенок в принципе существо одинокое, так как он живет в воображаемом мире, поэтому и одиночество его «менее социально, менее направлено против общества, чем одиночество взрослого» (с. 92). Вымысел в детстве, по словам Башляра, «становится самой жизнью» (с. 103). Доказательством тому служит отличная от детской речи речь взрослых, когда они рассказывают выдуманные истории. Дети обладают особым языком – «очаровывающим языком», то есть в своем выражении вымысла им удается зачаровать мир, сделать его волшебным. В качестве подтверждения этой мысли Башляр приводит слова Г.-Д. Торо: «Кажется, что в зрелом возрасте мы только и делаем, что чахнем при пересказе грез из нашего детства» [4]. Для того чтобы снова обрести этот «очаровывающий язык», взрослому необходимо изменить свое отношение к миру, не воспринимать его, а «любоваться, чтобы познать ценность того, что воспринимаешь» (с. 102).

Образ ребенка-мудреца возникает и в философии Башляра. Детство не теряется в процессе взросления безвозвратно, а продолжает жить в душе каждого в состоянии дремоты. Пробуждают ребенка в душе человека воспоминания детства, а также «моральные поиски», которые не только помогают «восстановить в нас детское сознание», но и «особенно применять в нашей сложной жизни детское сознание» (с. 113). Далее французский философ пишет: «В этом “применении” нужно, чтобы ребенок, который продолжает в нас жить, стал настоящим *субъектом* нашей любовной жизни, наших жертвенных актов, наших добрых актов» (с. 113). Ведь ребенок, став субъектом внутренней жизни человека, подчинит все свое существо детскому взгляду на мир с его открытостью, любованием и зачарованностью.

В отличие от Э.-Э. Шмитта, Башляр ничего не говорит о преодолении онтологического одиночества ребенка. Наоборот, в нем он видит особую прелесть, поскольку в эти уникальные моменты абсолютного единения с миром осуществляется познание бытия. В одиночестве ребенка для Башляра нет трагедии, оно в его понимании есть источник поэтических образов. Поэтому он считает, что «необходимо, чтобы взрослый иногда

обретал это естественное одиночество ребенка...» (с. 165).

Сопоставительный анализ феномена детства в трактовках Э.-Э. Шмитта и Г. Башляра позволяет выявить близость их взглядов и в то же время обозначить их своеобразие. Феномен детства у Г. Башляра представляет собой одухотворенный воспоминаниями поэтический образ. В нем просвечивается очарование, умиротворенность и ностальгия по давно минувшим дням. Специфику образа детства Э.-Э. Шмитта составляет его детерминированность художественным замыслом автора, который смыкается с его философскими идеями и обуславливается христианской семантикой.

#### Примечания

1. *Bachelard G.* La poétique de la rêverie. «Quadrige», 2005. 183 p. Далее цитаты по этому изданию приводятся с указанием страниц в круглых скобках.

2. *Резванова И.* «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери. Философия детского одиночества // Ломоносов-2003: материалы междунар. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых при поддержке ЮНЕСКО. Секция «Журналистика». М.: Ф-т журналистики МГУ, 2003. С. 51.

3. *Шмитт Э.-Э.* Оскар и Розовая Дама. Мсье Ибрагим и цветы Корана. Дети Ноя: повести / пер. с фр. А. Брайлковского, Г. Соловьевой, Д. Мудролюбовой. СПб.: Азбука-классика, 2006. 272 с.

4. *Thoreau H.-D.* Un philosophe dans les bois, trad. R. Michaud et S. David. P. 48. Цит. по *Bachelard G.* Указ. соч.

УДК 821.521

Ю. С. Нестеренко

#### КОДЕКС САМУРАЯ В РОМАНЕ КАДЗУО ИСИГУРО «ОСТАТОК ДНЯ»

В данной статье показано, что роман Кадзуо Исигуро «Остаток дня» содержит элементы не только английского, но и японского культурного сознания. Прежде всего японское культурное сознание находит свое выражение в образе дворецкого м-ра Стивенса. В работе проводятся параллели между основными категориями кодекса самураев и службой м-ра Стивенса.

This article shows that Kazuo Ishiguro's novel "The Remains of the Day" contains elements of not only English, but also Japanese culture. Ishiguro expresses Japanese culture through the character of Mr. Stevens, the butler. This paper draws parallels between the samurai code and the service of Mr. Stevens.

*Ключевые слова:* постколониальная литература, национальное самосознание, кодекс самураев.

*Keywords:* postcolonial literature, national identity, the samurai code.

© Нестеренко Ю. С., 2010

Творчество английского писателя японского происхождения Кадзуо Исигуро входит в пространство постколониальной литературы, носящей «гибридный» характер. По словам О. Г. Сидоровой, его третий роман «Остаток дня» (1989), написанный на английскую тему, «исследует феномен английскости, легко узнаваемый и воспринятый как таковой не только зарубежными писателями, но и англичанами» [1]. Однако, несмотря на то что м-р Стивенс англичанин и потомственный дворецкий, его восприятие жизни, отношение к своей работе, образ мыслей отличаются от европейского. Он воспринимает свою работу слуги как высшее служение, как служение английскому народу в целом, придавая ей почти сакральный смысл, недоступный обывателю и плохому слуге. Стивенса можно назвать самураем в своей профессии, причем последним дворецким-самураем, его профессия медленно агонизирует, золотой век давно утрачен, но до самого конца он останется верен себе и не изменит служению.

Представление о самураях как образцовых носителях национального самосознания в японской культуре складывается постепенно. И к XVIII в. находит свое выражение в собрании комментариев «Хагакурэ» (досл. «Сокрытое в листе») Ямамото Цунэтомо, где описывается идеальный образ самурая, включающий три основные категории: это воин, следующий по пути *будо*, владеющий приемами *будзюцу* и живущий по законам *бусидо*.

Настоящий самурай должен владеть боевым искусством, приемами ведения боя – *будзюцу*. К ним относится искусство владения мечом, искусство стрельбы из лука, искусство борьбы без меча, искусство верховой езды. Стивенс в полной мере владеет этой техникой, разрабатывая свое искусство служения, обладая своими «профессиональными секретами» и «разного рода хитростями». Поэтому любой свой личный недостаток Стивенс воспринимает как недостаточность профессионализма, как невладение приемом искусства служения. В связи с этим он считает своим долгом совершенствоваться до тех пор, пока не овладеет необходимым приемом. Например, как в случае с «подыгрыванием», когда Стивенс систематическими упражнениями пытается развить у себя чувство юмора. Кадзуо Исигуро иронизирует над своим героем. Его горькая ирония помогает сказать гораздо больше и, что немаловажно, интереснее. Новый хозяин Стивенса – м-р Фаррадей – любит подтрунивать над своим дворецким, и неумение ответить в той же манере Стивенс воспринимает как свое служебное упущение. За последние месяцы он «потратил немало сил и времени на развитие навыка именно по этой части», поэтому он хотя бы раз

в день пытается сформулировать «три остроумных замечания по поводу того, что видит вокруг себя в эту минуту. Или, как вариант все того же упражнения, пробует придумать три острых замечания о событиях последнего часа» [2]. Этой темой роман открывается и завершается, но и в конце усилия дворецкого оказались тщетными, хотя Стивенс не унывает и с завидным упорством продолжает упражняться в этой области, причем «с удвоенной силой» [3].

Для японского сознания характерно любое явление жизни возводить в ранг искусства, эстетизировать: будь то искусство чайной церемонии или искусство составления икебаны, искусство войны или искусство владения мечом. Так же и для Стивенса все становится искусством: будь то обычная уборка, или схема распределения обязанностей, или столовое серебро, чья чистота имеет такую же силу, как меч самурая. Он все свое служение возводит в ранг искусства, чей смысл понятен и доступен лишь избранным, он эстетизирует его, наслаждаясь им.

Так, японский воин немислим без меча. Меч был душой и честью воина. Самурай никогда не должен был расставаться со своим мечом, меч самурая всегда должен находиться в идеальном состоянии, всегда быть готовым к бою. «Каждый, кто имеет право носить длинный меч, должен помнить, что его меч рассматривается как его душа, что он должен отделиться от него лишь тогда, когда он расстанется с жизнью (из завещания сегуна Токугава Изясю)» [4]. А «воин» Исигуро немислим без столового серебра. Именно оно, всегда содержащееся в идеальном состоянии, является честью Стивенса. Так же, как и меч самурая, оно способно вершить судьбы и историю, а вернее, его чистота: «ничто в доме не способно привлечь к себе пытливого взгляда посторонних лиц в такой степени, как выложенные на стол приборы, и в этом своем качестве столовое серебро служит общепризнанным мерилем принятых в доме критериев» [5]. Чистота серебра доставляет Стивенсу эстетическое наслаждение, как и созерцание меча самурая.

Один из ведущих принципов его жизни гласит: «никогда не раздеваться на глазах у других», «никогда не расставаться со своим профессиональным лицом», но в данном случае его профессия – это и есть его лицо. Только один раз он был застигнут за непрофессиональным занятием, а именно, за чтением обычного сентиментального любовного романа. И он не может признаться даже себе, что читал его с удовольствием, а всячески доказывает, что это было обусловлено исключительно профессиональными соображениями, так как «они [романы] успешно помогали избегать просторечья и совершенствоваться во владении английским языком» [6].

Своими размышлениями Стивенс практически формирует своеобразное *бусидо*, его кодекс чести дворецкого-самурая. В этом кодексе чести дворецкого центральным принципом является принцип *гири*, что полностью соответствует самурайской философии жизни. Верность своему господину возводится Стивенсом в абсолют. Беззаветное, преданное служение лорду Дарлингтону лежит в основе жизни Стивенса, в чем и заключен ее смысл. Даже если самураю придется сражаться со своим отцом, братьями и сыновьями, он не должен сомневаться ни минуты. «Мораль самураев исключительно высоко ценила родственные отношения, но еще выше ставила преданность тому, кому самурай дал присягу» [7]. Стивенс считает, что преданность – «принципиальное качество, необходимое каждому профессионалу» [8]. «Если дворецкий хочет представлять собой хоть какую-то ценность», то «он должен остановиться и сказать самому себе: “Этот хозяин олицетворяет все, что я считаю благородным и достойным восхищения. Отныне я всего себя отдаю ему в услужение” – такова разумная преданность» [9].

В связи с этим очень показательным является эпизод, связанный со смертью отца Стивенса. Ему стало плохо во время конференции, проходившей в Дарлингтон-холле. Но Стивенс считал своим долгом не покидать своего «поста». При этом он находил в себе силы улыбаться и на все вопросы отвечать: «В полном порядке, сэр, благодарю вас»; «В абсолютном порядке, сэр, благодарю вас»; «Совершенно нормально, сэр. Прошу прощения»; «Да, сэр. В полном порядке»; «Прошу прощения, сэр. Сказывается тяжелый день» [10]. Одним словом «понятно» он отвечает на информацию о том, что «ваш отец скончался четыре минуты назад». А на вопрос: «Вы подниметесь на него поглядеть?» – «Как раз сейчас у меня дел по горло, мисс Кентон. Может, немного попозже» [11]. Свой поступок он объясняет так: «Не считайте меня таким уж бесчувственным, раз сейчас я не пошел попрощаться с отцом на смертном одре. Понимаете, я знаю, что будь отец жив, он не захотел бы отрывать меня сейчас от исполнения обязанностей... мне кажется, сделай я по-другому, я бы его подвел» [12]. Стивенс, если бы поднялся к отцу, предал бы своего сегуна, отступил бы от принципа *гири*, и опять-таки был бы осужден Стивенсом-старшим в первую очередь. Безусловно, после такого испытания его по праву можно считать великим дворецким.

Обобщающей категорией в философии самураев является *будо* – идеальный образ жизни, который должен вести самурай. Это не просто работа, это образ жизни, способ существования самурая в мире. У Стивенса *будо* трансформиру-

ется в философию дворецкого, в путь слуги, в идеальный образ жизни, который нужно вести настоящему слуге, владеющему профессиональным мастерством служения. Дворецкий – это его способ существования в мире. Стивенс называет свое поколение дворецких идеалистами, потому что «вопрос заключался не только в том, с каким блеском, но и – ради чего использовать свое мастерство». Каждый из поколения Стивенса «мечтал внести и свою скромную лепту в создание лучшего мира», а «с профессиональной точки зрения самый надежный способ добиться этого – служить великим людям современности, тем, кому вверена судьба цивилизации» [13]. С точки зрения японского мировоззрения не бывает больших и маленьких дел. Каждое дело человека одинаково значимо, поэтому, служа лорду Дарлингтону, Стивенс тоже вершил историю чисткой столового серебра, уборкой, прислуживанием за столом и т. д., т. е. они занимались одинаково значимыми вещами. «Цельный человек не претендует на роль жернова, удовлетворяясь положением ординарного зернышка. Человек-жернов, как правило, и не подозревает, что на самом деле вращается по прихоти мельника» [14]. Так и лорд Дарлингтон не подозревал, что на самом деле его используют, что его вращает искусный мельник, Стивенс же в этом отношении оказывается свободнее хозяина.

Характерной особенностью является представление Стивенса о «великих домах», являющих собой ступицу колеса, вращающего мир. Главная задача первоклассного слуги состоит в том, чтобы как можно ближе подобраться к этой ступице, так как великие решения принимаются не на вершине лестницы, а «за закрытыми дверями в тишине великих домов» [15], в то время как «дворецкие из отцовского поколения ...взирали на мир как на лестницу» и любой дворецкий «карабкался по этой лестнице вверх... чем выше он забирался, тем выше становился и его профессиональный престиж» [16]. Представление о мире как о лестнице характерно для европейского христианского сознания, в соответствии с которым наш мир линеен и ограничен во времени. А образ мира как вращающегося колеса соответствует восточному дзен-буддистскому сознанию, когда любой объект может измениться качественно, но в количественном отношении все остается неизменным. Истинный самурай должен стремиться стать великим воином, чтобы разорвать цепь бесконечных перерождений и добиться высшего состояния *нирваны*. Так и Стивенс стремится стать идеальным дворецким, «великим» дворецким, чтобы чувствовать себя по праву находящимся в ступице. Тема величия красной нитью проходит сквозь всю жизнь героя, вот уже долгие годы он ищет ответ на вопрос, «что такое “великий” дво-

рецкий» [17]. Для этого прежде всего нужно обладать достоинством, которое включает следующие компоненты, «по Стивенсу»: многолетнее самовоспитание; глубокое осмысление профессионального опыта; хорошее произношение и безукоризненное словоупотребление; общее представление о широком круге явлений; способность никогда не расставаться со своим профессиональным лицом; организованность и предусмотрительность; разумная преданность.

Таким образом, можно говорить о том, что образ дворецкого Стивенса является одним из элементов общей имаготипической системы романа, основанной на пересечении японского и английского дискурсов.

#### Примечания

1. Сидорова О. Г. Английский язык и конфликт культур в постколониальном романе // Известия Уральского государственного университета. 2003. № 28. С. 141.
2. Исигуро Кадзуо. Остаток дня // Иностранная литература. 1992. № 2. С. 64.
3. Там же. С. 116.
4. Басов А. Р. Самурай. Восхождение. Ульяновск, 2004. С. 136.
5. Исигуро Кадзуо. Указ. соч. С. 65.
6. Там же. С. 80.
7. Басов А. Р. Указ. соч. С. 47.
8. Исигуро Кадзуо. Указ. соч. С. 96.
9. Там же. С. 97.
10. Там же. С. 53.
11. Там же. С. 55.
12. Там же. С. 55.
13. Там же. С. 58.
14. Михайлов Н. Н. Сватовство смерти. Танец над бездной, или Топология пути Воина. М., 2000. С. 55.
15. Исигуро Кадзуо. Указ. соч. С. 57.
16. Там же. С. 56.
17. Там же. С. 16.

УДК 820

Д. Н. Жаткин, Е. И. Аношина

### ДЖОРДЖ КРАББ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1850-х – НАЧАЛА 1860-х гг.\*

Авторами статьи выявлены особенности рецепции творчества английского поэта-священника Джорджа Крабба (1754–1832) в России в канун крестьянской реформы 1861 г., установлено, что Крабб, прозванный «поэтом бедных», в этот период был близок русской литературе своими рассказами об обездоленности народа, описаниями простого человека с его непротытыми горестями, вызывавшими сострадание незатейливыми мрачными картинками действительной жизни в ее натуральном виде, вместе со всеми пороками и страданиями. Особое внимание уделено восприятию наследия Дж. Крабба литературным критиком А. В. Дружининым, поэтом Н. А. Некрасовым, переводчиками Д. Е. Мином и Н. В. Гербелем.

The article reveals the peculiarities of reception of the English poet-priest George Crabbe (1754–1832) in Russia on the eve of the Peasant Reform of 1861. The authors of the article determined that Crabbe, named “the poet of the poor”, at this time was close to Russian literature due to his depiction of people’s needs, descriptions of a simple man with his misfortunes, true images of everyday life with all its miseries which caused sympathy of Russian readers. Special attention is given to the understanding of George Crabbe’s heritage by the literary critic A. V. Kruzhinin, poet N. A. Nekrasov, translators K. E. Min and N. V. Gerbel.

*Ключевые слова:* Джордж Крабб, русско-английские литературные и историко-культурные связи, художественный перевод, литературная критика, межкультурная коммуникация, реминисценция, традиция.

*Keywords:* George Crabbe, Russian-English literary and historical-cultural relations, literary translation, literary criticism, intercultural communication, reminiscence, tradition.

В середине 1850-х гг. в отечественной литературной среде произошло возрождение угаснувшего было интереса к творчеству английского поэта конца XVIII – начала XIX в. Джорджа Крабба (Georges Crabbe), на рубеже 1820–1830-х гг. привлекшего внимание многих представителей русской литературы, культуры и общественной мысли (прежде всего А. С. Пушкина, В. К. Кюхельбекера), но впоследствии на два

\* Статья подготовлена по проекту НК-393(1)п «Проведение поисковых научно-исследовательских работ по направлению «Филологические науки и искусствознание», выполняемому в рамках мероприятия 1.3.2 «Проведение научных исследований целевыми аспирантами» направления 1 «Стимулирование закрепления молодежи в сфере науки, образования и высоких технологий» ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.  
© Жаткин Д. Н., Аношина Е. И., 2010



десятилетия практически забытого. Толчок к возрождению интереса к творчеству Джорджа Крабба был дан благодаря деятельности известного критика и переводчика А. В. Дружинина, который, сотрудничая на раннем этапе своей литературной биографии с Н. А. Некрасовым и его «Современником», популяризировал достижения английской литературы, написал цикл статей о жизни и поэмах Крабба, содержащий, в числе прочего, прозаические переводы отрывков из произведений британского автора, оставил отзывы и упоминания о Краббе в статьях, посвященных анализу сочинений Вальтера Скотта, Л. Н. Толстого и др. Именно критик А. В. Дружинин в период сотрудничества с «Современником» познакомил с Краббом Н. А. Некрасова, о чем свидетельствует дневниковая запись критика, датированная 23 ноября 1853 г.: «Весь день провел у Некрасова, неожиданно открывши, что то был день его рождения <...>. Я сказал ему (по поводу его “Филантропа”), что его талант имеет сходство с Краббом, и поэтому принялся рассказывать ему в подробности о духе и содержании краббовой поэзии» [1].

Н. А. Некрасов вспомнил услышанный им от А. В. Дружинина рассказ о Джордже Краббе летом 1855 г., когда, знакомясь с сочинениями английских поэтов, пожелал создать поэтические вариации на темы из Р. Бернса и Крабба, чьи произведения в наибольшей степени соответствовали актуальной для русского общественного сознания теме порабощенного крестьянства, достойного лучшей доли. Вначале Н. А. Некрасова привлекли сочинения Р. Бернса, в связи с чем 30 июня – 1 июля 1855 г. он обратился в письме к И. С. Тургеневу с просьбой о подготовке подстрочника одного или двух бернсовских текстов («<...> у меня явилось болезненное желание познакомиться хоть немного с Бернсом <...>, вероятно, тебе нетрудно будет перевести для меня одну или две пьесы прозой <...>. Приложи и размер подлинника <...>, я, может быть, попробую переложить в стихи» [2]) и получил 10 июля 1855 г. принципиальное согласие последнего («<...> ты придешь в восторг от Бернса и с наслаждением будешь переводить его. Я тебе обещаю сделать отличный выбор – и метр приложить <...>» [3]).

6 августа 1855 г. Н. А. Некрасов, ссылаясь на неизвестные нам договоренности, обратился к А. В. Дружинину с просьбами относительно переводов из Крабба и относительно передачи в «Современник» для публикации дружининских статей о Краббе: «Вы обещали мне что-нибудь перевести из Крабба, да, видно, забыли. К 20-му августа я буду в Петербурге – пришлите хоть две-три пьесы. Тургенев, спасибо ему, взялся мне переводить из Бернса. <...> Кстати о Краббе. Я

надеюсь, что он принадлежит «Современнику» [4]. А. В. Дружинин, пообещавший в ответном письме от 19 августа 1855 г. «лично» доставить две статьи, содержащие «много выписок для перевода» [5], сдержал свое слово и в скором времени (конец августа – сентябрь) передал в «Современник» статьи о Краббе с многочисленными подстрочными переводами фрагментов поэм, пространными размышлениями об эстетическом ядре и нравственных аспектах произведений.

О популярности личности и творчества Крабба свидетельствует то обстоятельство, что статьи А. В. Дружинина, переданные в «Современник», пытался перехватить для своих «Отечественных записок» А. А. Краевский (об этом сообщается в письмах к Дружинину Д. В. Григоровича от 22 августа 1855 г. и от ноября 1855 г. и И. И. Панаева от 28 августа 1855 г. [6]). Статьи Дружинина вскоре после их получения вызвали эмоциональный отклик Н. А. Некрасова в письме к В. П. Боткину от 4 октября 1855 г. («Дружинина статья о Краббе очень хороша, а сам Крабб – прелесть!» [7]), а после публикации – меткую характеристику Вл. Н. Майкова, размышлявшего 31 июля 1856 г. в послании к Дружинину о созвучии Крабба новой общественной ситуации в России: «Ваши статьи <...> действительно должны иметь интерес для нас и поэтому, что Крабб напирал еще в 1780 г. на то, к чему мы стремимся с 40-х годов» [8].

Внимание Н. А. Некрасова к деятельности А. В. Дружинина как популяризатора творчества Дж. Крабба в России отнюдь не свидетельствовало о духовной близости двух литераторов, созвучии их взглядов на литературный процесс. В том же 1855 г., когда создавались очерки Дружинина о Краббе, Некрасов резко критически отзывался о том теоретическом направлении, представителем которого был современный критик: «<...> что до направления, то тут он <Дружинин> мало понимает толку <...>. Есть ли другое – живое и честное, кроме обличения и протеста?» (из письма И. С. Тургеневу от 18/30 декабря 1855 г. [9]). Особое неприятие Некрасова вызвало противопоставление Дружининым «гармоничного и светлого» А. С. Пушкина, ориентированного на вечные ценности писателя-аристократа, и гоголевского периода в литературе, характеризующегося попытками выпятить грязные и темные стороны жизни, подчинить литературу злободневным социальным целям: «<...> прочел я, что пишет <...> Дружинин о Гоголе и его последователях, и нахожу, что Дружинин просто врет и врет безнадежно» (из письма В. П. Боткину от 16 сентября 1855 г. [10]).

В 1855 г. были написаны имеющие отдаленную связь с творчеством Крабба стихотворения

Н. А. Некрасова «Свадьба» и «Забытая деревня», однако собственно к переводам произведений английского автора русский поэт так и не обратился; не были сделаны им и планировавшиеся переводы из Р. Бернса. Возможно, отказ от намерений перевести что-нибудь из Крабба связан с изменением общественно-политической ситуации. Об этом, в частности, применительно к своему творчеству размышлял в письме к Некрасову от 13 февраля 1857 г. Н. Г. Чернышевский: «К сожалению, связался я с Лессингом <имеется в виду монография Н. Г. Чернышевского “Лессинг, его время, его жизнь и деятельность”, печатавшаяся в 1856–1857 гг. в “Современнике”>, когда можно бы писать о чем-нибудь другом. <...> Все эти Лессинги и Краббы и т. п. были хороши два года тому назад. <...> Как только разделаюсь с Лессингом, стану писать постоянно о более живых предметах» [11]. В данном случае, несмотря на очевидное неприятие Н. Г. Чернышевским личности и творчества А. В. Дружинина, не следует предполагать какого-либо поучения, наставления в адрес критика-оппонента, – Н. Г. Чернышевский только лишь констатирует факт, что в изменившейся общественной ситуации, повлекшей ослабление цензурного гнета, появилась возможность в более смелой, категоричной форме выражать настроения «обличения и протеста».

В 1861 г. в анонимной рецензии «Отечественных записок» на второе издание «Стихотворений Н. Некрасова», по всей видимости принадлежащей перу С. С. Дудышкина, впервые было высказано предположение о заимствовании Некрасовым у Крабба сюжетов стихотворений «Свадьба» и «Забытая деревня». Факты заимствований были призваны, по мнению критика, показать всю несостоятельность гражданской позиции поэта, бунтарские настроения которого, якобы, чужды русскому народу, которого Некрасов не знает и не любит: «<...> некоторые мотивы стихотворений г. Некрасова, казалось бы, чисто русские, навеянные жизнью, навеяны книгой, чтением других поэтов. В этих случаях г. Некрасову принадлежит честь окончательной отделки, и во многих случаях превосходной. Таким образом, поэма Крабба “Приходские списки” дала тему одной из лучших пьес г. Некрасова “Забытая деревня” <...> А вот и второй отрывок из той же поэмы Крабба <“Свадьба”>, который уже просто переделан г. Некрасовым на русские нравы» [12]. В качестве доказательства заимствования Некрасовым в «Забытой деревне» краббовского сюжета анонимный автор «Отечественных записок» приводил выполненный А. В. Дружининым подстрочный перевод отрывка из «Приходских списков» и выделял в нем курсивом некоторые строки, якобы ставшие основой для не-

красовского произведения. Заимствование краббовского сюжета в «Свадьбе» Некрасова также «подтверждалось» рецензентом пространной цитатой из перевода А. В. Дружинина, после которой следовали многословные рассуждения о несоответствии некрасовского описания обычаям и традициям русского народа [13].

Стремление рецензента отдалить некрасовское творчество от российской действительности, увидеть в нем настроения абстрактного отрицания («Отрицание, отрицание и отрицание – вот его девиз на всяком пути, точно журнальные статьи, заданные каким-нибудь узеньким направлением. Девиз легкий и доступный каждому! Он не требует ровно никаких рассуждений и мирозерцания» [14]), подчеркнутую книжность, отвлеченность, вполне отвечало идейной борьбе либеральных «Отечественных записок» А. А. Краевского и С. С. Дудышкина с некрасовским «Современником». Однако некритическое восприятие статьи «Отечественных записок» литературоведами и издателями произведений Н. А. Некрасова в конце XIX – первой половине XX в. привело к необоснованно широкому распространению мнения о непосредственном влиянии Крабба на некрасовское творчество.

Значительную роль в упрочении легенды о переводном характере двух известных некрасовских стихотворений сыграло первое посмертное издание текстов Некрасова, предпринятое в 1879 г. С. И. Пономаревым. В примечании к стихотворению «Свадьба» С. И. Пономарев со ссылкой на «Отечественные записки» воспроизвел мысль о заимствованном сюжете произведения Некрасова («Рецензент “Отечественных записок”, 1861 г., основательно указывал, что оно <стихотворение “Свадьба”> написано на мотив Крабба. Дружинин в то время помещал в “Современнике” свои статьи о Краббе, с обширными из него выписками» [15]); в отношении «Забытой деревни» им также было некритично повторено мнение «Отечественных записок» («стихотворение <...> навеяно чтением отрывков из Крабба, помещавшихся Дружининым в “Современнике”» [16]).

В фундаментальных изданиях произведений Н. А. Некрасова, предпринятых в 1930-е гг. под редакцией и с примечаниями К. Чуковского, в комментариях к «Свадьбе» и «Забытой деревне» неизменно приводились фрагменты переводов А. В. Дружинина из Крабба и при этом давалось указание на них как на источники некрасовских текстов [17]. В качестве общеизвестного и установленного наукой факта краббовский первоисточник «Свадьбы» и «Забытой деревни» Н. А. Некрасова указывался и в 1940-е гг.: в очерке А. А. Елистратовой «Английская литература в России» [18], во втором выпуске первого тома академической «Истории английской

литературы» [19], в исследовании П. С. Попова «Архив А. В. Дружинина» [20]. У.-Р. Морфилл, рассказывая в своей книге «A History of Russia» («История России») о деятельности А. В. Дружинина, упоминал и его «интересную работу о Краббе», авторе, который «пришелся по душе русским»: «Его <Крабба> жестокие картины сельской жизни вполне в их вкусе, и они, по-видимому, вызвали появление таких поэм, как некрасовские» [21]. Как видим, не критичное отношение литературоведов последующего времени к суждению анонимного рецензента «Отечественных записок» привело к тому, что краббовское влияние на Н. А. Некрасова стали признавать и английские исследователи.

Однако уже в конце 1940-х гг. К. Чуковский, осуществивший подготовку комментариев к новому «Полному собранию сочинений и писем» Н. А. Некрасова, на основании текстологических и историко-литературных данных опроверг прочно укоренившуюся в литературоведении легенду [22]. Подробное обоснование самостоятельности некрасовских текстов было предложено Ю. Д. Левиным, осуществившим доскональное сопоставление краббовских подстрочников А. В. Дружинина и стихотворений Н. А. Некрасова [23].

Оживление интереса к Краббу проявилось в появлении во второй половине 1850-х – начале 1860-х гг. переводов его произведений, выполненных Д. Е. Мином и Н. В. Гербелем.

Д. Е. Мин, медик по образованию, работавший профессором кафедры судебной медицины, а затем секретарем медицинского факультета, ректором Московского университета, занимался переводческой деятельностью в свободное от основной работы время, однако достиг существенных успехов благодаря доскональности в изучении особенностей художественной манеры переводимых авторов. В частности, М. А. Михайлов говорил о переводах «Данта, Крабба и Шиллера г. Мина» как о «прочных, серьезных и высокодаровитых трудах», утверждал, что «по силе стиха, по мастерству, с каким владеет он <Д. Е. Мин> языком, по глубокому такту, позволяющему ему уловлять и передавать главный характер подлинника, нашего переводчика Данта, Крабба и “Песни о колоколе” <“Das Lied von der Glocke” (1799) Ф. Шиллера>, не обинуясь, можно назвать первым после Жуковского переводчиком» [24]. Благодаря Д. Е. Мину русскому читателю стали доступны фрагменты двух наиболее значительных произведений Дж. Крабба – поэм «Приходские списки» [25] и «Местечко» [26], в полном объеме не переведенных на русский язык до настоящего времени. Свои переводы Д. Е. Мин публиковал в «Русском вестнике» М. Н. Каткова, в газете Московского университета «Московские ведомости», тем самым невольно подчеркивая, что своими интерпретациями краб-

бовских поэм он не преследует никакой иной цели, кроме ознакомления отечественной читающей публики с английской поэзией.

Н. В. Гербель, снискавший себе славу как составитель и издатель пятитомника «Сочинений лорда Байрона в переводах русских поэтов» (т. 1–5, 1864–1866; 4-е изд., т. 1–3, 1894), четырехтомного «Полного собрания драматических произведений Шекспира в переводах русских поэтов» (т. 1–4, 1865–1868; начиная с 3-го изд. – «Полное собрание сочинений Уильяма Шекспира в переводах русских писателей», т. 1–3, 1880; 5-е изд., т. 1–3, 1899), знаменитой антологии «Английские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1875), в своей переводческой деятельности обращался к творчеству немногих английских писателей – Э. Спенсера, К. Марло, В. Шекспира, Дж. Крабба, Дж.-Г. Байрона, П.-Б. Шелли. Такой ограниченный круг имен во многом обусловлен тем обстоятельством, что Н. В. Гербель, недостаточно хорошо владея английским языком (в отличие от немецкого и французского), вынужден был постоянно прибегать к содействию других переводчиков, прежде всего своей супруги и соратницы О. И. Гербель [27], известной русскими интерпретациями байроновских произведений – трагедии «Вернер» и поэмы «Видение суда». Тем более представляет интерес обращение Гербеля в 1856–1857 гг. к переводам отрывков из Крабба («Ласточки», «Свадьба», «Покинутая»), впервые увидевшим свет на страницах толстых журналов «Отечественные записки» [28], «Библиотека для чтения» [29], «Сын отечества» [30] и впоследствии включавшимся в двухтомное полное собрание стихотворений Н. В. Гербеля [31], в антологии «Английские поэты в биографиях и образцах» [32], «Песни Англии и Америки» [33], «Мастера русского стихотворного перевода» [34]. В написанном Н. В. Гербелем для антологии «Английские поэты в биографиях и образцах» очерке «Георг Крабб» английский священник-поэт предстает наружно суровым и неразговорчивым, но вместе с удивительно ярким представителем изысканно любезного в общении старосветского поколения [35].

В идеологическом плане Дж. Крабб привлекал русских поэтов и переводчиков второй половины 1850-х – начала 1860-х гг. как певец бедных и обездоленных, представлявший действительную жизнь в ее натуральном виде, вместе со всеми пороками, страданиями, сомнениями. Все это соответствовало и общественно-политическим процессам в России, демократизации общественной жизни, усилению позиций разночинной интеллигенции.

#### Примечания

1. Цит. по: Чуковский К. Примечания // Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений. Изд. 8-е. Л.: Изд-во худож. лит., 1934. С. 491.

2. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1948–1953. Т. X. С. 223.
3. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Правда, 1949. Т. XI. С. 129.
4. Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. X. С. 230.
5. Тургенев и круг «Современника». Неизданные материалы. 1847–1861. М.; Л.: Academia, 1930. С. 221.
6. См.: Государственный литературный музей. Летописи. Кн. 9. Письма к А. В. Дружинину (1850–1863). М.: Гослитмузей, 1948. С. 87, 91, 244.
7. Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. X. С. 252.
8. Государственный литературный музей... С. 201.
9. Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. X. С. 308.
10. Там же. С. 247.
11. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.: Гослитиздат, 1939–1953. Т. XIV. С. 340–341.
12. Стихотворения Н. Некрасова. (Изд. 2-е. СПб., 1861. 2 тома) // Отечественные записки. 1861. Т. 139. Отд. III. С. 114–115.
13. См.: Там же. С. 115–117.
14. Там же. С. 120.
15. Пономарев С. И. Примечания // Некрасов Н. А. Стихотворения. Посмертное издание: в 4 т. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1879. Т. IV. С. XXXIX.
16. Там же. С. XLV.
17. Чуковский К. Примечания... С. 491, 492; Чуковский К. Комментарии // Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. (3 кн.). М.; Л.: Academia, 1934. Т. I. С. 710–711, 721.
18. Елистратова А. А. Английская литература в России (очерк первый) // Интернациональная литература. 1941. № 9–10. С. 202.
19. История английской литературы: в 3 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1943–1958. Т. 1. Вып. 2. С. 536.
20. Попов П. С. Архив А. В. Дружинина // Государственный литературный музей. Летописи. Кн. 9. Письма к А. В. Дружинину (1850–1863). М.: Гослитмузей, 1948. С. 16.
21. Morfill W.-R. A History of Russia. L.: Press, 1902. P. 452.
22. Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. I. С. 567–568, 571–572.
23. Левин Ю. Д. Некрасов и английский поэт Крабб // Некрасовский сборник / под ред. Н. Ф. Бельчикова, В. Е. Евгеньева-Максимова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 2. С. 472–486.
24. Михайлов М. А. Сочинения: в 3 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 3. С. 71–72, 49.
25. Мин Д. Е. Приходские списки (Parish Register): Поэма Георга Крабба <перевод вступления к поэме> // Русский вестник. 1856. Т. 6. Декабрь. Кн. 1. С. 440–446; Мин Д. Е. Приходские списки: Поэма Георга Крабба. 1. Новорожденные <начало перевода части I «Vartisms» («Крестины») поэмы> // Русский вестник. 1857. Т. 8. Март. Кн. 1. С. 134–142; Мин Д. Е. Приходские списки: Поэма Георга Крабба <продолжение перевода части I «Vartisms» («Крестины») поэмы> // Русский вестник. 1860. Т. 30. Ноябрь. Кн. 1. С. 191–196.
26. Мин Д. Е. Местечко (The Borough): Поэма Георга Крабба. Глава 1 <перевод письма I «General description» («Общее описание») / Московские ведомости. 1857. 16 февр. (№ 21). Лит. отд. С. 93–94; Мин Д. Е. Питер Граймс: Из Крабба <перевод письма XXII «The roor of the Borough. Peter Grimes» («Бедняки местечка. Питер Граймс») / Русский вестник. 1862. Т. 42. № 11. С. 415–425.
27. См. об этом: Фирсов А. И. В усадьбе Н. В. Гербеля // Исторический вестник. 1903. Т. 93. № 8. С. 519.
28. Гербель Н. В. Из Крабба («Подобно ласточкам, которые рядами...») // Отечественные записки. 1856. Т. СІХ. № 12. Отд. I. С. 345.
29. Гербель Н. В. Свадьба (Из Крабба) // Библиотека для чтения. 1857. Т. СXLIV. № 8. Отд. I. С. 114.
30. Гербель Н. В. Из Крабба («Чуть наступит вечер, уж она выходит...») // Сын отечества. 1857. № 39. С. 941.
31. Гербель Н. В. Свадьба; Ласточки; Покинутая // Гербель Н. В. Полное собрание стихотворений: в 2 т. СПб.: Тип. В. Безобразова, 1882. Т. 2. С. 119–121.
32. Гербель Н. В. Свадьба; Ласточки // Английские поэты в биографиях и образцах / сост. Н. В. Гербель. СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1875. С. 186–187.
33. Гербель Н. В. Свадьба // Песни Англии и Америки. Песни, сказания, сказки и притчи. Собрание стихотворений английских и американских стихотворцев в переводе русских писателей. М.: Тип. А. Казанского, 1895. С. 127.
34. Гербель Н. В. Ласточки (Из Крабба) // Мастера русского стихотворного перевода: в 2 т. / вступ. ст., подготовка текста и прим. Е. Г. Эткинда. Л.: Сов. писатель, 1968. Т. 1. С. 464.
35. См.: Гербель Н. В. Георг Крабб: <Очерк жизни и творчества> // Английские поэты в биографиях и образцах / сост. Н. В. Гербель. СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1875. С. 181.

## ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 070

А. А. Сергеенко

### ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЖУРНАЛИСТА В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНОЙ РЕВОЛЮЦИИ И КОНВЕРГЕНЦИИ СМИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье рассматриваются вопросы распространения и развития информации. Интернет изменяет социальную структуру общества. Следовательно, происходят изменения в СМИ. Современное информационное общество предъявляет новые требования к журналистам. Профессиональная культура журналиста является частью профессиональной компетентности, определяет общую и профессиональную культуру.

The article deals with the issues of distribution and development of information. The Internet changes social structures. Consequently, media have changed, too. Contemporary informational society sets new requirements to the journalist. Communicative competence of the journalist is part of professional competence, it determines his general and professional culture.

*Ключевые слова:* информационное общество, Интернет, информационные технологии, СМИ, блог, коммуникативная компетентность, профессиональная культура.

*Keywords:* informational society, the Internet, information technologies, media, blog, communicative competence, professional culture.

Система средств массовой информации в России претерпела значительные изменения. Развитие Интернета внесло существенные изменения в систему массовой коммуникации, происходит смещение медиадискурса в Интернет. Информационно-коммуникативная революция стала одним из индикаторов социальных изменений в глобализирующемся мире. Она создала развитую электронную инфраструктуру, призванную обслуживать не только высокоспециализированные формы деятельности, но и информационно-коммуникативные потребности граждан.

Под информационно-коммуникативной революцией мы понимаем коренное изменение общественных отношений, связанное с качественно новым подходом к обработке информации. Социологи выделяют четыре информационных революции, каждая из которых связана с выработ-

кой нового подхода к обработке информации, а также с созданием оригинальной информационной индустрии. Первая такая информационная революция была связана с изобретением письменности и появлением рукописных книг. Суть этой информационной революции блестяще сформулировал один из наиболее значительных писателей современной Европы, историк и исследователь семиотических систем Умберто Эко. В своей публичной лекции «От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст», прочитанной на экономическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова 20 мая 1998 г., Умберто Эко, в частности, подчеркнул: «Если когда-то память тренировали, чтобы держать в ней факты, то после изобретения письма ее стали тренировать, чтобы держать в ней книги. Книги закаляют память, а не убаюкивают ее. Фараон выразил исконный страх – страх, что новая техника отменит или разрушит нечто хорошее, плодоносное, самоценное и духовное. Фараон будто бы показал сначала на письмена, а затем на идеальный символ человеческой памяти и сказал: “Это (то есть письмена) убьет то (то есть память)”. В “Соборе парижской богородицы” Гюго Клод Фролло показывает сначала на книгу (книги только начали печатать в то время), потом на свой собор и говорит: “Это убьет то”. Действие романа развивается в XV в. – только изобрели печать. До того рукописи предназначались для малочисленной элиты» [1]. Под Фараоном в процитированном выше фрагменте подразумевается древнеегипетский властитель Таммуз, которому, согласно легенде, Гермес – изобретатель письменности – продемонстрировал свое изобретение. Таммуз якобы посетовал на то, что изобретение письменности ослабит память людей, так как фиксировать происходящее станет не человеческая память, а книги.

Изобретение печатного станка Гутенберга и появление массовой печатной продукции социологи называют второй информационной революцией, а третья (конец XIX в.) связана, соответственно, с изобретением электричества, а также телеграфа, телефона, радио. Третья информационная революция позволила оперативно передавать и накапливать информацию, способствовала возникновению мировых информационных агентств.

Мы живем, соответственно, в период четвертой информационной революции, связанной с появлением персонального компьютера, а также

с формированием компьютерных сетей и систем передачи данных – информационных коммуникаций. Наконец, четвертая информационная революция связана с появлением мировой компьютерной паутины – Интернета.

Создатель теории постиндустриального общества Д. Белл выделял три информационных революции. Три информационных революции, или три волны развития человечества, описывал и Э. Тоффлер, автор знаменитой книги «Третья волна». «Аграрная волна», по мнению Тоффлера, была связана с переходом к земледелию, «индустриальная» – с переходом к механизированному производству товаров, а «информационная» подразумевала вступление человечества в новые общественные отношения, основанные прежде всего на знаниях и технологиях.

Так или иначе, изменения в обществе и медиасреде, связанные с характерной для современного витка развития общества информационной революцией, поднимают вопросы этического и правового характера, сопутствующие журналистской деятельности. Эпоха информационно-коммуникативной революции требует от журналиста дополнительных профессиональных компетенций. На современном этапе развития мирового сообщества возникла идея «универсального журналиста», действующего в условиях конвергенции.

Традиционно журналистов разделяют по типу СМИ. Быть конвергентным – значит осуществлять профессиональную деятельность, обладать компетенциями, необходимыми для всех видов СМИ. Для журналистов характерны схожие этапы творческой деятельности, источники информации, тематика контента, различия же заключаются в технологическом процессе и специфике, форме конечного «информационного продукта».

Динамичное распространение среди населения многоканального кабельного ТВ, спутникового телевидения с использованием индивидуальных приёмных устройств и других коммуникационных новшеств повлекло трансформацию технически опосредованной массовой коммуникации в сторону индивидуализации. Возрастает индивидуализация потребления информации, неограниченные возможности самостоятельного выбора информационных продуктов и услуг. Индивидуализация коснулась процесса производства и распространения массовой информации, обусловленной в том числе средой Интернета. Интернет становится индивидуальным средством коммуникации и информации, каналом получения личных сообщений, деловой переписки, фото-, аудио- и видеоматериалов, что не исключает получение и текстов СМИ – журналистских текстов.

Интернет охватывает различные аспекты социальной жизни общества и индивида. Значительную роль в процессе массовой коммуникации

играют интернет-СМИ. Сегодня широко распространены не только интернет-версии традиционных СМИ и собственно сетевые издания, являющиеся продуктом коллективной информационной деятельности, но и личные интернет-сайты и электронные дневники – блоги. Вследствие распространения информационных технологий и доступности цифровой техники процесс создания и распространения индивидуальных сообщений упростился, что облегчает включение граждан в массовую коммуникацию в качестве авторов и распространителей собственных медиатекстов. Это обусловило появление множества непрофессиональных журналистов (вовлечение аудитории в процесс производства медиаконтента) и сетевых изданий, содержание которых формируется из материалов, подготовленных «гражданскими» журналистами. Коммуникативную активность граждан пытаются использовать некоторые традиционные СМИ. При этом применяются различные формы интерактивного взаимодействия с аудиторией.

«Если телеэкран – это окно в мир, явленный в образах, то дисплей – это идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы. Традиционный компьютер предлагал линейную письменную коммуникацию, это была быстро бегущая книга. Сейчас появились гипертексты. Книга читается справа налево, или слева направо, или сверху вниз – это зависит от нас. Но в любом случае это работа в физическом смысле – книгу приходится листать. А гипертекст – это многомерная сеть, в которой любая точка здесь увязана с любой точкой где угодно» [2], – справедливо подчеркивал в своей лекции «От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст» Умберто Эко. Согласно логике писателя, мы живем в эпоху гипертекста, возникшего благодаря Интернету. Гипертекст – это многомерная информационная сеть, по которой совершает свое путешествие читатель – пользователь персонального компьютера. По Умберто Эко, гипертекст – это «беспредельный и безграничный текст», к которому каждый пользователь ПК и посетитель Интернета может добавить собственный фрагмент. Гипертекст, таким образом, отрицает «неотвратимость судьбы»: его финал остается открытым, точнее, каждый пользователь создает промежуточный финал гипертекста, но окончательный, непререкаемый финал не дано создать никому.

Процессы конвергенции влияют на внутриредакционную политику, редакционный менеджмент, способ познавательной деятельности журналиста. Аудитория СМИ нуждается в дискуссионной площадке для выражения общественного мнения, решения личностных и социальных проблем. Обращение к аудитории посредством

новых технологических возможностей, которые представляет Интернет, удовлетворение социальных и психологических потребностей в общении могут повысить интерес аудитории к печатным и интернет-СМИ.

Процесс вовлечения аудитории в производство медиаконтента, интерактивность во взаимодействии традиционных и новых СМИ с гражданами должны повлиять на процессы демократизации общества, привлечь внимание исследователей, политиков, общественности к проблемам доступности и качества разнообразной информации для всех категорий граждан.

Творческую деятельность журналиста и журналистику логично рассматривать в контексте исторической ситуации, появления и развития новых средств коммуникации, коммуникативных технологий. Происходит индивидуализация потребления информации, новейшие многоканальные и сетевые коммуникации представляют потребителям широкие возможности самостоятельного выбора информационных продуктов и услуг. Среди населения пользуются большой популярностью рассылка через Интернет индивидуальных сообщений: текстовые, фотографические, аудио- и видеоматериалы, в том числе и новости, документальные, публицистические тексты. Можно диагностировать смещение медиадискурса в Интернет.

Новые СМИ интегрированы в процесс глобализации, но вместе с тем виртуальный мир характеризуется раздробленностью, где создается не «глобальная деревня», а сотни миллионов деревушек. Понятие «глобальная деревня» было введено в обиход философом и социологом М. Маклюэном в его книгах «Галактика Гутенберга» (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962) и «Постижение средств массовой информации» (*Understanding Media*, 1964). Маклюэн описывал коммуникационную ситуацию, при которой земной шар может сжаться до размеров деревни, поскольку в результате развития электронных средств связи станет возможной мгновенная передача информации в любую точку мира.

Сегодня термин «глобальная деревня» используется для описания информационных процессов, происходящих в Интернете, где, несмотря на пространство и время, происходит сближение различных культур и мировоззрений. Однако Маклюэн предрекал «конец эпохи Гутенберга», то есть окончательное вытеснение Интернетом печатной книги. Мы же живем в эпоху, когда печатная книга сосуществует с электронной, и до ее вытеснения еще довольно далеко. Кроме того, многие философы и социологи, например Умберто Эко, оспаривают концепцию «глобальной деревни» на том основании, что Интернет

предлагает не только сближение ценностей, культур и мировоззрений, но и «одиночество в сети» – следовательно, культурную и личностную разобщенность.

Тем не менее на сегодня в Рунете распространены различные виды сайтов, интернет-версии традиционных СМИ, собственные сетевые издания, являющиеся продуктом коллективной, редакционной деятельности. Большой популярностью пользуются социальные сети «В контакте», «Одноклассники», «Мой круг», «Привет», «Профессионалы», «Москва – столица рунета» и др.

Социальные сети объединяют аудиторию по интересам, как личным, так и профессиональным. Так, в «Профессионалах.ru» существуют группы для работников медиаиндустрии, журналистов, специалистов в области компьютерных технологий: «Журналистика и коммуникация», «Интернет-СМИ», «Интернет-журналистика», «Сообщество папарацци», «СМИ», «Телекоммуникации», «Медиабизнес полного цикла» и др. В этих группах обсуждаются актуальные проблемы, происходит обмен мнениями, устанавливаются профессиональные, деловые контакты.

Широко распространена в Интернете такая форма коммуникации, как блоги и личные сайты. Блоги построены по принципу хронологических дневников с простыми и удобными средствами администрирования, не требуют специальных знаний и доступны всем. Эта форма коммуникации за короткое время стала популярной, превратилась в новую форму медиа, стала альтернативным источником информации для традиционных СМИ.

Свои блоги имеют как простые граждане, так и публичные люди, журналисты. Интернет-версии многих печатных изданий представляют возможность на страницах своего сайта вести блоги как журналистам, так и читателям. Коммуникация в «блогосфере» имеет свою специфику. Это, прежде всего, легкость публикации, возможность прямой связи, организация дискуссий по интересам, быстрое распространение информации и др. Так, например, свои блоги в «Комсомольской правде» имеют как читатели, так и журналисты. Иногда в электронных версиях газет создаются колонки журналистов, по аналогии с колумнистикой. Раздел «Колумнисты» имеет газета «Газета», в нем опубликовывают свои материалы Алексей Митрофанов, Михаил Блинкин, Владимир Тодрес, Татьяна Малкина и др. Свой личный блог имеет А. Н. Привалов (журнал «Эксперт»), Демьян Кудрявцев (ИД «Коммерсантъ») и др.

Главное достоинство блогов – это оперативность появления новой информации, зачастую имеющей социальное значение. Блогеры обладают качествами, чтобы составить конкуренцию профессиональным журналистам: независимость и

разносторонность, легкость публикации, минимум финансовых затрат. В это же время блоги ориентированы на общество. Дискуссию в блогосфере ведут миллионы людей. Информация в блогосфере распространяется быстрее, чем в традиционных СМИ. На сегодняшний день самыми популярными блогами-порталами по посещаемости являются, LiveJournal.com, LiveInternet.ru и др.

Для журналистов блогосфера является дополнительным источником информации, возможностью для общения с узкосегментированной аудиторией, местом выражения профессиональной и личной позиции, проведения журналистских расследований. Для простого гражданина, участника коммуникации – публичным каналом выражения собственного мнения, возможностью реализации творческих возможностей. Таким образом, блоги могут составлять альтернативу традиционным СМИ. Массовая коммуникация в этом случае смещается в сторону массовой индивидуальной коммуникации. Параллельно с профессиональной журналистикой либо в процессе совместной интеграции интенсивно формируется медиадискурс, формируемый обычными гражданами. Это в свою очередь влияет на демократизацию медиадискурса.

Новые каналы коммуникации изменили характер деятельности журналиста, роль аудитории в процессе коммуникации. Впервые цифровая революция не только внесла в информационное поле новые средства массовой информации, но и объединила прежние – печать, радио, телевидение. Примером этому могут служить информационные сайты периодических изданий. Интернет-СМИ объединяют на одной платформе текстовый, аудио- и видеоряд. Интернет-версии печатных СМИ могут одновременно выполнять функции печатного издания (передают аутентичный или расширенный контент), решать маркетинговые задачи – PR, реклама, имиджевые функции, поддерживать интерактивный контакт с аудиторией, предоставлять дополнительный сервис и информацию. Следует учитывать то, что журналистика меняет «форму», но сущность остается прежней (иначе это будет не журналистика). В связи с этим возникают вопросы, какими профессиональными знаниями, умениями, навыками, компетенциями должен обладать журналист в «информационном обществе» для компетентного решения коммуникативных, профессиональных задач, каковы основные функции журналистики, какова степень профессиональной и гражданской ответственности журналиста?

Считается, что в начале XXI в. изменилась концепция Интернета. Новый вектор в развитии сети принято называть Web 2.0. Интернет стал более доступен для пользователя, что расширило возможности в работе с информацией. Кон-

цепция Web 2.0 заключается в том, что любой человек может принять участие в формировании контента. Эта концепция дает возможность аудитории равноправно с журналистами участвовать в творческом процессе. Появилось понятие «гражданская журналистика», которое наполнилось другим смыслом. Гражданская журналистика – это журналистика аудитории, способной создавать журналистские тексты. Происходит активное вовлечение аудитории в процесс производства и потребления медиапродукции. Этот процесс имеет как положительные, так и отрицательные стороны. К отрицательным можно отнести снижение качества текстов, непрофессионализм, преобладание развлекательных, гедонистических текстов и т. д.

С каждым годом растет количество пользователей Интернета, вовлеченных в коммуникативный процесс создания и потребления информации. Однако остаются нерешенными вопросы компетентности журналистов и усилия профессионального сообщества в сохранении «чистоты» журналистики, степени участия непрофессионалов. (Можно ли это назвать болезнями «детского возраста» интернет-СМИ, носящие саморегулируемый характер?)

В развитии рынка СМИ можно выделить две тенденции: традиционную, однонаправленную и «новых медиа». В первой доминируют традиционные СМИ, использующие старую модель функционирования. Они производят профессиональный журналистский контент, ориентируются на однонаправленную модель коммуникации, тексты отличаются аналитичностью, воздействующей доминантой.

Вторая тенденция характеризуется интеграцией новых медиа в процесс массовой коммуникации. Журналисты выполняют новые коммуникативные роли. Коммуникация носит разнонаправленный характер. Аудитория является равноправным участником коммуникации, производителем медиаконтента. Происходит демассовизация аудитории, демократизация медиадискурса. Большинство текстов носит новостной характер. Интернет является равноправной медиасредой, позволяющей расширять качество текста и коммуникации посредством интерактивности, мультимедийности, гипертекстуальности.

Профессия журналиста становится как никогда технологичной. Сегодня быть современным журналистом означает уметь работать для разных медийных форматов одновременно, адаптироваться к новым технологиям, пользоваться современной техникой для сбора и передачи информации, работать с большим объемом информации, отфильтровывать лишнюю, уметь взаимодействовать с аудиторией, исходя из «субъект-субъективных» отношений, соблюдать этичес-



кие и правовые нормы, поддерживать психологическое здоровье, находить новые формы профессионального творчества.

Технологическая детерминанта, современные цифровые технологии трансформируют профессиональную деятельность журналиста. Появляются современные способы сбора и обработки информации, каналы общения с аудиторией. Интернет для журналиста становится некой информационно-коммуникативной средой, которая позволяет получать дополнительную информацию, реализовывать творческие проекты, устанавливать взаимосвязь с аудиторией.

Для журналиста Интернет является дополнительным, а иногда основным источником получения разнообразной официальной и неофициальной, первичной и вторичной, объективной и субъективной информации, служит поисковой системой и средством коммуникации, медийной платформой для новых творческих проектов.

*Информационными ресурсами* для журналиста в Интернете могут быть поисковые системы и предоставляемые ими дополнительные услуги (каталоги, рейтинги, новостная лента, вопросы-ответы и т. д.); традиционные СМИ, представленные в Интернете; интернет-издания; сайты информационных агентств; электронные библиотеки, энциклопедии; социальные сети; форумы, блоги; сайты органов власти; сайты пресс-центров; правовые порталы; сайты учреждений и различных организаций; специальные ресурсы для журналистов и работников медиасферы и др.

Творческая составляющая в интернет-СМИ, например освещение события, не ограничивается последовательной подачей новости, а затем аналитикой. Интернет дает возможность освещать событие оперативно и параллельно: новостная заметка, фотоматериал, видеоблок или инфографика, ссылки на аналитические материалы, инициация обсуждения. При этом в интернет-публикациях, в отличие от печатных СМИ, акцент делается не только на содержании текста, шрифте, стилистических особенностях, но и на мультимедийных формах – фотогалереях, видеоклипах, фоторепортажах и всевозможных ссылках, сопровождающих текст. Заголовки текстов в интернет-СМИ выполняют акцентирующую функцию, их основная задача – привлечь внимание читателя, задержать на сайте. Поэтому заголовки современных текстов СМИ носят интригующий, недосказанный, сенсационный характер: с сайта «Известий» – «Русские моряки появились возле США и Канады», «Доходное тело», «Секреты долголетия – сверхмалые дозы», с сайта «Комсомольской правды» – «Как у престарелых отнимают квартиры», «18-летнюю модель Ксюшу Кобякову убили ради сотового телефона», «Arctic Sea: стоп, машина!», «Родители пре-

вратили сына-инвалида в одичавшего зверя», «На Первый Спас и нищий медку попробует», «Медведев и Путин сразились в бадминтон». Важной составляющей в работе журналиста по прежнему остается работа с информацией. Следует учитывать тот факт, что объем информации постоянно увеличивается, этому способствует и Интернет. Большое значение для журналиста приобретают навыки отбора информации по степени ее важности, актуальности, достоверности.

Крупные редакции или издательские дома внедряют новую модель функционирования редакционного коллектива. Конвергенция проявляется в тематической организации отделов, пишущих одновременно для разных СМИ: сначала – для Интернет, затем – для радио, телевидения, печати. Подобная модель требует качественного менеджмента, планового, четкого взаимодействия журналистов, управления информационными потоками как внутри редакции, так и за ее пределами. В этом случае контент делается высокопрофессиональными, мобильными журналистами, информационный сайт опережает бумажных конкурентов или дополняет их. Процессы внутри редакции контролируются: согласуется тема, пишется текст (коротко, только суть), сдается дежурному редактору и передается на сайт. В течение дня дописывается, дополняется комментариями, мнениями, делается фоторепортаж, записывается видео и т. д. Большой поток информации, новые источники – блогосфера, сайты информационных агентств, многочисленные интернет-СМИ, новостные, корпоративные сайты, пиаровские службы – предлагают уже готовые материалы, тексты пресс-релизов. Встречаются примеры недобросовестного использования материалов, плагиат, публикация PR-текстов под видом журналистских. В связи с этим необходимо уделять внимание сохранению творческой составляющей профессии, авторской ответственности, качеству журналистских текстов. Многие печатные СМИ, недобросовестные журналисты используют информацию с сайтов, не проверяя ее достоверность, публикуют материалы, не указывая источники, или ограничиваются «По материалам сети Интернет», выдают за свои. Таким образом, возникает вопрос о профессиональной, этической, правовой ответственности журналиста – по аспектам авторского права, ответственности за содержание публикуемых материалов.

Н. Б. Кириллова считает, что ключевой проблемой развития глобальных сетей является достоверность информации: «Особенно остра эта проблема для Интернета, который уже как гигантский склад информации – проверенной, не очень точной, преднамеренно ложной и даже клеветнической. Вся эта информация может раздавить ценнейшие слои новейших идей и откры-

тий, превратиться из открытого хранилища разнородных сведений в кладбище знаний» [3].

Вместе с тем открытость Интернета для граждан, отсутствие цензуры дает возможность открыто выражать свою точку зрения, обсуждать актуальные вопросы, немедленно реагировать на события.

Следует обратиться к вопросу о возможности использования интернет-среды для осуществления критики СМИ, как традиционных так и новых. Потенциал этот не использован в должной мере. К проблемам медиакритики, критики СМИ в условиях развития интернет-коммуникации обращаются А. П. Короченский, Р. П. Баканов. Традиционно медиакритика в отечественной журналистике осуществляется через печатные СМИ – газеты и журналы, в меньшей степени – через телевидение. Вместе с тем мы можем диагностировать, что не изучен и не использован в должной мере потенциал интернет-СМИ, а именно, интернет-версий печатных СМИ как канала медиакритики. При этом в роли критиков могут выступать как представители профессионального сообщества, так и простые граждане. Многие сайты общероссийских газет строят взаимодействие со своими читателями таким образом, чтобы получить отклик на опубликованный материал. Это могут быть комментарии после текста, тематические форумы, письма в редакцию, всевозможные рейтинги и анкеты. Однако анализ оставленных читателями комментариев и реплик на форумах свидетельствует об отсутствии у населения навыков медиакритики. Содержание критики носит поверхностный характер, иногда слишком субъективный и эмоциональный. Встречается, что предложения редакции о критическом подходе к публикациям остаются не востребованы читателями. Умелое использование журналистами потенциала Интернета позволяет сделать технологию сбора и обработки информации более технологичной, эффективной, но вместе с тем выдвигает новые требования к работе с информацией, поднимает новые этические, правовые и профессиональные проблемы творческой деятельности.

Перечислим достоинства Интернета для журналиста.

*Интернет* позволяет журналисту осуществлять ряд профессиональных задач.

**Информационные задачи:**

- поиск различного типа информации, баз данных в World Wide Web (WWW);
- работа со службами новостей;
- проверка достоверности информации;
- эффективное управление загрузкой и обменом файлами из Интернета;
- использование геоинформационных сетей;
- и т. д.

**Коммуникативные задачи и использование ресурсов:**

- интернет-телефония;
- конференц-общение;
- обмен мгновенными сообщениями (ICQ);
- работа с электронной почтой;
- электронные платежи;
- обеспечение многоязычного общения в Интернете (системы перевода в режиме онлайн, электронные словари, средства перевода);
- и т. д.

**Творческие задачи:**

- реализация индивидуальных творческих проектов (блоги, личная страничка, участие в форумах различных сайтов и т. д.);
- реализация в интернет-журналистике;
- диалог с аудиторией и коллегами;
- площадка для выражения профессионального и личного мнения;
- реализация профессиональной самоидентификации, объединение в виртуальные, профессиональные сообщества, обмен опытом;
- открытая площадка для организации социальных акций;
- и т. д.

*Компьютерные технологии*, программы верстки, презентации облегчают профессиональную деятельность журналиста, выводят ее на новый качественный уровень.

*Цифровая аппаратура* (фотоаппараты, видеокамеры, смартфоны и т. д.) позволяют модернизировать и оптимизировать работу журналиста, передавать оцифрованную информацию по Интернету.

Интернет непосредственным образом влияет на профессиональную деятельность журналиста, он становится дополнительным информационным ресурсом, техническим средством осуществления творческой деятельности – передачи дигитализированной информации, ведения деловой переписки, может служить альтернативным каналом для реализации творческих планов – личные сайты, блоги. Интернет, с одной стороны, открывает неограниченные возможности для журналистов, с другой – предъявляет новые требования к профессиональной деятельности. Это отражается на всех этапах деятельности: от процесса поиска информации и создания гипертекста до процесса контакта с аудиторией – организации интерактивных форм взаимодействия и т. д.

Бурное развитие информационно-коммуникативных технологий, интернет-среды способствовало распространению кабельного и спутникового телевидения, цифровых интерактивных коммуникаций, развитию сетевой журналистики.

Изменение общих условий функционирования СМИ, появление новых технических возможнос-

тей сочетается с усилением влияния рыночных факторов, изменением экономических условий ведения медиабизнеса, особенно печатного. Традиционные редакционные профессии модернизируются, наполняются новым содержанием, появляются новые, например веб-редактор.

Сегодняшняя журналистика – это не только творческое самовыражение, но и борьба за экономическую стабильность, коммерческую состоятельность, бизнес, который должен приносить доход.

Современные условия профессиональной деятельности, активность аудитории, демократизация медиадискурса позволяют ставить вопрос не только о профессиональной, коммуникативной компетентности журналиста, но и о медиакомпетентности всех участников коммуникации. В связи с этим остается актуальной проблема повышения квалификации журналистов, создания специальных образовательных программ для школьников, студентов и всех желающих. Журналистское образование должно учитывать наметившиеся тенденции изменения в профессиональной деятельности и отрасли, развивать не только навыки работы с новыми техническими, информационно-коммуникативными средствами, но и формировать новое мировоззрение, понимание социальной роли СМИ в обществе, последствия его воздействия, давать хорошую общеобразовательную, экономическую, правовую подготовку.

#### Примечания

1. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст // Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998. Режим доступа: [philosophy.ru](http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html) философский портал, <http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html> (10.10.09).

2. Там же.

3. Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации. М., 2005. С. 228.

УДК 811.111:82-92

О. Н. Федорова

## КОМПОЗИЦИОННО-СЕТЕВАЯ СТРУКТУРА ЭЛЕКТРОННО-РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ В БРИТАНСКОЙ ИНТЕРНЕТ-ПУБЛИЦИСТИКЕ

В статье рассматривается композиционно-сетевая структура электронно-речевых жанров в британской интернет-публицистике на примере новостных текстов, образующих стержень медиаречи. В качестве метода использован сопоставительный анализ структуры «бумажного» и «электронного» жанра корреспонденции. В результате выявляются такие особенности оформления жанра «корреспонденции» в электронном виде, как презентация содержания, организация и подача материала, что проявляется в нелинейности, наличии системы навигации и гиперссылок, а также поликодовости.

The article dwells upon the compositional network structure of digital genres in the social and political journalism of the British Internet on the example of news texts which are the bases of media texts. The comparative analysis of the structure of “paper” and “digital” genres reveals some characteristics and special techniques of style and manner in which news stories are accomplished in the Internet. Among them there are such peculiarities as the presentation of the form and substance, the arrangement and portrayal of the material which can be noticed in nonlinear nature of the texts, navigation systems, hyperlinks and polycodes.

*Ключевые слова:* интернет-публицистика, электронно-речевые жанры, композиция, корреспонденция.

*Keywords:* Internet journalism, digital genres, composition, correspondence.

Возникновение Интернета в конце 60-х гг. как ещё одного коммуникативного канала передачи данных, а затем как средства массовой коммуникации в XXI в. привело к появлению не только глобальной информационной среды, но и особых виртуальных миров, сетевых сообществ, сетевой культуры и сетевого языка, обслуживающих этот, появившийся не столь давно, сегмент социальной реальности.

По своей значимости и влиянию на развитие мировой цивилизации и научно-технического прогресса Интернет стал символом нашей эпохи – эпохи информационного общества и культуры постмодерна.

Среди важнейших из черт современного постмодерного мира следует, конечно, отметить бурный расцвет информационных технологий и, как результат, революционное воздействие Интернета на язык и общение, которое некоторые лингвисты приравнивают к созданию первого печатного станка И. Гуттенбергом [1]. В англоязычной научной парадигме для определения этого нового электронного языка используются раз-

личные термины: e-language, netlingo, e-talk, geekspeak, netspeak, weblish [2].

В настоящее время язык электронных коммуникаций рассматривается как функциональная разновидность естественного языка. Считается, что «электронный язык» является именно функциональной разновидностью языка, а не функциональным стилем, в силу целого ряда свойств, отличающих понятие «стиль» от понятия «подъязык» или «разновидность языка». К этим свойствам относится значительное наличие нейтральных средств литературного языка, как на периферии, так и в центре, и невербальных средств языка, которые в этом аспекте приближают его к языку СМИ [3].

В последнее время коммуникативное пространство Интернета стало своеобразной жанропорождающей средой, которая способствовала как более интенсивному развитию жанроведения в целом, так и возникновению новых, свойственных только этой информационной среде, жанров и появлению теории виртуального жанроведения, в задачи которой входит описание и структурирование всего многообразия дигитальных или Интернет-жанров и способов их классификации [4].

В сфере массовой коммуникации динамика речеупотреблений настолько активна, что происходит постоянное жанровое движение, лишаящее данную единицу необходимого признака устойчивости. Границы отдельных жанров оказываются размытыми, что, в свою очередь, усложняется несовпадением жанровых классификаций медиаречи, принятых в различных лингвокультурных традициях, например в русской и английской. В связи с этим следует обратиться к таким понятиям, как речевой жанр и композиция текста, которые помогут решить проблему данной статьи, а именно, провести анализ композиционно-сетевой структуры электронно-речевых жанров в британской газетной интернетике.

С появлением компьютера и Интернета возникли соответствующие жанры, а следовательно, возникла и проблема поисков общих критериев оценки и описания «бумажных» и электронных жанров. Интерес представляют вопросы влияния технологической среды на возникновение новых жанров и на видоизменение старых «бумажных», которые переносятся в электронную коммуникацию. Трудность определения дигитального жанра состоит в том, что до сих пор отсутствует четкое и непротиворечивое определение традиционного речевого жанра.

«Речевой жанр» в аспекте межличностного общения трактуется как форма изложения, форма коммуникации содержания произведения. А так как любое изложение содержания (даже болтовня) целесообразно, то речевой жанр – это целесообразная форма, форма речевого воплощения функции практического назначения содержания произ-

ведения, апробированная и закреплённая традицией. В жанрах реализуется цель высказывания и, соответственно, практическое назначение языка [5].

«Речевой жанр», как правило, изучается методом расчленения на части. Самое общее членение носит логический характер и состоит из таких элементов, как введение, серединная часть, аргументация и заключение. Сочетание выделенных частей в единое целое называется композицией.

Ученые подчеркивают многоаспектность композиции текста, считая, что композиция текста «предстает сложной составной системой, обладающей внутренней (содержательной) и внешней (структурной) сторонами» [6]. При этом, выступая как внешний план строения текста, композиция важна тем, что она обрисовывает общую схему подбора, группировки и распределения частей текста в их логической связанности и создает возможность проследить их функцию и соотношение.

«Композиция текста – это схема организации и структурной упорядоченности целого текста (произведения), отражающая строение, соотношение и взаимное расположение его частей, членение на смысловые элементы, степень и характер выраженности этих элементов, порядок их следования и взаимосвязь между ними» [7].

В современной газетной публицистике существует множество жанров, которые в зависимости от своего назначения объединяются в несколько групп, среди которых главная роль отводится жанрам новостной информации. Главный интерес настоящей статьи представляют новостные тексты, поскольку они являются структурообразующими для медиаречи и их можно считать базовыми текстами массовой информации, так как они наиболее полно реализуют одну из главных функций коммуникации – информативную, а также одну из главных функций языка – сообщение.

В данной статье речь пойдет о **корреспонденции**, которая представляет собой разновидность новостей, где для рассказа о событии журналист отвечает на шесть основных вопросов: *кто? что? где? когда? почему? каким образом?* Корреспонденция анализирует факт или группу фактов, какое-либо явление из политической, экономической и культурной жизни. Следует отметить, что близко к корреспонденции находится еще один новостной жанр – «**заметка**», освещающий более узкую, чем в корреспонденции, тему, излагающий один факт или описывающий одно событие. Порой это приводит к тому, что границы жанров корреспонденции и заметки становятся несколько размытыми и их нередко путают.

Для корреспонденции, как и для других новостных текстов, характерен совершенно определенный формат, отличный от формата прочих типов текстов массовой коммуникации. В прессе – это особое расположение новостных материалов на газетной полосе или страницах жур-

нала, а также сайта в сочетании с определенным тематическим наполнением.

Композиция речевого жанра «корреспонденция» традиционно состоит из заголовочного комплекса, введения, основной части и заключения. Каждое из этих звеньев сопровождается внутренней частичной целеустановкой.

Наиболее важным элементом медиатекста является заголовок. Представляя собой единый комплекс с фотографиями и карикатурами, заголовки являются средством привлечения читательского внимания, способом мгновенного обозначения основных тем номера. Для читателя Интернета они – своеобразная «система навигации», поскольку они позволяют понять, о чем информирует та или иная публикация.

Выделяются следующие виды заголовков:

- обыкновенный заголовок,
- подзаголовок (или сопутствующий) заголовок,
- внутренний (или внутритекстовой) заголовок,
- надзаголовок,
- «шапка» (или объединяющий заголовок).

Медиажурналисты используют заголовки либо отдельно, либо в комбинации с другими компонентами медиатекста. В этом случае они образуют так называемый заголовочный комплекс, в который иногда добавляется «лид» (the lead) – первый вводный абзац текста, дающий читателю основное представление о сообщаемом событии.

Рассмотрим организацию жанра корреспонденции на примере статьи *Iran's endless filibuster*, размещенной в журнале the Economist от 31 мая 2008 г.:

Пример 1А

Nuclear proliferation

## Iran's endless filibuster

The world must once again ratchet up its efforts to stop Iran from enriching uranium



**I**F THERE was an easier way to end Iran's nuclear defiance, Britain, France, Germany, America, Russia and China would have hit on it by now. The six countries trying to coax Iran into negotiation are stuck. Diplomacy through the United Nations is jammed; force is both unpalatable and unlikely to finish the job. When the going gets this tough, the weary have one last option: to wish the problem away. Some latched on to last December's National Intelligence Estimate (NIE) from America's spying agencies saying that, alongside efforts to enrich uranium, Iran had been doing secret work on warheads but called it off in 2003. A jubilant Iran, which says it has never sought nuclear weapons, claimed vindication. Mohamed ElBaradei, head of the International Atomic Energy Agency (IAEA), the UN's nuclear inspectorate, even took it upon himself to bring Iran "out of the doghouse". Yet the latest report by his sleuths suggests Iran is anything but innocent. So it is time to step up the pressure once more, and mean it.

Helped by new intelligence from America and from several other IAEA members, as well as their own digging around, the inspectors have put some pointed questions to Iran about military connections to its nuclear programme. They especially want answers about studies that appear to show as yet undisclosed uranium-related work, high-explosive testing of triggers for nuclear bombs, a plan for an underground nuclear-test shaft and efforts to redesign the nose-cone of Iran's far-flying Shahab-3 rocket to accommodate a nuclear warhead.

A nuclear weapon requires other work too, but all this would get any bomb-builder off to a grand start. The inspectors say the information they have, from multiple sources at different times, is both detailed and "generally coherent". Iran replies that some of the allegations make no sense, that some of the documents are forgeries and that the high-explosive tests and other activities listed by the agency were done to aid civilian industry or else develop conventional weapons. But it has yet to provide access to records, people and places to back this defence up; and inspectors think it has more information, in particular about high-explosive and missile work.

So what next? The IAEA report will be presented to the agency's 35-nation board next week. Until now Iran has defied successive sanctions-bearing UN Security Council resolutions calling on it to suspend its uranium enrichment. While ignoring the stick of sanctions, Iran has also dismissed the many proffered carrots. It has brushed off offers by the six countries of wide-ranging economic and political inducements, including co-operation in less proliferation-prone nuclear technologies, once it stops enrichment. Instead, Iran has insisted on ignoring the Security Council and on dealing only with Mr ElBaradei and his team. But the inspectors, armed now with better intelligence, have been able to ask Iran some hard questions and have received no convincing answers. This means that they can offer the world no assurances about either Iran's past nuclear intentions or its present ones.

### No time to go wobbling

Iran is fuming. It had been counting on a strategy of finesse and filibuster: ignoring the Security Council, continuing to enrich uranium and trickling out bits and pieces of information to the nuclear inspectors only when they have presented clinching evidence of their own. All the while, Iran has loudly proclaimed its "right" to a supposedly peaceful nuclear programme. Some have been inclined all along to give Iran the benefit of that peaceful doubt. Others have tired of the drawn-out confrontation, wanting to get back to oil-business-as-usual. After the American NIE report, even some of the six seemed to wobble. The new inspectors' report at the very least ought to inject new mettle into their diplomacy.

Earlier this month, the six agreed to present Iran with an even more detailed offer of the goodies available if it suspends enrichment and sits down to talk. Next week's IAEA board meeting can help get Iran's attention by passing a resolution supporting the inspectors' demands for full disclosure. And if Iran still refuses to heed? The last UN sanctions resolution, just after the NIE was published, pulled all its punches. The next one needs to be tough enough to make Iran sit up and blink. ■

Данная статья имеет заголовок *Iran's endless filibuster*, затем следует «лид» *The world must once again ratchet up its efforts to stop Iran from enriching uranium*.

Это **обыкновенный заголовок**, занимающий сильную позицию как по отношению к самому тексту, так и ко всему заголовочному комплексу, будучи выделенным и поставленным на передний план, дает основное представление о теме и содержании публикации.

**Лид**, «подзаголовок» менее оригинален, он конкретизирует, объясняет, развивает сам заголовок. Другими словами, заголовок выполняет функцию наименования, а подзаголовок – информативно-разъяснительную функцию, что обеспечивает логическую связность медиатекста, и облегчает понимание авторской точки зрения, уточняя, таким образом, заголовок.

Для **внутреннего или внутритекстового заголовка** характерна структурообразующая функция, так как он делит основной текст на определенные части. В той же статье в журнале *The Economist* под основным заголовком *Iran's endless filibuster* в тексте имеется и внутренний заголовок *No time to go woobly*, который, будучи вырванным со своей позиции, не будет означать ровным счетом ничего.

Наряду с внутренним заголовком можно отметить еще один компонент, часто встречающийся на страницах печатных СМИ и гораздо реже в интернет-вариантах, – **выносной абзац**. Этот элемент чаще всего используется в комментариях или аналитическом отчете. Автор либо выбирает из текста статьи одно или два наиболее интересных предложения, либо использует собственное утверждение, отражающее суть напечатанного, и выделяет его в самостоятельный композиционный компонент. Для того чтобы достигнуть максимального эффекта, журналист выносит «абзац» на ключевую позицию – в центр статьи. Что касается интернет-изданий, то в электронном виде выносной абзац часто заменяется фотографией или другими мультимедийными средствами.

Еще одним композиционным компонентом медиатекста является **надзаголовок**, близкий к понятию «**рубрика**». Но надзаголовок и рубрика являются разными элементами структуры статьи, поскольку надзаголовок обычно является распространением предложением, в то время как рубрика – всего лишь парой слов, определяющих тематику материалов на полосе. Надзаголовок в основном ориентирует, «объявляя» проблему и облегчая восприятие материала. Так, вышеприведенная статья была опубликована в рубрике *Nuclear Proliferation*, которой предшествовал такой компонент, как «шапка» – *Leaders*.

Следующий структурный элемент медиатекста – это «**шапка**» (или объединяющий заголовок). Следует подчеркнуть, что ей, как и рубрике, читатель

отводит меньше внимания, чем, например, заголовку. Материалы, посвященные одной проблеме и занимающие целую полосу медиатекста, объединяются под «шапкой» (например, *World News, Politics, Business and Finance*), чтобы привлечь внимание аудитории к подборке фактов, материалов по тому или иному вопросу. Рубрика же указывает на тематический блок газеты и дает читателю некоторое представление о направлениях организации подтем (например, *Global Wrap-Up, News Digest*).

Следует отметить, что медиатекст, сочетая в своей структуре вербальные и невербальные компоненты, чрезвычайно информативен, что наглядно демонстрирует вышеприведенный пример, где помимо традиционных вербальных составляющих размещена фотография, которая является невербальным компонентом. Такие невербальные компоненты, или паралингвистические средства, как схемы, фотографии, рисунки, карты, несут огромную функциональную нагрузку, поскольку изображения как композиционные компоненты медиатекста воспринимаются аудиторией намного быстрее вербального компонента и их воздействие на массового читателя чрезвычайно эффективно. Такие речевые жанры, содержащие вышеупомянутые невербальные компоненты, называются **поликодовыми**.

Медиастатьи могут содержать дополнительную информацию в виде кратких хроник, досье в тему, общей информационной справки, которые могут быть помещены справа, а иногда и в центре в виде вставок.

Корреспонденция, почти как и все новостные тексты, структурируются на основе устойчивого списка тем или топиков, которые регулярно освещают СМИ, представляя собой когнитивную базу массовой информации. К устойчивым тематическим компонентам относятся, например, политика, экономика, бизнес, образование, спорт, культура. Крупные тематические блоки подразделяются на более мелкие. Так, тематический блок «политика» может быть представлен целым спектром более мелких тематических единиц: от внутривнутриполитической жизни и переговоров на высшем уровне до военных конфликтов и политических скандалов. Важным элементом также является традиционное деление новостных текстов на «события в стране» (*home news*) и «новости из-за рубежа» (*foreign news*).

Новости, распространяемые через Интернет, – это относительно новая, стремительно развивающаяся область массовой информации. Медиаэксперты относят их к новейшим информационным технологиям, они приобретают все большую популярность среди читателей. Новостные тексты в мировой паутине распространяются практически всеми участниками процесса массовой коммуникации, производящими новости и имеющими собственный сайт – информационными агентствами, теле- и радиокорпорациями, отдельными газетами и журналами. Так,

например, разделы «News» широко представлены в сайтах BBC, CNN, Reuter, Financial Times.

Оформление новостных текстов в Интернете обусловлено особенностями компьютерных технологий и отличается высокой степенью организации материала и тщательно выстроенными межтекстовыми связями. Развертывание сообщения обычно происходит по дедуктивной схеме «от общего к частному». Компьютерные технологии информационного поиска позволяют двигаться и в обратном направлении: взяв за отправную точку интересующее лицо или событие, пользователь может определить диапазон текстов, в которых данное лицо или событие освещаются.

Новостным текстам, распространяемым через Интернет, присущи все признаки « сетевого » текста (текста, производимого и функционирующего в компьютерной сети, World Wide Web) с формально-содержательными особенностями печатных медиатекстов. Это объясняется как близостью Интернет-текстов к печатному первоисточнику, так и схожестью ориентации, направленной на удобство зрительного восприятия. Именно по этой причине большинству новостных текстов в Интернете свойственны форматные признаки, характерные для печатных новостных текстов. К таким форматным признакам можно отнести презентацию сообщения в краткой и развернутой формах, четкое распределение сообщений по содержательным категориям и тематическим группам, броские, привлекающие внимание заголовки.

Как в печатных СМИ, так и в газетной интернетике форматное структурирование новостных материалов подчинено принципу создания максимального удобства для читателей (reader-friendly). Большинство новостных сообщений представлены как в кратком, так и в развернутом виде, при этом список кратких сообщений обычно располагается на первых полосах газеты или на главной странице интернет-версии и оформляется в виде рубрик «news in brief», «news bulletin», «world news», «business news» и т. д. в зависимости от конкретного издания. Основная группа новостных материалов сформирована в виде сообщений корреспондентов о событиях в стране и за рубежом, размещенных на полосах «news» в определенной тематической последовательности: local news, international news, business news и т. д.

Большинство новостных текстов в прессе строится по принципу, известному в англоязычной журналистике под названием «the inverted pyramid» (перевернутая пирамида). Принцип перевернутой пирамиды предполагает, что вся самая ценная и важная информация сообщается в начале текста, при этом основная информационная нагрузка приходится на первую фразу, которая называется the lead и фактически содержит все важнейшие компоненты сообщения в концентрированном виде. По

мере развертывания текста информационная нагрузка постепенно ослабевает.

Новостной текст, построенный таким образом, удобен для читателей, ему достаточно взглянуть на первый абзац текста, чтобы понять, интересно ему данное сообщение или нет.

Именно с этой целью в интернет-версиях газет и журналов, как правило, в левой части сетевой страницы размещается устойчивый список медиатем, средняя полоса содержит краткое изложение наиболее интересных и актуальных на данный момент событий, справа размещены заголовки (иногда с иллюстрациями) прочих сообщений о текущих событиях дня.

Большое значение при форматировании новостных текстов в Интернете имеет гипертекст, или создание разветвленной системы межтекстовых связей. Гипертекст – это компьютерно организованное электронное произведение. Гипертекст определяют как нелинейный разветвляющийся текст, позволяющий читателю самостоятельно избрать путь чтения («броузинг») по его фрагментам. Гипертекст – это форма организации текстов в виде нелинейной структурированности текста.

Композиционно-стилистическое членение и основная единица традиционного бумажного текста – абзац – подчиняется, главным образом, прагматической установке автора. Композиция же гипертекста зависит не только от традиционных, но и некоторых других ограничений, связанных с особенностями коммуникации в компьютерной среде. Базовая структура гипертекста предполагает наличие таких основных единиц, как гипотексты (минимальные блоки или отрезки текста), сети связей и системы навигации, основным инструментом которой являются гиперссылки.

Возможности гипертекстовых технологий и существование нелинейных и линейных текстов приводят к тому, что возникает сильная зависимость жанра от способа прочтения гипертекста, т. е. жанр может напрямую быть связан с фактором читателя текста. Если мы имеем дело с линейным прочтением гипертекста, то тут различия между бумажным и электронным (дигитальным) жанром сводятся к минимуму. Если прочтение текста осуществляется нелинейно и читатель переходит от одной гиперссылки к другой, а затем обратно возвращается к исходному тексту, то такая гипертекстовая навигация может привести к полижанровости гипертекста, т. е. совокупности всех жанров текстов, образующих гипертекстовый сегмент в сети. Способы прочтения гипертекста некоторыми западными исследователями подразделяются на два типа: навигационный и обычный (линейный) [8]. Однако эта полижанровость зависит в определенной степени от характера содержащихся в тексте гиперссылок (внутренних или внешних). Если в тексте навигация осуществляется только по внутренним

гиперссылкам, то влияние на жанр такое же, как и в случае линейного прочтения текста. Ряд ученых говорят о целесообразности введения в теорию виртуальных жанров понятий «просто читатель» и «читатель – навигатор» [9].

Таким образом, к факторам, влияющим на структуру жанра (в коммуникативной среде веба) добавляются два дополнительных параметра: характер гиперссылки и характер прочтения гипертекста. Свойства среды влияют как на цели, так и на структуры дигитальных жанров, что необходимо учитывать при их создании и классификации.

Интенсивность использования мультимедиа в текстах веба тесно связана с дигитальным жанром и влияет на способ его функционирования. Современные интернет-технологии позволяют включать в текст звук, видеоизображение, анимацию. Всё большее влияние и актуальность в вебе приобретает графическая сторона текстового дизайна – цветовая палитра и элементы форматирования. И здесь интенсивность использования мультимедийных элементов в тексте не может не влиять на жанр: мультимедиа могут поддерживать текст, могут быть в него интегрированными или полностью его заменять [10].

Статья *Speculation over change in role for Chinese climate negotiator*, размещенная на сайте газеты *The Guardian* [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) в рубрике *Environment* (Окружающая среда) с надзаголовком *Copenhagen climate change conference 2009*, является ярким примером взаимодействия электронной среды с гипертекстом и отражает все основные особенности оформления жанра «корреспонденции» в электронном виде.

#### Пример 1Б

##### Environment Copenhagen climate change conference 2009 Speculation over change in role for Chinese climate negotiator

*Media outlets in Hong Kong suggest He Yafei has been punished for failing to smooth relations at Copenhagen between China, the US and Europe*

- Jonathan Watts, Asia environment correspondent
- [guardian.co.uk](http://guardian.co.uk), Tuesday 5 January 2010 17.44 GMT
- Article history



*He Yafei, the Chinese vice-minister of foreign affairs, at the Copenhagen summit in December. Photograph: Anja Niedringhaus/AP*

A senior member of the Chinese negotiating team at Copenhagen has been shifted from his post, prompting speculation that he has been punished for the debacle of the climate talks.

He Yafei, who was at the forefront of China's blocking actions on the final fraught day of the summit, has been removed as vice foreign minister, according to a short summary of government appointments by the Xinhua news agency.

The agency gave no explanation, but the Hong Kong newspaper *Sing Tao* suggests He has been punished with a shift to a post at the United Nations for failing to smooth relations between China, the US and Europe, particularly as tempers flared in the last hours of the talks.

During the negotiations, He described his US counterpart as "lacking common sense", frustrated the US president, Barack Obama, at his inability to make decisions and astonished the German chancellor, Angela Merkel, by refusing to allow even rich countries to set a target to cut emissions by 2050.

In public, China has hailed the "significant and positive" outcome of the Copenhagen accord, which committed the world to keeping global warming below 2C.

Privately, however, officials are furious at the public relations disaster of the summit, which ended with Europe blaming China for sinking long-term goals to cut greenhouse gas emissions.

Part of the problem was the vastly different expectations of the delegations. Britain and other European nations intended to bang heads together to achieve progress and to set ambitious targets during the two-week conference.

China, however, was desperate to avoid any goals that might limit its economic expansion. Having announced its first carbon target shortly before the conference, China's negotiators hoped the event would be a chance for the world to applaud the progress the country has made to improve efficiency and boost renewable energy.

The vastly different approaches led to several messy and fractious encounters, at which He Yafei was usually the fall guy.

Although the premier, Wen Jiabao, was the most senior figure in the Chinese delegation, he refused to attend most of the negotiating sessions with other leaders. This was a defensive move rather than a snub. The premier did not want to be strongarmed into a deal he could not guarantee at home.

In his place, he dispatched He, an experienced multilateral negotiator who previously served in senior posts at the United Nations and arms control talks, as well as running the North American department of the foreign ministry.

But He lacked the authority to make decisions. In huddles with world leaders, who far outranked him, all he could do was block. President Obama is said to have declared in exasperation: "It would be nice to negotiate with somebody who can make political decisions".

When he rejected a European proposal that developed nations reduce emissions by 80% by 2050, Angela Merkel described the situation as ridiculous.

The vice-minister also failed to endear himself to the chief US negotiator, Todd Stern, who suffered his undiplomatic wrath after stating that the US was not in historical debt to China because of climate change.

"I don't want to say the gentleman is ignorant", He said. "I think he lacks common sense or is extremely irresponsible".



In the angry aftermath of the conference, senior European diplomats accused China of «systematically wrecking the accord» with leaks and obstructionist tactics.

Как видно из примеров 1А и 1Б, различия между печатной статьей, приведенной на с. 4, и гипертекстом, заключающиеся в презентации содержания, его организации и подаче. Так, в примере 1А в печатной версии текст был разбит на семь абзацев, которые расположены в линейной последовательности. В статье имелись такие композиционные компоненты, как «шапка» (*Leaders*), рубрика (*Nuclear Proliferation*), заголовок (*Iran's endless filibuster*), «лид» (*The world must once again ratchet up its efforts to stop Iran from enriching uranium*), внутренний подзаголовок (*No time to go woobly*).

Пример 1Б имеет схожую композиционную структуру с примером 1А, в нем имеются такие элементы, как «шапка» (*Environment*), надзаголовок (*Copenhagen climate change conference 2009*), заголовок (*Speculation over change in role for Chinese climate negotiator*), «лид» (*Media outlets in Hong Kong suggest He Yafei has been punished for failing to smooth relations at Copenhagen between China, the US and Europe*). Однако электронный вариант представлен на экране компьютера как несколько более сложное композиционное образование. В этом случае в верхней (а часто и в левой) части страницы представлено основное меню, определяющее перечень основных тем, с правой стороны – ссылки на статьи сходной тематики (*Related Items*). В центральной части экрана представлена основная информация этого фрагмента. В нем сохранены те же линейные последовательности, что и в печатном формате, однако содержатся различные невербальные, мультимедийные компоненты в виде фотографий и видеороликов, которые способствуют более подробному информированию читателя при помощи визуальных образов, а также ссылок, представляющие собой «стыки» гипотекста, т. е. «места» перехода в другой текст, и указывают читателю на наличие связей с другими подобными текстами, например *China's blocking actions on the final fraught day of the summit, China has hailed the "significant and positive" outcome, climate change*. Эти словосочетания указывают на возможность продолжения чтения путем перехода по этой связи на следующий гипотекст. Ссылаемые сайты, в свою очередь, могут послужить отправной точкой для дальнейшего поиска материалов. Этот процесс, называемый экстраполяцией, может продолжаться неограниченно долго. Таким образом, основным различием между примерами 1А и 1Б является наличие ссылок, а также наличие невербальных, мультимедийных компонентов.

Следует отметить, что электронный гипертекст по сравнению с традиционным бумажным текстом функционирует в совершенно других условиях – в компьютерной среде. Это не может не отразиться на его строении, видоизменении его семантико-структурных единиц.

Большинство исследователей полагают, что электронный формат речи – это сравнительно новая разновидность речевой деятельности, происходящая в особых условиях (виртуальное пространство) и в особой среде (компьютерная среда). Однако «электронная речь» это не какая-то особая форма речи, а скорее отражение процесса сближения (конвергенции) устной и письменной форм.

В отличие от традиционного письменного текста в печатном формате, она не имеет законченного «статического» характера. Автор электронной «страницы» волен вносить в нее любые изменения в любой момент времени. Читатель, загрузивший электронную страницу, также может видоизменять ее по своему усмотрению. В отличие от устной речи, электронная речь не имеет характера непосредственного общения и лишена всего семиотического богатства фонации [11].

Система навигации позволяет читателю – пользователю Интернета ориентироваться в сложной гипертекстовой структуре, основным инструментом навигации которой являются гиперссылки. Навигация по гиперссылкам обеспечивает реализацию предикации гипертекста и позволяет производить обратную линейаризацию гипотекстов.

Так, например, интерактивное общение может содержать комментарий к тексту, делать записи в гостевых книгах и участвовать в различных онлайн-опросах и конференциях, а также обсудить что-либо в чате. Это приводит как к гибридизации жанров, так и к усилению степени полижанровости всего веба в целом [12].

Поскольку электронная среда предоставляет совсем иные возможности поддержки связи между автором текста и его аудиторией, то это не может не влиять на характеристики дигитальных жанров, приводя к их новым или гибридным формам.

Таким образом, наиболее значимыми факторами, влияющими на дигитальный жанр в вебе, являются гипертекстуальность и интерактивность среды. На жанр влияют и технические возможности Интернета в передаче и обновлении информации, равно как и возможности создания креолизованных текстов (аудиовизуальных текстовых элементов), которые обеспечивает только эта среда [13].

С целью упорядочения системы дигитальных жанров ее можно представить в виде многослойной пирамиды, в основе которой лежат бумаж-

ные жанры и определяющие их признаки, а также все варианты их видоизменений, вызванные веб-технологиями, и чисто дигитальные жанры и признаки, вызвавшие их появление. В заключение следует отметить, что переформатирование печатного речевого жанра в интернетно-электронный жанр связано не только с композиционной перестройкой текста, но и в некоторых случаях с изменением жанрового значения текста в сторону усиления информационного значения электронного жанра, а следовательно, и в сторону уменьшения его ценностного значения.

Становление и функционирование системы жанров британской интернет-публицистики представляет собой сложный исторический процесс, зависящий от социально-политической жизни общества, совершенствования техники, собственного внутреннего развития. Он характеризуется динамикой всех его компонентов, результатом которой является трансформация интернет-жанров в ходе освоения возможностей интернет-публицистики в контексте меняющихся отношений с аудиторией.

#### Примечания

1. Леонтович О. А. Компьютерный дискурс: языковая личность в виртуальном мире // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград: Перемена, 2000; *Crystal D.* The Language Revolution. Cambridge: Poliy Press, 2004.
2. *Thurlow C.* The Internet and Language // Concise Encyclopedia of Sociolinguistics, Elsevier. 2001; *Crys-*

*tal D.* Language and the Internet. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

3. *Иванов А. Ю.* Язык в электронных средствах коммуникации // Культура русской речи. М.: Флинта: Наука, 2003.
4. *Горошко Е. И.* Теоретический анализ Интернет-жанров // Жанры речи. Вып. 5: «Жанр и культура». Саратов: Изд. центр «Наука», 2007.
5. *Брандес М. П.* Стилистика текста. Теоретический курс. М.: «Прогресс-Традиция»: «Инфра-М», 2004.
6. *Москальчук Г. Г.* Структура текста как синергетический процесс. М., 2003.
7. *Кожина М. Н.* Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта, 2003.
8. *Finnemann N. O.* Hypertext and the Representational Capacities of the Binary Alphabet. URL: <http://www.hum.au.dk/ckultur/f/pages/publications/nof/hypertext.htm>. 1999.
9. *Askehave In., Nielsen A. E.* What are the Characteristics of Digital Genres? – Genre Theory from a Multi-modal Perspective // Proceedings of the 38th Hawaii International Conferences on System Sciences. 2005.
10. *Щипицина А. Ю.* Дигитальные жанры: проблема дифференциации и критерии описания // Коммуникация и конструирование социальных реальностей: сб. науч. ст. Ч. 1. СПб., 2006; *Schmitz U.* Schriftliche Texte in Multimedialen Knotexten // Weingarten R. (Hrsg.) Sprachwandel durch Computer. Oplanden: Westdeutscher Verlag. 1997. S. 131–158.
11. *Crystal D.* Language and the Internet...
12. *Arnold J., Miller H.* Gender and Web Home Pages. URL: <http://ess.ntu.ac.uk/miller/cyberpsych/cal99.html>. 1999.
13. *Горошко Е. И.* Указ. соч.

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.046.3

Н. Ю. Певнева

### РЕЛИГИОЗНЫЙ СИМВОЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ЖОРЖА РУО

Дана краткая характеристика религиозного символизма в творчестве Ж. Руо. Рассмотрены основные темы и образы, а также наиболее важные аспекты его искусства: органичное сочетание экспрессионистических тенденций и традиций прошлого, новаторских экспериментов и духовно-философских поисков. Определён вклад художника в возрождение католичества и религиозного искусства Франции на рубеже XIX–XX вв.

A characteristic of religious symbolism in the works of G. Rouault is given in the article. The main themes and images, and also the most important aspects of his art are considered: organic combination of the tendencies of expressionism and traditions of the past, innovative experiments and spiritually-philosophical searches. The contribution of the artist to the revival of Catholicism and religious art in France on the border of the XIX–XXth centuries is defined.

*Ключевые слова:* религиозный символизм, христианство, Средневековье, готический витраж, традиции, экспрессионизм, метафора, тема сострадания и милосердия.

*Keywords:* religious symbolism, Christianity, Middle Ages, gothic stained-glass window, traditions, expressionism, metaphor, the theme of compassion and mercy.

Жоржу Руо (1871–1958) принадлежит огромная заслуга в возрождении религиозного искусства во Франции в конце XIX – первой половине XX вв. Его творчество – чрезвычайно интересное явление во французской художественной жизни того времени. Руо одновременно новатор, близкий экспрессионистам, и мастер, опирающийся на традиции прошлого: он «воскрешает в памяти византийскую мозаику и витражи XIII в., искусство поздней готики и Матиаса Грюневальда, Ватто и Гойи, Домье и Сезанна» [1].

В старом искусстве Руо усматривал образец высочайшей духовности и связи поколений: «Нет ничего ни старинного, ни нового, кроме луча благодати, от которого бьётся человеческое сердце... Чтобы снова сделать пугающее “Распятие” Матиаса Грюневальда с искажёнными конвульсией руками и вывороченными ногами, заставляющими согнуться крест, словом, чтобы возобно-

вить эту драму, нужно иметь в сердце веру, подобную его вере» [2].

Основной целью искусства Руо было выражение духовных идеалов. А искал он их, в первую очередь, в христианстве. Мастер создал собственную религиозную философию и мораль, приближенные к человеку, к пониманию его природы, страданий, страстей и слабостей.

С ранних лет Руо преследовали лишения: нищета, голод, суровые будни в протестантской школе. Сложные жизненные испытания оставили неизгладимый след в его душе, сформировали мировоззрение, закалили дух, воспитали в нём глубокую человечность и обратили к христианской вере.

Первое знакомство мальчика с искусством произошло в мастерской витражистов-реставраторов Тамони и Хирша, куда он поступил подмастерьем в четырнадцать лет. Работа со средневековыми витражами оказала значительное воздействие на формирование его живописного метода.

Художественное образование юноша продолжил в Школе изящных искусств, где он с 1890 г. обучался в мастерской Моро. Благодаря своему учителю Руо увлёкся искусством Рембрандта и приблизился к библейской тематике. В 1890-е гг. он создаёт ряд полотен на религиозные сюжеты: «Истязание Самсона» (1893), «Оплакивание Христа» (1895), «Поцелуй Иуды» (1895). В этих работах ощущается сильное влияние Моро и Рембрандта – для них характерны повествовательность и литературность, которые не будут свойственны зрелым творениям мастера. Главные выразительные средства здесь – холодный, «меланхоличный» лунный свет и таинственные тени, поистине рембрандтовские, встречаемые и у Моро.

Несмотря на близость ранних произведений Руо искусству Рембрандта и Моро, в них отсутствуют стилизация и механическое копирование приёмов и чувствуется попытка художника не подражать традициям, а творчески переработать их.

От своего наставника Руо унаследовал стремление к мифотворчеству, к созданию «легендарного» мира, насыщенного символами, но отверг его гедонизм и повествовательность и стал искать более экспрессивную форму для выражения идеи сострадания. Композициям Руо 90-х гг. уже присущи многозначность и философичность образов, любовь к иносказанию, которые будут

основными составляющими его зрелого творчества.

В годы ученичества художник два раза участвовал в конкурсе на Римскую премию с композициями «Истязание Самсона» (1893) и «Оплакивание Христа» (1895). Он проиграл оба раза, так как в официальной школе продолжали цениться традиции академизма, а его искусство по своим приёмам, пониманию формы уже мало им соответствовало. Жюри возмутили грубые, искажённые ненавистью лица истязателей, напоминающих персонажей Босха и Брейгеля Старшего.

В 1901 г. Руо посещает бенедиктинский монастырь, где знакомится с католическими писателями – Гюисмансом и Блуа. Эта встреча оказала колоссальное влияние на мировосприятие художника, усилила его религиозные чувства и пробудила особый интерес к средневековой культуре, в которой он обрёл подлинную духовность.

Отныне в творчестве Руо начинает проследиваться тесная связь со Средневековьем. Его мировосприятие окрашивается мрачными тонами. Подобно средневековым ремесленникам и мастерам XVI в. – Босху, Брейгелю, Гольбейну – художник видит землю как воплощение сатанинского царства, где правят зло, несправедливость, жестокость и лицемерие. Его герой – страдающий человек, обречённый нести свой крест и искупать первородный грех. Только вера в Бога может спасти его!

Творчество Руо крайне метафорично. Мастера можно сравнить с «апостолом, который говорит притчами» [3]. Он воспринимает мир символически, создаёт образы-знаки, религиозные аллегории, олицетворяющие добродетели и пороки. Его любимые персонажи – Христос, клоун, продажная женщина, судья, подсудимый, король, Пьеро. Однако всё это один и тот же образ мученика, метафора земного мира.

Вместе с тем ранняя живопись мастера остро современна и связана не только с традициями прошлого, но и с экспрессионизмом: «В экспрессивной, современной форме он способен гармонично выражать дух Средневековья, что наполняет его искусство большой человечностью» [4]. Для ранней живописи Руо характерна нервная экзальтированность и гротескность, динамика цветовой гаммы, рисунка и светотени, мощное эмоциональное содержание и символическое значение. Его композиции лаконичны построены на смелом обобщении и монументальности форм. Работы художника лишены повествовательности и наделены высоким трагедийным и вневременным началом. Мастер умеет создать напряжённую психологическую среду, атмосферу душного подполья или даже самого ада, где нет и глотка свежего воздуха, и душа не может свободно дышать, а вынуждена расплачиваться за грехи.

Одно из первых религиозных произведений Руо в подобной манере, – «Христос» (1905, Центр Помпиду, Париж) – поражает силой драматической экспрессии. В основе композиции – контраст между динамизмом линий и мазков, световых вспышек и глубоких теней, борьба зеленоватых и синеватых оттенков на охристом фоне. В этой работе создаётся остро выразительный символ боли и страдания. Лик Христа искажён мучениями. Внешне он некрасив, даже безобразен, но его можно назвать внутренне прекрасным, излучающим поразительную стойкость и гордое величие.

В образах людей-мучеников художник показывает беспомощность и незначительность человека перед лицом Вечности, Богом, Высшими Силами. В этих произведениях он выражает как христианские, так и общечеловеческие ценности, они проникнуты любовью и сочувствием к человеку, даже падшему и заблудшему: «С каждым разом я открываю всё новые неведомые и чудесные красоты в самой гуще наиболее трагических и низменных явлений...» [5].

Каждый образ Руо обладает собственным смыслом. Клоун – олицетворение униженности, отверженности, одиночества, а также притворства, игры. Цирк – зеркало, отражающее фальшь и неискренность мира. Паяц скрывает свои настоящие мысли и чувства за маской безудержного веселья. Но в этом веселье ощущается натянутость, искусственность и проглядывает истинное состояние шута, его далеко не радостные переживания («Клоун с трагическим лицом», 1904, Частное собрание; «Парад», около 1907–1910, Центр Помпиду, Париж). В образе клоуна можно увидеть и метафору истинного художника, который творит искренне, а не по заказу, и остаётся непонятым и осмеянным обществом.

Образ падшей женщины для Руо – символ униженности и греховности. Он показывает её физически безобразной, воплощая в этом духовную деградацию, продажность, ослеплённость соблазнами («Трио», 1906, Частное собрание, Базель; «Перед зеркалом», 1906, Центр Помпиду, Париж). В телесной весомости «Девок» есть что-то угрожающее, дикое, первобытное, присутствуют явные ассоциации с культовой скульптурой древности – со скифскими каменными «бабами», половецкими истуканами [6].

Но в гротеске мастера нет издёвки или морализаторства. Он видит проститутку как жертву злых сил, не только «высших», но и социальных, как человека, запутавшегося в жизненных обстоятельствах. Мастер искренне сочувствует своим героиням.

Образы «жертв правосудия» служат метафорами обречённости и бессилия человека перед властью, судьбой, небом («Осуждённый», 1907,

Частное собрание). «Палачи-мучители» – воплощение несправедливости и жестокости судебной власти («Судьи», 1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Художник показывает их как бездушные машины, не способные на тонкие душевные порывы: сочувствие, милосердие, христианское прощение. В основе этих образов лежит евангельская премудрость: «Не судите, да не судимы будите». По Евангелию, законники более грешны, чем блудница и мытарь, так как они осмеливаются вершить людские судьбы, а на это имеет право лишь Бог.

Кого бы ни писал Руо – падших женщин, судей, клоунов или Христа – в его произведениях всегда присутствует ощущение ритуала, жуткого обрядового действия, свершения кровавой языческой трепбы: «Руо возвращает искусству своей эпохи ощущение сказочного и сверхъестественного, осознание греховного и сакрального» [7].

В 1910–1920-е гг. внимание мастера занимают образы несчастных, бездомных людей («Бедное семейство», 1911, Музей Анонсиад, Сен-Тропез). Здесь он продолжает развивать центральную концепцию своего искусства, связанную со страданием человечества, несением креста. В этих произведениях важная роль отводится пейзажу, который приобретает возвышенное, а порой и священное звучание. Часто мастер пишет зиму – для него она служит олицетворением невзгод земной жизни. Суровые картины зимней природы, озарённые холодным лунным светом, служат немymi свидетелями тяжёлой участи бедняков, которые страдают так же мучительно, как страдал когда-то Спаситель.

В зрелой живописной манере художника, оформившейся к 1910 г., чувствуется связь с готическим витражом. Она построена на применении массивных линий, создающих «решётку», напоминающую арматуру витража, в которую словно вставлены кусочки раскрашенного стекла: «Живописные произведения Руо напоминают витражи, и не только из-за чёрных линий, которыми отделён один цвет от другого, а ещё и потому, что этот цвет кажется освещённым изнутри» [8]. В то же время «решётчатость» структуры, декоративность цветочных пятен, которые будто излучают свет, роднят живописную технику мастера и с византийскими мозаиками.

Под воздействием «витражной» манеры жёсткая экспрессивность работ Руо постепенно смягчается. Его образы становятся спокойнее и величественнее и начинают приобретать иератичность. Они близки по духу Спасам и Вседержителям византийских мозаик и фресок, вотивным куклам, героям средневековых миниатюр, фаюмским портретам. Фигуры теряют неистовость движений и «застывают», в них нет больше открытого выражения бурных страстей: «Три кло-

уна» (около 1917, Собрание Джона Пулицера; «Клоун с трагическим лицом», ок. 1922, Частное собрание, Женева).

Помимо живописи художник активно занимался и графикой, создавая серии гравюр, в которых выражал те же высокие духовные идеалы. Важнейшим его графическим произведением является цикл, состоящий из 58 листов, – «Мизерере и война» (1914–1927). Он создан под воздействием трагических событий Первой мировой войны и пронизан евангельскими идеями. Здесь поистине ярко отразились «дух, боль, трагедии и противоречия эпохи» [9].

Основная мысль цикла заложена уже в самом названии. «Miserere» – лат. «Сжался», «Помилуй». Это библейское понятие, встречаемое в псалмах Давида, торжественное католическое песнопение, совершаемое на святой неделе. В «Мизерере» снова в центре внимания Руо – страдающий человек, выступающий в различных ипостасях: клоуна, подсудимого, проститутки, беженца, солдата и самого Христа.

Начальный этап работы над «Мизерере» совпал с Первой мировой войной. Руо был потрясён невиданной по масштабам катастрофой и тяжёло осознавал последствия, которые она влекла за собой, – голод, нищету, насилие, разрушение. В «Мизерере» мастер «словно одержим самыми мрачными “химерами” современности, каким-то “танцем смерти” нашего времени» [10].

Это страшное событие вызвало у него размышления о войне в целом, существующей в несовершенном земном мире, о борьбе между добром и злом, происходящей в человеческой душе. В своём произведении мастер взывает к человечеству с призывом: «Сжался, помилуй!», и, конечно, к Богу.

Серия состоит из двух законченных частей: «Мизерере» и «Война», перекликающихся идейно и формально. Каждому листу автор дал название, используя цитаты из Библии и католической литургии, изречения античных писателей и французского мыслителя Паскаля. Некоторые подписи принадлежат самому Руо. Названия помогают раскрыть глубокий религиозно-философский смысл изображений.

Часть «Мизерере» начинается заставкой, содержащей двухъярусную композицию. В верхнем ярусе – изображение шестикрылого серафима. В нижнем – полуфигура Христа с горестно поникшей головой. Образ Христа – символ земных страданий и покорности судьбе. Серафим – олицетворение милосердия и приближенности к Богу. Его образ идеализирован и решён с ощущением неземного спокойствия. Иерархичность построения, разделение композиции на небесную и земную, божественную и человеческую зоны роднят её с изображениями на романских скульптурных тимпанах.

«Мизерере» содержит множество религиозных сцен, представляющих страсти Христа, его распятие и Марию с младенцем. Но священные сюжеты перемежаются с трагичными образами людей. В их образах художник использует особенно экспрессивную манеру: динамичность и напряжённость формы, линий, штрихов, светотени, тональной гаммы.

В графике Руо также стремится к обобщённости и выразительному лаконизму, создавая образы-символы вселенского масштаба. В «Мизерере» он вновь обращается к образам клоуна, судьбы, продажной женщины, воплощая их как носителей и жертв общественных пороков. Впервые здесь появляется и новый образ – король.

В образе клоуна художник, как и прежде, подчёркивает униженность, одиночество и в то же время притворство, игру («Кто не носит маску»), тонко сопоставляя «мёртвую» маску с живыми, исполненными искренней печали глазами шута.

В образе короля ставится под сомнение его величие, так как в любой момент он может оказаться свергнутым («Считая себя королями»). Лицо короля искажено гримасой горечи и злобы, переходящей в безумие. Он – олицетворение эфемерности, зыбкости человеческой судьбы: «...мои клоуны – это лишённые власти короли» [11].

Изображение проститутки – аллегории униженности и греховности – появляется в «Мизерере» три раза («Деву, именуемую проституткой», «На губах некогда свежих вкус желчи», «Безнравственная женщина в 14 часов восхваляет полдень»). В указанных пластинах Руо создаёт три разных символических образа одной героини. В первом варианте она ещё совсем девочка и обладает привлекательностью, во втором её черты стали грубыми, красота потускнела и началось увядание, в третьем – ужасающий по своей остроте и безобразию образ. Мастер показывает в трёх воплощениях нравственную и физическую деградацию несчастной женщины.

Важное место в «Мизерере» занимает и образ Христа – символ человека, обречённого на страдание, несение креста и искупление греха, но всё-таки исполненного надежды («Его истязали и угнетали, а он не раскрыл рта», «Иисус опозоренный», «Всегда подвергающийся бичеванию»). В этих композициях узнаётся иконография «Распятия» и «Страстей».

Большую роль в «Мизерере» играет пейзаж, далёкий от земного, даже какой-то инопланетный. Он усиливает трагический эмоциональный строй произведения. Однако в мрачные, суровые картины природы проникают порой, словно луч надежды, редкие блики солнечного света. И в этом усматривается основная идея философии

Руо: он убеждён, что человечество может быть спасено, и спасти его может вера в любовь и Бога («Ищи убежища в своём сердце, маленький скиталец», «Было бы так сладко любить», «Верующий в меня, если умрёт, оживёт»).

Часть «Война» начинается символической заставкой с изображением лика Христа в верхнем ярусе и Богоматери – в нижнем. Поля снова построены по принципу контраста. В экспрессивном изображении Богоматери воплощена вся суть ужаса, смерти, трагедии. Её лицо искажено кошмарной гримасой боли и душевных мучений. Образ Христа мягче, спокойнее, он указывает на путь к небесам через веру и любовь.

В «Войне» экспрессионизм Руо проявляется с особой остротой. Всё здесь объято страшной силой разрушения, смертельной динамикой, торжеством безобразия. Образ Смерти неимоверно энергичен, ведь она не способна утомиться своей беспощадной миссией – сеять повсюду гибель, в отличие от Крестьянина в «Мизерере», который с большим трудом засеивает землю, дарует жизнь («При самых разных порядках прекрасное ремесло засеивать враждебную землю»). Неоднократно Смерть представляется в виде скелета, который обозначает одновременно и саму Смерть, и её жертву. «Война» состоит из многочисленных сцен, напоминающих средневековые «Пляски смерти», в которых можно увидеть прижавшихся к земле, ползущих под бомбёжкой, умирающих, охваченных ужасом и агонией солдат.

В части «Война» прослеживаются эсхатологические мотивы, созвучные Апокалипсису, а в «Мизерере» происходит возрождение человечества, ощущается надежда на вечную жизнь. Большинство гравюр «Войны» идейно, а некоторые и иконографически связаны с иллюстрациями Апокалипсиса в средневековых миниатюрах, рельефными изображениями апокалиптических сюжетов в романских и готических храмах: «Богоматерь семи мечей», «Мёртвые, восстаньте», «Иисус пребудет в агонии до конца света».

В цикле «Мизерере и война» идёт постоянное колебание то в сторону усиления экспрессивности, то её снижения. Она нарастает с ужасающей силой в сценах мучений Христа, «Плясках смерти», восходя к духу готического искусства, и стихает в «Распятиях», изображениях ликов Святой Вероники и Христа, создавая ощущение вечности и божественного покоя. И «Мизерере», и «Война» завершаются гармоничными аккордами, рождающими веру в спасение («Любите друг друга», образы Вероники и Христа).

В 20–40-е гг. Руо много размышляет над темой подвижничества и крестного пути художника в своих «Автопортретах», создавая аскетичные, чуждые обыденности образы. Мастер не

подписывает их и скромно называет «Подмастерьями», отождествляя себя с безымянными средневековыми ремесленниками («Подмастерье», 1925, Центр Помпиду, Париж). Особенно выразительно в этой серии полотно «Последний романтик» (1937, Частное собрание, Нью-Йорк). Оно поражает силой трагизма, которая передана в напряжённости фигуры, колористических контрастах и драматизме одухотворяющего, «рембрандтовского» света. Здесь, как и в других «автопортретах» Руо, черты его внешности лишь слегка угадываются, детали одежды, хоть и выдают в нём современного человека, предельно обобщены. Композиция глубоко иносказательна: она строится на контрасте погрудного вертикального силуэта фигуры и чётко выделенной линии горизонта и образует крест, что служит намёком на христианскую символику и жертвенность истинного художника.

В последние десятилетия творческого пути религиозные чувства Руо приобретают ещё большую глубину, и он всё чаще начинает обращаться к сакральной теме. Теперь в центре его внимания – умиротворённые и гармоничные образы – Христа и Святых: Марии, Вероники, Сары. Мастер использует крупные планы, спокойные композиции, тонкие световые эффекты и обогащённую цветовую палитру. Святых он представляет в виде «голов» или полуфигур – этот мотив восходит к образу Спаса из византийской живописи. По своей просветлённости поздние произведения Руо близки также православной иконе («Христианская близость», 1945, Частное собрание; «Святой лик», 1946, Музей Ватикана, Рим).

Важную роль продолжают играть трагические сюжеты, связанные с мучениями и унижениями Христа. Руо воплощает их с большой драматической мощью в картинах «Поругание Христа» (1932, Частное собрание), «Страсти Господни» (1937–1938, бывшее Собрание Воллара, Париж). Христос в этих работах показан болезненно худым, измождённым, испытывающим невыносимые муки. Упрощённость его вытянутой фигуры заставляет вспомнить средневековые деревянные распятия. Большое значение приобретает колорит, строящийся на смелых цветовых контрастах и сообщающий образам напряжённый драматизм.

В последние годы своей жизни художник особое внимание уделяет пейзажу, где он также устремлён к новым живописным поискам и, в первую очередь, «световым». Теперь Руо интересуется «легендарный» или «библейский» пейзаж: «Бегство в Египет» (1946, Частное собрание), «Библейский пейзаж» (1947, Частное собрание, Париж). В этих произведениях создаётся атмосфера особой одухотворённости путём использо-

вания золотого светоцвета, олицетворяющего божественную энергию, её эманацию.

Вообще, в полотнах подобного рода трудно определить жанр. С одной стороны, это пейзажи, но, вместе с тем, их можно назвать картинами на евангельскую тему. Мастер не даёт изображения конкретной местности, а создаёт «абстрактный» образ пейзажа, написанный по воображению. Он изображает маленькие фигуры персонажей Нового Завета на фоне величественной природы. Перед нами – развитие темы бегущих 10–20-х гг. Христос, Мария и Святые – обычные люди, покинувшие свой дом и волею судьбы вынужденные скитаться. Они бессильны по сравнению с окружающим их грандиозным миром.

В конце 40-х – начале 50-х гг., под влиянием событий Второй мировой войны и оккупации Франции, Руо обращается к образу национальной героини Франции – Жанны Д'Арк. Орлеанская дева, боровшаяся за родную страну с иноземными захватчиками, как никогда привлекает к себе внимание французского народа в это время.

Образ Жанны Д'Арк художник решает обобщённо и делает его вневременным. Ему интересна Жанна-мученица, а не воительница («Моя Жанна», 1948, Частное собрание, Париж). Композиция предельно лаконична, благодаря чему возникает впечатление подлинной монументальности образа: всадница и лошадь воспринимаются словно величественный конный памятник. Образ Жанны Д'Арк – воплощение мужества и стойкости, роднящие её с первыми христианскими подвижниками.

Под впечатлением от войны написана и картина «Человек человеку волк» (1947–1948, Центр Помпиду, Париж), одно из поздних произведений Руо, окрашенное особым трагизмом и мрачностью. На фоне зловещего ночного неба изображена виселица с мертвенно бледным трупом, олицетворяющим саму смерть. Всё объято могильной тишиной, нет ни одной живой души. От холста исходит ощущение боли и тоски. И лишь в ярком свете звезды теплится слабый луч надежды.

Композиция «Человек человеку волк» красноречиво характеризует один из основных аспектов искусства Руо – трагизм в восприятии мира и человеческой судьбы. Но даже в этой работе есть надежда на то, что человек способен изменить мир, поборов в своей душе звериное начало и вспомнив о высоких духовных идеалах христианства. Эта поистине религиозная мысль проходит через всё творчество мастера. Напоминать людям о любви, человечности, Боге – главная цель художника, высокая миссия его искусства.

Жорж Руо был истинным подвижником, не интересующимся материальным успехом и славой и служащим чистому искусству. Он не совсем «вписывался» в творческую атмосферу Франции конца XIX – первой половины XX вв. Когда многие художники того времени стремились «к эффектам ради самих эффектов», Руо привлекали прежде всего религиозно-философские идеи. Он создал собственную философию, которая была обращена к человеку, к глубинному пониманию его природы и души и ставила в центре внимания высокие гуманистические ценности. У Руо нет прямолинейного разделения добродетели и порока, назидательности, морализаторства – для него это является чем-то мелким и пошлым: «Он уверен, что истина не открывается с помощью простейших арифметических действий, учёта плюсов и минусов, поскольку каждое человеческое существо – невероятно сложный комплекс» [12].

Руо – новатор как в искусстве, так и в области нравственно-философской мысли. Для глубины выражения религиозных и этических идей он использовал яркую художественную форму, создав собственный «творческий стиль», так называемый «трагический гротеск»: «Жизнь углубила те чувства скорби и печали, которые всегда были мне присущи. И моя живопись, если услышит меня Господь, будет пусть несовершенным, но выражением этих чувств, их раскрытием» [13].

#### Примечания

1. *Courthion P.* George Rouault. Suivi d'un catalogue établi avec la collaboration d'Isabelle Rouault. Paris: Flammarion, 1962. P. 8.
2. *Rouault G.* Sur l'art et sur la vie. Paris: Denöel / Gonthier, 1971. P. 45.
3. *George W. G.* Rouault (1871–1958) // Prime des arts. 1958. № 6.
4. Цит. по: *Костеневич А.* Шесть шедевров Жоржа Руо // Каталог выставки ГЭ / ред. А. В. Минеев. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа: АО «Славия», 2003. С. 10.
5. *Костеневич А.* Живопись Ж. Руо // Искусство Франции XV–XX веков: сб. ст. Л.: Аврора, 1975. С. 167.
6. *Костеневич А.* Жорж Руо. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. С. 83.
7. *George W.* Op. cit. P. 37.
8. *Яворская Н.* Современная французская живопись. М.: Искусство, 1977. С. 90.
9. *Сарабьянов Д. Ж.* Руо // Творчество. 1968. № 6. С. 18.
10. *Тугендхольд Я. Ж.* Руо // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Сов. художник, 1987. С. 152.
11. Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Л.: Искусство, 1969. С. 257.
12. *Костеневич А.* Жорж Руо. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. С. 157.
13. Мастера искусства об искусстве. С. 257.

УДК 78.01; 786.1

Э. Э. Черныш

### ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ Артикуляции: от традиций XVIII в. к актуальным проблемам терминологии

Основная часть статьи посвящена актуальным вопросам современной теории музыкальной артикуляции. Второй раздел статьи описывает особенности артикуляции в клавирной музыке второй половины XVIII в., характер нотных обозначений и их исполнительского воплощения.

The main part of the article is devoted to actual problems of modern theory of musical articulation. The second part of the article describes peculiarities of articulation in the clavier music of the second half of the 18<sup>th</sup> century, features of articulation markings and their performance realization.

*Ключевые слова:* артикуляция, система средств исполнительской выразительности, классицизм, клавишные инструменты, артикуляционные обозначения, динамика, фразировка.

*Keywords:* articulation, means of interpretive expression, classicism, keyboard instruments, articulation markings, dynamics, phrasing.

Артикуляция – система выразительных средств музыки, обладающая многообразной палитрой красочных приёмов и дающая композитору и исполнителю богатые возможности для создания и передачи музыкального образа.

Что мы имеем в виду, когда используем термин «артикуляция»? Можем ли мы сформулировать точное, непротиворечивое и однозначное его определение? Исследователь, интересующийся проблемой артикуляции, неизбежно сталкивается с этими вопросами. Для ответа на них необходимо проанализировать варианты трактовки термина, которые предлагаются в музыковедческой литературе, и заглянуть в прошлое – в исполнительские традиции XVIII столетия, считающегося по праву «золотым веком артикуляции».

В современном музыковедении можно выделить как минимум два направления в развитии этого термина. Одна часть исследователей стремится к сужению и наибольшей конкретике в трактовке артикуляции с целью придать этому понятию однозначность и универсальность. Другая часть исследователей пытается расширить границы понятия, приближаясь к трактовке артикуляции как процесса «произнесения» музыкальной ткани. При этом обе точки зрения абсолютно равноправны и могут быть достаточно убедительно аргументированы.

В Большом энциклопедическом словаре предлагается понимать артикуляцию как «способ ис-



полнения на музыкальном инструменте или голосом последовательности звуков», и далее уточняется – «определяется слитностью или расчленённостью последних» [1]. Эта трактовка и в настоящее время является наиболее распространённой и с небольшими вариациями дублируется во множестве справочных изданий [2]. Источником этой трактовки является монография И. А. Браудо (1961 г.) [3], в которой артикуляция определяется как «искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчленённости или связности её тонов, искусство использовать в исполнении всё многообразие приёмов легато и стаккато» [4]. В дальнейшем эти положения разрабатывались последователем И. А. Браудо Л. А. Баренбоймом [5]. В своих работах он не даёт собственного, оригинального понимания артикуляции, а использует определение, данное И. А. Браудо, дополняя его позицию новой аргументацией и уточняя, разъясняя его систему взглядов. Положения теории И. А. Браудо разрабатывает также Н. П. Калинина, которая пишет, что «артикулировать – соединять или расчленять звуки мотивов» [6]. В том же русле «узких» трактовок находятся позиции западных исследователей Э. Бодки [7] и Е. и П. Бадура-Скода [8].

Такое «узкое» понимание, сохраняя статус универсального терминологического значения, воспроизводимого в большинстве справочных изданий, существует параллельно с многочисленной группой более широких трактовок. При этом они настолько разнообразны, а зачастую и принципиально отличны друг от друга, что становится невозможным определить какой-то универсальный смысл артикуляции, современный терминологический инвариант. Возможно лишь отметить общую тенденцию.

В качестве примера можно привести некоторые из подобных трактовок. По мнению М. И. Имханицкого, артикуляция есть «характер произношения синтаксических элементов музыки, определяемый связностью-раздельностью и ударностью-безударностью сопряжённых между собой звуков» [9]. Г. Р. Тараева [10] трактует артикуляцию как «логически и выразительно осмысленное интонирование» [11]. Близкой по значению является трактовка А. И. Асфандьяровой – в её понимании артикуляция выступает как «осмысленное звуковоспроизведение» [12], «исполнительское произнесение» [13], то есть не как формальное средство (способ произнесения), а как выразительный комплекс, включающий в себя и категорию содержания. Еще один пример расширенного понимания артикуляции содержат работы Л. Б. Булатовой [14], в которых автор предлагает трактовать артикуляцию не как «способ произнесения», а как «само произнесение»,

«единство содержания и формы» [15], «искусство произнесения музыкальной речи» [16]. В её трактовке артикуляция предстаёт как комплексное явление, объединяющее временные и пространственно-объёмные характеристики звучания. Если качества слитности-раздельности предстают как временная характеристика звука, то уровень пространственно-объёмных характеристик составляет комплекс динамических, тембровых средств. Для автора «артикуляция – категория комплексная. Она передаёт художественный смысл тона через штрихи, динамику, тембры, пространство и время» [17].

Пожалуй, самым фундаментальным исследованием проблем артикуляции, направленным на создание универсальной теоретической системы, на сегодняшний день является работа Е. С. Титова [18]. Он рассматривает артикуляцию как «явление, реализующее звуковую сторону музыкального языка» [19], являя, таким образом, пример предельно широкой трактовки этого понятия. Автор выстраивает сложную, многоуровневую систему и предлагает следующее определение: артикуляция – «совокупность параллельно либо поочередно проявляющихся артикуляционных форм, создающих целостное произносительное качество музыкальной ткани и служащих воплощению художественного замысла» [20]. В системе музыкальной артикуляции автор выделяет две разновидности: артикуляцию мотивную, которая представляет собой «связывание и разделение звуков», и артикуляцию фонетическую, которая «есть совокупность психофизиологических действий исполнителя и фонетический звуковой результат» [21]. С точки зрения фонетических свойств артикуляция характеризуется типом атаки (жёсткой, плавной, резкой, округлой), выдержки (отражающей динамические процессы внутри звучащего тона) и рекурсии (или характера снятия звука) [22].

Приведённые примеры разных исследовательских подходов к определению термина не исчерпывают всей существующей музыковедческой литературы, затрагивающей вопросы артикуляции. Однако их достаточно, чтобы понять как направления научного поиска, так и сложности, стоящие перед исследователем в этой области.

Таким образом, «артикуляция» в современном музыковедении представляет собой термин особого рода, предлагая исследователю смысловую зону, в рамках которой возможны те или иные авторские варианты трактовки. Попытаемся разобрататься в явлениях, которые могли послужить причиной возникновения неоднозначности, вариантности в значении музыкального термина «артикуляция».

В первую очередь обратимся к этимологии слова, к его латинскому корню. Здесь существу-

ет несколько вариантов его происхождения – в одной части справочников и словарей мы найдём отсылку к латинскому *articulo* — расчленяю [23], другие отсылают к *articulair, articulare* – произносить ясно, членораздельно выговаривать [24]. Таким образом, ориентация на первый вариант, *articulo*, приведёт нас к такому пониманию артикуляции, в котором акцент падает на характер соотношения каких-либо объектов, их расположения по отношению друг к другу. Другой же вариант, основанный на *articulare*, даёт основания для трактовки артикуляции как процесса или действия, в более широком смысле – произношения. Как можно видеть, эти два варианта латинского корня, указываемые в различных изданиях как источники интересующего нас термина, не являются идентичными по своему значению и дают возможность для двух путей развития данного определения.

Если проследить за наиболее употребимыми вариантами термина «артикуляция» в разных областях науки, то можно увидеть, насколько самостоятельной оказывается его судьба в этих сферах знания. Развитие первого направления (от *articulo* – расчленять) можно проиллюстрировать термином из области медицины – здесь он означает точку или тип соединения двух костей, суставов [25]. Иной пример использования понятия – в значении произнесения, озвучивания, формулирования проблемы, выражения интересов – встречается в политологии. Более того, в этой области применяется не только сам термин «артикуляция», но и его производная форма – «артикулирование», что подчёркивает процессуальный характер.

Музыкальный термин «артикуляция», как утверждается в большинстве справочных изданий и о чём свидетельствует И. А. Браудо [26], позаимствован музыковедением из области лингвистики, в терминологический аппарат которой он вписался наиболее органично. В специальной области лингвистики – фонетике – артикуляция определяется как «работа органов речи, направленная на производство звуков» [27]. Трактовка артикуляции в данном случае довольно узкая и характеризует исключительно физиологический процесс речеобразования. Более того, фонетика – это наука «о материальной стороне речи» [28], для которой характерно исключение какого бы то ни было отношения изучаемого комплекса звуков к его значению в языке.

Очевидно, что обозначенное выше специальное значение артикуляции не может быть сопоставлено с термином музыкальным и не может считаться его непосредственным источником. Действительно, иногда встречается трактовка артикуляции как физиологического процесса звукоизвлечения [29]. Однако фонетическому вари-

анту как физиологическому процессу звукообразования в музыке более соответствует понятие «технический приём». В таком случае можно предположить, что музыкальной наукой этот термин либо был заимствован из какой-либо другой области, либо был настолько переосмыслен в музыковедении, что оказался в значительной удалённости от своего первоисточника.

Действительно, несоответствие лингвистического и музыкального вариантов понятия «артикуляция» может объясняться тем, что данный термин был применён для определения уже сложившейся на протяжении столетий системы разнообразных выразительных средств музыкального языка, обладающего по отношению к языку вербальному своей уникальной спецификой. В то же время это утверждение может быть подвергнуто сомнению, так как в результате корректировки должны были бы остаться какие-то черты сходства понятий.

Ещё одно из возможных объяснений неоднозначности в трактовке артикуляции – взаимодействие различных лингвистических разновидностей термина и последующее смешение их смысловых вариантов. Посмотрим с этой точки зрения на некоторые примеры использования термина в музыкальной науке Германии. На рубеже XIX–XX вв. к проблемам артикуляции обращались Г. Риман, Т. Вимайер, К. Маттеи, Г. Келлер [30]. Общее в их рассуждениях – это поиск формулировки понятия «артикуляция» в направлении его унификации и разграничения с понятием «фразировка». И. А. Браудо в своей монографии объясняет возникшую научную дискуссию спорностью и противоречивостью артикуляционных обозначений в нотном тексте, которые не всегда можно отличить от графических обозначений фразировки (в первую очередь это утверждение касается знаков лигатуры).

Возможно, основную причину следует искать не столько в многообразии функций лиги, сколько в лингвистических особенностях слова «артикуляция» в немецком языке. Здесь оно имеет одно принципиальное значение, отсутствующее в русскоязычном варианте. Это членение, сочленение – именно такое значение указывается в словарях общей лексики как одно из наиболее употребимых [31]. Если взглянуть с этой позиции на пару понятий «артикуляция» – «фразировка», то станет понятным, почему различия между ними для исследователей не являются очевидными и требуют дополнительных разъяснений. И артикуляция, и фразировка представляют собой явления одной природы – они «расчленяют» музыкальную ткань, но расчленяют на разных масштабных уровнях.

Ещё определённое эта специфическая лингвистическая особенность трактовки термина про-

является в английском языке, где до сих пор понятия «фразировка» и «артикуляция» воспринимаются как родственные [32]. Более того, в английском языке *articulation* употребляется не только в качестве термина в разных областях науки, но используется в разговорном языке и обладает общеупотребительным смыслом. Это также будет соединение, сочленение. В Музыкальном словаре Гроува указано необычное, иногда употребляемое значение артикуляции в широком смысле – это отделение (или соединение) разделов, участков произведения большего или меньшего масштаба друг от друга. Подтверждая закономерный характер такой терминологической трактовки, в музыкальном словаре Гарварда артикуляция рассматривается в двух значениях. Первое значение – «характеристика атаки и угасания отдельного звука или группы тонов» [33], при этом далее артикуляция приравнивается к фразировке: «Группы нот могут быть артикулированы (то есть “фразированы”)...» [34]. Второе же значение вообще отсутствует в русскоязычном музыкознании: это артикуляция как «способ разграничения разделов формы». Так, артикуляционными средствами в этом значении выступают цезура, каденция или пауза. «Как композиционный процесс, артикуляция соответствует пунктуации в языке» [35]. Ещё в одном англоязычном справочном издании, «*Performance practice. A dictionary-guide for musicians*» Рональда Джексона, артикуляция описывается как «способ разделения или соединения следующих друг за другом музыкальных компонентов: отдельных нот или их групп» [36].

Эта традиция – рассматривать артикуляцию в сопоставлении с фразировкой – получает дальнейшее развитие в работах Э. Бодки, Е. и П. Бадура-Скода [37], что в очередной раз подтверждает устойчивый характер взаимообращаемости, а потому и недостаточно чёткой разграниченности между двумя понятиями.

В отечественное музыкознание термин «артикуляция» пришёл из западной науки, поэтому наиболее распространённым вариантом трактовки до сих пор остаётся степень слитности или расчленённости тонов. В то же время проблемы разграничения терминов «артикуляция» и «фразировка» для отечественных исследователей не столь актуальны, как в западной науке. Тем не менее в русскоязычном варианте присутствуют иные сложности лингвистического характера, но природа их несколько иная. Если в европейских языках в значении данного слова акцент падает на «соединение», «сочленение», то в русском языке самым очевидным и наиболее распространённым значением артикуляции становится «отчётливое произношение». С этим связаны актуальные проблемы в трактовке данного определе-

ния – наибольшую сложность представляет смешение и неопределённость границ между артикуляцией и исполнением, произношением, озвучиванием. В настоящее время они настолько близко соприкасаются, что зачастую под артикуляцией понимается сам процесс исполнения как действия, направленного на произнесение, воспроизведение текста [38].

Хотя, говоря о нехарактерности для отечественной науки *смешения* понятий «артикуляция» и «фразировка», следует отметить, что во многих современных «расширительных» трактовках, о которых говорилось выше (Г. Р. Тараева, И. И. Земцовский, А. Б. Булатова), фразировка оказывается *включённой* в область артикуляции как явления высшего порядка, становится одним из средств артикуляции, трактуемой предельно широко, как музыкальное произношение.

Таким образом, существование «западного» и «русского» вариантов понятия и их взаимодействие в процессе формирования терминологического аппарата науки способны частично объяснить функционирование его различных вариантов в современном отечественном музыкознании.

Другой, не менее важной, причиной неясности и неопределённости трактовки термина может служить тот факт, что артикуляция является частью системы исполнительских средств выразительности. Появлению интереса к этим проблемам в музыкальной науке предшествовал многовековой этап развития теории исполнительства и педагогики. Поэтому литература, связанная с областью исполнительских средств выразительности, в частности с артикуляцией, представляет достаточно сложную и противоречивую картину. Помимо научных источников к ней необходимо отнести тот богатый и разнообразный материал, который содержится в работах музыкантов-исполнителей и педагогов – это различного рода рекомендации, интервью, эссе, статьи, воспоминания и монографии. С уверенностью можно сказать, что практически ни один из крупных исполнителей и педагогов не обошёл вниманием эту исключительно важную тему [39]. Вопросы артикуляции находятся, можно сказать, на «законной территории» исполнителей, именно там «родина» этого термина, и именно из исполнительской и педагогической практики он был позаимствован музыковедением. А в сфере художественного творчества понятия и определения редко имеют однозначный, непротиворечивый смысл.

Выше были рассмотрены возможные источники, обусловившие вариантность трактовки музыкального термина «артикуляция». Одним из них мог служить сложный процесс исторического развития музыкальной науки, другой источ-

ник находится в области лингвистических особенностей национальных вариантов определения, третий – указывает на этимологию понятия. В настоящее время «артикуляция» представляет собой термин особого рода, за которым закреплён не какой-то определённый, однозначный смысл, а поле вариантных значений.

А как же складывалась судьба артикуляции в период своего расцвета, в век классицизма?

Несмотря на то что появление первых артикуляционных обозначений в нотных текстах датируется XVII в. (как указывает Л. А. Баренбойм, первыми артикуляционными обозначениями были лиги, использованные 1624 г. немецким органистом С. Шейдтом в его «*Tabulatura nova*»), сам термин «артикуляция» в привычном для современных музыкантов значении, по-видимому, не применялся до XIX столетия. В XVIII в. музыкальная практика – композиторская и исполнительская – была по своему статусу приравнена к ремеслу, передаваемому, в полном соответствии со своим положением, на практике, «из рук в руки». Что же касалось музыкальной науки, то она находилась в положении одного из сложнейших знаний философского уровня. Авторов трактатов о музыке и искусстве XVI–XVIII вв. (Р. Декарт, Ж.-Ж. Руссо, И. Шайбе, Х. Шубарт) в первую очередь интересовали вопросы положения музыки среди наук, её предназначения, природы, смысла, эстетической ценности и т. д., то есть вопросы философского порядка. Хотя в середине XVIII в. существовал и другой тип, «целостного», «совершенного» музыканта (термин Н. Арнокура), владеющего как теорией, так и практикой (И. Маттезон), в музыкально-теоретической литературе сохранялось разделение на теоретические и практические жанры. При этом теоретическое знание имело более устойчивые традиции по сравнению с зарождающейся теорией «практической музыки». Как пишет Н. Арнокур, в XVIII в. «теория музыки трактовалась как самостоятельная наука, для которой реально звучащая музыка была просто безразлична <...> А *практик* не имел никакого понятия о теории, но тем не менее умел музицировать» [40].

Итак, в условиях зарождения науки как области практического музыкального искусства, когда даже закономерности формы, одного из основных объектов современного музыковедения, не были систематизированы, а представляли часть «практической музыки», исполнительские выразительные средства также не были осмыслены как дифференцированная система. В XVIII в. артикуляция ещё не была осознана наукой как свойство слитности-раздельности тонов, вообще как самостоятельное выразительное средство, не существовало её в таком понимании для компо-

зиторов и исполнителей. То, что в современной теории носит название «система средств исполнительской выразительности», в XVIII в. воспринималось и осознавалось как единый, неделимый комплекс. Такое целостное понимание объясняет полифункциональный характер обозначений в нотных текстах XVIII в., что подтверждается разъяснениями музыкантов на страницах руководств и пособий.

К таким многофункциональным обозначениям можно отнести все виды форшлагов (в том числе и выписанных крупными нотами), которые «исполняются сильно, стоящая за ними нота подтягивается потихоньку» (И. К. Ф. Рельштаб) [41]. Аналогично у Ф. Марпурга: «Правило исполнения форшлага следующее: нота, с которой он начинается, всегда исполняется несколько сильнее, чем главная, или основная нота» [42]. Таким же полифункциональным является и обозначение *Tempo rubato*, «где акцентируются не только нечётные доли такта, но и вся игра словно пошатывается <...> необходимо, чтобы казалось, что одна рука играет вообще вне такта, а другая, однако, строжайшим образом соблюдает доли такта», то есть одно обозначение предписывает характер динамики, агогики, соотношения пластов фактуры. Взаимосвязь различных средств выразительности проявляется также в применении орнаментики, которая часто играет роль динамического и смыслового подчёркивания звука. Подобным же образом действуют и артикуляционные указания, выполнение которых нередко сопровождается изменениями ритма, требует определённого динамического эффекта. Как указывает В. М. Синицын, «о взаимосвязи артикуляции и динамики свидетельствует также наличие общих графических обозначений. Вертикальная чёрточка, а затем сменивший её клинышек некоторое время применялись и для обозначения динамического акцента, и для артикуляционного укорачивания длительности звука» [43]. А в «Руководстве...» Ф. Марпурга (1755 г.) встречается необычная рекомендация для исполнения нот, объединённых короткой лигой. Он пишет: «Эти половинные дуги (имеются в виду лиги. – Э. Ч.) употребляются чаще всего тогда, когда различные ноты, идущие друг за другом и гармонирующие друг с другом, должны выдерживаться от первой до последней» [44], то есть в итоге «собираться» в аккорд. Таким образом, артикуляционное обозначение указывает на необходимость изменения длительности нот.

Наряду с этим следует отметить, что знаки артикуляции не являлись обозначениями только лишь продолжительности звука, они указывали также на динамический нюанс [45]. В «Руководстве...» И. К. Ф. Рельштаба находим следующую рекомендацию: «Ноты, которые нужно играть

толчком, обозначают ' или · ...» [46], то есть автор указывает на характер звуковой атаки, а не только на продолжительность звучания («несколько меньше половины»). Таким же динамически-артикуляционным указанием является и парная лига, в которой обе ноты выдерживаются согласно длительности, но «начало лиги подчёркивается небольшим усилием пальца» [47]. В рассматриваемый исторический период в сфере артикуляции в целом можно отметить тесные связи с динамикой.

Таким образом, можно говорить о полифункциональности нотных знаков в XVIII в. (в том числе и артикуляционных), что является прямым следствием целостного отношения к инструментальным выразительным средствам. Но если ещё раз взглянуть на нелегкую судьбу термина «артикуляция» в музыковедении на протяжении последнего столетия, можно проследить линию развития от предельной конкретности, «узости» в понимании к универсализму и всеохватности. То, что произошло с термином «артикуляция» за последние 30–40 лет, можно охарактеризовать как возвращение к классицистскому отношению к комплексу выразительных средств как органичному единству, но уже на новом уровне. Произошло переосмысление прошлого опыта, от тщательной детализации, разграничения, дифференциации наука вновь стремится к большей широте, универсализму понятий. Артикуляция становится системной категорией высшего порядка, подчиняющей себе множество выразительных средств – динамику, тембр, интонирование, фразировку, по сути, стремится стать синонимом музыкального произношения, исполнения. «Многие понятия и представления в процессе их жизни в языке и сознании расширяются (“расширяющаяся вселенная”) <...> Стремление к расширению объектов изучения замечается во всём» [48]. Так же происходит и «расширение» смыслов артикуляции, оказавшейся близкой по своему значению той точке, из которой начала свой отсчет теория музыкальных выразительных средств, – точке, в которой все средства инструментальной выразительности воспринимались как единый комплекс, направленный на достижение одной цели – создание музыкального образа.

#### Примечания

1. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. 672 с.: ил.
2. Таковы статьи в БСЭ, БЭС, Музыкальной энциклопедии.
3. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 198 с.
4. Там же. С. 3.
5. Его взгляды на артикуляцию наиболее последовательно отражены в приложении к книге: Баду-

ра-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 376 с.; а также в статье для Музыкальной энциклопедии (в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энцикл.: Сов. композитор, 1973–1982).

6. Калинина Н. П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1988. С. 140.

7. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М.: Музыка, 1989. 388 с.: нот.

8. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Указ. соч.

9. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. С. 6.

10. Тараева Г. Р. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 101–119.

11. Там же. С. 102.

12. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Й. Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания: сб. тр. Вып. 156 / РАМ им. Гнесиных; Уфимский государственный институт искусств. М., 1999. С. 139.

13. Асфандьярова А. И. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна: метод. разработ. Уфа: РИО УГИИ, 2001. 24 с., нот. С. 6.

14. Булатова Л. Б. Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII – первой половины XIX века: учеб. пособие для фортепиан. фак. муз. вузов. М.: Музыка, 1991. 125 с.; Булатова Л. Б. Артикуляция и стиль в фортепианном исполнительстве: лекция по курсу «Методика обучения игре на фортепиано» для студентов муз. вузов (спец. 05.06.00 «Инструмент. искусство», специализация 05.06.01 «Фортепиано, орган»). М.: ГМПИ, 1989. 28 с.: нот.; ил.

15. Булатова Л. Б. Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII – первой половины XIX века: учеб. пособие для фортепиан. фак. муз. вузов. М.: Музыка, 1991. С. 4.

16. Там же. С. 17.

17. Там же. С. 99.

18. Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2002. 219 с., ил.; Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2002. 23 с.

19. Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2002. С. 6.

20. Там же.

21. Там же.

22. Там же. С. 11.

23. Артикуляция // Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Рос. энцикл.; СПб.: «Норинт», 1997. 1456 с.: ил. С. 72; Артикуляция // Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. М.: Сов. энцикл., 1970. Т. 2. Ангола-Барзас. 1970. 632 с.: ил. С. 263.

24. Артикуляция // Словарь иностранных слов / под ред. Т. Н. Гурьевой. М.: «Мир книги», 2003. С. 45; Артикуляция // Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителей. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Просвещение, 1976. 543 с.

25. Артикуляция // Словарь медицинских терминов. Режим доступа: <http://www.med74.ru/info335.html>; Артикуляция // Янгсон Р. М. Медицинский энциклопедический словарь = Collins Dictionary of Medicine / пер. Е. И. Незлобиной. М.: Астрель: АСТ, 2005. С. 359.
26. «Речь идет об артикуляции. Слово это заимствовано музыкантами из науки о языке» (Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. С. 3).
27. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителей. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Просвещение, 1976. 543 с.
28. Введение в языкознание: хрестоматия: учеб. пособие для студентов вузов / сост. А. В. Блинов [и др.]. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 95.
29. Существование такого понимания отмечает и Е. С. Титов: «Музыкальная артикуляция может пониматься как совокупность действий произносительных органов музыканта, то есть, собственно, его инструментальная техника, техника звукоизвлечения. Эта аналогия позволяет считать “произносительными”, артикуляционными действия рук, ног и т. д. струнника, пианиста, ударника» (Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2002. 219 с.: ил. С. 16).
30. Все они подробно рассматриваются в монографии И. А. Браудо [Там же. С. 181–183].
31. Артикуляция // Большой немецко-русский словарь по общей лексике: в 3 т. (*Das Grosse Deutsch-Russische Wörterbuch (in drei Bänden)*) © ООО ‘Русский язык-Медиа’, 2003 / Е. И. Лепинг, Н. П. Страхова, Н. И. Филичева и др.; под общ. рук. О. И. Москальской. Режим доступа: <http://www.lingvo.ru>.
32. В английском музыкальном словаре *New Grove* (*New Grove: Dictionary of Music and Musicians / ed. by St. Sadie. L., 1980. V. 1–20*) нет отдельной статьи, посвящённой артикуляции, есть общая статья «*Articulation and phrasing*» – «Артикуляция и фразировка».
33. *Articulation* // Roland Jackson. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. 2005. P. 60.
34. Там же.
35. Там же.
36. *Articulation* // Don Michael Randel. *The Harvard dictionary of music*. Fourth edition. 2003. P. 18.
37. См. прим. 7, 8.
38. Пример подобной интерпретации термина «артикуляция» содержится в работе: Земцовский И. И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер. «Проблемы музыкознания». СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103. С целью подчеркнуть широту собственного понимания данного понятия он использует его производную форму «артикулирование», указывающую на характер процессуальности. В контексте его статьи артикулирование – это звуковая реализация музыкально-образного мышления, или «интонирования», что является по значению близким понятию «воспроизведение». В то же время далее по тексту автор использует термин «артикуляция» как равнозначный «артикулированию».
39. Вопросов артикуляции в своих работах касаются такие исполнители и педагоги, как Н. А. Голубовская, К. Н. Игумнов, Е. Я. Либман, Г. М. Коган, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, В. Ю. Григорьев, А. В. Малинковская, О. А. Лебедева, Б. С. Маранц, Т. А. Зенайшвили и мн. др.
40. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1654>. С. 14.
41. Заславская П. И. Из истории немецкой клавирной педагогики XVIII века: Ф. В. Марпург, И. К. Ф. Рельштаб: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений по спец. 070101 Инструментальное исполнительство (фортепиано). Владивосток: Дальневост. гос. акад. искусств, 2007. С. 161.
42. Там же. С. 99.
43. Синицын В. М. Пути развития фортепианной артикуляции в XVIII веке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев: Киев. книж. тип. науч. кн., 1989. С. 6.
44. Заславская П. И. Там же. С. 88.
45. Это справедливо по отношению к группе чувствительных к характеру прикосновения инструментов (разновидности клавинофортепиано), в отличие от инструментов с «фиксированной динамикой» (клавиесин, орган), как их определяет П. Браун (*Brown A. Peter. Joseph Haydn's keyboard music: Sources a. style. Bloomington: Indiana univ. press, Cop. 1986 – XXIV. P. 134–135*). Также Ф. Марпург в своем «Руководстве по игре на клавире...» (1755 г.), говоря о расшифровке артикуляционных знаков с использованием динамической нюансировки, каждый раз подчёркивает, что таким образом эти приемы неисполнимы на клавиесине.
46. Заславская П. И. Там же. С. 160.
47. Там же.
48. Лихачёв Д. С. О культуре // Заметки и наблюдения из записных книжек разных лет. Л.: Сов. писатель. Ленинградское отд-ние, 1989. С. 269–270.

УДК 7.032 + 726

С. М. Будкеев

### ОРГАНОПОДОБНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ АНТИЧНОСТИ И ГИДРАВЛОС

Рассматриваются первые известные в истории органоподобные инструменты, их описания античными авторами. Анализируется значение инструментов, использующих энергию воды и воздуха в трактате об архитектуре Витрувия, в частности – конструкция органа гидравлоса.

The article examines the first organlike musical instruments and their descriptions made by ancient authors. It also examines the treatise on architecture by Vitruvius, in which the importance of the instruments using air and water energy is shown, in particularly, the water organ (hydraulos).

*Ключевые слова:* античность, авлос, флейта синринга, архитектура, Витрувий, гидравлос.

*Keywords:* antiquity, pipe (aulos), flute, architecture, Vitruvius, water organ (hydraulos).

Первые известные сведения о механическом духовом инструменте с мехами носят отрывоч-

ный и противоречивый характер. Е. В. Герцман, исследовавший историю античного органа, привёл цитату из сочинения автора II в. Полидевка Юлия, в римской традиции носившего имя Поллукса – «Ономастикон». Это едва ли не первое упоминание об инструменте, который выделился в отдельную категорию механических, ставших основой для развития органной конструкции. «Тирренский же авлос [...] подобен перевёрнутой сиринге; [его] меньшая медная трубка, в которую вдувают снизу, [наполняется] мехами, а большая – водой, вытесняемой и выделяющей дуновение воздуха. Это некий громкозвучный авлос, и медь обладает более сильным звучанием» [1]. Здесь авлос трактуется как вид всех духовых инструментов. Перевернутая сиринга – это ряд труб разной высоты, установленных вертикально, звукообразующими элементами снизу (у сиринги, флейты Пана звук образуется в верхней части трубок). Основание, на котором установлена перевёрнутая сиринга, – механизм, снабжённый мехами и использующий энергию воды и сжатого воздуха. Материал (медь) свидетельствует о конструкции, позволяющей длительное использование и возможность перемещения инструмента (перевозок, переносов) без особого риска сломать, испортить его. Металлические трубы, издающие более сильные звуки, – косвенное свидетельство того, что инструмент мог применяться на открытых пространствах.

Дальнейшее описание Поллуксом трубок, установленных на инструменте, наводит на прямые аналогии с органным регистром в современном понимании этого слова: «Много авлосов, понемногу уменьшающихся, один за другим, они уравнены у верхних окончаний авлосов. С другой же стороны, из-за неравной длины, они стоят один ниже другого так, что форма похожа на крыло птицы» [2].

Несмотря на фрагментарность сообщения о «Тирренском авлосе» и отсутствие пояснений конструкции, этот документ – важное, хотя и единственное в данном регионе и историческом периоде – описание механического органоподобного инструмента. Логика инженерной мысли развивается на основе осмысления достигнутых конструктивных результатов. Поэтому органоподобный механический инструмент как сумма признаков, содержащихся в отдельных духовых инструментах, мог появиться там, где инженерное мышление развивалось наиболее продуктивно. Есть исторические свидетельства появления подобных механических инструментов на Среднем Востоке [3].

Христианский богослов и писатель Квинт Септимий Тертуллиан (ок. 160 – после 200 г. н. э.) связывал появление гидравлического органа (в латинском тексте «Книги о душе» он написал

organum hydraulicum) с именем Архимеда. Однако вряд ли автор применил слово organum в современном значении «орган», как известный нам музыкальный инструмент. В те времена organum означал прежде всего – орудие, инструмент, приспособление, в том числе и данное сложное устройство, приводившееся в действие водой. «Посмотри на восхитительную щедрость Архимеда; я говорю о гидравлическом инструменте: столько членов, столько частей, столько соединений, столько каналов для звуков, столько [приспособлений] для сокращения звучаний, столько соотношений гармоний, столько рядов труб, а вместе они будут представлять одно огромное устройство» [4].

До нашего времени дошёл лишь один источник, утверждающий авторство Архимеда. Остальные свидетельства о гидравлосе связаны с именем Ктесибия. Однако то обстоятельство, что оба гениальных инженера в одно время жили в Александрии, а также многочисленные примеры усовершенствований популярных изобретений анонимных авторов другими такими же анонимными конструкторами, оставляет открытым вопрос о конкретном изобретателе гидравлоса. По установившейся традиции автором гидравлоса считается Ктесибий.

Органоподобные инструменты Ктесибия, работающие с помощью воды и сжатого воздуха, часто связаны с архитектурными сооружениями. Одним из них явился «механический рог» статуи танцора, установленной в храме Арсиной – сестры и жены египетского царя Птолемея II Филадельфа. Анализируя древнегреческий источник – эпиграмму поэта Гедила (III в. до н. э.), Е. В. Герцман делает вывод: «Танцор играл на сальпинге, причём инструмент издавал звук тогда, когда в некий рог, расположенный сбоку, направлялась струя воды. Нужно думать, что производимое водяной сальпингой звучание было достаточно сильным, поскольку оно должно было соответствовать грозному и устрашающему сигналу, раздававшемуся на полях сражений, где использовался инструмент» [5]. Такова же клепсидра – водяные часы.

Важным из немногочисленных свидетельств об органе Ктесибия является фрагмент текста Аристотеля, процитированный Афинеем из Навкратиды (II в. до н. э.). Русский перевод с греческого критически выверен Е. В. Герцманом. Из источника следует, что гидравлос имел «приятное, прекрасное звучание», которым слушатели были «очарованы» [6]. Сравнение с гидравлическими часами – клепсидрой – свидетельствует о развитии единой технологии, давшей импульс целой серии механических изобретений, использовавших физические свойства воды. Это – дозированное накопление, перетекание из одного

резервуара в другой, давление определённой массы и др. Подобная технология применялась в храмах для открывания ворот и др. Гидравлично-пневматические технологии, применяемые для звучания труб в разного размера в статуях, фигурах птиц, животных, использовались впоследствии в светских и церковных органах, органных часах, курантах (Flütenuhr, Flotenwerk, Laufwerk и др.). От античной традиции пошло украшение органов различными статуями, фигурами людей, библейских персонажей, животных, птиц. Сравнение фрагментарных свидетельств о работах Ктесибия позволяет сделать вывод, что гидравлос – лишь часть его конструкторской деятельности. Следовательно, водяной орган создан как образец использования физических возможностей водяной механики и пневматики. Примером подобной конструкции может служить весьма далёкая от гидравлоса конструкция двигающегося при помощи труб и сжатого воздуха зеркала в таверне его отца (по некоторым данным, отец Ктесибия был цирюльником).

Подтверждением вывода о создании органоподобных инструментов для развлечения и создания акустических и даже механических эффектов служит «Пневматика» Герона Александрийского (около I в. н. э.). Автор довольно подробно описал приспособление, названное как «Устройство инструмента, чтобы воспроизводить звучание авлоса, когда свистит ветер» [7]. В изобретении прослеживается аналогия с «золотой арфой» – струнным инструментом, самопроизвольно звучащим под воздействием ветра. Конструкция Герона передаёт вращательное движение крыльчатки в возвратно-поступательное, двигающее поршень, который, в свою очередь, создаёт давление воздуха для звучания труб. Такое сооружение не предполагало участие человека и устанавливалось в открытых местах зданий, где движение воздуха было более-менее активным.

В «Пневматике» Герона представлено описание гидравлического органа с буквенными обозначениями и подробной разработкой схем и деталей. Показаны главные узлы, ставшие основой для дальнейших конструктивных разработок. Рисунки деталей и узлов органа утрачены, но описание позволяет восстановить облик инструмента с высокой степенью вероятности.

Из ранних манускриптов, содержащих сведения об органе, показательным является специальный раздел знаменитого Трактата об архитектуре Марка Витрувия Поллиона. То обстоятельство, что мастер, повлиявший на последующее развитие архитектурного искусства как теоретик, творец мировосприятия, философ, строитель-практик, составил сравнительно подробное описание гидравлоса, – свидетельствует о пони-

мании автором важности принципиальных механических систем, воплощённых в конструкции органа для архитектурных знаний.

Витрувий жил в конце I в. до н. э. во время правления Октавиана Августа, приёмного сына Цезаря. Трактат по архитектуре написан в 40-х – 50-х гг. I в. Это одно из немногих дошедших до нашего времени сочинений, позволяющее проанализировать область научных знаний и методы их реализации в эпоху античности.

В соответствии с приоритетами своего времени Витрувий разделил архитектуру на три направления: строительная техника и строительное искусство; гномоника; механика. Автор предъявил высокие требования к архитектору: знания физиологии человека, метеорологии, климатологии, геологии, минералогии, ботаники, почвоведения, акустики, музыкальной теории, астрономии, механики, архитектурной эстетики и др. Такой обширный комплекс знаний, выходящий на обобщённый, синкретический уровень, был особенностью времени.

Одна из причин появления Трактата – своеобразии исторического периода Римской Империи. «Архитектура и война были одним из главных двигателей в развитии античной техники... Грандиозное строительство было неотъемлемой частью политической программы новой монархии. Рим, как центр Империи, должен быть достаточно украшен, чтобы возвеличивать мощь римского владычества ... Особенное значение приобрела военная техника, когда, начиная со II в. до н. э., вместе с наступившим кризисом рабовладельческой системы производства, войско и военное дело сделались неотъемлемыми элементами античного общества и античной культуры» [8]. Империя нуждалась в научно-технических разработках по широкому спектру архитектурных знаний. Витрувий создал своеобразную энциклопедию необходимых технологий, методов, средств, философских обоснований.

Трактат обобщает опыт автора, его римских современников и, что очень важно, – учёных и практиков эллинистического периода, достигших к тому времени важнейших результатов. Например, разработанная ими ордерная система, применённая римскими зодчими, определила на долгие столетия вектор развития церковной и гражданской архитектуры, пути и стилевые особенности её развития. Дорический ордер сформировался в Пелопоннесе и Великой Греции. Ионический – в основном на побережье Малой Азии Ионии и впоследствии стал активно распространяться благодаря лёгкости пропорций колонн (высота равна 8–10 нижним диаметрам), базе, сложному рельефу каннелюр, изящным волютам капители. Витрувий, создавая свой труд, опирался на многие греческие источники по архитектуре.



В эпоху Средневековья рукописи Витрувия в переписанном виде хранились во многих монастырях. Они имелись у Кассиодора (ок. 487 – ок. 578), приближённого Теодориха – короля остготов, основателя остготского государства в Италии. Трактат знал Эгинхард (770–840) – учёный при дворе Карла Великого, его советник и биограф. Античного архитектора изучал Винсент из Бове (1190–840) – монах, богослов, энциклопедист Средневековья, приближённый французского короля Людовика IX. Однако психология цехового мастера – основного действующего лица средневекового зодчества – не позволяла в полной мере раскрыть и развить творческий потенциал Трактата.

Прошло более тысячелетия, прежде чем сформировалась новая концепция мира, создавшая условия для возрождения практического интереса к источнику античных архитектурных идей и способам их реализации. К тому времени Трактат Витрувия стал едва ли не единственным сохранившимся системным руководством к пониманию архитектуры как универсального искусства далёкой эпохи. Начиная с первых печатных изданий (1484–1486) Трактат становится важнейшим документом исследования античного строительного искусства и архитектуры Возрождения. С открытием в Риме Витрувианской школы (1531) гуманисты почти повсеместно опираются на идеи и положения Трактата, приобретающие значительные методологические основы отражения картины мира в строительстве общественных зданий, вилл, культовых помещений и т. д. В связи с этим вполне естественен интерес к философским аспектам архитектурной теории Витрувия. Автор посвятил гидравлосу отдельную главу, ставшую своеобразной кульминацией инженерной мысли в сфере пневматики и гидравлики.

Начиная с главы IV, Витрувий описывает простейшие приспособления для подъёма воды. Первоначально излагаются устройства, созданные для бытовых нужд. Главы V и VI посвящены более сложным вращающимся механизмам с зубчатыми и винтовыми передачами, работающим с помощью энергии речной воды. В главе VII изложена схема водоподъёмной машины Ктесибия, состоящая из точно подогнанных друг к другу деталей. Попутно Витрувий упоминает «многие и разнородные приборы, действие которых взято им у природы и которые работают посредством давления на воду и сжимания воздуха; сюда относятся: поющие дрозды, акробаты, пьющие и движущиеся фигурки и прочие забавы, услаждающие чувства зрения и слуха» [9]. В античную эпоху были распространены подобные и многие другие увеселительные приспособления. Например, миниатюрные «поющие, клюющие, пьющие» птицы были популярны у византийской знати. В некоторых органах, начиная с эпохи Ренессанса

и по настоящее время, устанавливался регистр *Rossignol* (в переводе с французского – соловей), весьма правдоподобно имитирующий пение птиц. Отголоском забавных античных механических «неожиданностей» было более позднее (эпоха барокко) приспособление для незадачливых органистов – рычаг «*Noli me tangere*» («не трогай меня»), не имевший прямых функций и устанавливавшийся чаще всего из эстетических соображений – для симметрии (одинакового числа) рычагов по бокам клавиатур. Если органист или его помощник, несмотря на запрет, всё же дёрнули за этот рычаг, то перед ними из потайной дверцы внезапно появлялся лисий хвост, либо топор, либо другой неожиданный предмет.

В главе VIII Трактата Витрувия представлено строение гидравлоса как наиболее сложного инструмента своей эпохи, использующего энергию воды и воздуха. Обращает на себя внимание не только обилие точно подогнанных деталей, но и архитектурные подробности, украшающие действующие механизмы и узлы: «На крышке цилиндров проделаны отверстия... и около них, на шарнирах, помещены медные дельфины, держащие во рту цепи, на которых подвешены клапаны в виде литавр...» [10]. Таким образом, автор показывает, что такая сложная конструкция относится не только к достижениям техники, но и к произведениям искусства.

Большое количество медных деталей, цилиндры, «подвижные днища которых, точнейшим образом выточенные на токарном станке» [11] (в переводе Е. В. Герцмана – «медные цилиндры с подвижными поршнями, тонко обработанными резцом» [12]) – свидетельство высокой культуры производства. Цилиндры – это насосы, конструкция которых сохранилась до настоящего времени (например, ручная помпа для накачивания или откачивания воды применяется и в наши дни). Воздух под давлением находится в специальной камере «в виде перевёрнутой воронки» [13]. Иными словами, представлены воздухоматетельный механизм и воздухораспределительная камера, сохранившие свои основные функции в современных органах (сейчас роль насосов выполняют электромоторы вентиляторного типа).

«Духовой ящичек» с каналами [14] – это виллад с канцелями для подачи воздуха к регистрам и трубам. Роль клапанов, открывающих доступ сжатого воздуха к трубам, играют специальные краны с железными ручками. Специальные задвижки, соединённые с клавишами, открывают отверстия под конкретными трубами. Клавиши снабжены возвратными пружинами.

Гидравлосы с полным правом могли называться первыми органами, так как располагали всеми признаками органа в современном понимании: трубами, воздухоматетельным механизмом,

резервуарами для сжатого воздуха, виндлами, канцеллами, клавиатурами. К сожалению, сохранились лишь отдельные фрагменты античных органов, поэтому исследователи могут реконструировать архитектуру этих инструментов по остаткам металлических частей, описаниям и другим опосредованным источникам.

**Примечания**

1. Герцман Е. В. Античный орган. СПб., 2004. С. 5.
2. Там же. С. 7.
3. Там же. С. 8.
4. Там же. С. 9.
5. Там же. С. 12.
6. Там же.
7. Там же. С. 26–27.
8. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 2006. С. 8.
9. Там же. С. 197.
10. Там же.
11. Там же.
12. Герцман Е. В. Указ. соч. С. 32.
13. Там же. С. 32–33.
14. Витрувий. Указ. соч. С. 197.

УДК 78

А. П. Зиновьева

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ  
ПЕВЧЕСКОЙ КАНТИЛЕНА  
В ХОРОВОМ ДИРИЖИРОВАНИИ**

Качество хоровой работы определяется степенью певучести хора. Реализация мысленного представления пульсации мелодической линии помогает измерять внутреннее время жеста и способствует развитию певучести и семантической наполненности дирижёрского жеста. Комплементарный ритм, подчёркивая интенсивность устремления пульсации к вершине развития, выявляет связующую и формообразующую роль пульса. Кантилена – это устойчивый, ровный энергетический звуковой поток, устремляющийся к вершине мелодического развития.

The quality of choral work is defined by melodiousness of chorus. Realization of visualizing the pulsation of a melodic line helps to measure the internal time of gesture and promotes development of melodiousness and semantic fullness of the conductor's gesture. Complementary rhythm, emphasizing the intensity of pulsation reaching its top, reveals the binding and form-building role of pulse. Cantilena is a steady, equal sound stream going to the top of its melodic development.

**Ключевые слова:** певучесть дирижёрского жеста, внутридолевая ритмическая пульсация, устремление к вершине развития, семантическая наполненность пульса, связующая и формообразующая роль пульса.

**Keywords:** melodiousness of conductor's gesture, intrashare rhythmic pulsation, aspiration to the top of development, semantic fullness of pulse, binding and form-building role of pulse.

© Зиновьева А. П., 2010

Качество хорового звучания определяется степенью певучести хора. В музыкальных словарях кантилена (от лат. cantilena – пение) определяется как вид исполнительства и как качество звучания. В МЭ (т. 2): а) «Напевная мелодия как вокальная, так и инструментальная. б) Напевность музыки, её исполнения, способность певческого голоса к напевному исполнению мелодии» [1]. «Певучая, распевная мелодия широкого дыхания. Под кантиленой также понимают мелодичность, певучесть исполнения» [2]; Дефиниции кантилены в МЭ т. 2. 1973. (И. М. Ямпольского), БЭС Музыка (1998. 2-е изд.) и Музыкальном словаре Гроува (2007. 2-е изд.) – идентичны. Во всех определениях кантилены отмечается её мелодическая основа.

Этапы развития мелодии связаны с этапами развития музыки. Музыка же тесно связана с речью. Связь эта исходит из способности человеческого голоса передавать эмоциональное состояние человека: стон, плач, радостное восклицание и др. Выразительность мелодии во многом основана на той же объективной предпосылке, что и выразительность речевых интонаций. Выделившись из древнейшего синкретически слитного единства слова, музыки и танца, мелодия не утратила метроритмической организации времени.

У теоретиков поздней античности и средневековой музыка, мелодия, кантилена часто встречаются как синонимы. «У Боэция в нескольких фрагментах “modus – cantilena” синонимы. ... “modus” появляется в соединении с “rhythmus”. В таких случаях оба термина указывают на звуковысотные (ладовые) и временные (ритмические) параметры музыкальной ткани» [3].

«Мелодия (греч. melodia – пение песни, от melos – песнь и ode – пение) – напев, осмысленно-выразительная и законченная по построению одноголосная последовательность звуков, объединённых определёнными отношениями высоты, длительности и силы (на основе лада и метра)» [4]. Советскими музыковедами было выдвинуто несколько определений, среди них: «Мелодия – музыкальная мысль, выраженная в одном голосе», «Лад, ритм и мелодия в одноголосной последовательности звуков».

Во всех определениях подразумевается смысловое и образное единство всех компонентов мелодической линии. Отличительной особенностью мелодии классического образца является её ладотональная основа. Ладовые соотношения внутри мелодической линии, устойчивость или неустойчивость звуков зависят от функций звуков и интервалов в ладотональности, от распределения соотношений звуков по величине и по направлению движения. В XIX–XX вв. эстетическим достоинством мелодии стали считать взаи-

моотношение мелодической горизонтали и гармонической вертикали.

«В условиях наступившего в XX веке распада тональной системы мелодический элемент нередко подменяется абстрактными горизонтальными последовательностями интервалов или вытесняется факторами ритма, динамики, тембра. ... Атональные мелодии могут быть по-своему пластичными и выразительными» [5]. В настоящее время сосуществуют мелодии разных типов.

Следует отметить, что любая мелодическая конструкция, независимо от того, к какому мелодическому типу она относится (модальная, тональная, джазовая, массовая, звукокрасочная или смешанного типа), по своей сути остаётся линейной и требует связности и цельности исполнения. Малоподвижность гармонии и ритма современных мелодических конструкций требует от исполнителя такой же метроритмической точности и выразительной связности, текучести звуковых пластов, как и певучая мелодическая линия, созданная по ладово-гармоническим законам. Атональные мелодии так же могут быть пластичными, выразительными и певучими, а значит, законы певучести кантилены и здесь не утрачивают своего значения. Кантилена подразумевает наличие вокальной линии – линии звуковедения. Кантиленой атональной музыки можно считать линейную связанность любых гармонических или звукокрасочных пластов.

«...Певучесть зависит не только от высотных, но и от ритмических и иных соотношений мелодии» [6]. Динамическое понимание ритма заложено в семантике слова «ритм», происходящего от древнегреческого глагола «теку». Ритм и кантилена являются структурой временной. Мысленное представление внутридолевой пульсации ритма выявляет внутренние энергетические импульсы любой мелодической конструкции, которые играют связующую роль в линейности кантилены.

Ритмическая пульсация – «приём мысленного метроритмического дробления (представления каждой длительности как состоящей из более мелких, например, четверти – из 2-х восьмых, 4-х шестнадцатых)» [7]. Ритмическая пульсация как приём мысленного представления пульса в определённом темпе, в характерных метроритмических условиях, скоординированная в дирижёрском жесте вокально-слуховым контролем, является счётной и смысловой основой дирижёрского жеста.

Впервые приём мысленного представления пульсации в дирижировании стал использовать профессор Ленинградской консерватории Н. В. Михайлов. В дальнейшем практическими и научными изысканиями в области метроритмической пульсации занимались профессора Ленинград-

ской консерватории И. А. Мусин, А. В. Михайлов, К. А. Ольхов, А. И. Крылов, позднее – З. М. Массарский, П. А. Россоловский, Т. И. Хитрова, В. И. Нестеров. Эти исследования стали методологической основой данной статьи.

Виртуальность (как возможность проявления в определённых условиях) мысленных представлений проявляется при озвучивании внутридолевой ритмической пульсации. Реализовывать (озвучивать) виртуальные представления внутридолевой пульсации в жесте помогают звуковые приёмы.

Как известно из истории дирижёрского искусства, акустический метод управления коллективом (простукивание пульса рукой, ногой, батутой, карандашом, хлопанье в ладоши и др.) применялся издавна. С развитием дирижёрского искусства акустические средства постепенно вытеснялись визуальными, утверждались мануальные движения и мимика.

Акустические (звуковые) приёмы, озвучивающие мысленное представление метроритмического дробления длительностей, используются современниками в целях организации ритма, темпа и достижения исполнительского ансамбля, но только в репетиционной практике. К ним относятся 1) подыгрывание пульсации мелодической линии, 2) простукивание пульса карандашом, дирижёрской палочкой или рукой, 3) подыгрывание пульсации в гармонической поддержке, 4) дирижёрские гаммы с пением.

Использование звуковых приёмов способствует передаче мысленных (слуховых) и певческих ощущений в дирижёрский жест, развивает координацию вокально-слуховых ощущений с жестом, способствует запоминанию темпов. Пульсация помогает соизмерять внутридолевые соотношения жеста, вычислять временные параметры его семантического наполнения.

Для освоения пульсационного содержания фаз единичного жеста дирижёру необходимы навыки свободного владения разными ритмическими формулами, навыки чёткого перехода с одной пульсационной схемы ритма на другую: с дуольного пульса на триольный, квартольный (квинтольный, секстольный) и обратно.

Дирижёрский анализ произведения базируется на выявлении пульсационного наполнения единичного жеста и определении характера рисунка дирижёрской схемы. Дирижёрская сетка «пространственно выявляет временную организацию такта – количество счётных долей и их акцентные соотношения» [8], тогда как в основе измерения единичных жестов «должна лежать их временная, а не пространственная характеристика» [9].

В аккомпанементе хорового дуэта Ф. Мендельсона «Воскресное утро» (на слова Л. Уланда) на

протяжении всего произведения равномерной поступью постоянно звучат ровные восьмые длительности. Заполнение единичных долей внутри долевым пульсом дирижёрского жеста можно изобразить графически. Пример – Ф. Мендельсон (см. рисунок).

Графическое изображение пульсационных движений дирижёрского жеста напоминает форму нагревательной спирали, подчёркивая энергетическую роль внутрислового пульса, который, устремляясь к вершинам фразировочного развития, передаёт и преобразовывает импульсы раз-

вития мелодических линий. Графическая запись жеста также иллюстрирует линейное соединение долевых движений, подчёркивая связность, текучесть линии звуковедения.

Во взаимодействии линии звуковедения и внутренней энергии пульса зарождается фразировочное движение звуковой линии к вершине развития. Пульсация («*perpetuum mobile*») – вечный двигатель развития певучести голосоведения – раздвигает рамки тактово-размеренного ритма. В работе с хором для развития кантилены хормейстеры подыгрывают пульсацию гармоничес-

**Воскресное утро** 37

Музыка Д. УЛАНДА  
русский текст М. Павловой

Феликс МЕНДЕЛЬСОН  
(1809–1847)

*Andante sostenuto*

1. Ти - хий вос-крес - ным днем,  
2. Ввысь под-ни - ма - ю взор,

*Andante sostenuto*

*cresc.* ти - хий вос-крес - ным днем льет а - ро - мат цве - ту - щий  
*cresc.* ввысь под-ни - ма - ю взор: свет - лый луч, ле - ти с не -

*cresc.* луг, до - нес - ся пе - сни даль - ней звук, и ти - хо вновь кру -  
*pp* - бес, чтоб яр - че ста - ли луг и лес, чтоб све - тел был про -

Издательство «Музыка», 1977 г. Русский текст. 9521



кой поддержки, используя **двигательную, моторную способность пульса**, который как бы подталкивает развитие линии звуковедения.

Пульсация точно повторяющихся, монотонных движений, или однообразных выстукиваний пульса, не является носителем эмоциональности, тогда как энергия пульса, развивающегося в любой мелодической конструкции по законам музыкальной драматургии, развивает внутренние импульсы мелодической линии. Лад, ритм и звуковысотность – взаимосвязанные составляющие мелодической линии. Сопряжённость звуков, тяготения и динамизм интервальных ходов вскрывают внутренние импульсы ладового и звуковысотного развития мелодической линии, а жизненная энергия пульса ритма музыки, устремляясь к вершине своего развития, передаёт и преобразовывает эти импульсы семантически.

В вокально-хоровых произведениях слово семантически связано с интонационно-ритмическим строением и опосредованно влияет на характер исполнительского штриха. Пульсационно-семантическая наполненность жестов *legato* и *non legato* в Интродукции оп. М. И. Глинки «Жизнь за царя» – мужественного, широкого, распевного, но полифонически строгого характера. В Персидском хоре оп. М. И. Глинки «Руслан и Людмила» – жест *legato* – изящный, лёгкий, воздушный, но и в первом, и во втором произведении исполнительские штрихи подчинены вокальной линии звуковедения.

Ритмическая пульсация не только помогает измерять внутрижестовые движения, способствует певучести, продолженности звуковой линии, но и насыщает её семантической содержательностью. **Дирижёрский жест посредством пульсации (через пульсацию) семантически заполняет долевые движения линии звуковедения.** А. В. Михайлов называл семантическое пульсационное наполнение жеста «*внутренним напряжением звука*» или «*семантикой жеста*». Характер пульсационной наполненности линии звуковедения в пальцах кисти всегда соответствует смысловым характеристикам и особенностям стиля музыки.

Особая роль в развитии певучести дирижёрского жеста отводится произведениям с комплементарным ритмом, в которых хоровые партии, ритмически дополняя друг друга и подчиняясь музыкальному развитию, составляют единое целое. Пульсация ритма взаимодействующих хоровых партий усиливает устремление пульса к вершине музыкального развития. **Комплементарный ритм произведения, подобно дирижёрским акустическим приёмам, озвучивая пульсацию, способствует вокализации жеста.**

Специфика дирижёрского жеста заключается в органичном использовании различных функ-

ций рук. Правая рука счётная, тактирующая, рациональная. «Техника правой руки основана на отображении ритма во времени и пространстве» [10]. Функция левой руки отражает эмоциональное состояние. Не претендуя на полноту задач левой руки в дирижировании, можно выделить несколько приёмов, способствующих развитию кантилены, к которым относятся ритмическая точность допевания выдержанных звуков, показ линейного движения, подчёркивающего связность исполнительских штрихов, показ развития фразировочного движения и подвижности динамической нюансировки.

В комплементарности функциональных задач рук в дирижировании проявляется взаимодействие пульсации с вокальной линией кантилены. В первой части «Нельсон-мессы» Й. Гайдна «*Kyrie eleison*» характерный ритм драматического, фатального характера в оркестровом аккомпанементе комплементарно заполняет взывающие, молящие хоровые возгласы: «*Kyrie, Kyrie, eleison*». Комплементарный ритм усиливается контрастом исполнительских штрихов: *legato* – в левой руке и *non legato* и *marcato* – в правой. Несмотря на контраст (отрывистых и связных) характеристик артикуляционных приёмов хорового исполнительства, сохраняется их певческая, линейная основа.

Пластика и линейная связность долевых движений воспитывается дирижёрскими упражнениями: круговыми, дугообразными, волнообразной «восьмёркой». Но певучести кантилены не ограничивается дирижёрской пластикой.

Для развития кантилены большое значение играет организация первых и последних долей метра. Первая доля формирует метр дирижёрской схемы: озвученная в первой доле пульсация способствует точности исполнения фаз единичного жеста и певучести долевых движений. При ошибочном «укорачивании» последних долей, когда не дослушивается их внутрислоевая пульсация, ускоряется темп и нарушается связное перетекание мелодической линии в первую долю. «Движения, предшествующие сильным долям, как правило, длиннее движений, ведущих к слабым долям такта» [11]. Дослушивая жестом звучащую долю, и одновременно подготавливая последующую, дирижер подчиняется закону бифункциональности дирижёрского жеста – закону управления темпом.

Вокально-слуховой контроль помогает дирижеру перенести внутренние звуковые представления в дирижёрский жест и развивает волевые качества дирижёрского жеста. Умение «слушать и слышать руками» («дирижировать ушами») пульсационное содержание фаз единичного жеста выявляет рациональную сущность дирижёрского управления.

Хоровая кантилена – явление особое. Любой артикуляционный приём в вокально-хоровом исполнении (в том числе и отрывистые штрихи) является вокальным по своей сути, потому что не проговаривается, а поётся. «Legato есть постоянное свойство всякой вокализации» [12]. Вокальная основа штрихов всегда подразумевает глубинную певческого дыхания, позиционно выровненную, **единую линию звуковедения.**

В первой части Мессы Ф. Шуберта G-dur «Kyrie eleison» развитию певучести мелодической линии способствует пульсация оркестрового аккомпанемента. Починяясь фразировочной лиге, линейное движение жеста левой руки подчёркивает певучесть вокальной линии.

В хоровой миниатюре П. И. Чайковского «Ночевала тучка золотая» небольшие фразы прерываются паузами, подчёркивающими своеобразие смысловых поэтических характеристик «золотая», «великана». Благодаря постоянству пульсации вокальная линия не прерывается паузами и мелкие фразы подчиняются общему смысловому развитию большого синтаксического построения, способствуя цельности формы.

В хоре слуг из финала I действия оп. В. А. Моцарта «Волшебная флейта» короткие фразы перемежаются паузами-многоточием – «Как чудно... как звонко... как нежно звенит!». Изящество, прозрачность аккордовой фактуры в высоком регистре создаётся сочетанием лёгких штриховых лиг, объединяющих затактовые восьмые, и staccato хора и флейт в оркестровом аккомпанементе. Устремляясь к вершине фразировочного развития, пульсация способствует подчинению коротких фраз (несмотря на паузы и штрих staccato) единой линии звуковедения. Отрывочные фразы формируются под фразировочной лигой, и музыкальная конструкция не распадается.

В произведении Д. И. Аракишвили «О поэте» выравнивание мелодической линии, устремляющейся к смысловым вершинам, подчинено фразировочным и фразировочно-синтаксическим лигам. Взаимодействие линейности и пульса способствует чёткости ритма в переменном размере, плавности перетекания мелодической линии от одной хоровой партии к другой и цельности композиции.

В произведении «Вот по Тверской» из хорового цикла Р. К. Щедрина «Строфы Евгения Онегина» несколько мелодических пластов. Постоянный пульс восьмых длительностей в басовой партии, накручиваясь, словно колесо, передаёт ощущение стремительного движения, не прекращающегося в паузах. На этом фоне звучат короткие фразы женского хора, перемежаю-

щиеся паузами: «Возок несётся чрез ухабы, мелькают мимо будки, бабы...». Мы будто извне, с улицы видим движение этого возка, и в то же время чувствуем ухабы дороги, и из повозки наблюдаем все, что пронесётся мимо. Образ движения передаётся как бы с двух позиций. Штрих staccato, постоянное движение пульсации басов, устремляющихся вперёд, объединены единой линией развития под фразировочными и фразировочно-синтаксическими лигами. Пульсация, выполняя связующую роль, передаёт стремительность движения и сохраняет цельность композиции. Внутренняя устремлённость, текучесть ритмической пульсации стимулирует развитие певучести и, выполняя **связующую роль в конструкции произведения,** способствует цельности формы музыкального построения. **Отсюда формообразующая роль пульсационного развития.**

Подобно тому как волнообразные движения крови при сокращении сердечной мышцы то расширяют, то сокращают кровеносные сосуды, пульсация, выполняя энергетическую, связующую и семантическую роль в музыкальном организме, объединяет все части произведения в единое целое. Благодаря развитию пульсации, глубокому певческому дыханию и позиционному выравниванию **вокальная линия кантилены становится устойчивым, ровным энергетическим звуковым потоком, устремляющимся к вершине своего развития [13].**

#### Примечания

1. Ямпольский И. М. МЭ. Т. 2. Сов. энцикл., 1973. С. 702.
2. Булчевский Ю. С., Фомин В. С. Краткий музыкальный словарь для учащихся. Л.: Музыка, 1988. С. 122.
3. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. СПб.: Глаголь, 1995. С. 90.
4. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Л.: Музыка, 1966. С. 198.
5. Гроув. Музыкальный словарь. М.: Практика, 2007. С. 550.
6. Мазель А. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. С. 42.
7. Романовский Н. В. Хоровой словарь. Л.: Музыка, 1990. С. 97.
8. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров. Л.: Музыка, 1979. С. 55.
9. Там же. С. 46.
10. Мусин И. А. Техника дирижирования. Л.: Музыка, 1967. С. 224.
11. Ольхов К. А. Указ. соч. С. 55.
12. Гарсия М. Школа пения. М., 1956. С. 24.
13. В статье использованы материалы брошюры Зиновьевой Л. П. «Вокальные задачи аутфакта в хоровом дирижировании». СПб.: Композитор, 2007.

УДК 78.082.4

А. В. Иванов

## ВИРТУОЗНЫЙ КОНЦЕРТ В РЕПЕРТУАРЕ ВИОЛОНЧЕЛИСТА

В статье рассматриваются историческое значение виртуозного стиля и характер его воздействия на развитие исполнительского искусства. Выявляется ключевая роль виртуозного репертуара в процессе профессиональной подготовки исполнителя. Подчеркивается объективная необходимость включения виртуозных концертов и пьес не только в учебный, но и в концертный репертуар виолончелистов.

The article focuses on historical significance of virtuosic style for the development of instrumental music and performing arts. It identifies the key role of virtuoso repertoire in the process of the performer's professional training. The author stresses the necessity to incorporate virtuoso concerts and pieces not only in academic, but also in the concert cello-repertoire.

**Ключевые слова:** виртуозный концерт, виртуозный стиль, учебный репертуар виолончелистов, концертный репертуар виолончелистов, фигуративный тематизм.

**Keywords:** virtuoso concert, virtuoso style, training repertoire of cellists, concert repertoire of cellists, figures.

История исполнительства на любом инструменте – это, во многом, история его репертуара, в которой отражены этапы развития как самого инструментария, методика игры на нём, так и отношения к нему всех участников музыкального процесса. Анализ исторического формирования концертного репертуара для одного из инструментов может помочь установить возможные связи в этой области не только с процессами сложения репертуара для других инструментов, но и с некоторыми общими тенденциями музыкального искусства в целом. Любому сегодняшнему исполнителю, задумывающемуся о художественно оправданной интерпретации произведения, не обойтись без знаний об общих стилистических перспективах в искусстве соответствующего периода и об этапах развития того или иного жанра. Необходимость осмысления этих двух аспектов в процессе работы над произведением должна ощущаться на самых ранних этапах обучения игре на инструменте и естественным образом поддерживаться во время самостоятельной работы ученика. Методы знакомства с различными стилями могут быть разными, однако несомненным является тот факт, что пробел в репертуаре на одном из этапов профессионального обучения может негативно сказаться на формировании у исполнителя чувства стиля как такового.

Показательно в этом отношении сопоставление удельного веса виртуозных произведений в концертном репертуаре пианистов, скрипачей и виолончелистов. В фортепианной концертной литературе произведения виртуозного стиля представлены весьма полно. Помимо классиков – К. М. фон Вебера, Ф. Шопена, Ф. Листа, в программах учебных концертов нередко можно встретить имена Ф. Гуммеля, К. Черни, И. Моцарта и целого ряда других авторов. В скрипичной литературе виртуозные пьесы и концерты относятся едва ли не к золотым страницам истории скрипичного исполнительства и составляют весьма существенную долю современного концертного репертуара, представленного сочинениями Н. Паганини, А. Вьетана, Г. Венявского, П. Сарасате. В учебной практике закрепились произведения Дж. Виотти, Ф. Роде, Р. Крейцера и др. Что же до концертного репертуара виолончелистов, то здесь виртуозный период в истории исполнительства представлен несколькими наименованиями салонных пьес. Концерты Б. Ромберга, Ж. Л. Дюпора, Ф. Сервэ, А. Вьетана, а также А. Рубинштейна и К. Давыдова практически полностью оттеснены в учебный репертуар. Находясь в нём без видимых перспектив появления на концертной эстраде, эти произведения всё больше уподобляются методической литературе, гаммам и этюдам. «Выйдя» из концертного репертуара, они выходят и из большинства конкурсных программ, сокращая своё присутствие и в учебной практике. Мы попытаемся показать, что присутствие в концертной и учебной практике произведений виртуозного плана может способствовать формированию более глубокого и исторически точного понимания задач, встающих перед исполнителем в процессе работы над произведениями других стилистических направлений. Для этого, в первую очередь, необходимо определить основные признаки виртуозного стиля. Так как наиболее полно они представлены в жанре виртуозного концерта, то и наблюдения удобнее всего делать на примере именно этого жанра.

Виртуозный концерт зародился во Франции в конце XVIII в. Его основные жанровые признаки окончательно сформировались в творчестве Дж. Виотти и развивались в последующие четыре десятилетия такими крупными исполнителями и композиторами, как Ж. Л. Дюпор, Р. Крейцер, Б. Ромберг, Н. Паганини, Л. Шпор и целым рядом других авторов. На годы их активного творчества приходится расцвет виртуозного стиля в целом (1800–1840-е гг.) [1].

Среди важнейших стилистических качеств виртуозного концерта мы выделяем следующие: яркий, «общительный» тематизм, основанный на смешении интонаций различных жанров (австро-немец-

кой симфонии, итальянской и французской оперы, бытовой и прикладной музыки), высокая степень тематической контрастности и разнообразия, в том числе и внутри одной части, необычайно возросшая значимость фигуративного материала, который выступает в тематически репрезентативной функции.

В полной мере оценить задачи, поставленные перед исполнителем в виртуозном концерте, возможно только в процессе подготовки к публичному исполнению и во время самого исполнения, так как овладение частными техническими трудностями только подталкивает к решению, но не решает основной комплексной задачи. Задача же эта связана с необходимостью высокого уровня концентрации исполнительского внимания в ситуации публичного выступления, от чего зависит умение быстро переключаться в моменты тематических и технических сопоставлений. Эта задача, стоящая перед исполнителем в любом публичном выступлении, приобретает при исполнении виртуозного концерта особое значение, так как в партии солиста сосредоточены не только технические трудности, но и основной выразительный смысл произведения. Ответственность за музыкальную содержательность, в отсутствие которой так часто обвиняли и обвиняют виртуозные концерты, в равной мере ложится на плечи и автора, и исполнителя.

Первой примечательной фигурой в истории виртуозного виолончельного концерта был Ж. Л. Дюпор (1749–1819), ближе всех стоявший к традициям французской скрипичной школы, в рамках которой и зародился виртуозный стиль. Далее целые периоды в виолончельном искусстве связаны с именами Б. Ромберга (1770–1841), Ф. Сервэ (1807–1866). Замыкает череду виолончелистов, в чьём творчестве концерт для виолончели занимает особое место, К. Ю. Давыдов (1838–1889), последние два концерта которого уже с трудом можно отнести к виртуозному стилю, так как основные его принципы органично сочетаются в них с симфоническим развитием.

Сегодняшнее знакомство с виртуозным стилем в рамках учебного процесса ограничивается *первыми частями* двух-трёх концертов Б. Ромберга. Таким же образом учащиеся знакомятся и с концертами К. Давыдова. Зачастую эти произведения педагог и не предполагает включать в программы учебных концертов, так как изначально относится к ним как к методической литературе. Подобное отношение во время процесса обучения в дальнейшем не пробуждает у исполнителей желания обращаться к таким произведениям в самостоятельной концертной деятельности. Однако практически все элементы виртуозного концерта сохранились в творческой практике композиторов последующих поколений.

Нельзя отказать в технической сложности ни концерту Р. Шумана, ни симфонии-концерту С. Прокофьева, хотя ни то ни другое произведение к собственно виртуозному стилю не может быть отнесено. И в названных концертах, и в виртуозных концертах одной из главных идей является идея инструментального показа, реализуемая как индивидуальными авторскими средствами, так и общими, связанными с исполнительскими традициями прошлого. Период виртуозного стиля представляется в этом аспекте одним из кульминационных, охватывающих все наиболее употребительные технические приёмы виртуозного исполнительства в рамках классико-романтической музыкальной системы. Исполнительские навыки, отлаженные в процессе работы над виртуозным репертуаром, значительно облегчают процесс работы над техническими трудностями в произведениях других стилей. Однако простого методического разбора виртуозных произведений в учебном процессе для этого недостаточно. Пожалуй, самым главным исполнительским навыком, которым можно овладеть при обращении к виртуозным концертным произведениям, является, как уже говорилось выше, умение моментально переключаться с одного вида техники на другой: с рельефного тематизма на фигуративный, с лирического – на скерцозный или драматический. Тематическое многообразие и тематическая контрастность, являющиеся одним из характерных признаков виртуозного концерта, могут быть освоены лишь посредством неоднократного концертного исполнения, позволяющего музыканту грамотно распределять силы и контролировать уровень исполнительской концентрации.

В концертной практике виртуозные концерты играют роль своеобразного «мостика» от образцов «серьёзной», профессиональной музыки к слушателю, знакомому большей частью с популярной классической музыкой или даже только с массовой музыкальной культурой. О подобной роли инструментального концерта писал в письме к отцу В. А. Моцарт, использовавший в своём творчестве многое из того, что было свойственно современной французской скрипичной школе, ставшей источником виртуозного стиля в музыке: «Концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком лёгким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не выпадают в пустоту: то тут, то там знаток получит подлинное удовлетворение, но и незнакоки останутся довольны, сами не ведая почему...» [2]. Таким образом, виртуозные концерты в определённой степени отвечают и слушательским и исполнительским потребностям концертной практики. Ярким примером служит необычайный успех «Вариаций на тему рококо» П. Чайковского



го, опирающихся на модель виртуозного вариационного цикла. При этом стоит напомнить, что явления виртуозного стиля в репертуаре других инструменталистов, а также в смежных областях искусства – опере и балете – с задачей активного контакта с публикой посредством общепонятных профессионалам и любителям признаков мастерства справляются с успехом [3]. Но современный концертный репертуар виолончелистов такими произведениями почти обделён. Разумеется, произведения виртуозного стиля для виолончели неравноценны, поэтому при выборе одного или нескольких из них для концертной практики следует учитывать их чисто художественные достоинства. К лучшим образцам в жанре концерта для виолончели можно отнести концерт № 9 Б. Ромберга, концерт № 1 Ф. Сервэ, концерт № 9 Г. Гольтермана, концерт № 1 А. Вьетана, концерты А. Рубинштейна, Н. Афанасьева, а также Концертное аллегро, Первый и Второй концерты К. Давыдова.

Жанр виртуозного концерта может служить значительным подспорьем для овладения высочайшим уровнем инструментальной выразительности не только в сольном исполнительстве, но и в камерном и даже в оркестровом музицировании. В камерной музыке Ф. Шуберта, Р. Шумана и других авторов технические требования к виолончели мало чем отличаются от требований, предъявляемых к скрипке [4]. Партии виолончельной группы в партитурах В. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера и других авторов написаны с учётом новейших на тот момент достижений в области виолончельной техники. Таким образом, включение виртуозного концерта в концертный репертуар видится нам необходимым [5].

В начале XIX в. виртуозный стиль и виртуозный концерт как наиболее полное и яркое его воплощение сыграл важнейшую роль в привлечении внимания к инструментальной музыке самого широкого круга слушателей, так как в лучших образцах стиля заложены огромные возможности яркого эмоционального общения даже с неподготовленным слушателем. М. Тараканов отметил объективный характер сильного воздействия виртуозной музыки следующим образом: «Не счесть упреков по адресу исполнителей, щеголяющих своей технической подвигностью, однако виртуозность составляет необходимое условие самого существования концерта как жанра. И мы всегда будем восхищаться человеком, который может делать то, на что не способны другие» [6].

#### Примечания

1. См. об этом периоде: Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. В. Микошо. М.: Госмузиздат, 1934. С. 246–254; Engel H. Das Instrumentalkonzert. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1932. S. 230; Sbering A.

Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1905. S. 166–175; Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 1. М.; Л.: Музыка, 1950. С. 290–313, 453–486; Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 4. М.: Музыка, 1978. С. 7–28.

2. Цит. по: Друскин М. Фортепианные концерты Л. Бетховена. М.: Сов. композитор, 1973. С. 8.

3. В опере в связи с этим необходимо упомянуть о непреходящем успехе колоратурного репертуара, в балете – о вариациях солистов, изобилующих чисто техническими приёмами.

4. Это явление созвучно стремлению авторов и исполнителей виртуозных концертов первой половины XIX в. уподобить технику игры на виолончели скрипичной технике, которое было резко отрицательно оценено критикой того времени.

5. Необходимо отметить существование обратной связи: именно композиторы-виртуозы первыми стали составлять сборники оркестровых трудностей (для виолончели первый известный нам сборник составил Ф. Куммер), а Д. Поппер в качестве одного из номеров «Этюдov наивысшей сложности» ор. 73 использовал фрагмент из виолончельной партии вагнеровского «Лоэнгрина».

6. Тараканов М. Е. Симфония и концерт в русской советской музыке. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1990. С. 6.

УДК 655.28.022.24

В. В. Лаптев

### СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕЧАТНОЙ ПОЛОСЫ: ТИПОЛОГИЯ И КЛАССИФИКАЦИЯ

В статье рассматривается типология и подробная классификация структуры печатной полосы многополосного издания. Центральное место отведено исследованию сеток по пяти классификационным группам.

The author considers the typology and classification of the structure of printed area of the multipage publication. The central issue of the study is analysing grids in five classification groups.

*Ключевые слова:* дизайн печатных изданий, структурная организация, печатная полоса, типология, классификация, модульная сетка.

*Keywords:* publishing design, structural organization, printing area, typology, classification, modular grid.

Закономерности формирования типологических признаков сетки необходимы для дальнейшей классификации сеток и составления алгоритмов их расчёта. Как известно, модульная сетка делит двухмерную плоскость линиями на меньшие области (см. рис. 1). Эти области называются модулями. Они могут быть равными или раз-

личными по размеру. Эти элементы на странице издания соответствуют по высоте определённому числу строк текста, а их ширина, как правило, корреспондируется с шириной текстовых колонок, т. е. колонка содержит целое количество модулей.

При делении полосы на области-блоки такие элементы дизайна, как текстовый набор, фотография, иллюстрация и цветная «плашка», могут быть расположены наилучшим образом, отрегулированы и приведены к размеру элементарных частей конструкции. Самая маленькая иллюстрация примерно или точно соответствует минимальному по размеру модулю, но в любом случае при модульной вёрстке она будет опираться на линии сетки.

Модули могут выступать в качестве конструкционного элемента вёрстки как самостоятельно, так и объединяясь в блоки, например, для размещения крупной иллюстрации. Все иллюстрации, фотографии, статистика, таблицы и т. д. имеют размер в один, два, три или более элементов сетки. Таким образом достигается некоторая однородность в представлении визуальной информации. Сокращение числа используемых элементов и их объединение сеткой создаёт ощущение компактного планирования, ясности и предполагает аккуратность проекта, что придаёт дополнительную значимость информации.

Колонка набора – это, по сути, первичная ячейка сетки, протоячейка конструкции полосы. По словам Владимира Кричевского, «колонка – самая крупная ячейка сетки, организующей пространство страницы или разворота» [1]. Можно

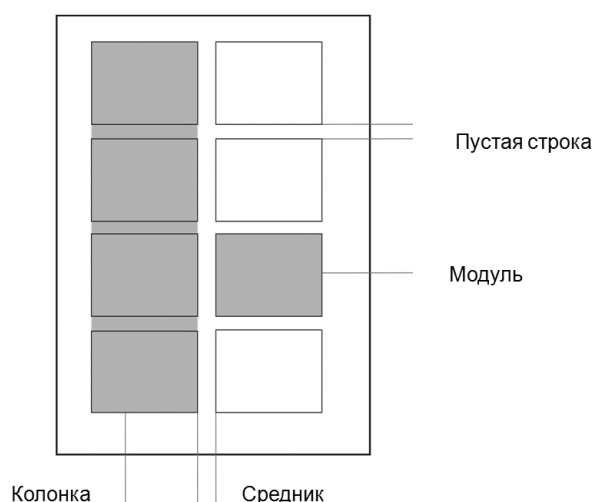


Рис. 1. Анатомия модульной сетки

смело добавить, что она является важнейшим регулятором сетки и всего модульного построения листа. Нарезая тело полосы на колонки, как праздничный пирог, дизайнер уже прибегает к формированию сетки, порой сам того не замечая.

Размышления о полосе набора, разделённой на колонки последовательными вертикальными интервалами, которые учитывают больше чем одну область текста на странице, являются первым шагом в создании сетки. Работа с колоночными расположениями помогает поддержать управляемую длину строки и позволяет разместить «воздух» страницы в других местах, кроме полей. Кроме того, колонки сами по себе задают ритм разворота чередованием серой массы текста, белых полей и средников. При умелом использовании графического материала достаточно узкие колонки позволяют отбить иллюстрации, то есть текст начинает играть известную композиционную роль.

Формат колонки по горизонтали определяется форматом строки – максимальной её длиной в колонке. При расчёте этих значений следует иметь в виду динамические отношения между размером шрифта, интерлиньяжем и длиной строки. Изменение последнего параметра всегда затрагивает первый и второй. Иногда в вопросе терминологии возникает некоторая путаница. Некоторые отечественные авторы ассоциируют длину строки с шириной колонки [2]. Это справедливо для частного случая: выключки по формату. Однако нетрудно убедиться, что при флаговом наборе ширина колонки практически никогда не совпадает с длиной строки.

Сетка определяет постоянные размеры и основные пропорции деления пространства полосы. Как правило, различные области набора (текстовые колонки и изобразительный материал) отделены промежуточным пространством так, чтобы объекты не касались друг друга – таким образом, сохраняется чёткость восприятия. Горизонтальный интервал может иметь значение, равное расстоянию между соседними модулями, в одну, две или более строк текста. Такой пробельный интервал называется «пустой строкой» (другое название – «пробельная строка»). Вертикальный интервал – это пространство между соседними колонками – называется «средником» (иногда встречается термин «межколонник») и зависит от значения кегля шрифта, размера полей на странице и способа набора. Термины «пробельная строка» и «средник» в качестве текстовых отбивок приводит В. Г. Кричевский в монографии «Типографика в терминах и образах» (2000) [3].

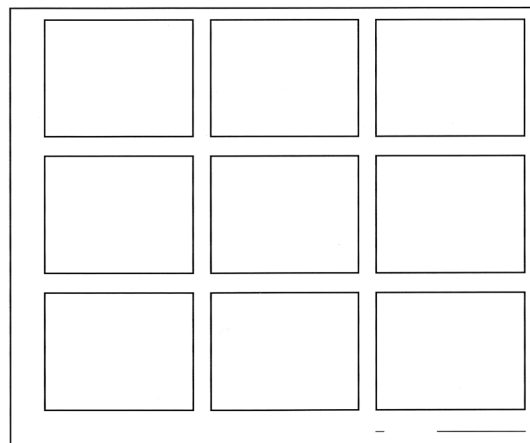
Однако Кричевский говорит скорее о состоявшихся отбивках на текстовой полосе, нежели

о структурных единицах сетки. При этом пробельной строке вообще не присваивается функция разделителя модулей, и речь идёт лишь о членении текста на абзацы, в целом не имеющем отношения к сетке. Вернее будет закрепить за средником и пустой строкой положение межмодульных интервалов, которые в процессе вёрстки могут стать отбивками или будут заполнены печатным материалом. Положение линий сетки неразрывно связано с величиной пробельных интервалов: средника и пустой строки.

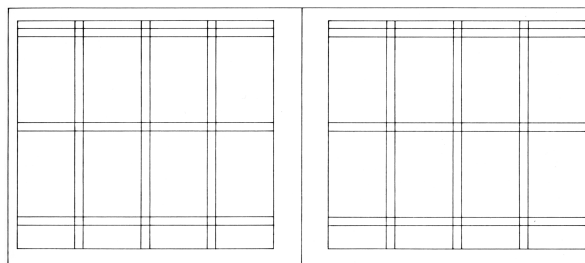
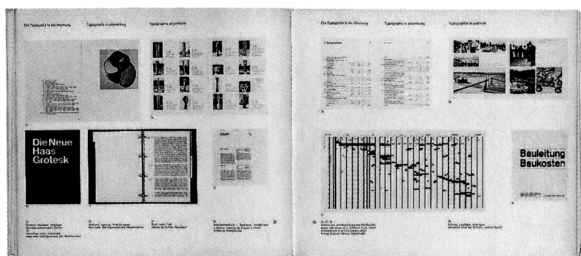
Известно, что чертёж первых сеток состоял из набора блоков-модулей и указаний на колонноэлементы полосы. Это множество определяло линии регулирования или выравнивания (рис. 2а). Позднее сетки стали приводить в качестве множества линий, которые и определяли размеры и позицию модулей (рис. 2б), т. е. акцент в проектировании сместился к определению линий, относительно которых происходит выравнивание и юстировка объектов вёрстки.

Эксперименты в типографике периода авангарда открыли для дизайна пути его развития. Футуристы и дада в своём творчестве выступали за случайный, почти хаотичный набор, подчёркивая этим свободу и независимость от традиций, конструктивисты, наоборот, выделяли структуру, организацию издания, его конструкцию. Классификацию сеток следует начать с самого наличия использования структур в макете многополосных изданий. Композиция разворотов в издании может следовать или детерминированным, или иррегулярным структурам, либо вообще формироваться случайным (интуитивным) образом.

Интуитивный набор не признаёт никаких структур, поэтому свободен от правил и ограничений. Макетирование каждого разворота происходит по собственным композиционным принципам, которые не распространяются на соседние страницы. Примером может являться дизайн журнала «Raupun», выполненный Дэвидом Кар-



а)



б)

Рис. 2. Структура печатной полосы, показана  
а) М. Биллом в 1940 г. в виде группы модулей;  
б) Й. М. Брокманом в 1961 г. множеством регулирующих линий

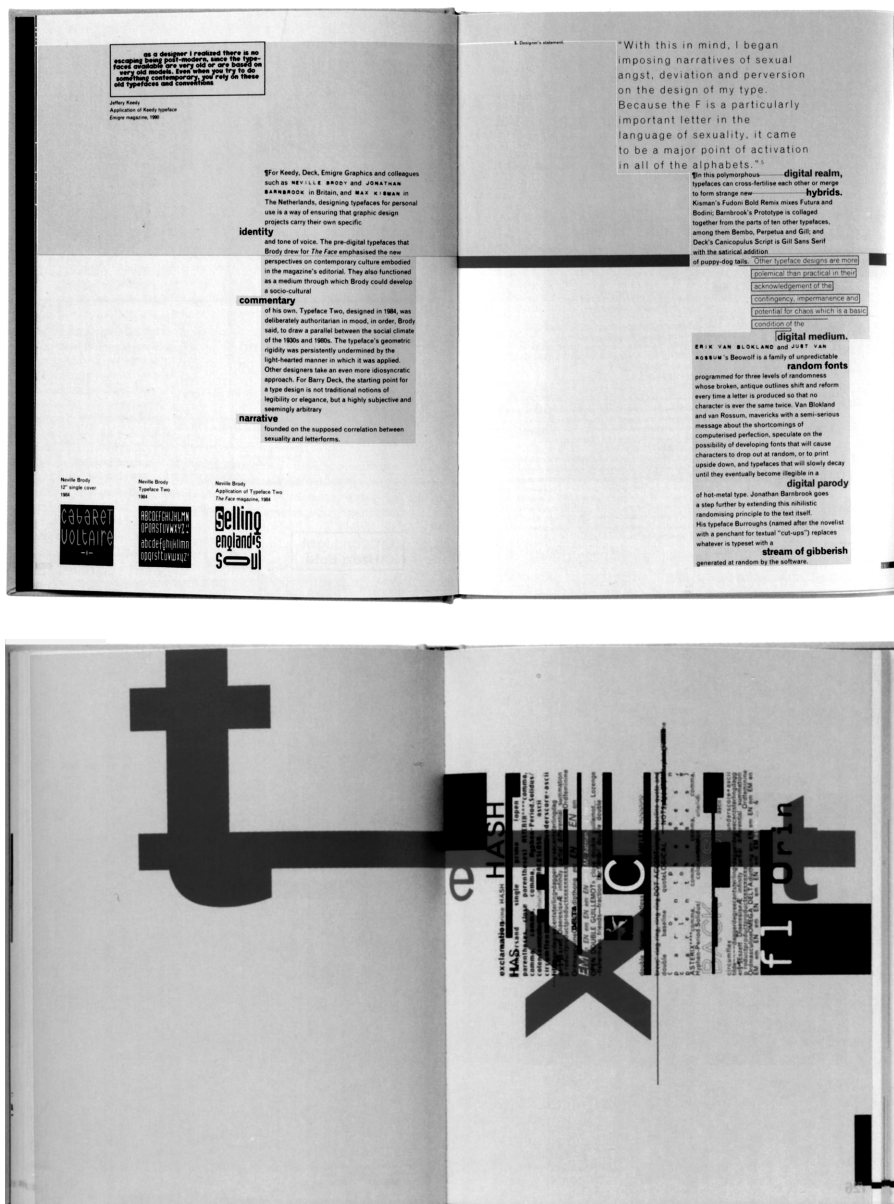


Рис. 3. Развороты книги Рика Пойнора «Типографика сейчас: следующая новая волна» не содержат структурных ограничений вёрстки

соном. Книга Рика Пойнора «Типографика сейчас: следующая новая волна» (Typography Now: The Next Wave, 1991) выполнена дизайн-студией Why Not Association также без модульной сетки и соблюдения правил типографики (рис. 3).

Иррегулярное построение макета встречается на практике реже и скорее относится к систематическому нарушению имеющейся структуры по тем или иным причинам.

Модульные сетки как раз принадлежат к детерминированным (регулярным) структурам печатной полосы. На их классификации остановимся подробнее. Существует несколько принципов деления полосы. Все различия заключаются в

методе сопряжения отдельных модулей, в наличии или отсутствии разделительного пространства, характере внутреннего ритма и т. п.

По способу деления некоторые зарубежные исследователи склонны классифицировать сетки бессистемно, смешивая критерии оценки их типографических признаков. Так, американский исследователь графического дизайна Т. Самара до предела упрощает классификацию сеток, уменьшает их разновидности до четырёх. Это манускриптные, колонные, модульные и иерархические сетки [4]. Нетрудно заметить, что первые три сетки объединяются по родовому признаку отсутствия или наличия пробельных интервалов.

При этом впоследствии Самара к модульным относит и так называемые коллажные сетки, не имеющие разделительных интервалов вообще, которые по своей архитектонике ближе к манускриптным конструкциям [5]. Четвёртый приводимый вид иерархических сеток скорее относится к другому критерию оценки: в самом деле, по ритму и соподчинению сетки бывают равномерными и прогрессивными (или иерархическими).

В этом же издании в разделе «Создавая сетку» (Making the Grid) Т. Самара тут же приводит десяток дополнительных примеров, претендующих на самостоятельность. Например, встречаются термины «пропорциональные модульные сетки», «пропорционально-интегрированные колонно-модульные сетки» или «компаундные сетки» [6], что делает эту попытку классификации ещё более запутанной (рис. 4).

Для определения классификации сеток необходимо выяснить главные оппозиции типологических признаков сеток. Первый признак основан на наличии или отсутствии разделитель-

ного пространства между модулями и формулирует оппозицию интервальные сетки – безинтервальные сетки (рис. 5). По этому универсальному признаку сетки можно разделить на коллажные (без разделителей или когда их размерами можно пренебречь), колонные (с одним или несколькими вертикальными разделителями) и собственно модульные (с разделением блоков по горизонтали и вертикали).

Второй признак основан на симметрии самой конструкции сетки. Зеркальная симметрия позволяет говорить о симметричной сетке, нарушение этого признака (даже если имеется симметрия переноса) – об асимметричной конструкции сетки. С точки зрения макротипографики или общего дизайна разворота симметрия страницы определяется положением текстового набора и реально используемого пространства для иллюстраций и графики. Дело в том, что реальное расположение и резервируемое под иллюстрацию место могут сильно отличаться. То есть сама конструкция полосы может быть симметричного

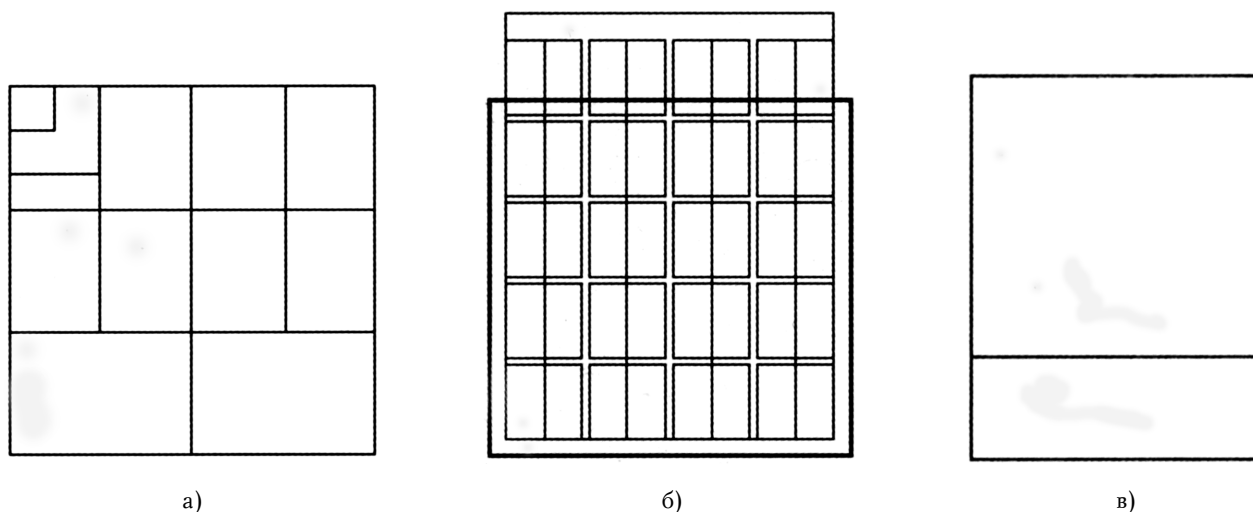


Рис. 4. Примеры классификации сеток по Т. Самаре:  
а) пропорционально интегрированная колонно-модульная сетка;  
б) пропорциональная модульная сетка; в) компаундная сетка

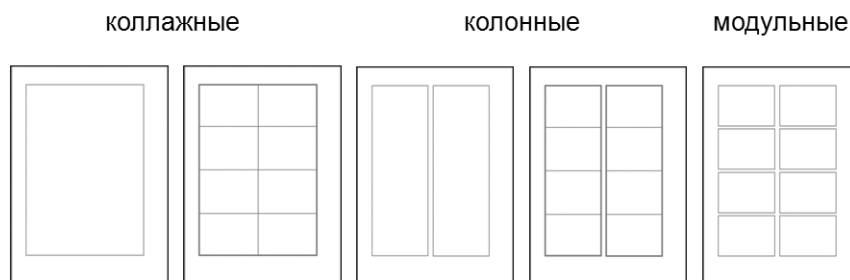


Рис. 5. Классификация сеток по признаку наличия или отсутствия разделительного пространства между модулями

построения, а её дизайн – иметь чёткие асимметричные акценты. Модульная сетка издания, сама по себе симметричная, может дать жизнь динамичному развороту, и наоборот, её асимметрия не препятствует созданию монотонных конструкций.

Швейцарский дизайнер Йост Хочули в оформлении книг приветствует модульные системы симметричного характера. И, тем не менее, проводя такую политику вразрез с консолидированной позицией швейцарской типографики, он использует такие сетки для построения резко асимметричного разворота. Это прослеживается на примерах дизайна книг *Sicht Bar* (1995) и *Buch und Bucheinband* (1995), где модульная сетка имеет явно выраженную симметричную структуру с осями по горизонтали и вертикали. Однако макет выполнен по асимметричной концепции (рис. 6).

Третий признак – степень детализации сетки. Чем больше размер модуля, тем менее свободен дизайнер в выборе вариантов размещения текста и иллюстраций, и наоборот. С другой стороны, чем лучше детализирована сетка, тем точнее учитываются пропорции графического материала. Крайние или оппозиционные положения степени деления менее полезны для классификации, так как максимальным элементом сетки является сама полоса набора, такое «деление» определено термином «манускриптная сетка».

Если начать дробить сетку, то уменьшать модули можно до бесконечности, в конце концов, окончательно выхолостив саму идею системы порядка и правил. Поэтому в классификации сеток по степени деления можно остановиться на средних позициях дискретного представления пространства полосы. Можно выделить три группы сеток: малой, средней и повышенной детализации, каждой из которых принадлежат определённые издания.

1. Зададимся вопросом: насколько должна быть мала детализация полосы набора, чтобы сохранились основные функции модульной сетки? Использование 4-элементной сетки не позволяет выполнить сколько-нибудь сложный макет. В распоряжении дизайнера имеется три типоразмера блока и девять вариантов их размещения на полосе. В случае 4-элементной сетки можно говорить не о модульной конструкции, а скорее о примитивном делении полосы набора. При 6-элементной сетке увеличивается свобода в дизайне макета, становится больше возможных вариантов размещения материала. Однако грубая детализация, с точки зрения пропорций, не позволяет использовать разнообразный по пропорциям изобразительный материал. Использование такой сетки будет слишком условным, а многие правила вёрстки будут нарушены.

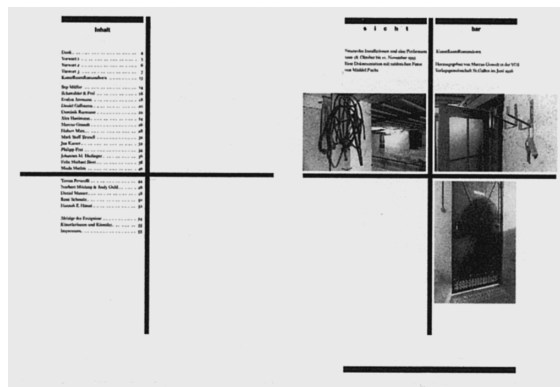


Рис. 6. Асимметричный макет книги «Sicht Bar» основан на симметричной сетке

Сетки с шестью и восемью элементами балансируют на грани между простым сечением плоскости и модульной конструкцией издания. Й. Мюллер-Брокман признаёт за ними статус модульной сетки, оставляя без внимания критику любителей сложных конструкций. Но это мнение по применению сеток скорее относится к началу их расцвета в 1950–1960-е. Современные взгляды на дизайн изданий предполагают в своей массе более изошёренные комбинации горизонтальных, вертикальных, а порой и диагональных линий.

Сетка с девятью элементами уже является действительно пригодной для более тщательных, но все же простых макетов книг и рекламного материала. На примере иллюстрированной книги Эмиль Рудер показал, что использование простейшей модульной системы, состоящей из девяти квадратов, позволяет художнику-оформителю выбирать размещение текста и изображения из 24 возможных вариантов. Разные по размерам, контрастные по изображению, будь то иллюстрация или колонка набора, – каждый элемент этой книги находит своё оправданное место. В целом, такая элементарная сетка ничуть не сковывает художника (рис. 7).

Если рассмотреть процесс моделирования сетки с точки зрения членения полосы, то напрашивается следующий вывод: при создании модульной структуры издания минимальное количество элементов по вертикали и горизонтали должно быть больше или равно трём. Соответственно, 9-элементное деление есть модульная сетка минимально возможной детализации. В эту категорию входят сетки с тремя, четырьмя и пятью колонками вертикального деления.

Несмотря на относительно крупные модули, такие сетки успешно применяются при создании книг с преобладающей текстовой информацией,

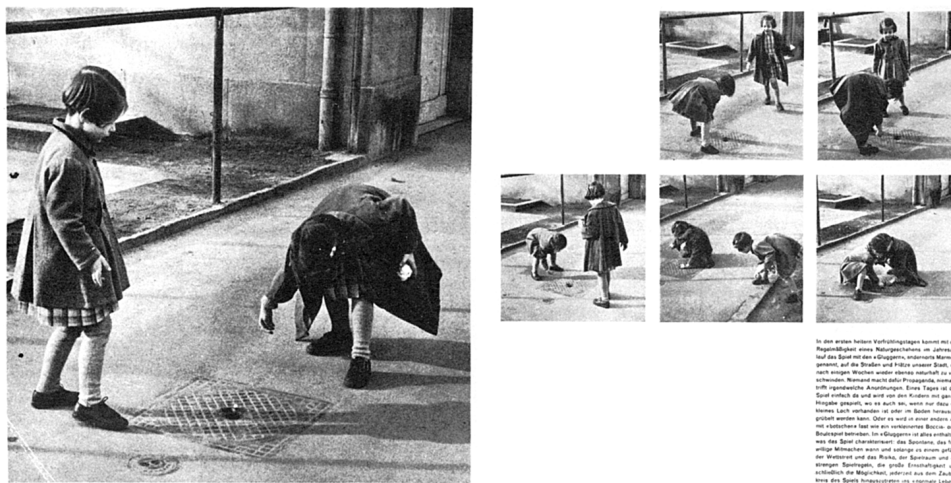


Рис. 7. Разворот иллюстрированной книги

рекламных брошюр и буклетов небольшого формата, вплоть до А4 включительно.

2. Для конструирования макетов иллюстрированных изданий форматом от А4 и выше более подходящими являются модульные сетки средней детализации. Как правило, при большом формате применяется многоколодная вёрстка. Сетка средней детализации должна иметь не менее шести колонок. Чётное количество колонок даёт возможность создавать макет с осевой симметрией, наличие деления полосы на три обыгрывает контрастную асимметрию вёрстки при симметричной сетке. Это подтверждается и практическим опытом. Слишком простые сетки для изданий среднего формата, каким считается стандартный А4, сужают свободу дизайнера, а упрощенческий подход порой даёт негативную реакцию.

Лучшим примером универсальной модульной сетки средней детализации является так называемая «двенадцатиколонная сетка» Вилли Флекхауза, созданная в 1959 г. для немецкого журнала «Твэн» (Twen). Она до сих пор служит ориентиром для проектирования многополосных изданий: журналов, брошюр, годовых отчетов (см. рис. 8). «Эта оригинальная сетка даёт поистине неограниченные возможности при выборе колонок и размеров фотографий. <...> С помощью этой уникальной сетки в 1960-е гг. Флекхауз создал несколько превосходных макетов для разных по содержанию журналов. Он мог работать и с шести-, и с четырёх-, и с трёх-, и с двухколонным набором. <...> Девять горизонтальных членений в сочетании с вертикальными создавали целую систему координат для размещения избразительного материала и текста» [7].

Универсальность этой сетки была доказана её широким использованием в дальнейшем не только самим Флекхаузом, но и другими дизайнера-

ми. Так, Уилл Хопкинс, ранее работавший вместе с Флекхаузом в журнале «Твэн», использовал эту уникальную для того времени сетку при работе в журналах «Взгляд» (Look) и «Уартон» (Wharton). Брайен Гримбли работал с аналогичной конструкцией, но меньшего формата, для лондонского журнала «Дизайн» (Design). Схожие принципы построения модульных систем используются дизайнерами поныне – в настоящее время двенадцатиколонная сетка Флекхауза с учетом используемого формата с успехом применяется нашими современниками при вёрстке журналов и рекламных брошюр.

Границы средней детализации достаточно размыты. Это связано прежде всего с тем, что богатство используемых форматов изданий не имеет четкой DIN-границы – А4 или А3. И все же прием эту границу формата за конечную остановку в средней детализации сеток. Для форматов от А4 до А3 приемлемо использование именно этой группы сеток: от 6- до 14-колоной детализации.

3. Повышенная детализация или миниатюризация элементарного модуля сетки необходима при использовании крупных форматов с одновременным применением относительно малых иллюстративных объектов и небольшого кегля наборного шрифта. Тонкая детализация даёт дизайнеру большую степень свободы и манёвра, позволяет верстать журнал большого формата, создавать плакат или выставочный стенд, опираясь на правила, минимально сковывающие его выбор. Здесь вполне уместна 20- или даже 24-колодная сетка.

Плакат, как правило, имеет большие размеры и содержит в себе разноформатный материал: крупную графику, заголовки, набранные акцентным шрифтом крупного кегля, блоки допол-

нительного наборного текста. Точное позиционирование этих элементов требует увеличения детализации сетки и уменьшения размеров элементарного модуля.

В разряд многополосников, имеющих структуру макета с повышенной детализацией, на первый взгляд, хорошо вписываются газеты, имеющие конструкцию большого формата. Однако это справедливо, скорее, для отдельных изданий. Алан Флетчер даёт этому весьма простое объяснение: «Конструирование ежедневной газеты – дело нелёгкое. Потери в качестве типографики неизбежны, контроль за макетом – минимальный, совершенство недостижимо. Графический стиль должен быть сильным и чётким, чтобы быть воспринятым зрительно» [8]. Прозрачный намёк на ежедневных исполнителей, для которых необходима максимальная простота и понятные акценты модульной конструкции.

Сочетание интуитивного, эмпирического и математического подхода к выбору степени детализации позволит дизайнеру максимально точно выбрать конструкцию полосы, необходимую для воплощения художественного замысла.

Описание систематического развития модульных систем, сделанное выше, раскрывает законы, которые лежат в основе общей концепции сетки, – она делит полосу на элементарные блоки. Однако полоса может быть структурирована несколькими сетками. Отсюда и следующая опозиция в классификации: сетки могут быть элементарными, т. е. состоять из элементарных блоков-модулей, и сложно-составными, объединяющими в себе сразу несколько структур.

Традиционно сетка долгие годы состояла из модулей, т. е. являлась простой к расчётам и построению, но обладала достаточно жёсткими правилами, сковывающими художника. Вследствие использования разнопланового материала

одной сетки для всего издания бывало недостаточно. Следуя правилам модульной вёрстки, некоторые дизайнеры стали стараться обеспечить себя максимальной свободой действия. Их тревоги по поводу сужения диапазона их творческих решений привели к тому, что для сложных макетов конструкция полосы стала содержать не одну, а две или даже три самостоятельные сетки, объединённые в общую структуру (см. рис. 9).

При наложении простых равномерных сеток друг на друга возникает система, наследующая некоторые черты каждой из протосеток. Передаваемые качества могут доминировать в создаваемой структуре. Сетка с чётным количеством колонок определяет ось полосы, делящую её пополам. Другая, с модулем меньшего размера, может задать внутренний ритм колонкам. Третья придаёт всему макету определённую неравномерность, может быть, даже прогрессию или псевдослучайность.

Классификация сеток по внутреннему ритму основана на оппозиции равномерные сетки – прогрессивные сетки. Исходя из собственного построения, равномерные сетки состоят из равновеликих модулей и опираются скорее на статику. В отличие от этого разделение полосы модулями различных типоразмеров производит вид ритмично-дифференцированной структуры (см. рис. 10).

Практическое значение подробной классификации сеток находится в пространстве художественного выбора, который стоит перед дизайнером в процессе проектирования многополосного издания. Понимание многообразия структурного деления печатной полосы послужит минимизации временных затрат на начальных этапах, поможет гибко реагировать на изменения условий в издании путём эволюции имеющейся структуры в необходимом направлении, улучшит качество его работы.

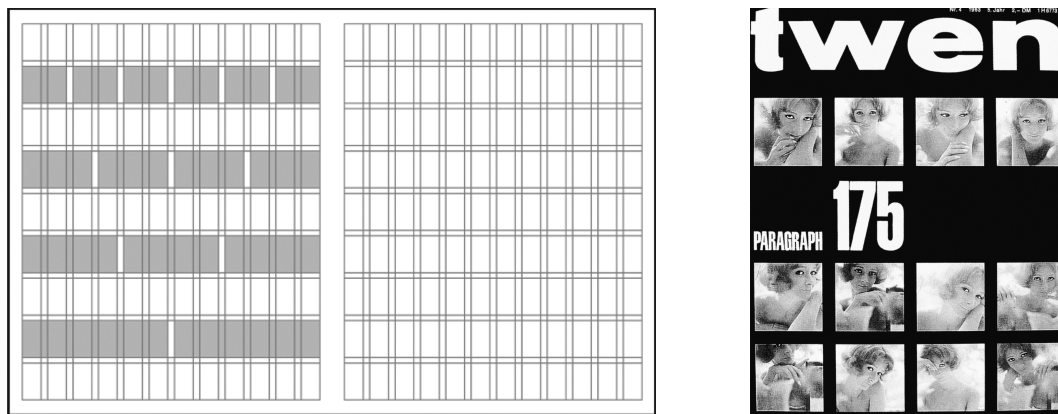


Рис. 8. «Двенадцатиколонная сетка» Вилли Флекхауза, созданная в 1959 г. для немецкого журнала «Твэн» (Twen)



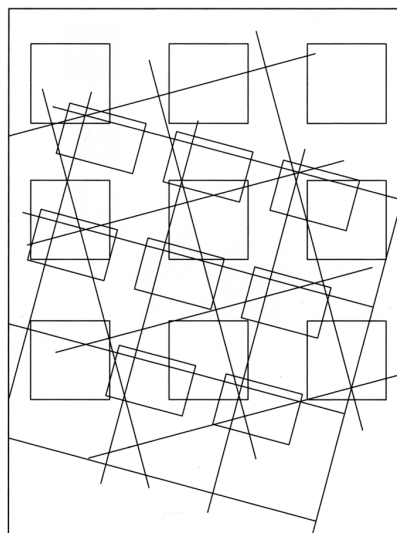
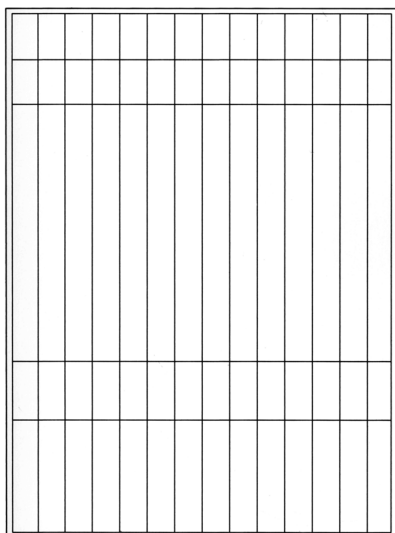


Рис. 9. Плакат Вилли Кунца и схема его построения

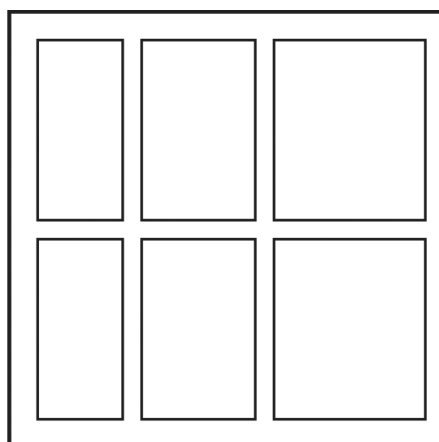


Рис. 10. Прогрессивная сетка Р. П. Лозе

Другим важным аспектом подробной классификации является возможность формального анализа структур печатной полосы. Полученные критерии могут быть использованы для экспертных и обучающих программ проектирования многополосных изданий. У исследователя появляются критерии оценки структурирования полосы, которыми можно тщательным образом описать дизайн издания. Это направление исследований лежит в смежных областях науки – информатики и дизайна – и остаётся открытым для проведения дальнейших работ. Создание таких экспертных компьютерно-информационных систем послужит для решения междисциплинарных проблем.

В будущем возможно интегрирование подобных систем в издательские пакеты программ для оценки применения возможных структур, предложения вариантов сеток для конкретных проектов, автоматической сигнализации ошибочности принятых решений. Вкупе с искусственным интеллектом дизайнер получит мощнейший инструмент для проектирования, что уменьшит временные затраты на разработку инженерных решений и, соответственно, усилит творческую составляющую профессии.

#### Примечания

1. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000. Т. 1. С. 54.
2. Королькова А. Живая типографика. М.: IndexMarket, 2007. С. 175.
3. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000. Т. 1. С. 98–99, 113–114.
4. Самафа Т. Создавая и ломая сетку. М.: РИП-холдинг, 2005 (Rockport, 2002). С. 26–29.
5. Там же. С. 58–59, 70–71.
6. Там же. С. 52–53, 76–77, 104–105.
7. Хёрлберт А. Сетка: Модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг / пер. с англ.; коммент. М. Аникста. М.: Книга, 1984. С. 65–66.
8. Там же. С. 54.

УДК 78

Е. Ю. Соловьёва

### ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРИТЧИ О МУДРЫХ И НЕРАЗУМНЫХ ДЕВАХ В СОБОРЕ ГОРОДА ГАМБУРГА

Цель данной статьи – рассмотреть особенности изображения притчи о мудрых и неразумных девах в соборе города Гамбурга. В ходе исследования особый акцент был сделан на анализе стилистического и иконографического решения данного произведения.

The subject of the research is the peculiarities of images of wise and foolish virgins in the cathedral of Hamburg. Special accent is made on the stylistic and iconographic features of this sculpture.

*Ключевые слова:* немецкая средневековая скульптура, иконография, притча о мудрых и неразумных девах, готический стиль.

*Keywords:* German medieval sculpture, iconography, parable about wise and foolish virgins, gothic style.

Притча о мудрых и неразумных девах, наравне с притчами о Бедном Лазаре, Милосердном Самаритянине и Блудном Сыне, является одной из самых значимых и часто изображаемых библейских притч в христианском искусстве. Особо впечатляющее воплощение она получила в немецкой скульптуре. На территории средневековых немецких земель сохранилось более тридцати памятников, выполненных на сюжет данной притчи.

В Западной Европе начале XX в., с появлением огромного интереса к наследию европейского Средневековья, создаются отдельные монографии об изображениях мудрых и неразумных дев в христианском искусстве. В основном это работы немецких исследователей.

Основные работы по этой теме – диссертация Вальтера Лемана и Регины Кёркель-Хинкфот. Это интересные научные работы общего плана, но данному памятнику в них практически не уделено должного внимания.

Притча о мудрых и неразумных девах имела свое образное воплощение в различных видах средневекового западноевропейского искусства. В XII в. появляются скульптурные изображения и в XIII столетии – витражные композиции.

Притча – это форма речи, рассказ или изречение, иллюстрирующее ту мысль, которую хочет донести до нас автор. Притчи присутствуют в Ветхом Завете, раввинистической литературе и в евангелиях Нового Завета. Притчи, рассказанные Иисусом, в сравнении с другими уникальны.

Насчитывается в общей сложности шестьдесят притч и притчевых изречений в синоптических евангелиях. Больше всего притч записано в евангелиях от Матфея и Луки. Многие из притч Матфея приводятся им как притчи Царства – о пшенице и плевелах (13:24–30), о горчичном зерне (13:31–32), о закваске (13:33), о сокрытом сокровище (13:44), о жемчужине (13:45–46), о неводе (13:47–50), о прощении десяти тысяч талантов и ста динариев (18:21–35), о рабочих на винограднике (20:1–16), о брачном пире (22:1–14), о десяти девах (25:1–13). Все эти десять притч вводятся словами: «Царство Небесное подобно...». Притчи Царства часто отражают эсхатологическую перспективу, а завершается эта тема в евангелии от Матфея притчей о Последнем суде, повествующей о пастыре, отделяющем овец от козлиц (25:31–33). Сам текст притчи занимает в Евангелии от Матфея место между двумя повествованиями о Втором Пришествии Христа. На протяжении веков притча истолковывалась как предупреждение о грядущем Страшном Суде.

Придерживаясь повествовательного принципа и верности Библейскому тексту, иконография изображения данной притчи складывается в самых первых произведениях на эту тему. К моменту появления первых скульптурных изображений в Германии уже существовала определенная система правил, которой следовали немецкие мастера при создании образов мудрых и неразумных дев. Разнообразие в иконографии скульптурных изображений притчи о мудрых и неразумных девах является отличительной особенностью немецкой пластики.

История освоения территории средневековой Северной Германии христианами миссионерами началась еще во втором веке с территории современного Бремена, позже были освоены земли Гамбурга и Любека; все три города изначально принадлежали одному епископату. Начиная с XII в. Бремен, Гамбург и Любек играли ведущую роль в формировании торгового и политического союза северо-немецких городов – Ганзы. Если до XII в. среди этих трех городов главенствовал Бремен, начиная с момента заключения в 1241 г. союзного договора между Любеком, имевшим доступ к местам добычи рыбы в Балтийском и Северном морях, и Гамбургом, контролировавшим доступ к путям торговли солью из Люнебурга, влияние Бремена ослабло, а к 1367–1370 гг., времени окончательного оформления союза ганзейских городов, главенствующее положение оказалось у Любека как главы великой Ганзы.

Экономическое развитие северного немецкого края, укрепление власти светских правителей и миссионерских христианских пунктов, обращение в христианскую веру местных язычников на протяжении этого долгого периода влияли на

формирование особенностей культуры и искусства этого края. Христианские храмы, со своим великолепным убранством, должны были не только просвещать неграмотных прихожан, повествуя им о событиях, описанных в Ветхом и Новом заветах, но и убеждать ежечасно о величии и истинности христианской веры, в данном случае скорее язычников, чем людей, уверовавших во Христа. Церкви в столь отдаленных от христианского центра областях играли своеобразную роль форпостов истинной веры, были духовными «крепостями».

На берегу реки Эльбы, на месте, где когда-то находился северный миссионерский христианский центр, монастырь Ансгара (первый епископ этого северного края), включающий в свои постройки оборонительные сооружения и небольшую деревянную церковь, был возведен из дерева первый Гамбургский собор, который в XI в. перестроили в камне. Собор являлся самой первой каменной постройкой города. К 1248 г. собор был уже тесен для прихожан растущего прихода и нуждался, кроме всего прочего, в основательном ремонте из-за неоднократных в то время пожаров. Было решено перестроить собор в кирпиче. В 1277 г. позднероманская эмпорная базилика в рейнско-вестфальской традиции, но из кирпича, была завершена. Но в 1284 г. здание сильно пострадало во время страшного пожара в городе. К 1329 г. очередное строительство было завершено, и собор, представлявший собой уже современную на тот период готическую трехнефную базилику, освятили. К концу XIV в., по причине нехватки места для верующих бурно растущего города, базилику расширили, достроив по два боковых нефа.

На рубеже XIV–XV вв. для летнера Гамбургского собора были созданы в камне десять фигур мудрых и неразумных дев. Как именно выглядел летнер, можно себе представить лишь по единственному сохранившемуся рисунку, сделанному после частичного разрушения собора [1]. Сам же собор, ввиду ветхости и ненужности и, как отмечают некоторые исследователи, по политическим причинам (так как это был католический храм, а свободный ганзейский город Гамбург к началу XIX в. был почти весь городом лютеранским), был в период с 1804 по 1807 г. снесен [2]. На сегодняшний день мы обладаем для нашего исследования лишь скудными остатками былой красоты. От десяти статуй мудрых и неразумных дев сохранилась полностью лишь статуя одной неразумной, голова второй неразумной девы и торс еще одной (затруднительно сказать, мудрой ли или неразумной девы) хранятся сегодня в музее истории города Гамбурга.

Несмотря на такое положение дел, надо отметить, что перед нами снова, как и в предыду-

щем случае, нетрадиционное решение композиции. Скульптурный цикл находится в интерьере собора, подобные прецеденты нам уже знакомы, как, например, в случае с романским вариантом изображения притчи о мудрых и неразумных девах в Магдебурге, созданным в 1210–1230 гг. Но в Гамбургском соборе единственный раз данный цикл на тему притчи расположен в летнере. Вся фронтальная плоскость летнера была поделена вертикально на три части арками с ланцетовидным завершением, которые объединялись горизонтально фризообразной полосой галереи со слепыми пятнадцатью нишами готического абриса. В этих нишах были помещены мудрые (в пяти с северной стороны) и неразумные (в пяти с южной стороны) девы. В центре размещалась группа Деисуса: Христос, Мария, Иоанн Креститель, ближе к неразумным – Синагога, а в направлении к мудрым – Церковь. Все скульптурное убранство было ярко раскрашено и позолочено, как мы можем отчетливо видеть на остатках статуй. Несомненно, перед нами прекрасный образец готической пластики рубежа XIII–XIV вв.: рафинированность каменной резьбы, минимальная анатомическая телесность фигуры, подчеркнутая струящимися складками одеяния, как бы существующими сами по себе, – все это характерные черты европейской пластики данного периода. Эмоции горюющей неразумной девы, переданные столь впечатляюще, почти гротескны, не оставляют зрителя безучастным к происходящему. Многие исследователи при взгляде на уцелевшую статую неразумной девы предполагают прямое влияние Магдебургской школы храмовой пластики [3]. Но стоит ли искать какое-то определенное, конкретное влияние, особенно если учесть, в свою очередь, что при исследовании Магдебургского цикла на тему притчи о мудрых и неразумных девах подчеркивается несомненное не местное происхождение мастеров и прямое влияние Страсбургской традиции. Конечно, по ярко выраженным эмоциям горя от безнадежности утерянного рая, переданными с помощью активной мимики и жестикуляции, мы можем провести определенную параллель с Магдебургским циклом, ярким и уникальным по своему решению, являющимся первым случаем в

передаче эмоций радости и горя героев притчи, выполненным в середине XIII в. Но более близкое рассмотрение убеждает нас в отсутствии каких-либо дополнительных сходных черт в исполнении циклов статуй в обоих городах. В Магдебурге девы более «анатомичные», они земные, в отличие от «бестелесности» гамбургской. Передача эмоционального состояния Магдебургских неразумных дев (в данном случае мы ограничены в нашем сравнительном анализе лишь группой неразумных дев, так как изображения мудрых дев Гамбургского цикла, к большому сожалению, не сохранились), страдающих и безутешных в своем горе, реалистичнее, чем в позднем гамбургском варианте. Кроме того, само расположение статуй в летнере храма является новым в истории развития данного цикла на территории немецких земель. В Магдебурге данный цикл располагался на портале северного рукава трансепта; более ранний вариант, романский рельеф, также предназначался для портала, но позже был перенесен в верхнюю часть стен хора. Конечно, можно предполагать, что мастера, работавшие в Гамбурге, видели Магдебургскую скульптуру, с таким же успехом мы можем предположить, что они находились под впечатлением от скульптуры Страсбурга или Падерборна, где мудрые и неразумные девы тоже наделены активной мимикой. В то же время отрицать подобные предположения нельзя, особенно учитывая отсутствие собственной школы каменной пластики в северных немецких краях и значительную роль художественного наследия в средневековой скульптуре в целом. Тем не менее для нас самоценен данный цикл сам по себе. Можно только догадываться, какую невосполнимую утрату представляет для истории средневекового искусства Европы потеря столь интересного памятника, как скульптурный цикл на тему о десяти девах Гамбургского собора.

#### Примечания

1. *Bellmann F.* Die klugen und törichten Jungfrauen und der Lettner des Magdeburger Doms // FS für Harald Keller. 1963. S. 96.
2. *Mathieu K.* Der Hamburger Dom, 1973.
3. *Goldschmidt A.* Die älteste hamburgische Skulptur // Mitt. d. Ver. Hamburgischen Geschichte 8, 1905. S. 113–116.

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**АНОШИНА Елена Игоревна** – преподаватель кафедры перевода и переводоведения Пензенской государственной технологической академии. 440605, г. Пенза, пр-д Байдукова, д. 1а.

E-mail: sva00@yandex.ru

**АЧАЕВА Марина Сергеевна** – аспирант кафедры современного русского языка Казанского государственного университета им. В. И. Ульянова-Ленина, преподаватель кафедры социально-гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Елабужского филиала Института социальных гуманитарных знаний. 423602, Республика Татарстан, г. Елабуга, ул. Чапаева, д. 66.

E-mail: isgz\_@mail.ru

**БАЛАБАНОВА Маргарита Юрьевна** – соискатель кафедры англистики и межкультурной коммуникации Московского гуманитарного педагогического института. 393760, Тамбовская обл., г. Мичурино, ул. М. Горького, д. 29.

E-mail: balabanovarita2009@rambler.ru

**БАРАХОЕВА Нина Мустафаевна** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре ингушского языка Ингушского государственного университета. 386204, Республика Ингушетия, ст. Орджоникидзевская, пос. Гагарина, ул. Демченко, д. 1а.

E-mail: b1arahoi@rambler.ru

**БИРЮКОВА Ольга Ивановна** – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской, зарубежной литературы и методики преподавания Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева. 430007, г. Саранск, Студенческая ул., д. 11а.

E-mail: OlgBirukova@rambler.ru

**БУДКЕЕВ Сергей Михайлович** – кандидат педагогических наук, доцент по кафедре истории отечественного и зарубежного искусства Алтайского государственного университета, заслуженный деятель искусств РФ. 656049, г. Барнаул, ул. Димитрова, д. 66, каб. 219.

E-mail: budkeev@rambler.ru

**ГИЛЕМШИН Флёр Фоатович** – кандидат филологических наук, докторант кафедры русского языка и методики преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18.

E-mail: Fler.Gilemshin@yandex.ru

**ЖАТКИН Дмитрий Николаевич** – зав. кафедрой перевода и переводоведения Пензенской государственной технологической академии, доктор филологических наук, профессор, академик Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего профессионального образования РФ, член Союза писателей России, член Союза журналистов России. 440605, г. Пенза, пр-д Байдукова, д. 1а.

E-mail: ivb40@yandex.ru

**ЗИГАНШИНА Найля Фанизовна** – аспирант кафедры немецкой филологии Елабужского государственного педагогического университета. 423600, Республика Татарстан, г. Елабуга, ул. Казанская, д. 89.

E-mail: egpu@mail.ru, root@egpu.ru

**ЗИНОВЬЕВА Лариса Павловна** – аспирант кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского университета профсоюзов, преподаватель дирижирования и хоровой практики Санкт-Петербургского музыкально-педагогического колледжа № 3. 197198, г. Санкт-Петербург, ул. Воскова, д. 1.

E-mail: bhpublish@gmail.com

**ЗУБКОВА Ольга Станиславовна** – докторант кафедры профессиональной коммуникации и иностранных языков Курского государственного университета. 305000, г. Курск, ул. Радищева, д. 33.

E-mail: olgaz4@rambler.ru

---

**ИВАНОВ Андрей Витальевич** – соискатель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 190000, г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3.

E-mail: rainboyy@live.ru

**ИЛЬИН Юрий Васильевич** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре иностранных языков Нижегородской академии МВД России. 603600, ГСП-268, г. Нижний Новгород, Анкудиновское шоссе, д. 3.

E-mail: na@na mvd.nnov.ru

**КИСЕЛЕВА Виктория Александровна** – аспирант кафедры зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. 109004, г. Москва, Верхняя Радищевская ул., д. 16/18.

E-mail: peretz16@yandex.ru

**КОЛОДЯЖНАЯ Вероника Николаевна** – преподаватель английского языка МОУ ДОО «Детская музыкальная школа № 4 г. Белгород». 308036, г. Белгород – 36 а/я 9.

E-mail: veronikabgu@mail.ru

**КОСИНЦЕВА Елена Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре общего языкознания и уралистики Института языка, истории и культуры народов Югры Югорского государственного университета. 628011, Тюменская обл., г. Ханты-Мансийск, ул. Чехова, д. 16, корп. 4.

E-mail: Kosintseva\_elena@mail.ru

**КОШКАРОВА Наталья Николаевна** – доцент по кафедре международных коммуникаций Южно-Уральского государственного университета. 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, д. 76.

E-mail: nkoshka@ Rambler.ru

**КРЕНДЕЛЕВА Татьяна Владимировна** – аспирант кафедры коми и финно-угорской филологии Сыктывкарского государственного университета. 167000, Республика Коми, г. Сыктывкар, ул. Орджоникидзе, д. 23, каб. 302.

E-mail: Syn03@mail.ru

**КУЛЬКОВА Мария Александровна** – кандидат филологических наук, докторант кафедры русского языка и методики его преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, доцент по кафедре перевода и переводоведения Института экономики, управления и права. 420108, г. Казань, ул. Зайцева, д. 17.

E-mail: msoldatowa@list.ru

**КУТЕЕВА Неля Эдуардовна** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре русской и зарубежной литературы Бирской государственной социально-педагогической академии. 452450, Республика Башкортостан, г. Бирск, ул. Интернациональная, д. 10.

E-mail: n\_kuteeva@mail.ru

**ЛАПТЕВ Владимир Владимирович** – соискатель кафедры рекламных технологий Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, старший преподаватель кафедры информационных технологий в дизайне Института международных образовательных программ Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. 195220, г. Санкт-Петербург, Гражданский пр., д. 28.

E-mail: laptevsee@gmail.com

**ЛЕВЕНКОВА Елена Романовна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры английского языка Поволжской государственной социально-гуманитарной академии. 443099, г. Самара, ул. М. Горького, д. 65/67.

E-mail: elena\_levenkova@mail.ru

---

**ЛОШАКОВА Татьяна Витальевна** – кандидат педагогических наук, доцент по кафедре теории и истории литературы Северодвинского филиала Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова. 164520, Архангельская обл., г. Северодвинск, ул. Торцева, д. 6.

E-mail: [loshakov@atnet.ru](mailto:loshakov@atnet.ru)

**МАКЛАКОВА Елена Альбертовна** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре иностранных языков Воронежской государственной лесотехнической академии. 394043, г. Воронеж, ул. Рабочего класса, д. 38/2.

E-mail: [elena.maklakova5@mail.ru](mailto:elena.maklakova5@mail.ru)

**НАМЫЧКИНА Елизавета Валентиновна** – аспирант кафедры грамматики английского языка факультета иностранных языков, старший преподаватель кафедры английского языка гуманитарных факультетов Московского педагогического государственного университета. 119992, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1.

E-mail: [namychkina@gmail.com](mailto:namychkina@gmail.com)

**НЕСТЕРЕНКО Юлия Сергеевна** – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета. 119992, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 88.

E-mail: [yulyanesterenko@yandex.ru](mailto:yulyanesterenko@yandex.ru)

**ОЛЕФИР Светлана Степановна** – аспирант кафедры русского языка Московского государственного областного социально-гуманитарного института. 140411, Московская обл., г. Коломна, ул. Зеленая, д. 30.

E-mail: [olefir83@mail.ru](mailto:olefir83@mail.ru)

**ПАВЛОВА Екатерина Владимировна** – аспирант кафедры истории зарубежной литературы МГУ им. М. В. Ломоносова. 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, д. 1, стр. 51, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

E-mail: [katun\\_p1707@mail.ru](mailto:katun_p1707@mail.ru)

**ПЕВНЕВА Наталья Юрьевна** – соискатель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, хранитель фондов ГМЗ «Петергоф». 198516, г. Санкт-Петербург, г. Петродворец, ул. Разводная, д. 2.

E-mail: [sculpture08@mail.ru](mailto:sculpture08@mail.ru)

**ПОПОВА Александра Валерьевна** – аспирант кафедры русской литературы XX века и зарубежной литературы Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина. 399770, Липецкая обл., г. Елец, ул. Коммунаров, д. 28.

E-mail: [main@elsu.ru](mailto:main@elsu.ru)

**РЫЖАНОВА Елена Владимировна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического университета. 614990, г. Пермь, ул. Сибирская, д. 24.

E-mail: [ruczik@mail.ru](mailto:ruczik@mail.ru)

**РЫЛОВА Анна Евгеньевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета. 155908, Ивановская обл., г. Шуя, ул. Кооперативная, д. 24.

E-mail: [serpantin58@mail.ru](mailto:serpantin58@mail.ru)

**САБИРОВА Лариса Альбертовна** – соискатель кафедры русской литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета, учитель МОУ СОШ № 13 имени А. Л. Широких г. Сарапула Удмуртской Республики. 427037, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корпус 2, филологический факультет ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет».

E-mail: [ignatova@uni.udm.ru](mailto:ignatova@uni.udm.ru)

---

**САМСОНОВА Ирина Васильевна** – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета. 155908, Ивановская обл., г. Шуя, ул. Кооперативная, д. 24.

E-mail: serpantin58@mail.ru

**СЕМЕНЕНКО Наталия Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре филологии Старооскольского филиала Белгородского государственного университета. 309530, Белгородская обл., г. Старый Оскол, а/я 508.

E-mail: nsemenenko@yandex.ru

**СЕРГЕЕНКО Алла Александровна** – соискатель кафедры журналистики и связи с общественностью Белгородского государственного университета, старший преподаватель кафедры теории и практики журналистики Московского гуманитарного института им. Е. Р. Дашковой. 127349, г. Москва, ул. Лескова, д. 66.

E-mail: allsrg@list.ru

**СЕРОПЯН Аветис Серезаевич** – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета. 155908, Ивановская обл., г. Шуя, ул. Кооперативная, д. 24.

E-mail: serpantin58@mail.ru

**СОКАЕВА Диана Вайнеровна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературы и фольклора Учреждения РАН СОИГСИ им. В. И. Абаева ВНЦ РАН и правительства РСО-Алания. 362040, РСО-Алания, г. Владикавказ, пр. Мира, д. 10.

E-mail: socdial@yandex.ru

**СОЛОВЬЕВА Арина Александровна** – аспирант кафедры русской литературы Вятского государственного гуманитарного университета. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26.

E-mail: arinasolo@mail.ru

**СОЛОВЬЁВА Елена Юрьевна** – аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17.

E-mail: sey1204@mail.ru

**СОРОКИНА Анастасия Сергеевна** – аспирант кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48.

E-mail: anastasia\_s1982@mail.ru

**СУРАВИКИНА Елена Владимировна** – аспирант кафедры исторического языкознания Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского. 644077, Омская обл., г. Омск, пр-т Мира, д. 55а.

E-mail: elena-linguistic@rambler.ru

**УШАКОВА Александра Павловна** – кандидат филологических наук, доцент по кафедре общего языкознания Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета. 625003, г. Тюмень, ул. Семакова, д. 10.

E-mail: lingvo08@mail.ru

**ФЕДОРОВА Ольга Николаевна** – преподаватель кафедры европейских языков Академии Международного независимого эколого-политологического университета. 127299, г. Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 20.

E-mail: fyodorova1981@mail.ru



---

**ХАЙРУТДИНОВА Альбина Ринатовна** – аспирант очного обучения кафедры русского языка и методики преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 420021, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Татарстан, д. 2.

E-mail: khairutdinova\_albina@inbox.ru

**ЦВЕТКОВА Марина Владимировна** – доктор филологических наук, профессор по кафедре зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 603600, Нижегородская обл., г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а.

E-mail: marits@yandex.ru

**ЧЕРНЫШ Эвелина Эдуардовна** – аспирант кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории (академии) им. А. В. Собинова, помощник проректора по воспитательной работе СГК, концертмейстер кафедры оркестровых струнных инструментов СГК. 410012, г. Саратов, пр. Кирова, д. 1.

E-mail: evelina1506@mail.ru

**ШИРШИКОВА Екатерина Юрьевна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Вятского государственного гуманитарного университета. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26.

E-mail: sh\_kot@mail.ru

---

**ПРАВИЛА ПОДАЧИ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ  
В РЕЦЕНЗИРУЕМОМ НАУЧНОМ ЖУРНАЛЕ  
«ВЕСТНИК ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА»**

Срок публикации – по мере поступления материалов.

Для публикации статьи в реферируемом журнале необходимо

1) представить в редакцию

- а) отзыв-рекомендацию научного руководителя;
- б) заключение кафедры, на которой проходило выполнение научной работы;
- в) текст статьи в печатном варианте и в электронном виде с приложением сведений об авторе (см. ниже);

2) возместить стоимость издательских услуг, исходя из действующего тарифа (включая тариф НДС). В сумму платежа входит получение автором 1 экз. журнала.

Статьи, в которых отражаются результаты исследования, должны полностью отвечать требованиям, предъявляемым к научным журнальным статьям. К публикации принимаются научные статьи объемом от 0,5 до 1 печатного листа, выполненные в строгом соответствии с техническими требованиями.

**ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ,  
ПРЕДСТАВЛЯЕМОЙ В РЕДКОЛЛЕГИЮ ЖУРНАЛА**

**Общие требования**

Распечатка на бумаге А4 в 2 экземплярах, дискета с текстом статьи в формате Word или RTF (файл обозначается фамилией автора).

**Параметры страницы**

Поля: левое – 25 мм, правое, нижнее и верхнее – по 20 мм.

Интервал: 1,5.

Гарнитура: Times New Roman.

Размер кегля: основной текст – 14 пт; сноски и примечания, формулы – 12 пт.

Запрет висячих строк.

**Оформление статьи**

Текст начинается с указания фамилии, имени и отчества автора статьи (на русском и английском языках). Далее следует название статьи (на русском и английском языках), до десяти ключевых слов на русском и английском языках. После названия (для аспирантских работ) указывается: работа представлена кафедрой (название кафедры и вуза). Статья сопровождается индексом УДК (универсальная десятичная классификация).

**Аннотация статьи.** Аннотация пишется на русском и английском языках – не более 400 знаков каждая, включая пробелы (помещается непосредственно перед текстом).

**Ссылки на литературу** в тексте статьи даются в квадратных скобках.

Напр.: Этот вопрос уже рассматривался лингвистами [1].

**Литература** указывается в конце статьи под заголовком ПРИМЕЧАНИЯ. Далее под номерами указывается литература *в порядке цитирования ее в тексте статьи*. Автор, источник, место и год издания, страница оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 Библиографическая ссылка. Ср., напр.:

**Примечания**

1. Лурия А. Р. Язык и сознание. Ростов н/Д, 1998.
2. Леонтьев А. А. Психофизиологические механизмы речи // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. М., 1970. С. 314–370.

---

3. *Кутенов В. И., Виноградова А. Г.* Искусство Средних веков / под общ. ред. В. И. Романова. Ростов н/Д, 2006. С. 144–251.

4. *Паринов С. И., Ляпунов В. М., Пузырев Р. А.* Система Соционет как платформа для разработки научных информационных ресурсов и онлайн-сервисов // Электрон. б-ки. 2003. Т. 6, вып. 1. URL: <http://www.elbib.ru/index.phtml?page=elbib/rus/journal/2003/part1/PLP/> (дата обращения: 25.11.2006).

#### **Рисунки**

Формат bmp, tif

#### **Диаграммы**

Формат Excel

#### **Таблицы**

Формат Word

#### **Математические и физические формулы**

Редактор MS Equation

#### **Сведения об авторе (на отдельном листе)**

1. Фамилия, имя, отчество (полностью)
2. Специальность
3. Ученая степень, звание, должность по кафедре
4. Полное название кафедры, вуза
5. Научный руководитель (ФИО, научная степень, ученое звание, должность)
6. Адрес с почтовым индексом, контактный телефон, e-mail

• Аспиранты очного обучения указывают ведущую кафедру и полное название вуза.

• Аспиранты заочного обучения и соискатели указывают место работы и должность.

• Докторанты и преподаватели вузов указывают ученую степень, звание, должность по кафедре, полное название кафедры и вуза.

---

Все документы необходимо отправлять в **одном письме** по адресу  
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26,  
редколлегия журнала «Вестник ВятГГУ»,  
направление «Филология».

Редколлегия рецензируемого научного журнала  
оставляет за собой право отклонять представленные материалы,  
если они не соответствуют установленным требованиям.  
Авторам присланные материалы и корректуры не возвращаются.

**Вестник**  
**Вятского государственного гуманитарного университета**  
**Филология и искусствоведение**  
**Научный журнал № 3(2)**

Подписано в печать 25.08.2010 г.  
Формат 60×84 1/8 . Бумага офсетная. Гарнитура Mysl.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,5. Тираж 1000. Заказ № 1474.

Издательство Вятского государственного гуманитарного университета  
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26  
(8332) 673-674