

Вятский государственный гуманитарный университет

В Е С Т Н И К
ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Филология и искусствоведение

Научный журнал

№ 4(2)

Киров
2011

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

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

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

Адрес редакции: 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26,
тел. (8332) 673-674 (Издательство ВятГГУ)

Редактор О. Коробкова
Компьютерная верстка Л. Кислицыной

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

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

© Вятский государственный гуманитарный университет (ВятГГУ), 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

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

Интернет-дискурс.

Слово в языке художественной литературы. Теория текста

<i>Ахренова Н. А.</i> Интернет-лингвистика: типология, специфика, исследования интернет-дискурса	6
<i>Фахарова Г. Р.</i> Функционирование глагольных форм в рассказе И. А. Бунина «Муза»	9
<i>Костякова Л. Н.</i> Экспрессивная дифференциация колоративов желтого тона в произведениях Б. А. Пильняка	13
<i>Айтасова С. И.</i> Комплексная характеристика заменяющих наименований в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя	15
<i>Ли В. В.</i> Суждение как опора для диалогизации монологического текста	20

Языковая номинация. Когнитивно-коммуникативные исследования.

Гендерная лингвистика

<i>Панина Т. И.</i> Номинация болезни в удмуртском языке	24
<i>Фромах Л. В.</i> Лексические новообразования С. Д. Кржижановского, созданные окказиональными способами русского языка	30
<i>Синявская С. П.</i> Анатомическая терминология как объект когнитивно-коммуникативного исследования	36
<i>Солдаткина Т. А.</i> Паремии с оценочным концептом в языковом сознании человека	38
<i>Посиделова Е. А.</i> Методика составления гендерного словаря (на материале лексикографического портретирования фразеологических единиц)	42

Языки мира. Сопоставительное языкознание.

Сравнительно-исторические и типологические исследования.

Проблемы межкультурной коммуникации. Переводоведение

Семантика и функционирование языковых единиц. Проблемы порождения речи.

Изменения в словарном составе языка. Вопросы словообразования

<i>Гуреева И. Л.</i> Семантические сдвиги английских прилагательных	48
<i>Иванова Т. К.</i> Функциональные особенности словообразовательных гнезд в русском и немецком словосложении	51
<i>Гафурова А. А.</i> Функциональные возможности антропонимов в языке татарской и англоязычной рекламы	56
<i>Корниевская С. И.</i> Стратегии ухода от лексического поиска при устном продуцировании речи в ситуации учебного двуязычия (результаты эксперимента)	61
<i>Гридасова А. В.</i> Влияние русских заимствований на словарный состав английского языка	64
<i>Воронина Л. В.</i> Объективация пропозициональной структуры АКТОР – АКТИОН – ZEIT на словообразовательном уровне немецкого языка	70

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Интерпретация художественного образа. Тема и мотив в литературном произведении. Монологичность и полифоничность в публицистике

- Прохорова О. В.* Идея образа «человека без направления» в романах Н. С. Лескова 75
Смирнова Н. В. Образ идеальной героини-«философки»
в русской литературе последней трети XVIII в. 79
Зиновьева Э. Н. Тема Родины в творчестве А. Н. Вертинского 83
Матасова У. В. Мотив «водной девы» в русской литературе эпохи романтизма 86
Куликова Е. Ю. К вопросу о динамике мотива и лирического сюжета
в поэзии акмеистов: особенности поэтических «травелогов» 90
Прохоров Г. С. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского и «В чем моя вера» Л. Н. Толстого
(к вопросу о монологичности/полифоничности в публицистике) 93

Национально-художественное и культурное своеобразие художественного текста. Фольклорные традиции

- Степин С. Н.* Национально-художественное своеобразие
поэзии Мордовии 1970–1980-х гг. 98
Шеянова С. В. Мордовский военный роман в культурно-литературном пространстве
Поволжья и Приуралья: к вопросу генезиса и национальной самобытности 102
Азатуллоева О. В. Народно-нравственные акценты мировосприятия
в фольклорной традиции казачьего воинства (по роману М. А. Шолохова «Тихий Дон») 107

Зарубежная литература

Художественно-документальный нарратив. Образ персонажа. Литературное творчество в свете различных научных направлений

- Манжула О. В.* Идеализация образа Александра Македонского в романах Мэри Рено 111
Савченко А. А. Мифы о Кухулине и Фионне и их интерпретация в поэме
Д. Игана «Холм Аллена» 115
Симонова А. А. Роман Сенанкура «Оберман»: на границе культурных эпох 121
Соколова Н. И. Тенденции прерафаэлитизма в рассказе
К. Россетти «Потерянный Тициан» 129
Гладилин Н. В. Черты постмодернизма в «Марботе» Вольфганга Хильдесхаймера 134
Бозрикова С. А. Особенности художественно-документального нарратива
(«Хладнокровное убийство» Т. Капоте и «101-й километр» М. Осипова) 139

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

- Махлина С. Т.* Модерн в истории жилого интерьера 143
Ефремова О. В. Идея «красивости» как основной качественный критерий
в дизайне жилого интерьера конца XX в. 147
Гагиева Н. Г. Орнамент вязаных изделий коми (зырян) конца XIX – начала XX в.:
анализ знаковых средств культуры 151
Кривонденченков С. В. Этимология и семантика слова «знаточество» в отечественном
искусствознании 155
Дмитриев В. Ф. Эволюция жанров кинодраматургии: от «эмоционального сценария»
А. Г. Ржешевского до «поэтического сценария» А. И. Снежина 159

- СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ** 161

CONTENTS

- Akbrenova N. A.* Linguistics of the Internet: Typology, Specific Features, History of the Research of the Internet Discourse
- Fakbarova G. R.* Functioning of Verbal Forms in I. A. Bunin's Story "The Muse"
- Kostyakova L. N.* The Expressive Differentiation of Yellow Coloratives in Boris Pilniak's Texts
- Aytasova S. I.* Comprehensive Analysis of Euphemisms in N. V. Gogol's Poem *Dead Souls*
- Li V. V.* Judgment as a Support for Discussing a Monological Text
- Panina T. I.* Words With the Meaning of Illness/Disease In the Udmurt Language
- Promah L. V.* New Lexical Formations of Sigizmund Krzhizhanovsky Created by the Occasional Ways of the Russian Language
- Sinyavskaya S. P.* Anatomical Terminology As An Object Of Cognitive-Communicative Studies
- Soldatkina T. A.* Paremiological Units with the Concept of Estimation in Human Linguistic Consciousness
- Posidelova E. A.* Methods and Pragmatic Approaches of Compiling a Sociocultural Gender Dictionary of Phraseological Units
- Gureyeva I. L.* Semantic Shift of English Adjectives
- Ivanova T. K.* Functional Peculiarities of Word-Formative Nests in Russian and German Word-Composition
- Gafourova A. A.* Functional Potential of Anthroponyms in the Language of Tatar and English Advertising
- Kornievskaya S. I.* Strategies of Lexical Search Avoidance in the Process of Oral Speech Production in the Unbalanced Classroom Bilingual Case (experiment results)
- Gridasova A. V.* The Influence Of Russian Borrowings on the English Vocabulary
- Voronina L.V.* Objectivation of the Propositional Structure AKTOR – AKTION – ZEIT on the Word Building Level of the German Language
- Prokhorova O. V.* The Character of "A Man Without Orientation" in N. S. Leskov's Novels
- Smirnova N. V.* The Image of the Ideal Heroine-"Philosopher" in Russian Literature of the Last Third of the XVIII Century
- Zinovieva E. N.* The Theme of Homeland in A.N.Vertinsky's Oeuvre
- Matasova U. V.* The "Water Maiden" Motif in Russian Romantic Literature
- Kulikova Ye. Yu.* On the Problem of Motif Dynamics and the Lyrical Plot of Acmeist Poetry: Peculiarities of Poetic "Travelogues"
- Prokhorov G. S.* *The Diary of a Writer* by F. M. Dostoevsky and *In What Is My Faith* by L. N. Tolstoy: On the Question of Polyphonic And Monological Structures in the Social Journalism.
- Stepin S. N.* National-Artistic Specificity of Mordovian Poetry of the 1970s–1980s
- Shbeyanova S. V.* Mordovian War Novel in the Culture and Literature of the Volga and Ural Region: on the Issue of National Specificity Genesis
- Azatulloeva O. V.* Folk-Moral Accents of the World Perception in Folklore Tradition of the Cossacks (based on M. A. Sholokhov's novel "Quiet Flows the Don")
- Manzhula O. V.* Idealization of Alexander the Great in M. Renault's Novels
- Savchenko A. L.* Irish Myths about C'uhulainn and Fionn and their Interpretation in D. Egan's Poem "The Hill of Allen"
- Simonova L. A.* Senancour's Novel "Obermann": on the Border of Cultural Epochs
- Sokolova N. I.* Pre-Raphaelite Tendencies in C. Rossetti's Short Story "The Lost Titian"
- Gladilin N. V.* Marks of Post-Modernism in "Marbot" by Wolfgang Hildesheimer
- Bozrikova S. A.* Peculiarities of Creative Nonfiction ("In Cold Blood" by T. Capote and "The 101st Kilometer" by M. Osipov)
- Mablina S. T.* Art Nouveau in the History of Dwelling Interior
- Efremova O. V.* The Idea Of "Decorativeness" As A Basic Qualitative Criterion in Dwelling Interior Design of the Late XX Century
- Gagieva N. G.* The Ornament of Knitted Items of Komi (Zyryan) People of the End of the XIX – the Beginning of the XX Century: the Analysis of Sign Means of Culture
- Krivondenchenkov S. V.* Etymology and Semantics of the Word "Connoisseurship" in the Native Studies of Art
- Dmitriev V. F.* Evolution of Genres of Film Dramatic Art: from "The Emotional Scenario" of A. G. Rzheshesky to "the Poetic Scenario" of A. I. Snezhin

ЛИНГВИСТИКА

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

Интернет-дискурс.

Слово в языке художественной литературы. Теория текста

УДК 81

Н. А. Ахренова

ИНТЕРНЕТ-ЛИНГВИСТИКА: ТИПОЛОГИЯ, СПЕЦИФИКА, ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА

В данной статье рассматривается одно из наиболее перспективных направлений в рамках интернет-лингвистики – дискурсивный анализ. Автор выделяет специфические черты интернет-дискурса, функции, приводит типологизацию внутри интернет-дискурса.

The article dwells on one of the key aspects of the linguistics of the Internet – discourse analysis. The author describes some specific features, functions and typology of the Internet discourse.

Ключевые слова: интернет-лингвистика, коммуникация, интернет-дискурс, дискурсивный анализ, устно-письменный дискурс.

Keywords: linguistics of the Internet, communication, Internet-discourse, discourse analysis, oral-written discourse.

Появление большого количества исследований в сфере интернет-лингвистики, обращение исследователей к новым аспектам изучения языка общения в интернете – все это требует всестороннего осмысления истории названного научного направления, его современного состояния, закономерностей эволюции и взаимодействия с другими научными направлениями.

Язык интернета, его характеристики и особенности функционирования привлекают внимание отечественных и зарубежных языковедов на протяжении последних двух десятилетий.

Истоки интернет-лингвистики как нового междисциплинарного направления прослеживаются в социолингвистике и психолингвистике, линг-

вистике текста и функциональной стилистике, лингвопрагматике, дискурсологии, когнитивистике, теории коммуникации (коммуникалогии). При этом интернет-лингвистика пересекается со многими смежными областями – психологией, информатикой, социологией.

Интернет сегодня становится важной частью любой науки и всей жизни общества в целом. Пожалуй, впервые изначально сугубо техническое изобретение стало явлением социальным и теперь уже не социум, не культура и не язык влияют на Интернет, а Интернет влияет на все эти компоненты нашей действительности, а часто просто трансформирует их, делая, таким образом, борьбу с глобализацией или американизацией бесполезной, так как именно Интернет стал предвестником глобализации, а затем и основой этого процесса.

Сегодня мы можем с уверенностью сделать вывод о выделении нового самостоятельного направления в лингвистике – интернет-лингвистики. Данное направление можно определить следующим образом: *интернет-лингвистика – направление в языкознании, занимающееся изучением особенностей функционирования и развития естественного человеческого языка в глобальном интернет-пространстве, изучением лингвистического поведения языковой виртуальной личности в ходе коммуникации на естественном языке в интернете.*

В ходе анализа имеющихся работ в области интернет-лингвистики мы можем сделать вывод, что развитие парадигмы исследований в данной области напоминает развитие лингвистики в целом. Так, в самом начале, приблизительно в 1999–2004 гг., господствовали сравнительно-историческая парадигма (как правило, исследователи рассматривали интернет-вокабуляр двух языков в сравнении) и системно-структурная парадигма (в центре внимания слово). С 2005 г. добавилась антропоцентрическая парадигма (исследования ста-

ли проводиться с учетом человека и его роли в общении, опираясь на идеи и основные положения когнитивной лингвистики, психолингвистики и социолингвистики, коммуникативистики и т. д.). В нашей работе, руководствуясь утверждением Т. Куна о том, что в лингвистике (и вообще гуманитарных науках) парадигмы не сменяют друг друга, но накладываются одна на другую и сосуществуют в одно время, игнорируя друг друга, мы попытаемся объединить все эти парадигмы и составить системное описание интересующей нас области знаний – интернет-лингвистики.

Также мы опираемся на описание сущности языка, предложенное Ю. С. Степановым, который представил его в виде нескольких образов, так как ни один из этих образов, взятых отдельно, не отражает сущность языка: 1) язык как язык индивида; 2) язык как член семьи языков; 3) язык как структура; 4) язык как система; 5) язык как тип и характер; 6) язык как компьютер; 7) язык как пространство мысли и как «дом духа» (М. Хайдеггер), т. е. язык как результат сложной мыслительной деятельности человека.

Одно из направлений исследования функционирования языка в Интернете должно, по нашему убеждению, опираться на **дискурсивный подход**. Этот подход подразумевает «погруженность речи в жизнь», по метафорическому определению дискурса, данному Н. Д. Арутюновой [1] в ЛЭС. Ю. С. Степанов [2] отмечает, что «дискурс – это “язык в языке”, но представленный в виде особой социальной данности... Дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир». Безусловно, мир Интернета – это абсолютно особый мир, со своими особыми правилами (сетикетом), своей терминологией и своим дискурсом. Итак, одним из **объектов** исследования интернет-лингвистики является **интернет-дискурс**, который мы определяем как **открытую совокупность текстов, рожденных в Сети**.

В то же время в современной практике все чаще встречаются понятия, включающие в свой состав элемент «Интернет» – например, «интернет-медиа», «интернет-коммуникация», «интернет-лексикография», особенно в обстоятельствах усиливающейся интернационализации общества и науки (а значит, и научного языка и терминологического аппарата – на базе англоязычных терминов). Поэтому оправданным видится использование именно термина «**интернет-дискурс**» (для типологизации дискурса в сфере Интернета и по широкой проблематике общения в нем), который охватывает все вышеперечисленные аспекты. Он уже появлялся в работах российских и зарубеж-

ных лингвистов (Е. Н. Галичкиной [3], Буториной [4], Трофимовой [5], Д. Кристал [6], Н. Барон [7] и др.), широко применяется в мире и представляется предпочтительным, корректным и всеобъемлющим.

Мы ставим целью нашего дальнейшего исследования всесторонний многомерный анализ и субклассификацию этого типа дискурса. По итогам первичного анализа мы предлагаем **функциональную типологию**, выделяя ряд **подвидов** интернет-дискурса (которые часто являются переходными и взаимно перекликающимися с другими дискурсивными областями), например:

- учебно-академический интернет-дискурс (в учебных пособиях, справочниках, словарях, исследованиях различных аспектов интернет-коммуникации, обучении использованию информационно-коммуникационных технологий в учебном процессе, дистанционном обучении), выполняет **образовательную функцию**;

- дискурс интернет-медиа (электронных СМИ), выполняет **информационно-полемическую функцию**;

- ритуально-публичный интернет-дискурс (например, дискурс отчетов и совещаний, выступлений руководителей компаний, презентации, PR и реклама и т. п.), выполняет функцию **аргументативного воздействия**;

- дискурс профессионального делового общения посредством интернета (переговоры, общение с клиентами, коллегами по электронной почте, с помощью видеоконференций – преимущественно письменные ярко выраженными чертами устного), выполняет **информационно-персуазивную функцию**.

Здесь важно отметить, что традиционное для XX в. деление на устный и письменный дискурсы также начинает устаревать. Действительно, одним из наиболее очевидных критериев для типологии и классификации дискурса является использующийся коммуникативный канал. По типу **канала** передачи информации традиционно различаются (и часто противопоставляются) **устный и письменный дискурс**. Различие в канале передачи информации ведет к разным характеристикам устного и письменного дискурса (что доказано еще У. Чейфом): в устном дискурсе порождение и понимание происходят синхронизированно, а в письменном – последовательно. Поэтому при устном дискурсе речь порождается фрагментированно – толчками, квантами (интонационными единицами). При письменном дискурсе предикации интегрируются в сложные предложения и комплексные синтаксические конструкции. Кроме того, при устном дискурсе (в отличие от письменного) имеется временной и пространственный контакт между участниками, обуславливающий глубокое вовлечение их в ситуацию, в

отличие от письменного дискурса, предполагающего отстранение говорящего и адресата от описываемой в дискурсе информации, что находит отражение в разном использовании лексико-грамматических средств.

Однако с развитием информационно-коммуникационных технологий такая бинарная оппозиция устного и письменного видов дискурса уже не кажется столь очевидной и меняет сам характер данных видов.

Очевидно, необходимо признать появление нового, третьего вида дискурса – дискурса в Интернете (или сетевого, компьютерного, электронного, виртуального). Он совмещает в себе элементы устного и письменного дискурсов, его можно назвать устно-письменным типом дискурса, который характеризуется высокой степени разговорности, спонтанности, отклонением от норм языка. Общение в сети (например, в чатах и форумах) предполагает наличие как минимум контакта во времени и глубокую вовлеченность в ситуацию с мгновенным реагированием, хотя «разговор» ведется в письменной (или квазиписьменной) форме. Часто эта форма дополняется, перемежается обменом фото- и видеоизображениями участников (сделанных непосредственно в момент разговора с помощью, например, веб-камеры и мгновенно пересылаемых в Сети). Все это обеспечивает высокую степень эмоциональной вовлеченности и синхронизацию порождения и восприятия информации (и специфика общения в Интернете привлекает заслуженный интерес лингвистов, например [8]).

Сегодня возникают некоторые противоречия в выборе терминологии для обозначения данного типа дискурса как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. В современной литературе по данному предмету мы можем встретить следующие терминологические определения: интернет-дискурс, компьютерный дискурс, сетевой или электронный дискурс, *electronic discourse*, *interactive written discourse*.

Мы предлагаем выделить этот новый, перспективный для изучения вид дискурса отдельно, определив его как «Интернет». Термин «компьютерный» уже не охватывает широкий ряд технических средств его обеспечения, так как в последние годы появились разного рода смартфоны и прочие коммуникаторы, которые уже не ассоциируются с традиционным образом настольного компьютера. В основе понятия «сетевой дискурс» лежит именно подключенность участников общения к определенной сети. Термин «сетевой» также неоднократно используется применительно к научному дискурсу в Интернете, например [9].

Мы придерживаемся термина «интернет-дискурс», так как именно технология Интернета

сегодня прочно ассоциируется с компьютером и информационно-коммуникационными технологиями, их внедренностью во все сферы нашей жизни. Именно в Интернете зародились сервисы Веб 2.0, без которых мы уже не мыслим современного общения, образования, да и повседневной жизни в целом. Понятие «сеть» является составной частью слова «Интернет» («net» переводится как «сеть»). Поэтому мы считаем наиболее мотивированным употреблять термин «интернет-дискурс».

Помимо очевидной функции интернет-дискурса дистанционного общения участников в режиме реального времени, по аналогии с исследователем Е. И. Шейгал [10], мы можем выделить следующие функции интернет-дискурса: референтная (отражательная), креативная и магическая.

На данный момент большой интерес вызывает анализ интернет-дискурса с жанрово-стилевой точки зрения. Обобщая имеющиеся исследования по данному направлению, можно констатировать, что мы имеем дело со смешением стилей и жанров – в электронных версиях печатных изданий, в статьях на научные темы могут встретиться тексты научно-технического стиля, иногда прерываемые вставками, написанными разговорным вариантом литературного стиля, в чатах используется жаргон, нередко очень сниженный, в блогах – откровения, написанные тем же грубым жаргоном.

Сейчас же нам хотелось бы обратить внимание на еще одну отличительную особенность, которая дает право интернет-дискурсу на существование. Согласно утверждению Ю. С. Степанова, «дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир. В мире всякого дискурса действуют свои правила синонимичных замен, свои правила истинности, свой этикет. Это – “возможный (альтернативный) мир” в полном смысле этого логико-философского термина. Каждый дискурс – это один из “возможных миров”». В Интернете, как особом мире коммуникации, вырабатываются свои правила общения, свой речевой этикет, который получил название сетевой этикет, или *сетикет* (Сеть + этикет от англ. *netiquette* (*Net + etiquette*)).

Правила сетикета вырабатываются сетевым сообществом, и хотя нет четкого комплекса формальных правил сетикета, наиболее известными можно считать следующие: 1) помните, что вы говорите с человеком; 2) помните, где вы находитесь в киберпространстве; 3) высказывайтесь кратко и по существу; 4) старайтесь быть грамотными; 5) не используйте заглавные буквы;

6) используйте смайлики, но в меру; 7) не забывайте отвечать на письма или сообщения; 8) будьте вежливы и осторожны.

Итак, в современной лингвистике большое значение приобретает изучение коммуникации, общения, которое реализуется в форме дискурса. В настоящее время происходит формирование новых типов дискурса: делового, рекламного, популярного экономического, массмедиального, интернет-дискурса. Принимая во внимание тот факт, что интернет-дискурс является своеобразным ядром, объединяющим вокруг себя различные типы дискурса, представляется возможным рассматривать основные формы общения в Интернете (блоги, чаты, форумы, социальные сети, электронную почту и т. д.) как демонстрацию определенного типа дискурса – интернет-дискурса. Мы объединяем разнообразные жанры общения в Интернете обобщенным названием *интернет-дискурс*, так как здесь имеет место языковое отражение когнитивного процесса восприятия определенной концептосферы (Интернета в его отдельных проявлениях – концептах), а также эмоциональное отношение к описываемому концепту, оценка данного явления, формирование определенного мнения об описываемом событии или явлении, побуждение пользователя к определенным действиям.

Примечание

1. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. энцикл., 1990. 2-е изд., 2002. С. 136–137.
2. Степанов Ю. С. Язык и Метод. К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 670.
3. Галичкина Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2001.
4. Буторина Е. А поговорить? Интернет как лингвистический феномен. М.: «Мир медиа XXI», 1999. № 1.
5. Трофимова Г. Н. Как обозначить принадлежность к Интернету // Мир русского слова. 2001. № 4.
6. Crystal D. Language and the Internet. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
7. Varon N. Alphabet to email. L.: Rotledge, 2000.
8. Асмус Н. Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства: дис. ... канд. филол. наук / Челяб. гос. ун-т. Челябинск, 2005; Атабекова А. А. Лингвистический дизайн WEB-страниц. М.: РУДН, 2003; Бергельсон М. Б. Языковые аспекты виртуальной коммуникации // Вестн. Моск. унта. Сер. 19. Лингвистика и межкультурные коммуникации. 2002. № 1. С. 43–48; Войскунский А. Е. Развитие речевого общения как результат применения Интернета. 2001. URL: <http://www.psynet.by.ru/index.html>; Галичкина Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2001; Грошко Е. И. Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе. Орел: Картуш, 2007. Вып. 5. С. 223–237; Гуль-

шина А. Е. Лингвостилистические особенности текста веб-сайта: проблема смыслового восприятия: на материале презентационных текстов веб-сайта: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006; Кондрашов П. Е. Компьютерный дискурс: социолингвистический аспект: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2004; Таратухина Ю. В., Мальцева С. В. Сетевые сообщества: коммуникационные аспекты. 2010. URL: <http://www.hse.ru/data/2010/05/19/1235851263/Сетевые%20сообщества%20коммуникационный%20аспект.doc> и др.

9. Моргунов Н. А. Научный сетевой дискурс как тип текста: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2002; Грушевская Т. М., Овчарова К. В., Таранец Н. А., Тхорик Е. Б. Признаки научного сетевого дискурса. 2005 URL: <http://www.ict.edu.ru/vconf/files/9694.doc>

10. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса: дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2000. С. 33–43.

УДК 811.161.1.

Г. Р. Фахарова

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ГЛАГОЛЬНЫХ ФОРМ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «МУЗА»

В статье рассматриваются глаголы прошедшего времени совершенного и несовершенного вида, формы настоящего исторического и формы повелительного наклонения, выявляются их функции в рассказе И. А. Бунина «Муза». Анализируется также употребление в данном рассказе причастий и деепричастий.

The article considers verbs of the past tense of perfect and imperfect aspect, forms of present historic, forms of imperative mood; functions of these verbs are revealed in the story of I. A. Bunin "The Muse". The use of participle and gerund is analysed as well.

Ключевые слова: текст И. А. Бунина, семантика и функционирование предикативных и неpredикативных форм глагола.

Keywords: text of I. A. Bunin, semantics and functioning of predicative and non-predicative forms of the verb.

И. А. Бунин, вошедший в историю русской литературы как один из величайших мастеров слова, считал книгу «Темные аллеи» «самой совершенной по мастерству». «Темные аллеи» – цикл рассказов о любви. Для многих рассказов цикла («Темные аллеи», «Муза», «Руся», «Поздний час», «Волки», «В одной знакомой улице», «Холодная осень») характерен такой прием, как обращение героев, независимо от того, ведется повествование от их лица или от лица автора, к прошлому из настоящего. Этот прием позволяет Бунину раскрыть любовь, чаще всего

юнюю и непродолжительную по времени, прерванную каким-либо неожиданным обстоятельством, как самое значительное событие в жизни. Герой рассказа «Муза», обращаясь к воспоминаниям молодости и заново переживая свою юношескую любовь, хотя и обходится без прямых сопоставлений прошлого с настоящим, но сама интенсивность чувства, сохраненного в сердце и памяти много лет спустя, говорит о том, каким событием в его жизни было это чувство. Интенсивность чувств героя воссоздается с помощью глаголов прошедшего времени совершенного и несовершенного вида, причастий и деепричастий.

Наша статья посвящена анализу употребления глаголов прошедшего времени совершенного и несовершенного вида, форм настоящего исторического, форм повелительного наклонения, причастий и деепричастий в рассказе И. А. Бунина «Муза» [1].

В глагольных видах отражаются разнообразные качественные и количественные характеристики обозначаемой ситуации: статичность/динамичность, замкнутость/незамкнутость, длительность/моментальность, однократность/многократность. Вместе с тем, по словам Ю. С. Маслова, «в связном тексте решающую роль при выборе вида играют объективные хронологические соотношения между действиями – их одновременность (параллелизм), предшествование или следование во времени, наступление события на фоне другого, продолжающегося и т. д.» [2].

В. В. Виноградов, анализируя стиль «Пиковой дамы», отмечает, что формы прошедшего времени совершенного вида (СВ) «наиболее насыщены повествовательным динамизмом», так как «представление результата действия в связи с идеей самого процесса уже само в себе включает обращенность к предшествующему и направленность к последующему: результат в прошедшем времени совершенного вида мыслится динамически, как отправной пункт для нового действия». Что же касается форм прошедшего времени несовершенного вида (НСВ), то обозначаемые ими действия «лишь размещаются по разным участкам одной временной плоскости, не сменяя друг друга, а уживаясь по соседству, образуя единство картины» [3].

Вслед за Г. А. Золотовой, целесообразно различать «сюжетные» и «внесюжетные» времена. К «сюжетным» она относит видо-временные формы, которые имеют конкретную временную локализацию и тем самым «конструируют сюжетное время повествования». «Внесюжетными» она называет видо-временные формы, используемые в «расширенном, узуальном, постоянном значениях» и представляющие действие вне конкретной длительности, вне прикрепленности к определенному моменту или отрезку времени [4].

Своеобразие глагола заключается в том, что он представляет собой систему четырех форм: инфинитива, личных форм, причастия и деепричастия.

В анализируемом рассказе доминируют формы прошедшего времени совершенного и несовершенного вида. В случаях близкого следования друг за другом форм прошедшего времени совершенного вида повествование как бы сгущается, образуются контексты лаконичных, чередующихся конкретных действий [5]: *Когда коридорный принес самовар и мешочек с яблоками, она заварила чай, перетерла чашки, ложечки... А съевши яблоко и выпив чашку чая, глубже подвинулась на диване и похлопала рукой возле себя...* (385).

В других случаях употребления глаголов в форме прошедшего времени совершенного вида отдельные действия, факты представлены коммуникативно самостоятельными, относительно изолированными от других фактов, единичными: *Но вот однажды в марте, когда я сидел дома, работая карандашами, <...> кто-то постучал в дверь моей прихожей.* (384); *В мае я переселился, по ее желанию, в старинную подмосковную усадьбу...* (385).

Иногда фиксируется начальная стадия, зарождение каких-либо действий, состояний: *И, войдя, стала, как дома, снимать перед моим серосеребристым, местами почерневшим зеркалом шляпку, поправлять ржавые волосы, скинула и бросила на стул пальто, оставшись в клетчатом фланелевом платье, села на диван, шмыгая мокрым от снега и дождя носом, и приказала...* (384) – в данном предложении сначала фиксируется начальная стадия действий (*стала снимать, поправлять*), а затем – последовательность в изображении действий (*скинула, бросила, села, приказала*).

Нами отмечены также контексты, в которых глаголы прошедшего времени совершенного вида обозначают завершение ряда предшествующих действий: *Ученье свое я, конечно, вскоре бросил <...>* (385); *Я поднялся и, шатаюсь, пошел вон* (388).

С участием форм прошедшего несовершенного создаются весьма разнообразные по значению видо-временные контексты. При употреблении в предложении форм прошедшего времени несовершенного вида к их основному значению (действие или состояние в его изменении, течении), не ограниченном идеей внутреннего предела, присоединяется значение повторяемости действия. Значение повторяемости действия (как правило, действие при этом носит обычный, постоянный характер) подчеркивается сочетаемостью рассматриваемых форм с группой слов определенной семантики (например, с наречием

нередко): Днем работал у художника и дома, вечера нередко проводил в дешевых ресторанах с разными новыми знакомыми из богемы... (383).

В приведенном ниже отрывке ситуации, наиболее важные для автора в эмоционально-эстетическом отношении, выделяются крупным планом, время при этом замедляется. Для достижения этого эстетического эффекта И. А. Бунин использует именно формы прошедшего времени несовершенного вида. Если формы прошедшего совершенного выражают цепь последовательно сменяющихся действий, то формы прошедшего несовершенного представляют действие как развертывающийся процесс. В тексте рассказа именно они используются как средство выделения крупным планом ситуаций и событий, особенно значимых для рассказчика: *Тут я шел на станцию встречать ее. Подходил поезд, вываливались на платформу несметные дачники, пахло каменным углем паровоза и сырью свежестью леса, показывалась в толпе она, с сеткой, обремененной пакетами закусок, фруктами, бутылкой мадеры... Мы дружно обедали глаз на глаз. Перед ее поздним отъездом бродили по парку. Она становилась сомнамбулична, шла, клоня голову на мое плечо* (386).

В рассказе И. А. Бунина формы прошедшего времени несовершенного вида могут выступать в изобразительной и качественно-описательной функции. Положение о двух функциях форм прошедшего несовершенного в повествовательных и описательных текстах было выдвинуто В. В. Виноградовым. «В тесной связи с изобразительно-живописующей, воспроизводящей и – по своему видовременному значению – тоже описательной, “имперфективной” функцией прошедшего времени несовершенного вида, находится другая, качественно-описательная функция той же формы, проявляющаяся в определенных семантико-стилистических контекстах» [6]. Глаголы прошедшего времени несовершенного вида в изобразительной функции обозначают процессы или состояния, охватывающие обширный и неопределенный отрезок времени, например: *Темнело по вечерам только к полуночи: стоит и стоит полусвет запада по неподвижным, тихим лесам. В лунные ночи этот полусвет странно мешался с лунным светом, тоже неподвижным, заколдованным* (386); *Утром на лиловой земле в сырых аллеях нестрели тени и ослепительные пятна солнца, цокали птички, называемые мухоловками, хрипло трещали дрозды. К полудню опять парило, находили облака и начинал сыпать дождь* (386).

Глагольные формы несовершенного вида могут выступать также в качественно-описательной функции. Данная функция связана с определенными семантико-стилистическими и синтаксичес-

кими условиями. У Бунина это, прежде всего, контексты, дающие характеристику образа жизни какого-либо лица, поведения, обычного для него: *Жил я на Арбате, рядом с рестораном «Прага», в номерах «Столица». Днем работал у художника и дома, вечера нередко проводил в дешевых ресторанах с разными новыми знакомыми из богемы <...> Неприятно и скучно я жил!* (383); *Мы не расставались, жили, как молодожены, ходили по картинным галереям, по выставкам, слушали концерты и даже зачем-то публичные лекции...* (385).

В некоторых случаях сказуемые в форме прошедшего времени несовершенного или совершенного вида объединяются с формами настоящего исторического, которые вносят в данное сочетание свойственный им элемент оживления, наглядности. Возникают разные по типам видо-временной соотносительности контексты. Настоящее историческое может выражать длящийся процесс (настоящее историческое – синоним прошедшего несовершенного): *В памяти осталось: непрерывно валит за окнами снег, глухо гремят, звонят по Арбату конки, вечером кисло воняет пивом и газом в тускло освещенном ресторане...* (383); *Я встал, отворил: у порога стоит высокая девушка в серой зимней шляпке, в сером прямом пальто, в серых ботинках, смотрит в упор, глаза цвета желудя, на длинных ресницах, на лице и на волосах под шляпкой блестят капли дождя и снега; смотрит и говорит...* (384); *Темнело по вечерам только к полуночи: стоит и стоит полусвет запада по неподвижным, тихим лесам* (386).

В анализируемом рассказе автором используются формы повелительного наклонения, выполняющие дополнительную модально-экспрессивную функцию. Муза Граф – олицетворение эгоистической страсти, в ее речи много слов, выражающих строгие приказы, категоричность. Например: *дайте (сов. вид) мне войти, не держите меня перед дверью (несов. вид); Польщены, так принимайте (несов. вид); Снимите с меня ботинки и дайте из пальто носовой платок (сов. вид); И прикажите, если у вас есть деньги, купить у Белова яблок ранет (сов. вид); Только поторопите коридорного (сов. вид); Теперь сядьте ко мне (сов. вид); Если хотите стрелять, то стреляйте не в него, а в меня (несов. вид); Дай мне папиросу (сов. вид)*. Отмеченные глаголы несовершенного вида участвуют в выражении побуждения еще более безапелляционного, чем глаголы совершенного вида.

Причастные формы в рассказе И. А. Бунина «Муза» выполняют характеризующую и изобразительную функции. Причастная конструкция в характеризующей функции употребляется при имени, упомянутом в первый раз: *Днем работал у художника и дома, вечера нередко проводил в*

дешевых ресторанах с разными новыми знакомыми из богемы, и молодыми, и потрёпанными, но одинаково приверженными бильярду и ракам с пивом... (383). Причастные конструкции в характеризующей функции не двигают сюжетное время вперед, а являются средством монтажа сюжетного и несюжетного времени. Информация, выраженная причастием в характеризующей функции, как правило, связана с точкой зрения автора.

Действительные причастия прошедшего времени, обусловленные информативным регистром и употребленные при референтном имени, являются средством отсылки к предшествующему событию и средством обнаружения композиционных связей. Например: *Я консерваторка, Муза Граф. Слышала, что вы интересный человек, и пришла познакомиться <...> Очень польщен, милости прошу. Только должен предупредить, что слухи, дошедшие до вас, вряд ли правильны: ничего интересного во мне, кажется, нет* (384).

Изобразительная функция причастия связана с описанием жилища, интерьера: *Этот женоподобный, нечистоплотный художник, его «артистически» запущенная, заваленная всякой пыльной бутафорией мастерская, эта сумрачная «Столица»... (383); И, войдя, стала, как дома, снимать перед моим серо-серебристым, местами почерневшим зеркалом шляпку... (384). И. А. Бунин широко использует причастные конструкции при описании природы: *То и дело в яркой синеве над ними скопляются белые облака, высоко перекачивается гром, потом начинает сыпать сквозь солнце блестящий дождь, быстро превращающийся от зноя в душистый сосновый пар... (386); Но вот я засыпал, проводив ее на станцию, – и вдруг слышал: на крышу опять рушится ливень с громовыми раскатами, кругом тьма и в отвес падающие молнии... (386).**

И. А. Бунин широко использует в рассказе деепричастия и деепричастные обороты. Деепричастия не имеют самостоятельного временного значения, т. е. не обозначают времени по отношению к моменту речи. Они указывают на относительное время, передавая при этом значение одновременности: *Но вот однажды в марте, когда я сидел дома, работая карандашами, и в отворенные форточки двойных рам несло уже не зимней сыростью мокрого снега и дождя... (383).* В других случаях они указывают на время, предшествующее основному событию: *А свевши яблоко и выпив чашку чая, глубже подвинулась на диване и похлопала рукой возле себя... (385).*

В обозначении деепричастием одновременноности или предшествования решающую роль играет видовое значение глагола, от которого образуется деепричастие, и глагола, к которому оно относится. В предложении: *Перед закатом ста-*

новилось ясно, на моих бревенчатых стенах дрожала, падая в окна сквозь листву, хрустально-золотая сетка низкого солнца (386) глагол-сказуемое *дрожала* и деепричастие несовершенного вида *падая* (образовано от глагола несовершенного вида *падать*) указывают на одновременность действий, совпадающих во времени, т. е. оба действия относятся к прошедшему времени. В предложении *Я был тогда уже не первой молодости, но вздумал учиться живописи, – у меня всегда была страсть к ней, – и, бросив свое имение в Тамбовской губернии, провел зиму в Москве... (383)* деепричастие совершенного вида *бросив* (образовано от глагола совершенного вида *бросить*) указывает на действие, предшествующее действию глагола-сказуемого *провел*. Значение предшествующего действия поддерживается формой деепричастия совершенного вида.

Характерно, что автор использует деепричастную конструкцию в переломном моменте повествования, где речь идет об исчезновении Музы: *Оделись и ушли, – сумрачно сказала, проходя по столовой и не поднимая головы, моя старая нянька (387).* В данном предложении обращает на себя внимание словосочетание *сумрачно сказала*, в котором наречие *сумрачно* употреблено в переносном значении «угрюмо, печально», а далее, используя деепричастный оборот *не поднимая головы*, автор намекает на исход событий. *Сказала, <...> не поднимая головы* – нянька избегает смотреть барину в глаза, так как понимает, что Муза его бросила.

В рассказе «Муза» И. А. Бунин широко использует глагольные формы. Формы прошедшего времени совершенного и несовершенного вида создают различные видо-временные контексты. Формы прошедшего несовершенного выполняют изобразительную и качественно-описательную функции. В создании образа главной героини И. А. Буниным активно используются формы повелительного наклонения. Причастные формы выполняют характеризующую и изобразительную функции, кроме того, действительные причастия прошедшего времени являются средством отсылки к предшествующему событию и средством обнаружения композиционных связей. Деепричастия, обозначая добавочное действие к действию, названному глаголом-сказуемым, позволяют передать его различные качественные оттенки, в том числе одновременность или предшествование действий в лаконичной и яркой форме. Отмечено, что деепричастная конструкция использована Буниным в переломном моменте повествования.

Примечания

1. Бунин И. А. Темные аллеи: Повести. Рассказы. М.: Изд-во Эксмо, 2007. (Сер. «Русская классика»). В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

2. Маслов Ю. С. К основам сопоставительной аспектологии // Проблемы сопоставительной аспектологии. Л.: ЛГУ, 1978.

3. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // О языке художественной прозы. Избранные труды. М.: Наука, 1980. С. 176–239.

4. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: Наука, 1982.

5. Иванчикова Е. А. Видо-временной контекст в художественном повествовании // Синтаксис и стилистика. М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 272–282.

6. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). М.: Высш. шк., 1972. С. 442.

УДК 821.09

А. Н. Костякова

ЭКСПРЕССИВНАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ КОЛОРАТИВОВ ЖЕЛТОГО ТОНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. А. ПИЛЬНЯКА

В статье рассматривается эмоциональная и социальная экспрессия прилагательных желтого тона в текстах русского писателя первой половины двадцатого столетия Б. А. Пильняка, отмечается строгая дифференциация оценки, которая характерна для адъективов *желтый* и *золотой*.

The article is devoted to emotional and social expression of yellow tone adjectives in the texts of Boris Pilniak, a Russian writer of the first half of the XX century. Strong differentiation of estimation is marked, that is characteristic of the adjectives *yellow* and *gold*.

Ключевые слова: эмотивность, экспрессия, оценка положительная, нейтральная, отрицательная.

Keywords: emotivity, expression, positive, neutral, negative estimation.

Слово в художественном произведении при взаимодействии с другими словами становится, как известно, многоплановым. В результате творческой работы писателя оно приобретает не только разнообразные дополнительные смысловые оттенки, но и развивает целый комплекс эмотивных, оценочных характеристик. «Конкретно-чувственные признаки, представленные в художественном значении, – отмечает Д. М. Поцепня, – развертываясь при создании того или иного образа, предмета, явления, персонажа и т. п., могут стать базой формирования и проявления авторской эмоции и оценки, их неразрывного синтеза, приводя к экспрессивной осложненности нейтрального слова» [1].

Несмотря на отмечаемую некоторыми исследователями низкую семантическую продуктивность и эмоциональную однотипность группы цветových прилагательных, следует отметить, что

они способны развивать целую сеть оттенков смысла и концентрировать в себе эмоциональную и социальную экспрессию. Образуя упорядоченную структуру взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, цветопись в итоге отражает особое, авторское восприятие окружающего мира.

Отмеченное выше в полной мере относится к творчеству Бориса Пильняка, одного из самых известных советских писателей 20–30-х гг. прошлого столетия, чьи произведения в силу политических причин находились многие десятилетия под запретом в родной стране, но активно издавались и исследовались на протяжении всего XX в. за рубежом.

Обратимся к анализу прилагательных желтого тона в творчестве писателя.

Как отмечает в «Словаре символов» Дж. Трессиддер, «желтый из всех основных цветов наиболее противоречивый по своей символике – от позитивного до негативного» [2]. Мысль Трессиддера подтверждается широким спектром экспрессивных значений анализируемых колоративов в текстах Б. Пильняка. Одновременно отметим, что у писателя наблюдается строгая дифференциация в семантике и оценке единиц желтого тона.

Для обозначения цвета, «среднего между оранжевым и зеленым», писатель использует две основные единицы: *желтый* и *золотой*. При этом нельзя не отметить следующую закономерность: вся положительная экспрессия, связанная с данным цветом, сосредоточена у писателя в прилагательном *золотой*, которое во всех контекстах несет в себе наполненность радостным солнечным светом.

.. и солнце над морем, прекрасное солнце, золотое солнце (*Нерожденная повесть*) [3].

Вдруг наверху упал золотой луч солнца (*Волга впадает в Каспийское море*).

Золото солнца часто соседствует в контексте с синью неба; при их одновременном использовании выражается чувство восторга человека перед красотой вечного. Положительная эмотивность создается в таких случаях через соединение цветového прилагательного с не вещественными, нематериальными субстантивами временного значения.

День пришел золотой, ясный, с бездонной, синей небесной твердью (*Голый год*).

Мы вылетели золотым утром, в солнце и сини далей (*Корни японского солнца*).

В Солониках неимоверно жарило солнце, день был золот и синь (*Рассказ о клочках и глине*).

Золото и синь писатель объединяет в метафорическом сочетании *золотая голубизна*, где контактируются различные по цвету, но близкие по позитивной эмотивности явления.

... и в лощинах меж гор уходили в золотую голубизну горы (*Нерожденная повесть*).

Именно прилагательное *золотой* доминирует у Пильняка, когда он описывает свои впечатления от поездки в Японию и Владивосток.

... навсегда я запомнил Владивосток городом в золотых днях (*Рассказ о ключах и глине*).

... золотая в солнце и синяя в море Япония (*Корни японского солнца*).

Цветовые эпитеты *золотая* и *синяя* с заложеной в них положительной экспрессией становятся средством выражения авторского отношения к стране восходящего солнца.

Переходя к использованию следующего колоратива, отметим, что такой положительной эмотивности, которой обладает у Пильняка прилагательное *золотой*, полностью лишен адекватив *желтый*.

Говоря об оценочной характеристике желтого, отметим, что в определенных контекстах данный адекватив приобретает дополнительные смысловые оттенки, связанные с излучаемым теплом. Это наблюдается в тех случаях, когда речь идет о солнечном свете, как, например, в следующем контексте, где теплота желтого мрамора соотносится с солнечным теплом.

Алтарь кругл, он вывайн из желтого, тепло-го, как солнце, мрамора (*Китайский дневник*).

Это, пожалуй, единственный пример, где можно говорить хоть о какой-то положительной экспрессивности данного цветового прилагательного. В остальных же случаях употребление желтого в описании солнечного света нейтрально, сравните:

А день был желтый, в солнце (*Чертополох*).

Навощенныя поля и крашенныя стены в морозном желтом свете блестят (*Мать-мачеха*).

Следует отметить, что желтый у Пильняка – это цвет, который писатель постоянно использует для описания цвета встающего на заре и уходящего на закате солнца. Однако в подобных контекстах *желтый* оставляет не ощущения восторга либо умиротворения, а, наоборот, нагнетает чувство тревоги, которое, как правило, готовит читателя к последующим трагическим событиям.

За рекою – желтая, дряблая, вставшая из-за туманов заря (*Волга впадает в Каспийское море*, с. 133, 134, 138).

Солнце уходило широким желтым закатом (*Юный год*).

В окна шли последние желтые лучи (*Снега*).

Знаменателен фон, который проходит через весь роман «Голый год» – желтые сумерки. В данное словосочетание писатель вкладывает сложный спектр дополнительных смысловых оттенков с негативной коннотацией, связанной с непростой жизнью советских людей в голодные 20-е гг.

Знойное небо льет знойное марево, и вечером долго будут желтые сумерки (данный контекст повторяется в романе 7 раз, на с. 20, 22, 23, 57, 60, 61, 79).

День отцвел желтыми сумерками (с. 22, 23, 24).

Шло уже солнце к западу, наполнили желтые сумерки (с. 33).

Желтый фон сопровождает трагические события и в других произведениях писателя. Так, например, в «Повести непогашенной луны» писатель неоднократно подчеркивает, что в день смерти командарма Гаврилова

...над городом шел желтый в туманной мути день.

Если зеленый в природе – цвет жизни, то желтый знаменует собой, как правило, его противоположность, поэтому смысловой оттенок безжизненности всегда сопровождает цветовое прилагательное в произведениях Б. Пильняка при описании увядающей природы.

... к седой нашей тоскливой осени, застрявшей в туманных полях, желтых суходолах (*Юный год*).

Ощущение тревожной пустоты создается и использованием цветового прилагательного в описаниях мутного, непрозрачного воздуха.

Туманы ... медленно заволакивали все этой желтой, студеной мутью (*Заволочье*).

Небо наверху было желто и блекло (*Большое сердце*).

Но были дни тумана, и, проснувшись в желтой жиже утра, не развеяв еще сна, человек услышал дальний колокольный звон (*Старый сыр*).

Негативная оценка проступает и при употреблении желтого в описаниях выжженной солнцем, пустынной земли.

Кругом вот уже второй день конного пути – желтые холмы, камень, фидорожная пыль, безжизненность, безмолвие пустыни (*Мальчик из Трал*).

Сопки желты, облезлы, ненужны (*Большое сердце*).

Это была страшная, злобная, желтая земля, желтая, как лицо иссохшего старика-японца (*Корни японского солнца*).

Негативному заряду прилагательного *желтый* способствует, безусловно, использование рядом в контекстах таких адеквативов, как злобный, злой, страшный. Прилагательное *желтый* неоднократно встречается у Б. Пильняка и в описаниях цвета глаз, где соседство с такими эпитетами, как *острые*, *плотно сжатые* также указывает на отрицательную экспрессивность и, как правило, авторское отношение к герою.

Глаза стали желты и остры по-волчьи (*Машины и волки*).

Веки (*Тропарова*), плотно сжатые, скрывали острые желтые глазки (*Чертополох*).

Традиционная связь желтого с приближением срока смерти. И именно желтый сопровождает в текстах Б. Пильняка описания внешности немалых, больных персонажей.

Учитель Богородский, и так уже желтый, в сутки стал походить на кощея (Соляной амбар).

... застряв, как застревают от молодости во рту старика желтые клыки, пожелтевшие от старости (Метель).

Об ассоциативной связи цветового прилагательного со смертью свидетельствуют используемые писателем соответствующие сравнения, метафорические и метонимические сочетания.

А утро пришло – восковое, воздух в морозном солнце был желтым, как воск, – желтым, как воск, было солнце, – как лицо мертвеца (При дверях).

Глаза его (Танатафа) отражали в безумии и муке желтую муку лампад (При дверях).

В небе щуплый, в желтой лихорадке месяца (Сперанса).

Есть убийство без крови, ... желтое, сухровичное, статистическое, цифровое (Волга впадает в Каспийское море).

Как отмечалось выше, цвет у Пильняка является средством выражения авторского отношения к описываемым событиям. Вспомним, что в восприятии Японии у Пильняка преобладает восторженный, ликующий золотой цвет, которым заполнено окружающее пространство. Иным предстает непонятый писателем Китай, в описаниях которого доминируют прилагательные *мутный, грязный, злой, желтый*. Именно *желтый* стал для Пильняка ведущим цветом в восприятии Китая. И это не только цвет, которым европейцы традиционно обозначают представителей данной расы в соответствии с цветом кожи. Как указывает Пильняк,

... европейцы любят сравнивать китайцев с термитами и желтыми муравьями (Китайский дневник).

Ведущим желтый цвет становится и при описании цвета воды каналов и рек, что, безусловно, имеет под собой основание, так как название одной из главных артерий Китая Хуан-хэ в переводе означает «Желтая река». Однако Б. Пильняк слишком явно акцентирует внимание читателя на таком цвете воды, вкладывая в него отнюдь не положительный эмотивный заряд, который значительно усиливается благодаря использованию соответствующих сравнительных оборотов.

В желтой воде, похожей на перепелый чай, около берега плывет труп китайца (Китайский дневник).

Днем вода в канале и в Ван-пу желта, как кожа на турецком барабане (Китайский дневник).

О доминировании желтого цвета в авторском восприятии Китая ярко свидетельствует контекст с метафорическим сочетанием *желтое море*, дважды повторенный в «Соляном амбаре».

Рельсы Российской империи уперлись в желтое море, в Китай (Соляной амбар).

Таким образом, употребление прилагательных *желтый* и *золотой* в произведениях Б. Пильняка строго дифференцировано в соответствии с заложенной в них экспрессией: если для золотого всегда характерна положительная оценка, то для желтого – нейтральная либо негативная.

Примечания

1. Поцення Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1997. С. 34.

2. Трессиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. М., 1999. С. 96.

3. Все цитаты приводятся по следующему изданию: Пильняк Б. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1930.

УДК 811.161.1.(082)

С. И. Айтасова

КОМПЛЕКСНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЗАМЕНЯЮЩИХ НАИМЕНОВАНИЙ В ПОЭМЕ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ

Семантические поля заменяющих наименований, содержащихся в художественном пространстве поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя, имеют многоаспектную характеристику. В данной статье рассматривается вопрос о способах языкового выражения эвфемизации в художественном тексте. Наиболее обстоятельно данный вопрос раскрывается с позиций уровневой, лексико-семантической и мотивационной классификаций эвфемизмов.

Analysis of euphemisms in N. V. Gogol's poem *Dead Souls* shows that the semantic field of these linguistic units is multi-faceted. The author of the article studies the means of linguistic expression of euphemisation in fiction texts. The issue is considered in terms of lexical-semantic, motivational and tier classifications of euphemisms.

Ключевые слова: семантическое поле, эвфемизм, многоаспектная характеристика, эвфемизация, метафора, метонимия, художественный текст.

Keywords: semantic field, euphemism, multi-faceted characteristic, euphemisation, metaphor, metonymy, fiction text.

Исследование явления эвфемии в языке, эвфемизации речи в настоящее время становится объектом многочисленных лингвистических изысканий, являясь всё более актуальным не только в отечественном, но и зарубежном языкознании. «Средства смягчения высказывания» [1], «дискурсивная стратегия вежливости» (или политкорректность) [2], «языковая толерантность» [3], как синоним, «смягчающие выражения» (напр. [4] «заменяющие наименования» репрезентируют процесс эвфемизации речи.

© Айтасова С. И., 2011

В современной русистике представлены уровневая классификация эвфемизмов [5], лексико-семантическая и словообразовательная [6], по способам образования [7], классификация в сфере социальных (политических) эвфемизмов [8], Е. П. Сеничкиной была предложена морфологическая классификация эвфемизмов [9].

По исследованию О. В. Востриковой, «попытки принятия семантических и словообразовательных критериев для систематизации лексических эвфемизмов» были отмечены в работах Э. Парtridge (1948), Ч. Кэйни (1960), Дж. С. Нимана и К. Дж. Сильвер (1990), В. П. Москвина (1999) и А. М. Кацева (1986) (цит. по: [10]).

Проблема определения сферы функционирования эвфемизмов остается дискуссионной: «согласно одной точке зрения, эвфемизмы не свойственны художественной речи (Б. А. Ларин, В. П. Москвин и др.)», по другой точке зрения, «сфера бытования эвфемизмов распространяется и на художественную, в том числе и на поэтическую речь (В. В. Виноградов и др.)» [11]. «Одним из принципов организации художественной коммуникации является принцип эвфемизации речи», – подчеркивает А. Н. Вавилова [12]. Следуя теории Е. П. Сеничкиной, полагаем, что «различные эвфемизмы закреплены за разными сферами речи» [13].

В данной статье рассматривается вопрос о способах языкового выражения эвфемизации художественной речи. Предметом исследования является характеристика заменяющих наименований, содержащихся в художественном пространстве поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя [14]. Целью данной статьи является описание процесса эвфемизации художественной речи как явления лексического уровня с позиций трех классификаций: 1) в аспекте уровневой классификации; 2) с позиции лексико-семантической классификации; 3) в аспекте мотивационной классификации эвфемизмов.

При **уровневой классификации** эвфемизмы подразделяются на два типа:

1) **лексические эвфемизмы** (однословные эвфемизмы, по Б. А. Ларину), напр.: *нагрузился*, *налимонился* (вм. пьян); *бумажка*, *оно* (вм. деньги, взятка); *история* (вм. происшествие);

2) **эвфемистические сочетания разной степени спаянности компонентов** (эвфемистические речения, по Б. А. Ларину), напр.: *пули лить* (вм. лгать), *приносили частие жертвы Вахху* (единицы тематического поля «Употребление спиртных напитков» [15]; *известные рекомендательные письма за подписью князя Хованского* (вм. взятка); *на вечере жизни своей* (вм. в старости); *оставили мир сей* (вм. умерли).

Приведём примеры лексических эвфемизмов.

О том, как зарождалась идея о мертвых душах, нам повествуют следующие рассуждения Чичикова:

Конечно, трудно, хлопотливо, страшно, чтобы как-нибудь еще не досталось, чтобы не вывели из этого истории. Ну да ведь дан же человеку на что-нибудь ум (Т. 1. Гл. 11.).

Художественной манере Н. В. Гоголя свойственно именовать *историями* происшествия, порой приобретающие характер *чрезвычайных*, о чем свидетельствуют эпизоды с Ноздрёвым, который часто «попадал в историю». Здесь ‘история’ (разг.) в значении ‘происшествие, приключение, случай (обычно неприятные)’ [16]. Ср.: *Ноздрёв был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены бывають вытолкать свои же приятели. Если же этого не случится, то всё-таки что-нибудь да будет такое, чего с другими никак не будет: или нарежется в буфете таким образом, что только смеется, или провретса самым жестоким образом, так что наконец самому сделается совестно* (Т. 1. Гл. 4).

Так, анализ заменяющих наименований поэмы «Мертвые души» показывает, что в аспекте уровневой классификации эвфемистические речения значительно преобладают над однословными эвфемизмами. Являясь более разветвленной, система эвфемистических речений может быть рассмотрена с позиций различных способов образования.

В художественном пространстве поэмы функционируют узуальные иokkaзиональные эвфемистические сочетания разных лексико-семантических групп. В работе «Языковое табу и эвфемия» А. М. Кацев, говоря «о табу у древних и отставших в своем развитии народов», приводит «основные понятийные и соответственно лексико-семантические разряды» [17]. Дополняя данную классификацию, Е. П. Сеничкина приводит более полную, на наш взгляд, систему лексико-семантических групп [18], в соответствии с которой выделяем следующие группы в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

– **Наименования сверхъестественных сил**, напр.: *какой-то злой дух* (вм. черт).

– **Наименования понятий смерти и болезней**, напр.: *оставили мир сей* (вм. умерли (в разговоре о мертвых душах)); *отправилась на тот свет* (вм. умерла); *уже не существует на свете* (инд.-авт. эвф. смерти); *инкомодите* (вм. нездоровье (помета автора)).

– **Наименования человеческих недостатков**, напр.: *не ведать слишком сильных умственных способностей* (вм. глупый).

– **Наименования человеческих пороков**, напр.: *приносили частые жертвы Вакху* (единицы тематического поля «Употребление спиртных напитков»; вм. выпивать, в значении употреблять спиртные напитки; находиться в нетрезвом состоянии; быть алкоголезависимым); *хватили немножко греха на душу* (вм. солгали, обманули); *пули лить* (вм. лгать); *комеражи* (вм. сплетни (помета автора, от фр. le comteage)).

– **Наименования, относящиеся к физиологической сфере**, напр.: *повел себя нехорошо, портить фрак* (эвф. «туалетной темы» по отношению к ребенку). Ср.: *Взявши его [ребенка Леницына] к себе на руки, начал он приподымать его кверху и тем возбудил в ребенке приятную усмешку, которая очень обрадовала обоих родителей. / Но от удовольствия ли, или от чего-нибудь другого, ребенок вдруг повел себя нехорошо. Жена Леницына закричала: / – Ах, боже мой! Он вам испортил весь фрак! Чичиков посмотрел: рукав новешенького фрака был весь испорчен* (Т. 2. Гл. 4). Ирон. инд.-авторск. эвф.

– **Наименования, относящиеся к половой сфере**, напр.: *попользоваться (бы) насчет клубнички* (эвф. соч. сферы половых отношений в речи Ноздрёва); *другое-третье*; *имел с нею сердечную тайную связь* (о любовных отношениях).

– **Наименования некоторых предметов одежды**, напр.: *«скромности»* (предмет женской одежды, не имеющий аналога в гардеробе современной женщины). См. фрагмент поэмы, в котором автор повествует о нарядах и вкусах дам города N.: *<...> Все было у них придумано и предусмотрено с необыкновенною осмотрительностью; шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно, и никак не дальше; <...>; остальное всё было прифранжено с необыкновенным вкусом: или какой-нибудь легонький галстучек из ленты, или шарф легче пирожного, известного под именем «поцелуя», эфирно обнимал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья, маленькие зубчатые стеньки из тонкого батиста, известные под именем «скромностей». Эти «скромности» скрывали наперед и сзади то, что уже не могло нанести гибели человеку, а между тем заставляли подозревать, что там-то именно и была самая погибель* (Т. 1. Гл. 8).

– **Наименования преступлений и их последствий**, напр.: *не очень чистые дела*; *одно неразумное дело*.

– **Наименования сферы денег**, напр.: *беленькая* (вм. банкноты определенного номинала).

– **Наименования сферы социально-политической жизни**, напр., *подмасливать* (вм. дать взятку); *бумажка* (вм. взятка); эллиптическое *дать/давать* (вм. дать взятку); *оно* (вм. взятка).

Помимо обозначенных групп заменяющих наименований, в поэме «Мертвые души» можно выделить не представленные в названных классификациях А. М. Кацева, Е. П. Сеничкиной АСГ наименований бранной лексики и АСГ «бить, колотить».

– **Наименования бранной лексики**, напр.: *кое-какое крепкое слово*; *непристойно русское слово*; *существительное неупотребительное в светском разговоре*; *неблагопристойное слово* (вм. прямых наименований неприличных слов). К примеру:

[Чичиков после визита портного, перед зеркалом:] *Поворотился направо – хорошо! Поворотился налево – еще лучше! Перегиб такой, как у камергера или у такого господина, который так чешет по-французски, что перед ним сам француз ничего, который, даже и расседясь, не срамит себя непристойно русским словом, даже и выбраниться не умеет на русском языке, а рассчет французским диалектом. Деликатность такая!* (Т. 2. Гл. 1).

– АСГ «*бить, колотить*», напр.: *получить от барина подарка* («быть битым барином»); *– Подлец ты! – вскрикнул Чичиков, всплеснув руками, и подошел к нему так близко, что Селифан из боязни, чтобы не получить от барина подарка, попятился несколько назад и посторонился* (Т. 1. Гл. 11).

В художественном пространстве поэмы «Мертвые души» можно выделить двенадцать лексико-семантических групп заменяющих наименований. Не выявлены АСГ наименований понятий бедности, АСГ наименований непристижных профессий. Наиболее широко представлены АСГ наименований смерти и болезней; человеческих пороков; сферы социально-политической жизни.

Обобщая опыт отечественных и зарубежных исследователей, В. П. Москвин предлагает классифицировать эвфемизмы по способам эвфемистической зашифровки [19], – **мотивационную классификацию**, – по терминологии Е. П. Сеничкиной [20].

В. П. Москвин подразделает приемы эвфемизации на четыре разряда, представляя в виде классификации [21]. С опорой на данную классификацию рассмотрим способы образования заменяющих наименований в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя.

1. Эвфемизация на основе нарочито двусмысленной речи, построению которой служат метонимическая номинация, метафора и антифразис.

1.1. Метонимическая номинация (в частности, металепис):

Нечего делать: нужно было дать синицу в руки. Скептическая холодность философа вдруг исчезла. Оказалось, что это был наидобродушнейший человек, наиразговорчивый и наиприятнейший в разговорах, не уступавший ловкостью

оборотов самому Чичикову. / – Позвольте вам вместо того, чтобы заводить длинное дело, вы, верно, не хорошо рассмотрели самое завещание: там, верно, есть какая-нибудь приписочка. Вы возьмите его на время к себе. Хотя, конечно, подобных вещей на дом брать запрещено, но если хорошенько попросить некоторых чиновников... Я с своей стороны употреблю мое участие. / «Понимаю», – подумал Чичиков <...> (Т. 2. Гл. 4).

Выражения *дать синицу в руки*, *хорошенько попросить* приобретают характер эвфемистичных при их употреблении в значении «дать взятку».

1.2. Метафора:

Надобно сказать, что палатские чиновники особенно отличались невзрачностью и неблагообразием <...>. Говорили они все как-то сурово, таким голосом, как бы собиравшись кого прибить; приносили частые жертвы Вакху, показав таким образом, что в славянской природе есть еще много остатков язычества; приходили даже подчас в присутствии, как говорится, наливавшись, отчего в присутствии было нехорошо и воздух был вовсе не ароматический (Т. 1. Гл. 11).

Данный фрагмент иллюстрирует аморальный характер «палатских чиновников», в частности, их злоупотребление алкоголем, что эвфемистически выражается посредством метафорического переноса с использованием коннотативного онима Вакх (бог виноделия в античной мифологии). Следует отметить также свойственное языковой манере писателя развернуто-ироническое описание конкретной ситуации.

1.3. Антифразис:

– Подлец ты! – вскрикнул Чичиков, всплеснув руками, и подошел к нему так близко, что Селифан из боязни, чтобы не получить от барина подарка, попятился несколько назад и посторонился (Т. 1. Гл. 11).

2. Эвфемизация на основе нарочитой неясности (при условии, как отмечает В. П. Москвин, что она полностью снимается контекстом либо конситуацией), созданию которой в поэме способствуют прономинализация, замена слова наименованием соответствующего родового понятия, эллипсис.

2.1. Прономинализация (замена местоимением): Они [кучер Селифан и лакей Петрушка] встретились взглядами и чутьем поняли друга друга: барин-де завалился спать, можно и заглянуть кое-куда <...>

Неопределенное местоименное наречие *кое-куда* выполняет эвфемистическую функцию, поскольку использовано вместо прямого именованная кабака / питейного заведения, о чем читатель узнает из контекста: *Что делали там Петрушка с Селифаном, бог их ведает, но вышли они оттуда через час, взявшись за руки, сохраняя совершенное молчание, оказывая друг другу*

большое внимание и предостерегая взаимно от всяких углов. Рука в руку, не выпуская друг друга, они целые четверть часа взбирались на лестницу, наконец одолели ее и взошли (Т. 1. Гл. 7).

Единичный пример употребления личного местоимения третьего лица оно в функции эвфемизма встречаем в поэме при обозначении взятки:

[о полицеймейстере Алексее Ивановиче:] *Трудно было даже и решить, он ли был создан для места или место для него. Дело было так поведено умно, что он получал вдвое больше доходов противу всех своих предшественников, а между тем заслужил любовь всего города. <...> Словом, он успел приобрести совершенную народность, и мнение купцов было такое, что Алексей Иванович «хоть оно и возьмет, но зато уж никак тебя не выдаст»* (Т. 1. Гл. 7).

Наличие грамматической ошибки в управлении служит средством выражения прагматического значения данной лексической единицы. Местоимение оно употреблено в качестве средства передачи значения умолчания.

2.2. Замена слова наименованием соответствующего родового понятия:

– Я вам даже не советую дороги знать к этой собаке [Чичикову о Плюшкине]! – сказал Собакевич. – Извинительней сходить в какое-нибудь непристойное место, чем к нему (Т. 1. Гл. 5).

Данный пример иллюстрирует способ эвфемистической зашифровки, осложненный прономинализацией, то есть прием двойной зашифровки, по теории В. П. Москвина. Отметим также, что описательный оборот в речи персонажа, основанный на гиперонимизации, выступает элементом языковой игры, обыгрываясь в ответной реплике Чичикова: – Нет, я спросил не для каких-либо, а потому только, что интересуюсь познанием всякого рода мест, – отвечал на это Чичиков (Т. 1. Гл. 5) (подчеркивания наши. – С. А.).

2.3. Эллипсис (в частности, абсолютное употребление переходных глаголов): *В большом зале генерал-губернаторского дома собралось все чиновное сословие города, начиная от губернатора до титулярного советника: правители канцелярий и дел, советники, ассессоры, Кислоедов, Краснонос, Самосвистов, не бравшие, бравшие, кривившие душой, полукривившие и вовсе не кривившие – все ожидало с некоторым не совсем спокойным ожиданием генерального выхода* (Т. 2. Гл. 4).

3. Эвфемистическая зашифровка на основе нарочито неточной речи представлена в поэме посредством таких приемов, как «перенесение с вида на вид», синекдоха, мейозис.

3.1. «Перенесение с вида на вид»: *история* вм. *происшествие*.

3.2. Синекдоха:

– Обедали? – закричал барин [помещик Петр Петрович Петух; выходя из озера], *подходя с*

пойманною рыбою на берег, держа одну руку над глазами козырьком в защиту от солнца, другую же пониже – на манер Венеры Медицейской [неглиже или полуодет], выходящей из бани (Т. 2. Гл. 3).

3.3. Мейозис: *подгулял* вм. *пьян*. Образованный посредством номинации «от противного» (по терминологии В. П. Москвина [23]) эвфемизм находим в составе предложения *отчасти нетрезвое*, приобретающего ироническую окраску по отношению к войску солдат, пребывающих в таком состоянии с заведомой регулярностью – по воскресным дням: *Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням* (Т. 1. Гл. 2).

«Неполнота действия или слабая степень свойства» [24] (Цит. по: [24]) выражена в данном примере с помощью префикса *не* от антонима *трезвый*; в составе эвфемистического предложения усилено наречием *отчасти*.

4. В качестве эвфемизмов прямого обозначения предмета речи в поэме «Мертвые души» выявлены иноязычные слова, употребление которых, полагая, базируется на свойственном персонажам гоголевских произведений макароническом стиле высказывания (в рамках светских бесед):

[светские дамы города N.: Софья Ивановна – Анна Григорьевне:] <...> *Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы, вроде Ринальда Ринальдина, и требует: «Продайте, говорит, все души, которые умерли». Коробочка отвечает очень резонно, говорит: «Я не могу продать, потому что они мертвые». – Нет, говорит, они не мертвые, это мое, говорит, дело знать <...>». Словом, скандалозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает, ну просто оррёр, оррёр, оррёр!.. Но вы себе представить не можете, Анна Григорьевна, как я перетревожилась, когда услышала все это [оррер (от франц. une horreur) – ужас (Прим. Н. В. Гоголя)] (Т. 1. Гл. 9).*

В ходе предпринятого исследования было выявлено, что семантические поля заменяющих наименований, содержащихся в художественном пространстве поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя, имеют многоаспектную характеристику. Они могут быть охарактеризованы с точки зрения уровневой, лексико-семантической классификаций, а также в аспекте мотивационной классификации. Полагаем, что способы языкового выражения эвфемизации художественной речи наиболее полно могут быть раскрыты с позиций приведенных классификаций.

Примечания

1. Малыгина Е. Н. Средства смягчения высказывания в медицинской речи: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009.
2. Савватеева А. В. Метаязык коммуникации: лингвистическая политорректность и социальная толерантность // Вестник Тамбовского университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2008. № 10. С. 27–32.
3. Вахрушев А. А. Приемы актуализации языковой толерантности // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Лингвистика». 2010. № 4. С. 9–13.
4. Ковшова М. А. Семантика и прагматика эвфемизмов. Краткий тематический словарь современных русских эвфемизмов. М., 2007.
5. Ларин Б. А. Об эвфемизмах // История русского языка и общее языкознание. М., 1977. С. 101–114; Ларин Б. А. Об эвфемизмах // Ученые записки ЛГУ. Сер. «Филологические науки». 1961. Вып. 60. № 301. С. 110–117; Москвин В. П. Эвфемизмы в лексической системе современного русского языка. Волгоград, 1999; Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 58–70.
6. Кацев А. М. Языковое табу и эвфемия: учеб. пособие к спецкурсу. Л., 1988.
7. Москвин В. П. Эвфемизмы в лексической системе современного русского языка. Волгоград, 1999; Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 58–70.
8. Темирбаева Е. К. Эвфемизмы в языке политики и в художественной литературе // Слово в слове и тексте. М., 1991. С. 13–21.
9. Сеничкина Е. П. Эвфемизмы русского языка: учеб. пособие. М., 2006.
10. Вострикова О. В. К вопросу о систематизации лексических эвфемизмов // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2008. № 1. С. 42.
11. Сеничкина Е. П. Эвфемизмы художественной речи // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте: межвуз. сб. науч. тр., посв. 85-летию профессора А. Н. Кожина. М., 2004. С. 126.
12. Вавилова А. Н. К проблеме эвфемизации художественной речи (на материале произведений А. Улицкой) // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых ученых. Казань, 2004. С. 23.
13. Сеничкина Е. П. Эвфемизмы художественной речи // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте: межвуз. сб. науч. тр., посв. 85-летию профессора А. Н. Кожина. М., 2004. С. 127; Сеничкина Е. П. Эвфемизмы русского языка: учеб. пособие. М., 2006. С. 6.
14. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 1953.
15. Долгова Е. Ю. Лексика и фразеология, связанные со сферой употребления спиртных напитков, в русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009.
16. Большой академический словарь русского языка: в 20 т. / гл. ред. К. С. Горбачевич. М.; СПб., 2007. Т. 7. С. 469.

17. Кацев А. М. Языковое табу и эвфемия: учеб. пособие. к спецкурсу. Л., 1988. С. 11.

18. Сеничкина Е. П. Эвфемизмы русского языка: учеб. пособие. М., 2006. С. 76.

19. Москвин В. П. Эвфемизмы в лексической системе современного русского языка. Волгоград, 1999. С. 29.

20. Сеничкина Е. П. Эвфемизмы русского языка: учеб. пособие. М., 2006. С. 83.

21. Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 64–67.

22. Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 66.

23. Крысин А. П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 1996. С. 402.

24. Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 66.

УДК 801.7

В. В. Ли

СУЖДЕНИЕ КАК ОПОРА ДЛЯ ДИАЛОГИЗАЦИИ МОНОЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В статье речь идёт о необходимости обучения диалогизировать (обсуждать) содержание текстов монологического характера. Монологическим текстам присущи особенности, вызывающие диалог. Воплощением данных особенностей является понятие суждения. Приведена классификация суждений по различным критериям, а также дан пример диалогизации текста на основе суждений.

The article is concerned with the necessity to make up dialogues based on the content of monological texts. Monological texts have characteristics which provoke making up conversations. The embodiment of these characteristics is the notion of the judgment. A classification of judgments based on different criteria, and an example of discussing of the text content using the judgments are given in the article.

Ключевые слова: суждение, диалогизация, диалогичность, позиция предъясвителя суждения, позиция заинтересованного оппонента, аргументация, рассуждение, доказательство.

Keywords: judgment, making up dialogues, dialogical character, the position of the presenter of the judgment, the position of the interested opponent, argumentation, reasoning, proof.

В жизненных ситуациях мы часто обсуждаем (диалогизируем) содержание текстов монологического характера. Методика же обучения диалогизации содержания учебных текстов с целью обучения диалогической речи не разработана.

Ранее нами было отмечено [1], что диалогичность монологического текста следует искать [2]:

– в заложенном в нём эгоцентрическом и собственно коммуникативном (общение с другим лицом) диалоге;

– в содержании, рассчитанном на интерпретатора. А. П. Крысин даёт определение интерпретации как «истолкования, разъяснения смысла чего-либо» [3];

– в нахождении разных смысловых позиций (автора, адресата, третьих лиц), т. е. разных интерпретаций содержания или, другими словами, столкновения рем автора и рем читателя, отличающихся от авторских, молчаливый спор, конфликт;

– в привлечении фоновых знаний читателя, собственного домысливания, размышления, вызванных схематичностью монологического текста;

– в выражении отношения к описываемым в нём явлениям действительности в виде рациональной или эмоциональной оценки;

– в его информативном содержании, принимая во внимание, что «текст является для нас информативным в том случае, если он предопределяет нашу реакцию, действия» [4].

Все вышеперечисленные характеристики или особенности монологического текста, побуждающие к его диалогизации и превращающие его в диалог, можно воплотить в форме суждения. Рассмотрим содержание этого термина в научной литературе.

Суждение, соответственно лингвистическому энциклопедическому словарю, это «1) смысл предложения, которое может быть оценено как истинное или ложное; то же, что пропозиция». Данный словарь приводит определение суждения, данное Аристотелем. Он определял суждение как «истинную или ложную мысль, т. е. которая претендует на истинность» [5].

Суждение, согласно Большой Советской энциклопедии, это «1) то же, что высказывание, 2) умственный акт, выражающий отношение говорящего к содержанию высказываемой мысли посредством утверждения модальности сказанного и сопряжённый обычно с психологическим состоянием убеждённости или веры. Суждение, в отличие от высказывания, всегда модально и носит оценочный характер» [6].

А. С. Тимошук говорит, что «познание может быть только в том случае, если мы имеем дело с истинностью или ложностью; а вопрос об истинности или ложности возникает только тогда, когда между понятиями устанавливается известная связь; это бывает именно тогда, когда мы судим о чем-нибудь; то есть об истинности и ложности может быть речь только в том случае, когда мы имеем дело с суждением» [7].

Таким образом, мы можем констатировать, что суждение – это умственный акт, в котором вы-

ражено отношение говорящего к истинности или ложности содержания высказываемой мысли посредством утверждения модальности сказанного. Высказывание в форме суждения основано обычно на психологическом состоянии убеждённости или веры.

Суждения подвергаются классификации по различным основаниям.

Анализ литературы по проблеме суждения (Лингвистический энциклопедический словарь, А. С. Тимошук) позволяет представить классификацию суждений в следующем виде (табл. 1).

Используя эту таблицу, можно каждый монологический текст рассмотреть как включающий набор разнообразных суждений, позволяющих его диалогизировать. Приведём пример использования текста "Health and the Body" с точки зрения возможности его диалогизации на основе вытекающих из него суждений. Данный текст используется для обучения устной английской речи на IV курсе факультета иностранных языков [8].

Health and the Body

Keeping fit and staying healthy have, not surprisingly, become a growing industry. Quite apart from the amount of money spent each year on doctors' prescriptions and medical treatment, huge sums are now spent on health foods and drugs of various kinds, from vitamin pills to mineral water, not to mention health clubs and books and videos about keeping fit. We are more concerned than ever, it seems, about the water we drink and the air we breathe, and are smoking less, though

not yet drinking less alcohol. This does not appear to mean that coughs and sneezes have been banished, or that we can all expect to live to a hundred. To give a personal example, one of my friends, who is a keeping-fit fanatic, a non-smoker (and teetotaler), and who is very particular about what he eats, is at present lying in bed with a wrist in a cast and a badly sprained ankle. Part of his healthy lifestyle is to play squash every day after work, and that accounts for the ankle. He also cycles everywhere, and if you have ever tried to cycle through rush-hour traffic with a sprained ankle, will understand how he acquired the broken wrist. For health, it seems, is not just a matter of a good diet and plenty of exercise. Too much exercise can be harmful, as many joggers have discovered. Eating the right food can easily become an obsession, as can overworking, which you might have to do to be able to afford your membership in the squash club, your mountain bike, your health food, and a few holidays in peaceful and healthy places.

Первая колонка табл. 2 раскрывает позицию предьявителя суждений, третья – заинтересованного оппонента. Во второй колонке представлен предмет их разговора – суждения.

Следует отметить, что собеседники в диалогизации монологического текста принимают разные позиции в зависимости от того, кому принадлежит появившееся в процессе диалогизации суждение. Существуют также реакции, которые относятся к обеим позициям. Они представлены в конце таблицы.

Таблица 1

Модальность			Отношение			Степень сложности		Форма			Качество		Количество		Принадлежность предметам		
Суждения действительности	Суждения возможности	Суждения необходимости	Категорические	Условные	Разделительные	Простые	Сложные: соединительные, разделительные, условные, эквивалентные	Атрибутивные	Суждения с отношениями	Суждения существования	Утвердительные	Отрицательные	Единичные	Частные	Общие	Выделяющие	Исключающие

Таблица 2

Позиция предьявителя суждений	Предмет общения – суждения	Позиция заинтересованного оппонента
<p>Представление суждения (суждения характеристика, общезвестного, частного, единичного, модального и др., см. таблицу выше):</p> <ul style="list-style-type: none"> – как известного; • всем; • некоторым; • мне лично; <p>Просьба представить истинное суждение:</p> <ul style="list-style-type: none"> – взятого из текста; – с точки зрения говорящего; – как общезвестного; – как взятого из текста (с точки зрения автора). <p>Запрос мнения собеседника:</p> <ul style="list-style-type: none"> – простой запрос; – как авторитетного источника; – как вероятно истинного; – как источника информации; – для подтверждения другого мнения: • «Ты тоже так думаешь?»; • «Ты согласен, что...?»; • «Разве это не правда (не так)?» <p>Распрос о деталях:</p> <ul style="list-style-type: none"> – вопросы «что», «кто», «где», «откуда» и др. <p>Запрос информации</p>	<p>Истинные суждения</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Keeping fit has become a growing industry. 2. A great amount of money is spent on staying healthy. 3. The environment is not favorable for keeping fit. 4. Caring for your health should be on the first place. 5. Sport is undoubtedly useful for health. <p>Ложные суждения</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. We'll all live to a hundred. 2. In your group nobody pays attention to keeping fit. 3. You spend a great amount of money on health. 4. The environment in Syktyvkar is favorable for keeping fit. 5. The environment at the faculty of Foreign Languages is favorable for keeping fit. 6. You are young and problems with health shouldn't worry you 	<p>Определение степени владения информацией.</p> <p>Выражение мнения об истинности/ложности суждения:</p> <ul style="list-style-type: none"> – с уверенностью в себе; – с неуверенностью в себе; – с сомнением в себе. <p>Выражение согласия/несогласия/сомнения; удивления/негодования/восхищения/оценки:</p> <ul style="list-style-type: none"> – опосредованная реакция (Я думаю, что ты не прав); – непосредственная реакция (Неверно); – Я-реакция (Я прав); – реакция на МОЁ поведение (Я правильно сказал); – реакция-МОЯ характеристика (Я не дурак!); – Ты-реакция (Ты не прав); – реакция на ТВОЁ поведение (Ты не то сказал); – реакция-ТВОЯ характеристика (Ты молодец!); – реакция-вопрос (Разве это не так?); – реакция-призыв (Подумай хорошо). <p>Аргументация¹ своей точки зрения; представление примеров-суждений/другого/истинного суждения/предъявление, добавление деталей:</p> <ul style="list-style-type: none"> – примерами из текста (с точки зрения автора); – примерами, известными всем (как общезвестного); – фактами из личного опыта/с точки зрения говорящего; – доводами личного характера; – в виде акном; – в виде определений; – свидетельствами очевидцев; – документами; – в виде доказательств²; – в виде отрицательных суждений; – в виде высказываний великих людей; – в виде народной мудрости (пословиц, поговорок). <p>Запрос обоснования: просьба уточнить, разъяснить, доказать, подтвердить, опровергнуть, объяснить, интерпретировать, определить, привести примеры-обоснования, другие/истинные суждения</p>
<p>Рассуждение³</p> <p>Реакция-совет:</p> <ul style="list-style-type: none"> – при помощи модальных глаголов; – в повелительном наклонении; – «Я советую...»; – «Тебе бы лучше...»; <p>Выражение пожелания:</p> <ul style="list-style-type: none"> – в сослагательном наклонении; – «Я надеюсь»; <p>Реакции «Обрати внимание!», «Послушай меня!»</p> <p>Реакция-вывод:</p> <ul style="list-style-type: none"> – «Поэтому...»; – «В общем...» 		

¹ Аргументация – приведение аргументов с целью доказательства чего-нибудь [9].

² Доказательство – довод или факт, являющийся основанием для утверждения чего-нибудь [10].

³ Рассуждение – ряд мыслей, суждений, умозаключений на какую-нибудь тему, изложенных в логически последовательной форме [11].

Таким образом, каждый учебный текст должен быть представлен как набор суждений, описанных выше, которые конкретизировали бы содержание текста путём обращения к реальностям материального и психического мира студентов и тем самым способствовали бы диалогизации содержания монологического текста.

Примечания

1. *Ли В. В.* Где и в чём кроется диалогичность монологического текста? / Обучение иностранным языкам на основе личностно-ориентированного функционально-познавательного подхода, современных информационных технологий и интегрирования регионального компонента в содержание обучения иностранным языкам: сб. науч. ст. Сыктывкар: Коми педин-т, 2010. Вып. 2. С. 28–35.

2. *Мосина М. А.* Обучение профессионально-ориентированному информативному чтению-диалогу англоязычных научно-методических текстов: дис. ... канд. пед. наук. Пермь, 2001. С. 40–44.

3. *Крысин А. П.* Толковый словарь иноязычных слов. 4-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 2002. С. 280.

4. *Мосина М. А.* Обучение профессионально-ориентированному информативному чтению-диалогу... С. 43.

5. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 499.

6. Большая Советская энциклопедия. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Суждение/>

7. *Тимощук А. С.* URL: <http://www.philosophy.ru/edu/vui/log/03.html>

8. Английский язык для студентов языковых вузов. Второй этап обучения: учебник / под ред. А. А. Кочетовой. М.: Астрель: АСТ, 2006. С. 108.

9. *Крысин А. П.* Толковый словарь иноязычных слов... С. 75.

10. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. I. М.: «Изд-во Астрель», «Изд-во АСТ», 2000. С. 746.

11. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. III. М.: «Изд-во Астрель», «Изд-во АСТ», 2000. С. 1265.

**Языковая номинация.
Когнитивно-коммуникативные исследования.
Гендерная лингвистика**

УДК 811.511.131'373

Т. И. Панина

**НОМИНАЦИЯ БОЛЕЗНИ
В УДМУРТСКОМ ЯЗЫКЕ**

В статье рассматривается этимология удмуртских лексем с общим значением «болезнь». Изучение семантики анализируемых слов дает дополнительную возможность определить статус болезни в традиционном мировоззрении удмуртов.

The article is devoted to etymology of Udmurt words with the meaning of illness/disease. The study of their semantics makes it possible to define the status of illness in the traditional Udmurt world outlook.

Ключевые слова: удмуртский язык, номинация болезни, этимология.

Keywords: etymology, the Udmurt language, nomination of disease.

В удмуртском языке имеются несколько основных слов с общим значением «болезнь» – *висён, чер, кыль, кыж, пёр*. В настоящее время наиболее распространенным словом, обозначающим болезнь вообще, является *висён* «болезнь, заболевание» [1]. Слова *чер, кыль* по преимуществу обозначают тяжелые заразные заболевания, чаще эпидемического характера. Лексема *кыж* в значении «болезнь, недуг, недомогание; дух болезни» [2] сохранилась в диалектном варианте удмуртского языка. Словом *кыж* называют и насильную болезнь за несоблюдение заповедей предков. Словом *пёр* обозначали эпидемию, а также такие детские инфекционные заболевания, как корь, оспа [3]. С помощью этих слов способом словосложения, являющимся «одним из самых древних способов обогащения словарного состава» [4], возникло огромное количество других терминов, обозначающих как общее недомогание/болезненное состояние, так и отдельные заболевания. В качестве примеров простого соположения основ выступают сложные слова *кыльдэй* «зараза, заразная болезнь, хворь» [5], *черкыль* «зараза; дурная болезнь» [6], *кыж-чер* «заразная болезнь, зараза» [7], *чер-чур* «дух болезни; болезни-напасти» [8], *висёнкыль/висёнпёр* «эпидемия» [9], *радэнвисён/радэнвисёнкыль* «повальная болезнь, эпидемия» [10], «тиф» [11], «горячка, сыпной тиф» [12]. Такие сложные слова,

как *кыж-чер, кыльдэй, кыль-чер, чер-чур*, чаще всего употреблялись в молитвенной речи удмуртов: «Эй, осто Иньмаре, секыт зорлэсь тон ке утьсауыд, *черлэсь-чурлэсь тон ке утьсауыд!*» (Эй, осто, Инмар! Если бы ты уберег нас от непогоды, от болезней-напастей уберег бы!) [13]; «*Гуртэ пырысь через-чурез тузонэз сяин, лысвуэз сяин нолэс сьёры, чабы сьёры лэзьысалыд ке...*» (В деревню входящую болезнь-эпидемию как пыль, как росу за лес, за прясло хвойной изгороди если бы отбросил...) [14]; «*Бусие пырем кыльлэсь-дэйлэсь ачид уть, азбаре пырем кыльлэсь-дэйлэсь ачид уть*» (Сохрани/убереги от болезни, в поле пробравшейся, во двор пробравшейся) [15]. Использование большого количества двухкомпонентных слов является основой ритмической организации удмуртских заклинаний *курись-кон* [16]. Кроме того, сложные слова способствуют выражению идеи «всеохватности»: в коммуникации с высшими силами было очень важно как можно точнее выразить свои желания.

Более того, с помощью слов *висён, чер, кыль* образуются названия отдельных заболеваний. В качестве второй, дополнительной, лексемы могут выступать

– названия частей тела и органов: *ёзвисён* «ревматизм» (*ёз* ‘сустав’), *йыфвисён* «головная боль» (*йыф* ‘голова’), *кётвисён* «понос, болезнь желудка» (*кёт* ‘живот’), *сюлэмвисён* «катар желудка; болезнь сердца» (*сюлэм* ‘сердце’), *синвисён* «глазная болезнь, трахома» (*син* ‘глаз’) [17]; *йыфкыль* «тиф, сыпной тиф, горячка»* [18] (*йыф* ‘голова’), *кёткыль* «брюшной тиф, дизентерия» [19] (*кёт* ‘живот’), *мусторчер* «грудная болезнь» [20] (*мустор* ‘женская грудь’), *сюлэмчер* «сердечная болезнь» [21] (*сюлэм* ‘сердце’);

– названия животных: *ыжкыль*** «мигрень» [22];

– прилагательные с оценочным значением: *уродвисён* «сифилис» (*букв.*: плохая/скверная болезнь) [23] (*урод* ‘плохой, скверный’), *ашакычер* «сифилис» (*букв.*: плохая болезнь) [24] (*ашакы* ‘плохой’), *жобвисён/жобчер* «сифилис» (*букв.*: грязная болезнь) [25] (*жоб* ‘грязный/безобразный’); *уродчер* «венерическая болезнь; дурная болезнь» (*букв.*: плохая/скверная болезнь) [26] (*урод* ‘плохой, скверный’);

– прилагательные, обозначающие цвет***: *сьодкыль* «тиф» (*букв.*: черная болезнь) [27];

– прилагательные, обозначающие температуру: *поськыль* «сильный жар, горячка» (*букв.*: го-

рячая болезнь) [28] (*пӧсь* ‘жар; горячий/жаркий’), «лихорадка» [29];

– притяжательные местоимения: *асчер* «эпилепсия; падающая болезнь» (букв.: своя болезнь****) [30].

Учитывая «архаизирующую сущность» народной терминологии [34], т. е. способность удерживать архаическое значение того или иного явления, рассмотрим этимологию удмуртских слов, обозначающих понятие «болезнь»: *висён, чер, кыль, мыж, кыж*. Существительное *висён* образовано от глагола *висьыны* «болеть, хворать» [35], который восходит к общепермской основе *vis’ – «болеть, хворать» [36]. В самом близком родственном удмуртскому коми языке функционирует тождественное как по звучанию, так и значению слово *висьны* [37]. Лексема *висён*, в отличие от всех вышеперечисленных слов, обозначает только болезненное состояние, этим словом не называется ни один из существующих в удмуртской мифологии болезнетворных духов. Скорее всего, это объясняется более поздним происхождением слова.

Наиболее древними словами – обозначениями болезни – являются слова *мыж, кыль, чер, кыж*, которые в удмуртской религиозно-мифологической картине представлены еще и в виде злых духов болезней. Удмуртское слово *мыж* имеет несколько значений: «дух болезни, поветрие» [38], «жертва», «требование божества относительно жертвоприношения, которое было обещано» [39], «болезнь, посланная Богом, чтобы люди принесли ему жертву» [40], «один из божеств, насылающий болезни в качестве наказания» [41], болезнь «мыт», которая поражает домашний скот [42]. От этого корня образован глагол *мыжтыны* – «наслать болезнь» [43]. В коми-пермяцком языке имеется слово *мыжа* «кара, наказание от бога, от умерших родителей, болезнь от Бога, от родителей» [44]. Лингвисты, опираясь на данные удмуртского и коми языков, реконструировали общепермскую основу данного слова *tuz «болезнь как наказание свыше» [45]. Данная семантика слова, как нам видится, является одним из подступов к пониманию природы болезни. В удмуртской народной медицине сохранились немногочисленные представления о том, что некоторые болезни вызваны высшими богами [46]. На наш взгляд, такие воззрения на природу болезни восходят к тем временам, когда мир еще не представлялся трихотомической структурой, а лишь дихотомической. На такое восприятие устройства мира указывают и языковые данные удмуртского языка: «Имплицитная информация о реликтовом – дихотомическом, двухчастном по вертикали, строении мира – содержится в номинациях неба и земли. Небесная (*ин/инма/имма/инму* – букв.:

«небо, небесная земля») и земная (*ма/му/музь-ем*) сферы воспринимаются как аналогичные. Та и другая сферы обрамлены дном: *му пыдэс*/дно земли и *ин пыдэс*/дно неба» [47]. Уже тогда болезнь воспринималась как воздействие потусторонних/внеземных сил. В результате же разделения внеземной области на две противоположные – небесный/верхний мир и подземный/нижний мир – произошло более четкое распределение ролей: источником/локусом болезни – злого начала – начал выступать нижний мир. В то же время не были отброшены и воззрения о том, что болезнь может быть наслана «сверху». Предположения, выдвинутые нами, подтверждаются и выводами исследователей тюркской культуры: «“иной” мир в традиционном мировоззрении зачастую не имеет явных характеристик “верхнего” или “нижнего”. Можно предположить, что основой трихотомического деления послужила дихотомия “действительный – возможный”, “свой – чужой” с последующей и нарастающей дифференциацией этого “чужого” мира на верхний и нижний. Иной мир может оказаться верхним или нижним ситуативно, и при кажущейся дуальности эти два мира вполне описываются признаками мира “чужого”, “ино-го»» [48]. Возможно, в качестве косвенного доказательства можно было бы рассматривать и удмуртское поверье о том, что Шайтан был вначале хорошим, впоследствии изменившись в плохую сторону [49].

Одним из обитателей нижнего мира в удмуртской мифологии был злой дух болезни *Кыль*, которого, как и большинство других болезней/духов болезней, чаще всего представляли живым, невидимо ходящим существом. Причастность этого духа к нижнему миру подтверждается многими фактами. Так, некоторым больным он грезился то черным мужчиной, то черной женщиной [50], верили, что в образе черной кошки *Кыль* пробирается в деревню. Поэтому во время эпидемий на улице сжигали черную кошку, полагая, что тем самым можно избавиться от болезни [51]. В случае распространения эпидемий, которые сопровождалась высоким повышением температуры (например, при кишечных заболеваниях – холере, тифе), проводили обряд *кыльдэй вӧсян* (моление/жертвоприношение при болезни *кыльдэй*). В жертву духу болезни приносили черную овцу, обязательно краденную. В *куале* варили кашу с мясом принесенной в жертву овцы, а шкуру, кишки, сало и ноги овцы после обряда жертвоприношения уносили за деревню, в особо отвешенное для такого случая место, которое называлось *кыльдэй вӧсян* [52]. Цвет выбранной жертвы и способ ее приобретения явно указывают на диалог с представителем потустороннего мира, злых/враждебных сил [53].

Слово *кыль* в удмуртском языке имеет несколько значений: «зараза, заразная болезнь; поветрие» [54], «тяжелое заболевание эпидемического характера» [55], «горячка, тиф» [56], «злой дух, приносящий тяжелую болезнь» [57]. Удмуртское слово *кыль* и коми *куль* 'бес, черт' восходят к общепермской основе *kul' «злой дух» [58]. Наличие соответствий в дальнеродственных финно-угорских языках (фин. koljo «великан, исполин; бог подземелья», манс. kul'näiŋ «бог подземелья») позволило лингвистам реконструировать допермскую основу *koljz- «злой дух». Исследователи, занимающиеся проблемой реконструкции языков, выявили соответствия в различных языках: наличие готского слова halja «ад» способствовало восстановлению индоевропейской основы *koljo- [59], прамонгольская основа *galʒahu «дикий, бешеный» – праурало-монгольского архетипа *gālja [60]. Не исключено, что корень рассматриваемых терминов в урало-алтайских и индоевропейских параллелях восходит к словарному составу ностратического языка [61].

В коми и обско-угорской мифологиях *Куль* предстает как главный соперник верховного божества: коми-пермяцкий *Куль* противопоставлен верховному божеству *Ен* [62], в мифологии манси хозяином Нижнего мира является повелитель злых духов *Куль-отыр*, который играет непосредственную роль в возникновении болезней на земле. Согласно преданиям народа манси, в далекие времена болезней не было, но, заметив, что численность населения с каждым годом увеличивается, *Куль-отыр* насылает на людей разные болезни. Сохранилось предание о том, что он действует по просьбе своего брата – верховного бога *Нуми-Торум'а* [63]. Приобщенность злого духа к нижнему миру объясняет и его связь с водной стихией: ср. коми *вакуль* «водяной», манс. *vit-kul'* «водяной», который пожирает излишки земли [64], рус. *куляш* «чертенок, водяной» выходит из воды на Крещение [65]. Последний термин появился в результате межэтнических контактов русских с соседними финно-угорскими народами: по мнению лингвистов, он был заимствован из коми языка [66].

Обратим также внимание на термин *кыльдэй* «зараза, заразная болезнь; хворь» [67], а именно, на второй компонент слова – *дэй*. В близкородственном коми языке функционируют слова *дой* «боль, ушиб, травма», «рана», «фурункул», *дойдны* «ушибить», *доймыны* «ушибиться». Перечисленные коми слова и удмуртское слово *дэй* имеют общепермскую основу *dʒj – «травма» [68]. Но, как показывают данные других финно-угорских языков, эта основа имеет более глубокие корни: марийск. *туйо* «больной, хворый», венгерск. *dög* «падь, зараза», допермск. *tʒjz – «болезнь, травма» [69]. Таким образом, можно предположить,

что в удмуртском слове *кыльдэй* спрятано первоначальное значение основы *дэй* «болезнь, хворь». Данное предположение подтверждается этнографическими и языковыми данными: в этнографической литературе имеются свидетельства того, что удмурты выделяли духа болезни *Дэй* [70]. Выражение *«дэй басьтэ»* (букв.: *дэй* захватывает) обозначает черные пятна в легких [71]. В языке сохранились также термины *кӧтдэй* «грыжа», *пушдэй* «болезнь внутренних органов», глагол *дэймыны*, изначально использовавшийся в значении «заболеть от страха/испуга» [72], в современном удмуртском языке функционирует в значении «остолбенеть; ужаснуться, испугаться» [73]. Испуг, как известно, считали одной из причин болезненного состояния. Впоследствии значение слова *дэй* сузилось: в современном удмуртском языке это слово используется только в значении «грыжа» и «парша» [74].

Персонифицированным духом болезни выступал и *Кыж*. Слово *кыж* относится лингвистами к финно-угорскому пласту лексики: финск. *kitua* «хворать, маяться», эстонск. *kiduma* «хворать, болеть», *kidu* «болезненность, хилость», хант. *kəʃz* «жар, лихорадка; болезнь; больной» [75]. В современном удмуртском языке слово *кыж* употребляется в значении «грязь (на теле); нечистоплотность», «косный; закоснелый» [76]. В одном из диалектов сохранилось более архаичное, на наш взгляд, значение «болезнь, недуг, недомогание; дух болезни» [77]. К такому выводу нас подвели языковые данные – клишированные словосочетания, способные сохранять первоначальные значения слов: *кыже-чере карыны* «приносить болезни» [78], *кыж-мыж кутыны* «страдать недугом». Современная семантика слова *кыж* подчеркивает представления о болезнетворных духах нижнего мира как существах грязных, нечистоплотных, закоснелых, старых.

В удмуртском языке сохранилось слово *кыж-кыл* «заговор», образованный способом сложения двух лексем *кыж* и *кыл* «слово; язык». Данный термин может быть расшифрован как «магическое слово против духа болезни». Это может объяснить, почему к помощи заговоров удмурты обращались лишь в тех случаях, когда болезнь рассматривалась результатом негативного воздействия представителей потустороннего мира. Напротив, если болезнь считалась насланной свыше, ее категорически запрещалось заговаривать.

Еще одним олицетворенным духом болезни считался *Чер*. В отличие от слов *кыль*, *кыж*, *мыж*, *дэй*, которые относятся к финно-угорскому пласту лексики, слово *чер* проникло в удмуртский язык из тюркских языков: в татарском языке словом *чир* обозначается «хворь, недуг, болезнь» [79], в башкирском языке тождественное значе-

ние имеет слово *сир*, в марийском – *чер*, в чувашском – *чир*. В удмуртском языке заимствованное слово *чер* приобрело дополнительные значения, расширив тем самым свое семантическое поле: «зараза; болезнь» [80], «дух болезни» [81], «зло, что-то очень плохое» [82]. Одни исследователи считают, что общеповолжское слово *чир/сир/чер* происходит от общетюркского *чэр, чөр* «болезнь; горе, горесть, длительное горе; гнойная рана; шрам, рубец» [83], другие возводят его к древне-тюркской основе **çer* «запор (о кишечнике, эвфемизм)» [84]. Предполагается, что в сложном слове *чер-чур* «всякие болезни/недуги» второй компонент – *чур* – указывает на славянское происхождение лексемы: «Это слово (чур. – Т. П.), пожалуй, единственное заимствование из лексики русской мифологии и заговоров» [85]. Славянские мифологи полагают, что Чур выступал родовым покровителем дома/очага: «Чур охранял членов рода от враждебных козней, от чужих духов, от всего недоброго» [86], «почитался покровителем границ поземельных владений» [87]. Древние славяне на перекрестках дорог «воздвигали столбы с сосудами, в которых находился прах умерших; столбы служили межевыми знаками, определявшими родовые границы. Первичным был страх людей, попадавших на такие перекрестки: кончалось их родовое поле, далее начиналось чужое. Чуры, считали, находились на таких межах, охраняя дедовские земли и их хозяев» [88]. Неудивительно, что соседнее тюркоязычное население переняло слово, вложив в него прямо противоположное – отрицательное – значение, тем более славянское *чур* фонетически перекликалось с общетюркским *чөр*.

Однако этимологи выражают своё недоверие по поводу существования славянского божества **Сигъ*, ссылаясь на недоказанность данного явления [89]. Согласно последним, слово *чур*, имеющее несколько коннотаций в русском языке, некогда использовали в значении «граница, рубеж, межа; мера», выделив его из основы слова *чересчур*. Что касается дошедших до наших дней устойчивых выражений *чур меня! чур!*, то у исследователей сложились абсолютно разные, а в некоторых случаях и диаметрально противоположные, мнения по поводу первоосновы слова *чур*: одни возводят его к чуваш. *t̃aŋ* «стой!», вторые считают **çigъ* эвфемистической заменой слова *чёрт*, третьи производят его из греч. *χύρτος* «господи», но все эти предположения подвергаются сомнению со стороны этимологов, оставляя тем самым вопрос о происхождении слова *чур* открытым [90].

Удмуртское слово *чер* стоит в одном синонимическом ряду со словами *кыль* и *висён*, имеющими финно-угорские корни. Эти слова обозначают одно общее понятие, но имеют некоторые

различия в семантическом плане. Это объясняется тем, что «заимствования, проникнув в словарный состав удмуртского языка, вступали в определенные взаимоотношения со словами и выражениями исконной лексики и подвергались смысловой и стилистической дифференциации, существуя в удмуртском языке в качестве синонимов. Так же, как и исконные слова, они могут выражать одинаковые понятия, но иметь несколько разные оттенки и ассоциации в каждом отдельном случае их употребления» [91]. Наиболее тяжело протекающие инфекционные болезни назывались одним общим словом *чер* [92]. Дух болезни *Чер* считался «одним из злейших» существ, которое «блуждает везде, насылая болезни на людей и скот» [93], его прихода боялись больше всего. Северные удмурты считали, что *Чер* – это «бог лошадей и особенно лошадиных болезней, а отчасти и эпидемий между людьми» [94], который видится людям в образе незнакомой собаки или кошки. В случае инфекционных болезней злого духа *Чер* пытались умиловить: проводили общественные и частные жертвоприношения. Во время общественных жертвоприношений в качестве жертвы выступала гнедая лошадь, мясо не съедалось, а рубилось на куски и оставлялось на земле, шкура набивалась хворостом и ставилась на колья [95]; при частных жертвоприношениях «выносили» черную курицу (подвизывали лапы красной шерстяной ниткой и оставляли на видном месте у дороги) или блины (бросали за околицу у дороги на видном месте) [96]. В вышеуказанных мероприятиях явно прослеживается идея кормления духа болезни и вывода его за пределы своего пространства: за околицу, за дорогу, в лес и т. д. С целью предотвращения последующего распространения тяжелой инфекционной болезни ее «окружили»/замыкали, не давая тем самым выйти за пределы установленных границ: «*Кытын ке коркан радьсы висё ке, со коркаез, черзы медаз вёлдйськы шуса, кусоен, пе, котыртоно шуо*» (Если в каком-нибудь доме болеют инфекционным заболеванием, этот дом обходят с косой, чтобы их болезнь не распространялась) [97]; «*Кин ке начар висёнэн висе ке – герыен котырто: через, пе, палэнэ медаз вёлдйськы шуса*» (Если кто болеет тяжело – обходят плугом/опахивают, чтобы его болезнь далеко не распространилась) [98].

Представления о грозном/устрашающем характере *чер* сохранились до настоящих дней: это слово ассоциируется с чем-то очень страшным, злым, плохим: «*Маке урод луэ ке, сое чер шуо [...]. Уродлык со сыче*» (Если что-нибудь плохое случается, то это называется словом *чер* [...]. Это зло/что-то плохое) [99]. Этими представлениями и объясняется изменение поведения информантов при опросе: они замолкали, отвечали полу-

шепотом, без особого желания, на их лицах можно было ясно увидеть страх/испуг. Такое поведение определяется верой в то, что, произнеся слово вслух, можно накликасть беду: «Называние/номинация уже воспринимались как призыв к контакту, что могло привести к нежелательным последствиям» [100].

Вера в силу слова определила широкое употребление лексем *чер*, *кыль*, *дэй* в ругательствах и проклятиях: «Чер!», «Чер бастон!» (Чер бы тебя побрал!) [101], «Вот, Чер!», «Фу, Кыль!» [102], «Кыльёс таос!» (Вот чертята!) [103], «Кыль бастон!» (Чтоб тебя чума забрала!), «Кыльдэй мед бастоз (кутоз)!» (Чтоб тебя хворь взяла!) [104], «Дэй мед пёроз!» (Чтоб Дэй тебя поразил!) [105]. Основная функция проклятия – «магической силой слова» нанести урон обидчику, недругу, настав на него злой рок» (подчеркнуто нами. – Т. П.) [106].

На языковом уровне, таким образом, зашифрована негативная/потусторонняя природа болезни. Для сравнения возьмем слово *бурмыны* «выздоровливать, вылечиваться, заживать» [107], образованное от слова *бур*, которое в удмуртском языке имеет несколько значений «хороший, добрый || хорошо», «правый» [108], с помощью глагольного суффикса *-мы-*, «выражающего категорию становления того, что обозначает мотивирующая основа» [109]. Таким образом, слово *бурмыны* может быть расшифровано как «становиться хорошим/доброкачественным/правильным». Исследователи выявили, что общепермская основа **bur-* «хороший» восходит к допермскому **raga-* «хороший»: марийск. *пофо* «добрый, добро», эрзянск. *пафо* «добро, добрый, хороший», финск. *paras* «наилучший», саамск. *buorre* «хороший» [110]. Примечательно, что от основы **raga-* и в других финно-угорских языках образованы глаголы с общим значением «лечить, выздоравливать»: марийск. *паремаш* «выздоровливать, поправляться», *паремдаш* «лечить», финск. *parantaa* «улучшать, лечить» [111].

В этимологической литературе, посвященной финно-угорским языкам, значение слова *бур* «правый» считается развитием или ответвлением семантики *бур* «хороший, хорошо». Ссылаясь на наличие параллелей в алтайских языках, отдельные лингвисты не исключают, что *бур* «правый» и *бур* «хороший» исторически могут быть обычными омонимами [112]. На наш взгляд, первое мнение имеет больше оснований на истинность суждения.

Таким образом, уже на уровне языка, который «каккумулярует в себе культурные смыслы» [113], происходит реализация основных семантических оппозиций, характерных для архаичного мировоззрения (хороший/плохой, правый/левый, добрый/злой, чистый/нечистый, больной/здоровый)

и являющихся основой для обозначения болезни/недомогания в разных ее проявлениях.

Список сокращений

Д – дело

Л – лист

ПМА – полевые материалы автора

Оп. – описание

РФ УИИЯЛ – рукописный фонд Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения Российской Академии наук.

* Позже слово *йыркыль* как устойчивое словосочетание начало употребляться и в переносном значении «головная боль» [Борисов Т. К. Удмурт кылюкам = Толковый удмуртско-русский словарь: ок. 15 тыс. слов. Ижевск, 1991], т. е. проблема.

** Первоначально слово *ыжкыль* могло означать болезнь овец – гельминтоз головного мозга, вызывающий поражение центральной нервной системы, внешне заболевание проявляется в кручении животного на одном месте.

*** Для удмуртской традиции характерно называние болезни по цветовой гамме. Так, например, наши информанты отмечали, что болезнь *суркубат/сургубат* «опухоль, новообразование» бывает 12 видов: «Горд сургубат, чуж сургубат, тьды сургубат, пурьсь сургубат, сьод сургубат, ну дас кык пёртэм со» (Красный сургубат, желтый сургубат, белый сургубат, серый сургубат, черный сургубат, он двенадцати видов) [ПМА: Романова Клавдия Егоровна, 1927 г. р., урож. д. Пезжай Игринского района, в д. Сеп Игринского района живет с 1959 г., обр. 6 кл., удм.]. Такой способ наименования болезни можно встретить и в других традициях. Так, к примеру, английские заговоры сохранили называние болезни по цвету: “There were three angels come from the west, to cure [] of the bargun, white bargun, red bargun, black bargun [...]” (Три ангела пришли с запада, чтобы лечить () стригущий лишай, белый лишай, красный лишай, черный лишай) [Davies O. Healing Charms in Use in England and Wales 1700–1950 // Folklore 107 (1996)]. Скорее всего, принцип народной классификации болезней по цветовому признаку является одним из архаичных способов называния болезни, который в удмуртской этномедицине сохранился до наших дней.

**** По-видимому, данное наименование болезни имплицитно подчеркивает неинфекционный характер заболевания, когда болезнь, поразив человека, остается в нем навсегда, не переходя на других членов коллектива.

Примечания

1. Удмуртско-русский словарь: ок. 50 тыс. слов / отв. ред. Л. Е. Кириллова. Ижевск, 2008. С. 123.
2. Там же. С. 366.
3. Там же. С. 544.
4. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка. М., 1959. С. 157.
5. Удмуртско-русский словарь... С. 374.
6. Там же. С. 725.
7. Там же. С. 366.
8. Там же. С. 726.
9. Там же. С. 123.
10. Там же. С. 576.
11. Борисов Т. К. Удмурт кылюкам = Толковый удмуртско-русский словарь: ок. 15 тыс. слов. Ижевск, 1991. С. 246.

12. Там же. С. 54.
13. *Wichmann Y.* Wotjakische Sprachproben, I // JSFOu, XI. Helsingfors, 1893. С. 127.
14. *Munkácsi B.* Votják Népköltészeti Hagyományok. Budapest, 1887. С. 163.
15. Там же. С. 158.
16. *Перевозчикова Т. Г.* К вопросу об удмуртском народном стихосложении // Об истоках удмуртской литературы: сб. ст. Ижевск, 1982. С. 145–151.
17. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 54.
18. Там же. С. 121.
19. Там же. С. 159.
20. Там же. С. 316.
21. Там же. С. 316.
22. *Верещагин Г. Е.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Этнографические очерки. Кн. 2. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. С. 27.
23. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 54.
24. Там же. С. 21.
25. Удмуртско-русский словарь... С. 211.
26. Там же. С. 454.
27. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 159.
28. *Wichmann Y.* Wotjakischer Wortschatz. Helsinki, 1987. С. 111.
29. Удмуртско-русский словарь... С. 546.
30. Там же. С. 50.
31. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 121.
32. ПМА: Романова Клавдия Егоровна, 1927 г. р., урож. д. Пешвай Игринского района, в д. Сеп Игринского района живет с 1959 г., обр. 6 кл., удм.
33. *Davies O.* Healing Charms in Use in England and Wales 1700–1950 // *Folklore* 107 (1996). P. 25.
34. *Трубачев О. Н.* Ремесленная терминология в славянских языках (этимология и опыт групповой реконструкции). М., 1966. С. 391.
35. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 55.
36. *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Краткий этимологический словарь коми языка. М., 1970. С. 58.
37. Там же. С. 58.
38. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 189.
39. Удмуртско-русский словарь... Указ. соч. С. 447.
40. *Toivonen Y. H.* Zur Geschichte der finnisch-ugrischen unlauteuden Affricaten // *FUF*. Helsingfors, 1928. Bd. XIX. N. 1–3. S. 1–270. P. 73–74.
41. Там же. С. 73.
42. Удмуртско-русский словарь... С. 447.
43. Там же. С. 448.
44. *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Указ. соч. С. 181.
45. Там же. С. 181.
46. *Никитина Г. А.* Мифологические представления в народной медицине удмуртов // Удмуртская мифология / под ред. В. Е. Владыкина. Ижевск, 2004. С. 86.
47. *Владыкина Т. Г.* Картина мира удмуртов в зеркале языка // Актуальные проблемы современной фольклористики: Материалы междунар. науч.-прак. конф. (Казань, 29 июня 2009 г.) / ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Казань, 2009. С. 102.
48. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество / Э. Л. Львова, И. В. Октябрьская, А. М. Сагалаев, М. С. Усманова. Новосибирск, 1989. С. 102.
49. *Садиков Р. Р., Хафиз К. Х.* Религиозные верования и обряды удмуртов Пермской и Уфимской губерний в начале XX века (экспедиционные материалы Уно Хольмберга). Уфа, 2010. С. 35.
50. *Верещагин Г. Е.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Этнографические очерки. Кн. 2. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. С. 214.
51. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 159.
52. *Верещагин Г. Е.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4: Фольклор. Кн. 1: Удмуртский фольклор: Предания. Легенды. Побывальщины. Сказки. Басни. Пословицы. Поговорки. Загадки. Ижевск, 2001. С. 76–77.
53. *Владыкина Т. Г.* Предметно-тематический указатель с комментариями // Верещагин Г. Е. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4: Фольклор. Кн. 1: Удмуртский фольклор: Предания. Легенды. Побывальщины. Сказки. Басни. Пословицы. Поговорки. Загадки. Ижевск, 2001. С. 201.
54. Удмуртско-русский словарь... С. 374.
55. *Wichmann Y.* Wotjakischer Wortschatz... Указ. соч. С. 111.
56. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 159.
57. Удмуртско-русский словарь... С. 374.
58. *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Указ. соч. С. 145.
59. Там же. С. 145.
60. *Понарядов В. В.* Опыт реконструкции урало-прамонгольского языка. Сыктывкар, 2011. С. 15.
61. *Владыкина Т. Г.* О финно-угорском и славянском в исторической динамике фольклорного пространства России // Народные культуры Русского Севера. Фольклорный этнетет этноса. Вып. 2: материалы российско-финского симпозиума (Архангельск, 20–21 ноября 2003 г.) / отв. ред. В. М. Гацак, Н. В. Дранникова. Архангельск: Помор. ун-т, 2004. С. 32.
62. *Айхенвальд А. Ю., Петрухин В. Я., Хелимский Е. А.* К реконструкции мифологических представлений финно-угорских народов // Балто-славянские исследования. 1981. М., 1982. С. 171.
63. *Люцидарская А. А.* Болезни // Мифология манси / гл. ред. И. Н. Гемуев. Новосибирск, 2001. С. 42.
64. *Айхенвальд А. Ю., Петрухин В. Я., Хелимский Е. А.* Указ. соч. С. 178.
65. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. И – О. М. 1955. С. 217.
66. *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Указ. соч. С. 145.
67. Удмуртско-русский словарь... С. 374.
68. *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Указ. соч. С. 95.
69. Там же. С. 95.
70. *Смирнов И. Н.* Вотяки. Казань, 1890. С. 214.
71. ПМА: Усков Валерий Александрович, 1975 г. р., урож. д. Косолюк Дебесского района, с 2003 г. живет в д. Котегурт Дебесского района, обр. 9 кл., удм.
72. *Wichmann Y.* Wotjakischer Wortschatz... С. 31.
73. Удмуртско-русский словарь... С. 197.
74. Там же. С. 197.
75. *Toivonen Y. H.* Указ. соч. С. 73.
76. Удмуртско-русский словарь... С. 366.
77. Там же. С. 366.
78. Там же. С. 366.
79. Татарско-русский словарь: ок. 25 000 слов / И. А. Абдуллин, Ф. А. Ганиев, М. Г. Мухамадиев, Р. А. Юналеева; под ред. Ф. А. Ганиева. Казань, 1988. С. 367.
80. Удмуртско-русский словарь... С. 724.
81. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 316.
82. ПМА: Владыкин Игорь Николаевич, 1952 г. р., урож. д. Михайловка Игринского района, с 1975 г. живет в д. Сеп Игринского района, обр. 8 кл.
83. *Ахметьянов Р. Г.* Общая лексика материальной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1988. С. 102.

А. В. Промах

**ЛЕКСИЧЕСКИЕ НОВООБРАЗОВАНИЯ
С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО, СОЗДАНИЕ
ОККАЗИОНАЛЬНЫМИ СПОСОБАМИ
РУССКОГО ЯЗЫКА**

В статье рассматриваются лексические новообразования С. Д. Кржижановского, созданные окказиональными способами, характеристика которых дана с опорой на работы И. С. Улукханова.

The article deals with the question of functioning of lexical new word formation of the story by Sigizmund Krzhizhanovsky. The analysis of the new lexical formations is carried out with regard to I. Ulukhanov's works.

Ключевые слова: окказионализм, узуальные и окказиональные способы словообразования, чистые и смешанные окказиональные способы, прямые и обратные окказиональные способы.

Keywords: occasional word, usual and occasional ways of word-formation, pure and mixed occasional ways, direct and reversed occasional ways.

Творческое наследие Сигизмунда Доминиковича Кржижановского – русского писателя, литературного и театрального критика, профессионального филолога, мыслителя – в высшей степени оригинально. Как справедливо отмечают исследователи творчества С. Д. Кржижановского, он «как никто другой воплотил в своих произведениях свойственный его эпохе дух универсализма, органический синтез философской, научной и художественной областей духовной культуры, создав уникальную образную систему, самобытность, неповторимость которой недискуссионна» [1]. Концентрат эстетических качеств в этой системе – мир вымысла, художественная реальность, напоминающая подлинную и в то же время принимающая черты фантазмагии. В стремлении сотворить свой уникальный художественный мир прозаик довольно часто прибегает к словесной игре и к разнообразным языковым эффектам, создание которых преимущественно связано со словотворчеством, реализуемым посредством самых разных способов словообразования.

Большинство исследователей оценивают факты словотворчества в художественной, преимущественно поэтической, речи как уникальное, самоценное явление: «...понятие “правильности-неправильности” в поэтической речи исчезает, поскольку в ней факты языковой неправильности рассматриваются и оцениваются с учетом их конкретной художественной нагрузки» [2]. Как

84. *Тараканов И. В.* Удмуртско-тюркские языковые взаимосвязи (Теория и словарь). Ижевск, 1993. С. 142.
85. *Ахметьянов Р. Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1981. С. 46.
86. *Путилов Б. Н.* Древняя Русь в лицах: Боги, герои, люди. СПб., 1999. С. 24.
87. *Грушко Е. А., Медведев Ю. М.* Словарь славянской мифологии. Н. Новгород, 1995. С. 327.
88. *Путилов Б. Н.* Указ. соч. С. 24.
89. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 4 (Т – ящур) / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд. М., 1987. С. 386.
90. Там же. С. 385–386.
91. *Тараканов И. В.* Заимствованная лексика в удмуртском языке (удмуртско-тюркские языковые контакты). Ижевск, 1982. С. 100.
92. *Емельянов А. И.* Курс по этнографии вотяков: Остатки старинных верований и обрядов у вотяков. Казань, 1921. Вып. 3. С. 150.
93. *Верещагин Г. Е.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Указ. соч. С. 213.
94. *Первухин Н.* Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Древняя религия вотяков по ее следам в современных преданиях. Эскиз 1. Вятка, 1888. С. 63.
95. *Емельянов А. И.* Указ. соч. С. 151.
96. *Первухин Н.* Указ. соч. С. 65–66.
97. РФ УИИЯЛ Оп. № 2-Н Д. 231 Л. 104.
98. РФ УИИЯЛ Оп. № 2-Н Д. 231 Л. 110.
99. ПМА: Владыкин Игорь Николаевич, 1952 г. р., урож. д. Михайловка Игринского района, с 1975 г. живет в д. Сеп Игринского района, обр. 8 кл.
100. *Владыкина Т. Г.* Предметно-тематический... С. 202.
101. ПМА: Антонова Алевтина Петровна, 1936 г. р., урож. д. Палым Игринского района, в д. Михайловка Игринского района живет с 1960 г., обр. 7 кл., удм.
102. ПМА: Максимова Тамара Николаевна, 1938 г. р., урож. д. Косолюк Дебесского района, с 1960 г. живет в д. Котегурт Дебесского района, обр. 6 кл., удм.
103. ПМА: Тренина Раиса Константиновна, 1940 г. р., урож. д. Нюршур Кезского района, с 1962 г. жила в д. Малый Полом Кезского района, с 2006 г. живет в д. Котегурт Дебесского района, обр. 7 кл., удм.
104. Удмуртско-русский словарь... С. 374.
105. ПМА: Стрелкова Любовь Иосифовна, 1936 г. р., урож. д. Изнегвай Дебесского района, с 1972 г. живет в д. Сюрногурт Дебесского района, обр. ср.-спец., удм.
106. *Виноградова Л. Н., Седакова И. А.* Проклятие // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 4: П – С. М., 2009. С. 286.
107. *Борисов Т. К.* Указ. соч. С. 34.
108. Удмуртско-русский словарь: ок. 35 тыс. слов / А. С. Белов, В. М. Вахрушев, Н. А. Скобелев, Т. И. Тепляшина. М., 1983. С. 57.
109. *Алатырев В. И.* Этимологический словарь удмуртского языка: Буквы А, Б. 778 словарных статей. Ижевск, 1988. С. 210.
110. *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Указ. соч. С. 42.
111. Там же. С. 142.
112. *Алатырев В. И.* Указ. соч. С. 206.
113. *Толстая С. М.* Фольклор и этнолингвистика / Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докл. Т. 1. М., 2005. С. 123.

результат – создание неожиданных, ярких, поражающих тонким языковым чутьем и блестящим умом автора неологем.

Термин «лексическое новообразование» понимается нами широко – как любой продукт индивидуально-авторского словотворчества, независимо от его соотношения с языковой словообразовательной системой и нормой. Мы относим к лексическим новообразованиям все новые лексические единицы, созданные автором намеренно в определенном контексте для реализации эстетической функции и получившие распространение в пределах его художественного мира. По мнению ученых, окказионализм возникает в контексте, формируется им, поэтому анализировать лексическое новообразование следует в «месте его рождения», с учетом его контекстных связей [3]. Одна из таких попыток была предпринята нами в статье «Лексические новообразования как репрезентанты художественного мира (на материале произведений С. Д. Кржижановского)» [4]: для С. Д. Кржижановского окказионализмы принципиально важны, поскольку они являются маркерами ключевых смыслов его художественного мира.

Учет контекста необходим и при определении способа создания окказиональных и потенциальных лексем. Лексические новообразования С. Д. Кржижановского создаются как узуальными, так и окказиональными способами словообразования: если первые соотносятся с законами действия используемого словообразовательного типа, то вторые нарушают их, используя нетипичную мотивирующую основу, новое словообразовательное средство или нетиповой формант. Именно последняя группа, собственно окказионализмы, особенно интересны для описания, поскольку именно они не только раскрывают деривационный потенциал языка в целом, но и характеризуют прозаика как оригинального мыслителя с узнаваемой идиостилевой манерой. Использование слов, образованных окказиональными способами, позволяет писателю создать уникальные, семантически насыщенные художественные образы, обратить внимание читателя на необычное слово, которое несет, как правило, большую идейно-смысловую нагрузку.

В современной лингвистике существуют разные классификации способов окказионального словообразования (см. работы А. Ф. Журавлёва, В. П. Изотова, Р. Ю. Намитоковой, Т. В. Поповой, И. С. Улуханова, Н. А. Янко-Триницкой и др.). Попытка рассмотреть узуальные и окказиональные способы словообразования комплексно и определить их роль в языке предпринята в работе И. С. Улуханова «Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация». По его мнению, окказиональ-

ные способы не только потенциально увеличивают количество словообразовательных средств русского языка (способствуют появлению новых аффиксов, их новых комбинаций и новых словообразовательных значений), но и расширяют, практически бесконечно, границы словообразовательной системы в целом. И. С. Улуханов классифицирует окказиональные способы словообразования в соотношении с их узуальными коррелятами [5]. Придерживаясь общепринятого деления способов словообразования на чистые и смешанные, учёный выделяет 10 чистых и 43 смешанных окказиональных способа создания русских слов. К чистым способам окказионального словообразования исследователь относит депрефиксацию, десуффиксацию, депостфиксацию, десубстантивацию, декомпозицию, междусловное совмещение, изменение фонемного состава мотивирующего слова, а также использование аффиксов в качестве самостоятельного слова. Смешанные окказиональные способы, по мнению И. С. Улуханова, представляют собой окказиональные, нетипичные для системы русского языка сочетания узуальных чистых способов или сочетание узуальных и окказиональных чистых способов либо двух и более окказиональных чистых способов [6]. Кроме того, исследователь считает, что среди окказиональных способов словообразования особое место занимают «так называемые обратные способы (редеривация)», когда происходит «окказиональное заполнение пустующей клетки, предназначенной в неполной словообразовательной цепочке для отсутствующего в ней слова», и «окказиональность является показателем отношения мотивированности» [7]. К способам обратного словообразования, в их соотношении с прямыми узуальными, И. С. Улуханов причисляет такие морфемные способы, как депрефиксация, десуффиксация, депостфиксация, и неморфемные – десубстантивация и декомпозиция.

В данной статье предпринята попытка охарактеризовать новообразования С. Д. Кржижановского, созданные окказиональными способами, с опорой на работы И. С. Улуханова.

По нашим наблюдениям, основная часть выявленных лексических новообразований С. Д. Кржижановского создана узуальными способами словообразования (622 лексических единицы) и только 22 деривата – окказиональными. Последние составляют 3,5% от общего количества проанализированных слов, но чрезвычайно разнообразны в деривационном отношении, при этом 3 неологемы созданы чистыми окказиональными способами, 19 – смешанными.

Рассмотрим окказионализмы, образованные чистыми способами (1). Их всего 3: *не-рожденный*, *обтюпоратор*, *бось*, первые 2 образования чисты-

ми прямыми способами (1.1): путем вставки дефиса либо сочетания фонем (1.1.1 и 1.1.2), последний – обратным способом (депрефиксацией – 1.2).

1.1.1. Первый окказионализм *не-роженный* создан посредством членения узуального слова дефисом – окказиональным деривационным средством, активизировавшимся в русском языке рубежа XX–XXI вв.: *не-роженный* ← нероженный. «...плачут малые авосьта *не-роженные*, еще пуще авосевы жены, и того пуще старые авосихи» («Когда рак свистнет»). Дефисация – это чистый прямой окказиональный способ. Жанровое своеобразие сказки определило своеобразие языка, поэтому производящей базой для лексического новообразования послужило устарелое слово *нероженный*, которое зафиксировано в словаре В. И. Даля.

1.1.2. Второй окказионализм *обтюпоратор* образован прямым окказиональным способом – добавлением фонем, т. е. путём добавления в основу уже имеющегося в языке слова *обтюратор* («*обтюратор* – приспособление в киноаппарате для затемнения экрана во время перемены кадров (тех.)») произвольно взятого слога [но], вероятно, с целью имитировать научную терминологию, обозначив название нового прибора, похожего по своему предназначению на уже имеющийся в реальности механизм: *обтюпоратор* ← обтю + [но] + ратор. «Меж лучом киноаппарата и глазом перпендикулярно к лучу называемый *обтюпоратор*: это равномерно вращающийся диск с узкой щелью у одного из своих краёв; поворачиваясь к лучу то глухим сектором, то щелью, *обтюпоратор* попеременно то рвёт, то срачивает луч. При помощи особого дифференциального регулятора можно замедлять число оборотов диска, длинна этим паузу меж двумя мельками света» («Собиратель щелей»). Данный контекст позволяет сделать вывод о том, что речь идёт об устройстве для удлинения световых пауз. Лексическое новообразование используется автором для номинации фантастического экспериментального механизма.

1.2. Третий окказионализм *бось* создан способом чистого обратного окказионального словообразования – депрефиксации: *бось* ← небось. «Были мы небоси, стали боси» («Когда рак свистнет»). Приведённый контекст свидетельствует о том, что *небось* – это имя существительное, обозначающее фантастический персонаж, лицо мужского пола. По дихотомическим законам художественного мира С. Д. Кржижановского «лицо, противоположное тому, кто назван мотивирующим словом» обозначено новым существительным без префикса «не» – *бось*.

Остальные 19 неолексем созданы смешанными окказиональными способами (2), к которым относятся не только окказиональные сочетания

прямых узуальных способов (2.1), чистых окказиональных способов (2.2), но и их комбинации с узуальными способами словообразования (2.3 и 2.4).

2.1. Окказиональное сочетание узуальных прямых способов представлено в следующих комбинациях:

2.1.1. Сращение + субстантивация. Образование окказионализма происходит путем сращения сочетания слов с последующим переходом неолексем в класс имён существительных: *зачем-жизнь* ← зачем + жизнь («Ну куда мог попасть...*Зачемжить*: в руки железнодорожного сторожа, пропойцы, превратившего свою жизнь в сплошную *зачемжизнь*...» («Серый фетр»). В новелле С. Д. Кржижановского философский вопрос-мысль «Зачем я живу?» приобретает значение бесцельности человеческого существования, что подтверждает аналогичное новообразование *зачемжизнь*, характеризующее бытие социально и духовно деградировавшего человека – «пропойцы». К этой же группе относятся окказионализмы *досихпоры* ← до + сих + пор, *отсихпоры* ← от + сих + пор: «*Никакие отсихпоры и досихпоры, ... заколачиваемые учителями, точно тугие пыжи, в мозг Горгиса, не держались в нем никак*» («Материалы к биографии Горгиса Катафалаки»). Данным лексическим новообразованиям присуще значение обобщения. Речь идёт об ограничении мышления параметрами «от сих до сих».

2.1.2. Сращение + субстантивация + сложение. Образование окказионализма происходит способом соединения сочетания слов с последующим переходом в класс имён существительных: *бытенебыть* ← быть + -е- + не + быть («...*Роль сама смущена и почти испугана:... Нельзя ли осведомиться: почему меня больше не играют? Не слышали? Всем, конечно, известно, что трагик Замтутырский – отпетый пьяница и мерзавец. Но нельзя же так. Прежде всего – он меня не выучил. Вы представляете себе, как приятно быть невыученным: не то ты еси, не то не еси. В этой самой бытенебыти, в третьем акте, знаете, мы так запутались, что если бы не суфлер... и вот после этого ни разу у рамки. Ни одного вызова: в бытие-с*» («Клуб убийц букв»).

2.1.3. Сращение + субстантивация + онимизация. Образование окказионализма происходит вследствие слияния слов, образующих целое предлогие, в одно слово и перехода последнего в имя собственное: *Зачемжить* ← Зачем + жить («*Зачемжить шёл, конфузливо волола за собой свою тень... Кто-то сказал короткое: «Бей!» – другой кто-то: «Зачем жить Зачемжить?... Он шёл домой... бормоча «Зачем жить?»*» («Серый фетр»); *Авдруг* ← А + вдруг («*И все ли я точно учел и предвидел? А вдруг... Нет. Авдугу меня*

больше не провести. Я хорошо знаю его, все-светного путаника и шутника» («Автобиография трупа»).

Появление подобных лексических новообразований объясняется склонностью С. Д. Кржижановского к языковой игре. По мнению Т. А. Гридиной, языковая игра – это «определенный тип речевого поведения..., апеллирующий к чувству эстетического восприятия неканонического употребления языковых единиц» [8]. Роль актуализатора языковой игры выполняет контекст: читатель именно в нём находит производящее вопросительное предложение «Зачем жить?» или предположительное неполное «А вдруг...». В вымышленной реальности С. Д. Кржижановского субъекты действия получают имена по содержанию вопроса или предположения, которые нередко становятся отправной точкой для сюжета его новелл.

2.2. Сочетанием прямых окказиональных способов – трансрадикацией (термин А. Ф. Журавлёва, означает мену основ, разновидность субституции) + добавлением фонемы – образована неолексема *психоррея* – психо + диарея + р. «*Может быть, это была псевдогаллюцинация, не знаю: мне все равно. Но тогда я назвал этот феномен особым словом: психоррея. Что значит: истечение души. Иногда этот мерный – капля за каплей – лёт в пустоту даже пугал меня. ...тогда-то и начиналось то последнее одиночество, ведомое лишь немногим из живых, когда остаешься не только без других, но и без себя*» («Автобиография трупа»). В художественном мире С. Д. Кржижановского пограничье между *бытием* и *небытием* – *полубытие* – проявляется в столкновении *живого и мертвого*, их взаимопроникновении, смешении. Состояние страха, депрессии, одиночества погружает героя новеллы в полубытие, как в *шов* между жизнью и смертью, закономерно превращая его в фантом. Автор для обозначения особого психического состояния *получеловека* создаёт слово *психоррея* – такое слово, которое несомненно заинтересует читателя своим необычным обликом.

2.3. В лексических новообразованиях С. Д. Кржижановского реализованы следующие сочетания прямых узуальных и прямых окказиональных способов.

2.3.1. Дефисация (окказ.) + префиксация (узуальн.). Образование окказионализмов происходит способом членения слова дефисом при одновременном присоединении префикса *не-*: *невоздух* – не + воздух, *не-мудрец* – не + мудрец, *не-мысль* – не + мысль, *не-я* – не + я. Перечисленные лексические новообразования объединяет словообразовательное значение «явление / лицо/ субъект, противоположное/-ый тому, что названо мотивирующим словом».

2.3.2. Дефисация (окказ.) + суффиксация (узуальн.) + историческое чередование (узуальн.). Образование окказионализма происходит путём членения слова дефисом при одновременном присоединении суффикса *-н-* к наречию *чуть-чуть* (от которого наследуется первый дефис) и чередования т/т': *чут-чут-ный* – чуть-чуть + н(ый). «*Но однажды в сумерки, когда море не шумело, еле шевеля омертвевшими зыбинами, сквозь тишину – чуть-чут-ный, вполслыха, шорох. Наклонил старик ухо к шороху – откуда? Из сердца*» («Старик и море»). Данное лексическое новообразование характеризует признак, описывающий звук, который издаёт фантастическое существо – «очень слабый, чуть различимый». В художественном мире С. Д. Кржижановского агрессии шума противостоит шорох, шёпот или тишина.

2.3.3. Дефисация (окказ.) + конфиксация (узуальн.) + историческое чередование (узуальн.). Образование окказионализма происходит способом членения слова дефисом при одновременном присоединении префикса и суффикса: *меж-мирие* – меж + мир + -ий(е) («*Но ясно, что меж двух Декартовых «вновь» возможны и перерывы – мёртвые точки: в их пунктир и унёрлось мёртвое дьяволово царство, меж-мирие, чёрная Страна Щелей*» («Собиратель щелей»)). Герой новеллы предполагает, что мир не цел, расколот щелями на куски, а Щели, их Страна – это мертвая точка, меж «вновь» и «вновь» – миг. Автору необходимо обозначить вымышленное пространство, и он конструирует лексическое новообразование, называющее место, соединяющее миры: реальный и фантастический.

2.3.4. Контаминация (окказ.) + мена фонем (узуальн.). Образование окказионализма *мыслете* («движение мысли») происходит соединением двух слов *мысль* и *фуэте* в одно при отсечении части корня от второго слова *фуэте*: *мыслете* – мысль + (фу)э/ете. *Кто-то проделал мыслете от идеи жизни к идее смерти* («Случай»). Данное лексическое образование означает вращательное, витиеватое движение мысли, которое совершают герои рассказа, обдумывая «логическую фантазмагорию»: торговлю человеческой худобой, «сбыт шкелетности».

2.4. Сочетание прямых узуальных и обратных окказиональных способов происходит в следующих комбинациях.

2.4.1. Дедефисация (окказ.) + субстантивация (узуальн.) = образование существительного со значением лица путем изменения членения слова в результате удаления узуального дефиса: *как-нибудь* – как-нибудь. «*...живут какнибудь ни в два – ни в полтора, никто на двор, все со двора...*» («Когда рак свистнет»).

2.4.2. Депрефиксация (окказ.) + субстантивация (узуальн.) = удаление префикса при одно-

временном приобретении производным словом значения предметности: *расплох* – врасплох. *Случаю было угодно, что человек, чуть не заставший меня врасплох... привёл и себя и меня к полному расплоху* («Возвращение Мюнхгаузена»). Эмоционально-психическое состояние человека – «ощущение неожиданности, внезапности» – номинировано автором лексическим новообразованием, производящее наречие для которого содержится в данном контексте.

2.4.3. Десуффиксация (окказ.) + субстантивация (узуальн.) = удаление суффикса при одновременном приобретении производным словом значения места: *наруж* – наруж(у). *И вдруг понял: земля втянута. Хотел было наружу. А после понял: да ведь наружа-то и нет* («Чудак»). Авторское конструирование фантомной реальности призывает читателя уйти в *меж*, *щель*, пребывать в пограничности *шва*, представлять призрачные миры *полубытия*, для чего появляется лексическое новообразование *наруж*, называющее внешнее пространство по направлению вон из чего-нибудь.

2.4.4. Мена префиксов (узуальн.) + десуффиксация (окказ.) + мена фонем (узуальн.) = соединение в одно слово латинского предлога *cis* со значением «по сю сторону» и прилагательного *трансцендентальный* со значением «находящийся за пределами мира», при этом происходит замена *ц* на *п*, которая, возможно, объяснима авторской орфографией: *киспендент* ← *cis* + *трансцендент(н)ый*. «*Видите ли, я в положении транзитного путешествия из киспендента в трансцендент (метафизики, надеюсь, не рассердятся на моё cis*» («Мост через Стикс»). С. Д. Кржижановский – писатель-философ, его проза, по мнению многих исследователей, носит «экзистенциальный» характер. В центре внимания экзистенциалистов конфликт «подлинной» и «неподлинной» жизни, проблема смысла жизни, индивидуальной ответственности. Ощущая неистинность бытия, герои новелл С. Д. Кржижановского могут деформировать реальность, создавая альтернативные вымышленные миры, либо совершать фантастические путешествия в пространстве, обозначать место в которых призваны лексические новообразования.

Как показывает анализ, окказиональные способы словообразования, используемые прозаиком, характеризуются разнообразием и разнотипностью, что объясняется стремлением писателя создать необычный, свободный, емкий стиль, отличающийся уникальностью и смысловой насыщенностью. Состав окказиональных способов и их количественное соотношение с лексическими новообразованиями представлены в таблице.

Таким образом, С. Д. Кржижановский, используя окказиональные способы для создания но-

вообразований, явное предпочтение отдает смешанным способам (ср. 3 чистых и 12 смешанных способов), а среди смешанных способов – а именно: сочетание прямых узуальных и прямых/обратных окказиональных – 8.

В данных комбинациях, в качестве одного из компонентов, достаточно часто встречается прямой узуальный способ – субстантивация (6). Вероятно, это обусловлено тем, что для стиля С. Д. Кржижановского характерен прием материализации/антропоморфизации абстрактных явлений, проявляющийся в окказионализмах, называющих живых существ (*Авдруг*, *Зачемжить*, *какнибудь*), интеллектуально-эмоциональное состояние человека (*зачемжизнь*, *расплох*) или состояние окружающей среды (*бытенебыть*), внешнее пространство (*наруж*) или конкретное место (*досихпоры*, *отсихпоры*). Все эти понятия обычно оформляются с помощью имен существительных.

Доминирующим элементом в словообразовательных механизмах и чистых и смешанных окказиональных способов является дефис (5), либо задефисованный в образовании неолексем (*межмирие*, *не-воздух*, *не-мысль*, *не-мудрец*, *не-рожевый*, *не-я*, *чуть-чуть-ный*), либо удаленный из них (*какнибудь*). Наибольшее количество окказионализмов образовано дефисацией в сочетании с префиксацией: *не-воздух*, *не-мысль*, *не-мудрец*, *не-я*. Нестандартное присоединение префикса автор намеренно выделяет дефисом, поскольку многие окказионализмы можно понять и оценить лишь в том случае, если они воспринимаются зрительно. С помощью дефисного написания задается авторское смысловое выделение фрагмента слова. Префикс «не-» определяет некую раздвоенность художественного мира на подлинное (*Мысль*, *Мудрец* – прописная буква означает персонификацию истинности) и мнимое (*немысль*, *не-мудрец*): «*Над Мыслью и Мудрецом потянулись речи: говорили не-мудрецы и сказаны были – не-мысли*» («Жизнеописание одной мысли»). С. Д. Кржижановский довольно часто сталкивается в контексте производящее и производное, что важно для понимания противопоставления полярных начал в двоимирии прозаика.

В целом, окказиональные способы представлены достаточно полно и колоритно, их участие в создании новообразований делает художественный текст ярким, привлекательным и интересным для читателя. Склонность С. Д. Кржижановского к использованию окказиональных способов словообразования обусловлена тем, что активность жизни языка, по мнению автора, должна противодействовать полубытию как основной характеристике его художественного мира. Окказионализмы, образованные такими способами, обладают значительным резервом экспрессивности, смысловой емкости и неоднозначности и, как

Окказиональные способы создания новообразований С. Д. Кржижановским

Способы создания окказионализмов	Количество способов	Количество неолексем, созданных таким способом
1. Чистые способы	3	3
Прямой окказиональный:	2	2
– дефисация	1	1
– добавление фонем	1	1
Обратный окказиональный:	1	1
– депрефиксация		1
2. Смешанные способы – сочетание	12	19
Прямых узуальных способов:	3	7
– сращение + субстантивация		4
– сращение + субстантивация + сложение		1
– сращение + субстантивация + онимизация		2
Прямых окказиональных способов:	1	1
– трансрадикация + добавление фонем		1
Прямых узуальных и прямых окказиональных способов:	4	7
– дефисация + префиксация		4
– дефисация + суффиксация (+ историческое чередование)		1
– дефисация + конфиксация (+ историческое чередование)		1
– контаминация + мена фонем		1
Прямых узуальных и обратных окказиональных способов:	4	4
– дедефисация + субстантивация		1
– депрефиксация + субстантивация		1
– десуффиксация + субстантивация		1
– мена префиксов + десуффиксация + мена фонем		1
Итого	15	22

правило, рождает сложный, значимый для философской концепции автора, художественный смысл.

Примечания

1. *Моисеева Е. В.* Художественный мир прозы С. Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. С. 44.

2. *Попова Т. В., Рацибурская А. В., Гугунава Д. В.* Неология и неография современного русского языка. М., 2005. С. 34.

3. *Лопатин В. В.* Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования. М., 1973; *Лыков А. Г.* Современная русская лексикология. М., 1976; *Попо-*

ва Т. В., Рацибурская А. В., Гугунава Д. В. Неология и неография современного русского языка. М., 2005.

4. *Промах А. В.* Лексические новообразования как репрезентанты художественного мира (на материале произведений С. Д. Кржижановского) // Вестник РУДН. Сер. «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». 2009. № 4. С. 57–63.

5. *Улханов И. С.* Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация. М., 1996. С. 26.

6. Там же. С. 66.

7. Там же. С. 38–39.

8. *Гридина Т. А.* Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996. С. 4.

С. П. Синявская

**АНАТОМИЧЕСКАЯ
ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК ОБЪЕКТ
КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНОГО
ИССЛЕДОВАНИЯ**

Данная статья посвящена когнитивно-коммуникативному исследованию анатомической терминологии желез внутренней секреции. Выявляются основные формы ее отражения в сознании специалистов-медиков и способы ее языковой репрезентации в профессиональном дискурсе.

This article is devoted to the cognitive-communicative investigation of anatomical terminology of the endocrine glands. The main forms of its reflection in the mind of specialists and the methods of its linguistic representation in the professional discourse are identified.

Ключевые слова: термин, медицинская терминология, когнитивно-коммуникативный, концепт, категория.

Keywords: term, medical terminology, cognitive-communicative, concept, category.

Появление когнитивно-коммуникативной парадигмы в лингвистике на рубеже XX–XXI вв. способствовало выделению в науке о терминах и терминологических системах нового направления – когнитивного терминоведения. Принцип антропоцентризма, лежащий в основе когнитивизма, позволил выявить в термине новое свойство – способность выступать в роли «необходимого инструмента коммуникации, средства актуализации профессиональных знаний в процессе деятельности» [1]. Подобное понимание природы термина предполагает новые методы исследования терминологии той или иной области знания, выступающей в данном случае ядром языка профессиональной коммуникации. Когнитивное моделирование терминологической системы предусматривает концептуальное описание ее составных элементов (терминов) в виде конкретных когнитивных структур, которые формируются на основе определенных категорий и категориальных признаков.

В данной статье предпринята попытка проведения когнитивного анализа англоязычной анатомической терминологии желез внутренней секреции (ЖВС), который включает в себя выявление ментальных форм отражения морфологической структуры эндокринных органов в сознании специалистов-медиков и способов их языковой объективизации в профессиональном дискурсе.

Когнитивные исследования медицинских терминологий показали, что структура знания различных медицинских специальностей формируется главным образом основными гносеологическими категориями: пространства, времени, процесса, причины, признака, количества, цвета. Несмотря на то что вышеперечисленные категории могут быть выявлены во многих медицинских дисциплинах, каждая из них находит «определенное, специфическое только для данной области знания выражение» [2].

Материалом данного исследования послужили тексты из современных английских и американских учебных пособий и монографий по эндокринологии, контент-анализ которых помог нам установить, что основными категориями, отражающими анатомическое строение желез внутренней секреции в сознании специалистов, являются категории *объекта, пространства и количества*.

Категория *объекта* в данном случае будет представлена только концептами, репрезентирующими *классические эндокринные органы*, так как именно они могут дать нам возможность рассмотреть морфологическое строение эндокринных желез на всех уровнях организма, в отличие от *неклассических (диффузных) эндокринных желез*, которые не организованы анатомически в виде желез.

Категория *пространства* занимает ключевое место в структуре знания изучаемой нами терминологии, так как в основе классификации большинства анатомических объектов лежат пространственные характеристики. В нашем исследовании мы будем опираться на научную работу Л. Ф. Ельцовой, в которой автор, ссылаясь на современное понимание сущности и свойств пространства, выявила концепты, формирующие данную категорию в латинской анатомической терминологии, а также разработала модель пространственного описания анатомических объектов при помощи концептуальной метафоры контейнера. «Любой объект в анатомии рассматривается как ограниченная, типологически единая часть пространства, в то же время он мыслится вместилищем или контейнером, способным включать, или, иначе, удерживать в своих границах другие материальные объекты или их системы» [3]. Продемонстрируем вышеизложенное утверждение на примере строения щитовидной железы. В качестве контейнера в данном случае выступает щитовидная железа *the thyroid gland*, разделенная тонким перешейком *isthmus* на правую *right thyroid lobe* и левую доли *left thyroid lobe*. Каждая из долей щитовидной железы внутри посредством перегородок (трабекул *trabeculae*) подразделяется на дольки *lobules*, содержащие большое количество полых образований – фолликул *follicle*, состоящих из фолликулярных клеток *follicular cells*.

Стенки фолликул изнутри выстланы эпителиальными фолликулярными клетками *follicular epithelial cells*, каждая клетка содержит ядро *nucleus*, рибосомы *ribosomes*, комплекс Гольджи *Golgi apparatus*, лизосомы *lysosomes* и другие элементы. Конечно, данная схема носит упрощенный характер, но в данном случае она наглядно демонстрирует когнитивный классификационный признак *встроенность*, позволяет аналитически подойти к изучению анатомического объекта, концептуально описать его строение на всех уровнях организма.

Пространственное описание строения анатомического объекта в виде контейнера позволяет нам выделить следующие когнитивные признаки – *объем* и *наличие границ*. Проявление когнитивного признака *объем* в категории пространства можно наблюдать благодаря тому, что анатомические объекты в организме человека обладают трехмерным пространством, в нашем случае это эндокринные органы, части органов, ткани и клетки, которые можно охарактеризовать концептами *capsular* капсула, *lobe* доля, *lobule* долька, *follicle* фолликула, *cell* клетка, *nucleus* ядро. Каждый структурный элемент эндокринной железы имеет свое пространство, границы которого могут быть выражены концептами *capsular*, *isthmus*, *tabecula*, *membrane*.

Помимо топологических признаков в категории пространства нами также были выявлены метрические признаки – *формы*, *размера*, *места*. В ходе исследования было установлено, что реализация когнитивного признака *форма* носит метафорический характер. При этом процесс метафоризации может быть представлен на всех уровнях организма. Так, форму щитовидной железы принято сравнивать с бабочкой, шишковидная железа (эпифиз) получила свое название, потому что своей формой напоминает шишку (от ит. *pinea* – сосна), родовой термин *gland* произошел от латинского слова *glandula* – уменьшительное от *glans* – желудь, эндокринная часть поджелудочной железы носит название островков Лангерганса *the Langerhans islets*. Части эндокринных органов также нашли свою номинацию посредством метафоры, например, тонкая перегородка, разделяющая правую и левую доли щитовидной железы получила наименование перешейка *isthmus*, дополнительная доля щитовидной железы – пирамидальная доля *pyramidal lobe* – сравнивается с пирамидой, основанием гипофиза является турецкое седло *Turkish saddle*. Примеры геометрической метафоры главным образом встречаются для обозначения формы клеток или клеточных структур: тироциты (клетки щитовидной железы) в зависимости от активности щитовидной железы могут иметь как цилиндрическую (*columnar cells*), так и кубовидную форму (*cuboid cells*).

Концептуальный анализ метафорических терминов показал, что источниками формирования метафор являются главным образом неантропоморфные модели – фауна, флора, ландшафт, артефакты, геометрические фигуры.

Каждому анатомическому объекту – органу, части органа, клетке – присущ когнитивный признак *размер*, который часто проявляется через метрические обозначения размеров эндокринных органов, их частей, или клеток. Например, “the islets of the human pancreas range in size from about 50 to about 500 μ m in diameter” [4] «размер островков поджелудочной железы человека колеблется в пределах от 50 до 500 мкм в диаметре». Приставки-терминоэлементы *micro-*, *macro-*, *oligo-* (*гр. мало, немного*) также могут отражать пространственную характеристику *размер*, например, *microlobule* микродолька, *oligopeptide* олигопептид.

Когнитивный признак *место* может актуализироваться в анатомической терминологии эндокринных органов различными способами. Так, местоположение анатомического объекта или его частей может указываться в научной или учебной литературе относительно других объектов. Например, “the human thyroid is located at the base of *the neck* and wraps around *the trachea* just below *the cricoids cartilage*. The two large lateral lobes ... lie on either side of *the trachea* and are connected by a thin *isthmus*” [5]. – «Щитовидная железа человека расположена на основании шеи и огибает трахею чуть ниже перстневидного хряща. Две большие боковые доли лежат по обеим сторонам трахеи и соединяются тонким перешейком». Анатомические объекты *neck*, *trachea*, *cricoids cartilage* служат ориентиром или координатами, указывающими на местоположение щитовидной железы.

Когнитивный признак *место* может проявляться при помощи пространственной лексики, выраженной:

– существительными *zone* зона, *region* область, *space* пространство, *rim* край. Например, “They (the adrenal glands) are composed of an outer *region*, consisting of three *zones* that normally make up more than three quarters of the adrenal mass, and an inner *region*, or medulla” «они (надпочечники) состоят из внешней области, содержащей три зоны, которые обычно составляют три четверти от объема надпочечников, и внутренней области, мозгового вещества» [6];

– прилагательными *superior* верхний, *inferior* нижний, *posterior* задний, *anterior* передний, *lateral* боковой, *right* правый, *left* левый, *middle* средний, *intermediate* промежуточный, *outer* внешний, *inner* внутренний. Например, *lateral lobes* боковые доли, *superior parathyroid gland* верхняя паращитовидная железа, *inferior parathyroid*

gland нижняя парашитовидная железа, *left thyroid lobe* левая доля щитовидной железы, *right thyroid lobe* правая доля щитовидной железы, *posterior hypothysis* задняя доля гипофиза, *intermediate pituitary* средняя (промежуточная) доля гипофиза, *middle suprarenal artery* средняя надпочечниковая артерия;

– пространственными префиксами *sub-* под, *para-* около, *inter-* между, *supra-* над, на, наверху, сверху, *hypo-* под, ниже, снизу, *epi-* расположение над чем-либо, поверх чего-либо,azole или внутри чего-либо. Например, *subcapsular plexus* подкапсулярное сплетение, *intercellular space* межклеточное пространство, *supraoptic and paraventricular nuclei of the hypothalamus*, супраоптические и паравентрикулярные ядра гипоталамуса, *suprarenal glands* надпочечники, *the parathyroid glands* парашитовидные железы, *parafollicular cell* парафолликулярная клетка *hypothysis* гипофиз, *epithysis* – *эпифиз*;

– частями составного слова, обозначающими эндокринный орган. Так, первый элемент составных слов *thyrocytes* тироциты, *parathyrocytes* паратироциты, тимоциты *thymocyte*, *pinealocytes* пинеалоцит, *pituitocyte* питуциты, *oocytes* ооциты, *gonocytes* гоноциты указывает на эндокринную железу, структурным элементом которой являются те или иные клетки. Например, *thyrocytes* тироциты – клетки щитовидной железы, а питуциты *pituitocyte* – клетки гипофиза.

Категория *количество* характеризуется следующими когнитивными признаками:

– *масса*, выражается через метрическое обозначение веса эндокринных органов, например, “the thyroid gland in the normal human being weighs about 20 g” [7] – щитовидная железа здорового человека весит приблизительно 20 г;

– *процентное соотношение* проявляется, когда нужно обозначить в процентном соотношении площадь, занимаемую каким-нибудь структурным элементом. Например, “beta cells, which synthesize and secrete insulin, make up about 60–75% of a typical islet. Alpha cells are the source of glucagon and comprise perhaps as much as 20% of islet tissue”. [8] – «Бета-клетки, которые синтезируют и секретируют инсулин, составляют приблизительно 60–70% от размера типичного островка. Альфа-клетки являются источником глюкагона и составляют не менее 20% от ткани островков»;

– *количество* встречается, когда необходимо сообщить о количестве какого-нибудь вещества или структурных элементов. “Glucagon is a simple unbranched peptide chain that consists of 29 amino acid” [9] – Глюкогон является простой неразветвленной пептидной цепью, которая состоит из 29 аминокислот». “The cell bodies are located in the bilaterally paired supraoptic and paraventricular nuclei of the hypothalamus” [10] –

«Клеточные тела расположены по обе стороны парных супраоптических и паравентрикулярных ядер гипоталамуса».

Таким образом, в результате когнитивного анализа англоязычной анатомической терминологии желез внутренней секреции были выявлены ее ключевые концепты и категории, полученные результаты могут быть в дальнейшем использованы для системного описания различных разделов медицинской терминологии.

Примечания

1. Голованова Е. И. Введение в когнитивное терминоведение. М.: Флинта, 2011. С. 66.

2. Бекешева Е. В. Категориальные основы номинации болезней и проблем, связанных со здоровьем. Самара: ООО «Содружество»: ГОУВПО «СамГМУ», 2007. С. 16.

3. Ельцова Л. Ф. Концепты пространства в медицинской терминологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Рязань, 2000. С. 16.

4. Goodman H. M. Basic medical endocrinology. N. Y.: Academic Press, 2003. P. 165.

5. Ibid. P. 78.

6. Ibid. P. 112–113.

7. Ibid. P. 78.

8. Ibid. P. 166.

9. Ibid. P. 168.

10. Ibid. P. 54.

УДК 80/81

Т. А. Солдаткина

ПАРЕМИИ С ОЦЕНОЧНЫМ КОНЦЕПТОМ В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА

В статье рассматриваются оценочные концепты, представленные в проverbsальной картине мира английского и французского языков. На материале паремиологического фонда исследуются типы оценки, присутствующие в рассматриваемых языках.

The article deals with estimated concepts of paremiological worldview typical of the English and French languages. The types of estimation are analyzed on the basis of paremiological units in the given languages.

Ключевые слова: паремиологические единицы, пословицы, «картина мира», оценка, типы оценок.

Keywords: paremiological units, proverbs, worldview, estimation, types of estimation.

Человек отображает и запечатлевает в своем сознании действительность в виде некоей системы представлений, которую мы определяем словом «картина» [1]. Картина мира, если ее рассматривать как систему, состоит из множества элементов – стереотипных представлений, кото-

рые получают у носителей какого-либо языка более или менее одинаковую смысловую нагрузку. Они вырабатываются «для успешного осуществления процесса коммуникации» [2]. Язык отражает мир с различных сторон. Во-первых, в языке представлена объективная действительность (предметы, свойства, действия, включая человека с его мыслями, чувствами, поступками, и их соотношения), которую можно рассматривать как дескриптивную. Во-вторых, в языке отражается взаимодействие действительности и человека в разных аспектах, одним из которых является оценочный. Объективный мир социально делится говорящим с позиции его ценностного характера – «добра» и «зла», что отражается в языковых структурах. Оценка как ценностный аспект значения присутствует в разных языковых выражениях и может быть соотнесена как с собственно языковыми единицами, так и с семантикой высказываний в самом широком диапазоне значений. С одной стороны, оценка представляет собой универсальную категорию, с другой – способы проявления оценочных значений в каждом языке индивидуальны, так как преломление картины мира в сознании говорящего осложнено целым рядом факторов. Категория оценки в языкознании относится к понятийным категориям, под которыми понимаются смысловые компоненты общего характера, свойственные не отдельным словам и системам их форм, а обширным классам слов, выражаемым в естественном языке разнообразными средствами. Обычно понятийные категории понимаются как универсальные, свойственные всем или большинству языков мира. Благодаря этому свойству они выступают как основа сводимости описаний разнообразных и разнотипных языков. В силу вышесказанного оценка как представитель класса понятийных категорий является универсальной категорией. Модальная рамка оценки также является универсальной, так как предполагает наличие как имплицитных, так и эксплицитных элементов. В состав негативно-оценочной модальной конструкции входят элементы трех типов: те, которые обычно эксплицируются (объект оценки); имплицитные элементы (шкала оценок, оценочный стереотип) и элементы, которые реализуются и в эксплицитном, и в имплицитном виде (субъект оценки, мотивировки оценок). Оценочные категории предполагают различное понимание одного и того же концептуального содержания, что является результатом формирования субъективных смыслов. Основа формирования любой категории представлена концептом, обуславливающим ее структуру и содержание. Особое место в концептуальной системе человека занимают оценочные концепты, которые формируются в результате оценочной категоризации предметов и явлений.

Мы, вслед за Н. Н. Болдыревым, под оценочной категоризацией будем понимать «группировку объектов и явлений по характеру оценки в соответствующие оценочные классы и категории» [3]. В свою очередь в оценочные категории могут объединяться случайные по отношению друг к другу, но похожие по воздействию на человека элементы. Таким образом, в основе формирования любой оценочной категории лежит определенный оценочный концепт, специфика которого проявляется в его зависимости от другого концепта или концептуальной структуры. Оценочный концепт связан с реальным миром через структуру знания, которая в сознании человека преломляется через систему мнений и оценок об идеальном мире. Точкой пересечения двух сторон восприятия окружающего мира – физической и ценностной (идеальной) – будет являться оценочный концепт, который имеет выражение при помощи разных лексико-стилистических средств, в том числе и паремиологических. Современными учеными вводится понятие «провербиальная картина мира», под которой понимается «картина мира, объективированная в пословицах и отражающая интеллектуальное и эмоционально-ценностное отношение народа к миру» [4].

Природа паремий связана с когнитивной деятельностью человека – познанием человеком мира и накопленным в результате опытом. Исследователь В. А. Пирогов рассматривает паремии или паремиологические единицы (ПЕ) как «национально-культурные высказывания, которые являются обобщенно-образными, синтаксически замкнутыми семантически целостными конструкциями, выражающими специфику жизни и быта каждой отдельной общности людей и выполняемую ими директивную функцию» [5]. В них представлена оценка знаний человека о мире, и через нее строится жизненная установка, которую исследователь Е. В. Иванова определяет как некую «программу поведения» [6]. Паремии отражают совокупность знаний человека о мире, связанных с повседневным трудом и бытом, кроме того, это способ представления смысла в языке, который выявляется при буквальном прочтении пословицы и сопоставляется с шаблонной, стереотипной ситуацией, как правило, хорошо знакомой и понятной носителям языка. Анализ паремиологического фонда того или иного народа позволяет определить ряд реалий, свойственных той или иной культуре, так называемый «ракурс мировидения». В ПЕ отражены базовые ценности многих поколений, поэтому назначение пословицы заключается в выражении, объяснении и оценке аксиом поведения.

Для осмысления типа оценки, реализуемой в пословице, необходимо учитывать основные направления метафоризации в паремиологии. В

английских и французских пословицах часто абстрактное выражается через конкретное, например, в английском языке: *you cannot have your cake and eat it* – один пирог два раза не съешь; нельзя совместить несовместимое; *it is the last straw that breaks the camel's back* – букв. последняя соломинка ломает верблюду спину (последняя капля, которая переполнила чашу терпения); во французском языке: *c'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase* – последняя капля, которая переполнила чашу терпения; моральное/социальное через физическое (природное): *a burnt child dreads the fire* – обжегшись на молоке, будешь дуть и на воду; пуганная ворона куста боится; *it is ill speaking between a full man and a fasting* – сытый голодного не разумеет; *blood will have blood* – око за око, зуб за зуб; во французском языке: *chat echaude craint l'eau froide* – обжегшись на молоке, будешь дуть и на воду; пуганая ворона куста боится; *Œil pour œil, dent pour dent* – око за око, зуб за зуб.

С позиции традиционной народной морали выделяют этическую оценку. Так, в английском языке: *it's only the truth that hurts* – правда глаза колет; *money can't buy happiness* – не в деньгах счастье; *money has no smell* – деньги не пахнут; во французском языке: *il n'y a que la vérité qui blesse* – правда глаза колет; *l'argent ne fait pas le bonheur* – не в деньгах счастье; *l'argent n'a pas d'odeur* – деньги не пахнут.

Обыденные представления о красоте заложены в эстетической оценке, например, в английском языке: *don't judge the book by its cover* – не суди книгу по обложке (с лица воду не пить); *all that glitters isn't gold* – не все то золото, что блестит; *appearances are deceptive* – внешность обманчива; во французском языке: *il ne faut pas juger les gens sur la mine* – с лица воду не пить; *tout ce qui brille n'est pas or* – не все то золото, что блестит; *l'air ne fait pas la chanson* – внешность обманчива.

По признаку соответствия объекта своему предназначению, способности функционирования уместно выделить функциональную оценку, например, в английском языке: *a bad shearer never had a good sickle* – у плохого косаря всегда серп виноват; у плохого мастера такова и пила; во французском языке: *esci change, esci mange* – как разменяешь, так промотаешь; разменная монета быстро тратится. Подтипом данной оценки является рациональная оценка, выделяемая О. А. Дмитриевой на основе признака «полезен/вреден» [7]. Например, в английском языке: *he who lived by the sword shall die by the sword* – кто с мечом придет, тот от меча и погибнет; во французском языке: *qui conque se sert de l'épée périra par l'épée* – кто с мечом придет, тот от меча и погибнет. Рациональный характер предметов и действий, осно-

ванный на соображениях здравого смысла, позволяет выделить следующие признаки: «уместность/неуместность», «выгодность/невыгодность», «правильность/неправильность» объекта или модели поведения, например, в английском языке: *it is too late to lock the stable-door after the horse has bolted* – поздно закрывать дверь конюшни, когда лошадь украли (после драки кулаками не машут); *if anything can go wrong it will* – если плохое должно случиться, оно случится; во французском языке: *après fait ne vaut soubait* – после драки кулаками не машут.

На основе признака «приятен/неприятен» базируется эмоциональная оценка, например, в английском языке: *great sorrow is often silent* – большое горе всегда молчаливо; во французском языке: *les grandes douleurs sont muettes* – большое горе всегда молчаливо.

С позиции нормы престижности справедливо будет выделить пиететную оценку, например в английском языке: *power corrupts* – власть развращает; *a cat may look at a bishop* – букв. даже кошка может смотреть на епископа; смотреть никому не запрещается; во французском языке: *un chien regarde bien un évêque* – букв. даже собака может смотреть на епископа; смотреть никому не запрещается.

Сравнивая разные объекты оценки, получаем сравнительную оценку: *better late than never* – лучше поздно, чем никогда; во французском языке: *mieux vaut tard que jamais* – лучше поздно, чем никогда.

Следует отметить тот факт, что в одной пословице зачастую реализуются сразу несколько типов оценки. В пословичном корпусе представлены различные сочетания всех типов оценок друг с другом. Примером сочетания эстетической и этической оценок является пословица *fair without, foul within* – красиво снаружи, да гнило внутри. Данная пословица отражает противопоставление эстетического *fair* (красивый) и этического *foul* (грязный, гнилой) признаков, которые предполагают сравнение, т. е. сравнительную оценку. Сравнительная оценка сочетается и с другими типами оценок. Такие качества, как «способность/неспособность» функционирования, «соответствие/несоответствие» соображениям здравого смысла, «полезность/вредность», «приятность/отвратительность», «престижность/непрестижность» наиболее ярко проявляются через сравнение. Например, в английском языке: *better be the head of a dog than the tail of a lion* – лучше быть головой собаки, чем хвостом льва, т. е. лучше быть первым среди простых людей, чем последним среди знатных; во французском языке: *mieux vaut être le premier au village que le second dans Rome* – лучше быть первым в деревне, чем последним в городе.

В пословицах представлены случаи сопоставления эстетической оценки и функциональной, например, в английском языке: *beauty won't make the pot boil* – от красоты горшок не закипит. Внешние качества (эстетический признак) оцениваются с точки зрения их влияния на осуществление практической деятельности (функциональный признак). Внешние качества, представляющие эстетическую оценку, могут также оцениваться с позиции их престижности/непрестижности (пиететная оценка), например, в английском языке: *beauty is no inheritance* – красота не имеет наследства. Эстетическая оценка предполагает эмоциональную оценку по признаку «приятен/неприятен», например, в английском языке: *fair is not fair, but that which pleases* – красота лишь приносит удовольствие (*fair* означает в пословице «красивый»), пословица помещена в словаре в разделе 'Beauty'.

Оценка ситуации, поведения или свойств человека (явления) с точки зрения этики может сочетаться с их оценкой с точки зрения рациональности, например, в английском языке: *the end justifies the means* – цель оправдывает средства; во французском языке: *la fin justifie les moyens* – цель оправдывает средства.

Оценка поведения с позиции морали переключается с эмоциональной оценкой – одобрение или осуждение с точки зрения этики вызывает соответствующие чувства в сфере эмоций, например, в английском языке: *ill-gotten gains never prosper* – чужое добро впрок не идет; во французском языке: *bien mal acquis (bien vole) ne profite quere (или pas)* – чужое добро впрок не идет.

В ряде пословиц демонстрируется приоритетность этических категорий (сочетание этической и пиететной оценок), например, в английском языке: *a sin confessed is half pardoned* – признанный грех наполовину прощен; во французском языке: *pecheé avoué est à demi pardonné* – признанный грех наполовину прощен. Такая внутренняя потребность человека, как «признать грех» *a sin confessed/pecheé avoué*, оценивается через этический признак «прощенный» *pardoned/pardonné*, его приоритетность (пиететная оценка) выражается причастием *pardoned/pardonné*.

Оценке модели поведения (качеств) на основе признака «приятный/неприятный» (эмоциональной оценке) может сопутствовать оценка на основе признака «правильный/неправильный», «эффективный/неэффективный» (функциональная оценка). В английском языке: *he that would go to sea for pleasure, would go to hell for the pastime* – букв. поедешь к морю за удовольствием, проведешь время с дьяволом; *bitter pills may have blessed effects* – букв. горькие таблетки имеют лучший эффект.

В одной пословице может быть представлено более двух типов оценок, например, в английском

языке: *grace will last, beauty will blast* – букв. привлекательность останется, красота исчезнет. Сравнение (сравнительная оценка) эстетического признака *beauty* (эстетическая оценка) и этического признака *grace* (этическая оценка) выявляет приоритетность последнего (пиететная оценка).

Сравнительная оценка реализуется не только через контрастивные отношения, но и через отношения соположения: *pity is akin to love* – жалость сродни любви.

Рассмотренные типы оценок представлены в пословицах как целостных единицах. Тип оценки данного уровня предопределяется не только семантикой отдельных компонентов пословицы, но и значением пословицы в целом. Представленные оценки формируются на основе оценок-признаков, отражающих основные внутрисловичные стратегии оценивания смоделированной в пословице ситуации.

В английских и французских пословицах представлены различные типы оценок: количественная, прототипическая, гомеостатическая, общая. В пословицах они образуют бинарные единства, в которых через сопоставление двух оценок показывается, каким образом, при помощи каких признаков формируется оценка предмета оценивания, т. е. отражается стратегия оценивания. В этой стратегии слева направо уменьшается дескриптивность оценки и усиливаются ее собственные оценочные свойства. Мы, вслед за А. Н. Барановым, полагаем, что аксиологическая процедура оценивания может быть сформулирована следующим образом: если некоторая оценка является исходной в стратегии оценивания, то она сочетается либо с самой собою, либо с теми типами оценок, которые находятся справа от нее в последовательности «К => П => Г => О», отражающей полную аксиологическую процедуру (Баранов, 1989).

Значимость выявленных типов оценок для раскрытия отрицательного потенциала пословицы проявляется в том, что они позволяют выявить основания для функционирования пословицы в качестве оценки традиции, авторитета общественного мнения и здравого смысла. Эстетическая и этическая оценки связаны с традиционными представлениями о красоте и морали, принятыми в данном обществе. Функциональная и рациональная оценки соотносятся со сферой здравого смысла. Эмоциональная и пиететная оценки оказывают влияние на реципиента на психологическом уровне. Сравнительная оценка отражает традиционные предпочтения в ситуациях выбора между несколькими объектами. Предлагаемый вариант обуславливается не только традицией, но и имеет рациональное обоснование.

В соответствии с логико-структурным подходом ПЕ обладают характером целостных сужде-

ний, умозаключений, которые формируются в виде нарративов, дескриптивов, аргументативов, коммуникативов, образуя, таким образом, коммуникативные «послания» разного рода. Логически пословицы подобны суждениям или побудительным структурам, что обуславливает их неизбежную модальность и оценочный потенциал. Обладая статусом знаков языка и культуры, паремиологические единицы содержат в себе имплицитно или эксплицитно различные виды оценок стереотипных ситуаций, нормативные прескрипции и руководства, направленные на формулирование основных принципов выживания, способа жизни в конкретных условиях. Таким образом, паремиологический фонд отдельного языка содержит не только набор моделей ситуаций и отношений, возникающих в сообществе его носителей, но и оценку данных моделей.

Примечания

1. *Витгенштейн Л.* Философские работы / пер. с нем., сост., вступ. ст. и прим. М. С. Козювой. М.: Гнозис, 1994. С. 8.
2. *Parsons T.* Events in the Semantics of English: A Study in Subatomic Semantics. Cambridge: the MIT Press, Cambridge Mass, 1994. P. 21.
3. *Болдырев Н. Н.* Языковые механизмы оценочной категоризации // Реальность, язык и сознание: междунар. межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002. С. 360–369.
4. *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество. М.: Высш. шк., 2001. С. 25.
5. *Пирогов В. А.* Структура и семантика паремиологических единиц в японском, английском, украинском и русском языках: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 2003. С. 7.
6. *Иванова Е. В.* Антропоцентризм в пословице // Антропоцентризм в языке и речи: межвуз. сб. ст. / отв. ред. А. П. Чахойн. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003. С. 162.
7. *Дмитриева О. А.* Культурно-языковые характеристики пословиц и афоризмов (на материале фр. и рус. яз.): дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. С. 73.

УДК 81'374

Е. А. Посиделова

МЕТОДИКА СОСТАВЛЕНИЯ ГЕНДЕРНОГО СЛОВАРЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ)

В статье предпринята попытка обозначить важные стороны формирования гендерного словаря, предназначенного как для широкого пользователя, так и для специалистов в области межкультурной коммуникации.

The article is devoted to methods and pragmatic approaches for compiling a sociocultural gender dictionary of phraseological units.

Ключевые слова: гендер, гендерный словарь, гендерно обусловленные языковые единицы, гендерный подход, гендерный стереотип, культурно коннотируемые фразеологические вокабулы.

Keywords: gender, sociocultural gender dictionary, gender-based language units, gender approach, gender stereotype, cultural connotations of phraseological units.

Вопрос о необходимости составления современного словаря, учитывающего языковые изменения на фоне динамичных культурных и социальных преобразований, остаётся актуальным и значимым для развития лингвокультурологического направления в лексикографии. Данное направление отражает потребности современного пользователя, ориентированного на адекватное межкультурное общение и, соответственно, концепцию создания лексикографических изданий нового поколения. На сегодняшний день формирование социокультурной компетенции изучающих иностранный язык может осуществляться только при условии своевременного лексикографического кодирования и описания соответствующих языковых единиц.

Существующий в настоящее время спектр учебных словарей во всём многообразии жанров охватывает различные лексические корпуса, составленные на основе комплекса определённых характеристик входных единиц и базе соответствующих источников и критериев отбора – словари синонимов, акронимов, имён собственных, словари авторской лексики, современного словоупотребления и прочие.

В связи с этим возникает вопрос о расширении данного лексикографического разнообразия словарями социально и культурно обусловленных единиц, которые способствуют развитию языковой компетенции изучающего иностранный

язык. К такому типу относится гендерный словарь, который представляет собой учебный тип словаря культурно коннотируемых фразеологических вокабул. Разработанный в рамках гендерного подхода к языковым единицам, словарь такого типа ставит своей целью верифицировать гендерную асимметрию в языке как динамическую репрезентацию гендерных стереотипов в социокультурном контексте.

Исторически выстроенная модель гендерных отношений в последнее время претерпела и претерпевает значительные изменения. В условиях современной социокультурной ситуации гендерные стереотипы постепенно уступают комплексному переосмыслению маркеров фемининности и маскулинности и включению механизма диссоциации с целью конструирования гендерного равенства. Таким образом, представления о мужественности и женственности, регламентация социальных ролей по типу мужчина/женщина; соответствующее маркирование метагендерных качеств и поведения в современном социуме должно быть верифицировано в соответствии с динамикой развития социума. Необходимость фиксации подобных изменений в учебной литературе в лексикографических источниках представляется очевидной, так как они являются эталонным корректным использованием языковых единиц в межкультурной коммуникации.

Объектом описания или корпусом гендерного словаря должны стать гендерно обусловленные языковые единицы, объединённые общим свойством – определённой эмотивно-оценочной нагрузкой, актуализирующей социокультурную интерпретацию конструирования гендера в коммуникативном контексте.

Фразеологический банк языка представляется нам подходящим и достаточно информативным источником для изучения гендерного аспекта языка и формирования корпуса входных единиц гендерного словаря.

Фразеологизмы достаточно ярко и глубоко отражают всю сферу человеческого бытия – сознание, поведение, взаимоотношения, культурную, духовную, эмоциональную сферы существования и деятельности, оценку и понимание действительности, и, бесспорно, должны рассматриваться в социокультурном контексте. С помощью фразеологических единиц (ФЕ) в языке закрепляются «именно те образные выражения, которые ассоциируются с культурно-национальными эталонами, стереотипами и т. п., и которые при употреблении в речи воспроизводят характерный для той или иной лингвокультурной общности менталитет» [1].

Более того, на фоне соотнесённости с культурными или духовными установками о том, каким подобает или не подобает быть объекту от-

ношения с точки зрения «образцов» бытия, фразеологизмы сами обретают роль культурных стереотипов в целом и гендерных стереотипов в частности. По мнению В. Н. Телии, ФЕ воздействуют не только на воспроизведение культурной традиции носителей языка, но и «на само формирование их коллективной ментальности» [2].

Таким образом, ФЕ, содержащие гендерно обусловленную информацию (ГОИ) и их описание в современном словаре, должны анализироваться с учётом гендерного подхода.

Критерии отбора гендерно обусловленного фразеологического корпуса непосредственно связаны с проблемой их определения.

Необходимо отметить, что в научных работах, посвящённых изучению гендера, во фразеологии существует несколько схожих терминов – гендерно специфичный (Е. Пириайнен), гендерно релевантный (А. В. Кирилина, Е. С. Гриценко, А. А. Бодрова, Ю. В. Вишнякова, О. В. Комиссарова), гендерно маркированный (И. В. Зыкова, Е. С. Ревенко, А. В. Вандышева), гендерно значимый (О. В. Васькова). Это объясняется неоднозначным пониманием изучаемого явления и недостаточной разработкой терминологического аппарата лингвистической гендерологии. В связи с тем что этот вопрос остаётся открытым, мы считаем необходимым дать обоснование принятому в исследовании термину – «гендерно обусловленный».

Вслед за учеными московской школы гендерной лингвистики МГЛУ мы опираемся на двухъярусную модель описания человека в языке. Названная модель состоит из двух уровней описания человека в языке: метагендерного и гендерного. Метагендерный уровень соответствует тем языковым единицам, которые относятся к лицам обоего пола, актуализируя общечеловеческие характеристики личности. В сферу гендерного уровня описания человека в языке входят те языковые единицы, которые обусловлены биологическим полом и соответствуют маскулинным или фемининным характеристикам референта с учётом культурно и социально обусловленного мнения о качествах, атрибутах и нормах поведения для обоих полов. Таким образом, понятие «гендерно обусловленный» имеет отношение к проявлению таких характеристик человеческой личности, как биологический пол и его социокультурная репрезентация, констатируемая языковыми единицами, которые называют или указывают на референтов мужского и женского пола. Фемининными или маскулинными указателями или маркерами в данном случае служат соответствующие лексемы мужского и женского рода в когнитивном аспекте грамматического употребления и значение языковых единиц, актуализирующих гендерные стереотипы в социокультурном кон-

тексте. Данный подход учитывает и объединяет точки зрения вышеупомянутых исследователей и представляется нам более предпочтительным, так как обозначает ряд условий или оснований для приписывания определённых характеристик, в частности присущих гендеру как социокультурному конструкту в рамках антропоцентрической парадигмы.

Исходя из признанного фразеологами положения, что у ФЕ есть план содержания и план выражения, мы опирались на структуру и семантическое содержание потенциального материала. Так, путём сплошной выборки были выделены 200 наиболее употребительных гендерно обусловленных ФЕ из англоязычных словарей с учётом данных корпусов текстов British National Corpus (BNC) и American National Corpus of Contemporary English (COCA). Данные ФЕ отбирались на основании их гендерной маркированности (указание на лицо мужского или женского пола с помощью соответствующих лексем в структуре ФЕ) и референции (отнесённость к лицам мужского, женского или обоих полов, отражающая социокультурную интерпретацию ФЕ в коммуникативном контексте).

Результатом нашего исследования является англо-русский словарь ФЕ, учитывающий ГОИ в лингвопрагматическом и социокультурном аспектах на уровне микроструктуры словаря.

В процессе составления словарных статей нами учитывались современные подходы к лексикографическому описанию языковых единиц – лексикографическое портретирование лексических единиц и функционально-параметрическое описание ФЕ.

Во-первых, это способствует развитию основополагающей идеи лексикографической параметризации языка: представления в словаре всех результатов лингвистических исследований в связи со стремительными изменениями в обществе и возрастающей необходимостью их отражения в контексте лингвистического картирования мира.

Во-вторых, данные концепции лексикографического описания языковых единиц соответствуют сущности интегрального описания языка, т. е. согласованному описанию грамматики и лексики. Значимость данного подхода в рамках нашего исследования объясняется лингвокультурной спецификой грамматической категории рода как категории содержательного характера, отражающей и определяющей социокультурные особенности поведения человека.

В-третьих, принципы данных лексикографических концепций позволяют учитывать «человеческий» или антропный фактор в описании языковых единиц, рассматривая человека не только как субъекта, но и как объекта по отношению к языку. Это обосновывает необходимость и важ-

ность описания ГОИ в словарях, что расширяет теоретический и эмпирический потенциал лексикографии и вносит вклад в решение проблемы «человек в словаре» – проблемы степени объективности отображения человека в словаре.

Активный интегральный системный словарь (словарь лексикографических портретов) отвечает современным требованиям и в идеале содержит полную информацию о языковой единице, необходимую не только для её правильного понимания в любом контексте, но и для её правильного употребления в речи. Такой словарь содержит меньшее количество лексикографируемых единиц по сравнению с традиционным словарём, но отличается объёмом представленной информации и детальностью её разработки. Лексикографический портрет языковой единицы иллюстрирует новый взгляд на содержание словарной статьи. Принимая во внимание специфику нашего исследования, мы сочли необходимым отразить в нашем словаре те принципы лексикографического портретирования, которые согласуются с учётом гендерного фактора. В частности, мы включили в словарную статью информацию о прагматических свойствах ФЕ – стилистические пометы (*нейтр.*, *вульг.*, *груб.*, *ирон.*), коннотации ФЕ, обусловленные полом денотата, и составили словарное описание ФЕ на фоне одного лексикографического типа, содержащего ГОИ.

Объективно оценивая значимость гипотезы В. Н. Телии о макрокомпонентной организации ФЕ в рамках теории функционально-параметрического представления ФЕ, что, на наш взгляд, способствует адекватному и однородному описанию ФЕ в словаре, мы учли и описали следующие макрокомпоненты в значении ФЕ:

- дескриптивный – объективное содержание (значение) ФЕ;
- оценочный – ценностное отношение к ФЕ, опосредованное культурным знанием;
- мотивационный – соответствие или несоответствие образа, представленного ФЕ, существующей социокультурной ситуации;
- эмотивный – возможная реакция на образ, создаваемый ФЕ (одобрение, презрение, унижение и пр.);
- стилистический – предписание выбора ФЕ с учётом социально-ролевых взаимоотношений;
- гендерный – отображение культурных концептов феминности и маскулинности посредством ФЕ (этот компонент выделяется И. В. Зыковой [3] в развитие идеи о макрокомпонентной модели фразеологического значения и находится в тесной взаимосвязи с другими макрокомпонентами значения ФЕ).

Таким образом, исходя из коммуникативной и социокультурной направленности нашего словаря, в описание ФЕ представилось необходи-

мым включить сведения о варьировании эмотивно-оценочной составляющей и общего смысла ФЕ в соответствии с коммуникативным намерением и современными условиями картины мира в социокультурном аспекте, что соответствует учёту в нашем исследовании параметрической зоны личного дейксиса как синтезирующего параметра, актуализирующего не только «человеческий фактор» в целом, но и ГОИ в частности [4].

В качестве источников материала нами были выбраны одноязычные фразеологические словари Longman Idioms Dictionary (LID) (1998), Oxford Dictionary of Idioms (ODI) (2005), Cambridge Idiom Dictionary (CID) (2006), Collins Cobuild Dictionary of Idioms (CCDI) (1995), Cambridge International Dictionary of Idioms (CID) (2002), одноязычный учебный словарь Cambridge Advanced Learner's Dictionary (CALD), словник которого отличается наличием большого количества идиом (около 6300) как основной материал для исследования, а также ряд двуязычных фразеологических отечественных словарей, включая Англо-русский фразеологический словарь А. В. Кунина (АРФС) (2002), Англо-русский фразеологический словарь с тематической классификацией П. П. Литвинова (АРФСТК) (2000), Русско-английский фразеологический словарь С. И. Лубенской (1997), Русско-английский словарь переводчика С. С. Кузьмина (2001) и Новый англо-русский словарь В. К. Мюллера (НАРС) (2002) и другие в качестве второстепенных источников.

Все выбранные словари изданы в конце XX – начале XXI вв. и претендуют на отражение современного состояния фразеологии английского языка.

Обращение к обширным систематизированным языковым корпусам обеспечило нас наиболее полным репрезентативным материалом, позволившим сделать адекватные выводы относительно особенностей и актуальности употребления гендерно обусловленных ФЕ и определить их потенциальный социокультурный статус в современном английском языке в рамках гендерного подхода. Данный материал предоставил нам возможность провести сопоставительный анализ лексикографического кодирования гендерно обусловленных ФЕ в одноязычных и двуязычных словарях английского языка и примеров, иллюстрирующих их употребление англоязычными носителями. Так, мы пришли к следующим выводам:

1. Ряд ФЕ, зафиксированных в англо-русских словарях Мюллера и Кунина, не находят иллюстративного отражения в обоих корпусах. К примеру, a master of fence (искусный спорщик), the master of one's destiny (хозяин своей судьбы), master of oneself (владеть собой, держать себя в руках), master of the situation (хозяин положения), a man of office (офисный работник), a man of family (знат-

ный человек), a medallion man (мужчина, который носит рубашку расстёгнутой, чтобы был виден медальон на груди). Это может свидетельствовать о том, что они либо устарели, либо не относятся к числу часто употребляемых ФЕ.

2. Иногда употребление ФЕ может выходить за рамки представленного в словарях толкования. Так, в процессе корпусного анализа мы обнаружили, что такие ФЕ, как jobs for the boys – доходные места для своих мальчиков и as one man – все как один, не зафиксированы в большинстве словарей как фразеологические дублиеты – jobs for the boys/girls – доходные места для своих мальчиков/девочек, as one man/woman – все как один/одна. Тем не менее British National Corpus приводит пример их употребления: The crusading Airdrie and Coatbridge Advertiser assails this almost weekly for its alleged distribution of 'jobs for the boys – and girls, many from the councillors' own families. Выступающий в защиту рекламодатель Эйдрри энд Коутбридж почти еженедельно резко критикует распределение доходных рабочих мест «своим мальчикам и девочкам», многие из которых являются членами семьи советников [5]. Кроме того, контекстуальное употребление данной ФЕ выявляет дополнительное значение, которое отсутствует в словарях, – мужские и женские профессии: Jobs for the Boys? talked to women engineers in various disciplines. Мужские профессии? – мы говорили с женщинами-инженерами в различных областях [6].

3. Толкования ФЕ в словарях могут иметь противоречивые указания относительно пола референта. Тексты, представленные в корпусах, позволяют получить более полную информацию и уточнить специфику их референции. Например, ФЕ a roving eye в словаре CIDI описывается как относящаяся к лицу любого пола, а в LID указывается, что она обычно применяется по отношению к мужчине. В British National Corpus обнаружено 9 примеров употребления данной ФЕ, из которых 1 пример указывает на лицо женского пола.

4. В корпусах текстов представлены фразеологические дублиеты с лексемой woman (образованных от соответствующих ФЕ с лексемой man), которые не нашли отражения в словниках словарей: a family woman, a woman of God, a woman of her word, a woman's woman, as one woman, woman enough to do smth., the woman of the moment, a marked woman.

5. Отечественные русско-английские фразеологические словари отличаются субъективным описанием ФЕ и недостаточно убедительными примерами, иллюстрирующими ФЕ, – они переведены с русского на английский язык, что мешает адекватной оценке изучаемого материала. В большинстве случаев переведённый эквивалент

не находит отражения в одноязычных толковых словарях английского языка и не соответствует данным корпусов текстов английского языка, что свидетельствует об их оторванности от современной лексикографической и социокультурной ситуации языка перевода.

Таким образом, анализ лексикографических источников и контекстный анализ гендерно обусловленных ФЕ на базе корпусов английского языка подтвердил рабочую гипотезу нашего исследования – необходимость создания гендерного словаря с целью устранения несоответствий в кодировании и употреблении гендерно обусловленных ФЕ и систематизации гендерного корпуса ФЕ в рамках верифицирования существующих признаков гендерной асимметрии языка и повышения социокультурной компетенции пользователя.

Учитывая вышеизложенные положения и результаты исследования, мы предлагаем следующую схему, положенную в основу методики составления гендерного словаря:

1. Определение типа словаря по таким параметрам, как язык, объект описания, объём и ориентация.

2. Определение корпуса гендерно обусловленных ФЕ.

3. Анализ источников словаря:

а) исследование макроструктуры лексикографических источников с учётом различного рода приложений с позиции гендерного подхода;

б) исследование микроструктуры лексикографических источников с целью изучения приёмов толкования гендерно обусловленных ФЕ;

в) контекстный анализ употреблений ФЕ на базе данных корпусов текстов с целью уточнения их референции;

г) сопоставительный анализ лексикографического и корпусного материала с целью его оптимизации и систематизации.

4. Отбор материала для словарной статьи:

а) систематизация, отбор и дополнение толкования ФЕ;

б) подбор оптимальных межъязыковых эквивалентов для входных единиц словаря;

в) выявление указаний на социокультурную маркированность ФЕ, включая стилистические пометы, ссылок на ограничения употребления в связи с полом референта и этимологические комментарии;

г) подбор синонимов и антонимов гендерно обусловленных ФЕ с целью регистрации вариантов передачи основного значения и достижения социокультурной компетенции словаря с позиций гендерного подхода.

5. Наполнение микроструктуры словаря в рамках теорий лексикографического портретирова-

ния языковых единиц и функционально-параметрического представления ФЕ:

а) описание дескриптивного, оценочного, мотивационного, эмотивного, стилистического и гендерного макрокомпонентов в значении ФЕ;

б) включение информации о прагматических свойствах ФЕ.

Ср: Be tied to sb's apron strings

Быть привязанным к фартуку (букв.), держать за женскую юбку; быть подкаблучником; зависеть от семьи или кого-либо другого, быть самостоятельным; не сметь без кого-либо и шагу ступить [7]; быть маменькиным сынком/дочкой.

1. Used about someone who depends too much on their parents, especially their mother, for support, money, and advice how to live life (применимо к лицу, которое слишком зависит от родителей, в особенности от матери в моральном и финансовом плане); used about a person, organization, company etc who depends too much on another person, organization, or company for money or support in their work (применимо к лицу, организации, компании, которые слишком зависимы от другого лица, организации, компании в плане поддержки и финансов) [8].

2. Half of the lads are still tied to their mothers' apron strings, that's their trouble. Jenny had always lived with her parents, and at 25 was still tied to the family apron strings. Too many students stay tied to their tutor's apron strings, relying on him for notes and guidance. US airlines had been tied tightly to the government's apron strings, so that when the deregulation happened, only the strongest companies survived [9].

3. Synonyms: to be under smb's thumb (быть у кого-то под пятой, под башмаком, быть в сильной зависимости от кого-то) [10], mother's/mummy's boy/girl (маменькин сынок/дочка [11]. Antonyms: to fly/leave the nest (выпорхнуть из гнезда, оставить родителей) [12].

4. Данная ФЕ с метагендерной референцией в современном английском языке используется по отношению к лицам обоего пола, хотя её значение может иметь маскулинную референцию, если в структурный состав ФЕ включается лексема wife, с употреблением которой референтом становится мужчина.

Таким образом, разработанная нами методика составления гендерного словаря представляет собой комплексное исследование, включающее несколько этапов:

– анализ одноязычных и двуязычных словарей английского языка, описывающих фразеологизмы, а также данных корпусной лексикографии, иллюстрирующих их актуальность и применение;

– сопоставление и систематизацию лексикографического и корпусного материала;

– выявление специфики лексикографической презентации гендерно обусловленных ФЕ и признаков гендерной асимметрии в современном английском языке;

– системное и исчерпывающее описание гендерно обусловленных ФЕ, направленное на социальную актуализацию и коммуникативное утверждение норм политкорректности языка с учётом культурной репрезентации гендерного подхода в лексикографии.

Примечания

1. *Телия В. Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. С. 232–233.

2. Там же.

3. *Зыкова И. В.* Гендерный компонент в структуре и семантике фразеологических единиц современного английского языка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 30.

4. *Васькова О. А.* Гендер в лексикографическом описании (на материале фразеологии): дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 39.

5. British National Corpus. URL: corpus.byu.edu>bnc

6. Там же.

7. *Мюллер В. К., Дашевская В. Л., Каплан В. А. и др.* Новый англо-русский словарь. М.: Рус. яз., 1994. С. 30.

8. Longman Idioms Dictionary. England: Addison Wesley Longman Ltd, 1998. P. 7.

9. Там же.

10. *Литвинов П. П.* Англо-русский фразеологический словарь с тематической классификацией. М.: Яхонт, 2000. С. 377–378

11. Там же.

12. Там же.

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

Семантика и функционирование языковых единиц. Проблемы порождения речи. Изменения в словарном составе языка. Вопросы словообразования

УДК 811.111'373.623

И. А. Гуреева

СЕМАНТИЧЕСКИЕ СДВИГИ АНГЛИЙСКИХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ

Данная статья посвящена проблеме изменения значений английских прилагательных по различным семантическим моделям. Компонентный анализ способствует выявлению актуализации потенциальных сем английских прилагательных. Общепринятыми механизмами сдвига значений являются метафора и метонимия.

This article is devoted to the problem of meaning changes of English adjectives by different semantic patterns. The component analysis enables the explication of potential meanings of English adjectives. The common mechanisms of meaning shift are metaphor and metonymy.

Ключевые слова: семантическая деривация, эмотивность, лексико-семантическая группа, сдвиг значения, деривационный процесс, модель, метонимия, метафора, семантический признак, импликация значения.

Keywords: semantic derivation, emotive charge, lexico-semantic group, meaning shift, derivation process, pattern, metonymy, metaphor, semantic property, implication of meaning.

Исследования представителей Московской семантической школы, когнитивный принцип единства концептуального домена (domain unity) [1], термин coercion – «вынуждение» к сдвигу значения лексемы в составе комплексного выражения [2], теория Construction Grammar [3] являются прочной теоретической базой для подхода к разрешению неоднозначности. Данные теории связывают семантику лексемы с ее поверхностной сочетаемостью. Описание семантических отношений между этими значениями, типов семантических сдвигов, приводящих к появлению

производных значений, или, иначе, семантическая деривация, подразумевающая одновременно и процесс и результат этого процесса, представляет несомненный интерес.

Общепринятыми механизмами сдвига значений являются метафора и метонимия. Теория концептуальной метафоры полагает, что метафора основана на взаимодействии двух концептуальных зон – области-источника и области-цели – и заключается в проекции (mapping) элементов структуры одной области на структуру другой [4]. Как правило, в применении к прилагательным метафорический перенос означает, что аналогия проводится между признаками объектов двух разных таксономических классов. Один и тот же признак в семантике новой концептуальной зоны «приспосабливается», употребляясь с сущностями разной природы, что доказывает «когнитивную проницаемость» границ между концептуальными областями, которые взаимодействуют при метафорическом переносе.

Семантические группы прилагательных и действующие в них деривационные процессы характеризуются различной активностью. Результатом семантической деривации является образование новых значений по определенной модели.

Наиболее частотной моделью, представленной прилагательными почти всех лексико-семантических групп, является деривационная модель: конкретный признак – абстрактный признак. Например, прилагательное *thin*(1) – *худой, тонкий*: *thin lips, a thin person (a slim person)*; *thin*(2) – *жидкий, негустой*: *thin gravy; thin*(3) – *неискренний*: *a thin smile*. Существует еще целый ряд деривационных значений, которые употребляются во фразеологических единицах. Например: *a thin time* – *трудное время, когда присутствует недостаток денежных средств*; *to have a thin skin* – *быть чувствительным к критике или оскорблениям*; обратное значение имеет сочетание с ан-

тонимичной лексемой *thick*: *to have a thick skin* – быть безразличным.

Компонентный анализ позволяет выявить актуализацию потенциальных сем лексической единицы, потенциальных сем экспрессивности, оценочности и эмоциональности.

Рассмотрим прилагательное *strong*(1) – физически сильный, здоровый: *a strong man*; *strong*(2) – прочный, близкий: *strong relations*; *a strong argument* – доказательство, основанное на здравом смысле и подтвержденное фактами.

Образование нового абстрактного значения на базе слова с конкретным значением наблюдается в следующих случаях: *chilly*(1) – неприятно холодный: *chilly weather*; *chilly*(2) – недружелюбный: *a chilly response*; *high*(1) – высокий по расстоянию от земли: *a high building*; *high*(2) – очень хороший, отличный, без изъянов: *high quality*; *deep*(1) – глубокий, имеющий большое расстояние до дна чего-либо: *a deep river*; *deep*(2) – не поддающийся изменению, сильный, крепкий: *deep depression*, *deep respect* – сильное, настоящее уважение; *cold*(1) – холодный, с низкой температурой: *cold winter*; *cold*(2) – безразличный, бесчувственный, невозмутимый, разумный: *cold heart*, *to have a cold head* – быть благоразумным, умеющим думать, решать, делать выводы.

На базе прилагательного со значением визуального цветового признака образуется прилагательное со значением интеллектуального признака. Например, *brilliant*(1) – блестящий, сияющий, яркий, сверкающий: *brilliant snow*; *brilliant*(2) – умный, с блестящими способностями, выдающийся по своим качествам, отличающийся высокими достоинствами: *a brilliant scientist*. А также существует модель перехода визуального цветового признака предмета к абстрактному признаку лица, понятия: *bright*(1) – яркий, красочный: *bright colours*; *bright*(2) – яркий, счастливый, полный событий: *bright future*, *a bright student*; *dark*(1) – темный, неяркий: *a dark wall*; *dark*(2) – несчастливый, безнадежный, тревожный: *dark apprehensions*; *green*(1) – зеленый: *green tomatoes*; *green*(2) – неопытный: *to be green* – быть неопытным.

Особое положение в данной модели занимают идиоматичные выражения, которые имеют этимологическую подоплеку. Например, *red tape* – волокита, бюрократизм (красной тесьмой прошивали документы в британских государственных учреждениях); *blue stocking* – сухая педантика, лишенная женственности («Собранием силовых чулков» называли один из литературных салонов середины XVIII в. в Лондоне. Многие из этих женщин умышленно ограничивали свой разговор серьезными темами).

В корпусе прилагательных возможен и реверсионный процесс, в котором на базе абстрактно-

го или визуального признака лица, предмета образуется конкретное значение, а именно размерный признак. Данные значения очень часто используются в неформальном разговорном стиле, актуализируя одновременно семы эмоциональности и оценочности. Например, *miserable*(1) – несчастный: *a miserable person*; *miserable*(2) – незначительный: *a miserable sum* – небольшое количество наличных средств; *handsome*(1) – приятный, симпатичный, хорошо сложенный (о женщине): *a handsome boy*; *handsome*(2) money – достаточно большое количество денег; *pretty*(1) – милостивый, красивый: *a pretty woman*; *a pretty*(2) penny – довольно большая сумма денег; *fat*(1) – полный, толстый: *a fat girl*; *fat*(2) salary – большая зарплата; *long*(1) – длинный: *a long pencil*; *long*(2) shillings – хороший заработок; *befty*(1) – здоровенный (о человеке): *a befty man*; *a befty*(2) sum of money – порядочная сумма денег.

Меньшей степенью продуктивности обладает следующая модель: от тактильного (осязательного) признака – к абстрактному признаку лица, понятия: *wet*(1) – сырой на ощупь, мокрый: *wet grass*; *wet*(2) – неопытный, «зеленый», не «нюхавший порошу», неуверенный: *a wet guy*; *wet behind the ears* – молодой, не имеющий знаний и опыта; *hot*(1) – горячий на ощупь: *a hot oven*; *hot*(2) money – капитал, вывозимый за границу из опасения его обесценивания.

Достаточно широко представлена следующая модель: от абстрактного свойства, качества лица – к качеству механизма, прибора: *reliable*(1) – надежный, на которого можно положиться, ожидать помощи: *a reliable friend*; *reliable*(2) – ломающийся, работающий без перебоев, качественный, без дефектов: *a reliable vehicle*.

На базе прилагательного со значением паритивного признака одушевленного существительного к отрицательному нравственно-оценочному признаку: *deaf*(1) – лишенный слуха, страдающий глухотой: *a deaf old man*; *deaf*(2) – неотзывчивый, невосприимчивый: *deaf to appeals* – глухой к просьбам, мольбам.

Несомненный интерес представляют примеры, где происходит *clash* – «перехлест» двух метафор, что приводит к импликации потенциальных сем у обеих лексических единиц, а в результате значения, где граничат друг с другом метонимический и метафорический переносы. Например, *old salt* – «старая соль», «морской волк» – старый, опытный моряк, пропитанный солеными брызгами моря и соленым морским воздухом. Подобный процесс происходит и в следующих сочетаниях: *wet blanket* – «мокрое одеяло», человек, чье подавленное настроение портит радостный настрой, *funny bone* – локтевой нерв (при надавливании которого возникает пронзитель-

ная боль); *the narrow home* – могила; *merry dancers* – северное сияние; *hot air* – пустая болтовня, бахвальство. Суммарное значение данных сочетаний часто бывает немотивированным (или мотивационные связи были со временем утрачены), что представляет некоторую сложность для исследователя.

Классические исследования [5], а также работы самого последнего времени описывают синонимиию как семантический переход, возникающий на базе «смежности» двух ситуаций [6]. При метонимическом сдвиге семантическое отношение между двумя значениями возникает в границах общей для них концептуальной области, и назначение механизма метонимии – в выделении, акцентировании некоторого фрагмента этой области (domain highlighting, помещение в фокус, «продвижение» разных участников одной и той же ситуации) [7].

Поскольку традиционное понятие «смежности» носит довольно размытый характер, во многих работах, посвященных метонимии, предпринимаются попытки исчислить засвидетельствованные в языке модели метонимических сдвигов [8]. В адъективной лексике обнаруживаются реализации всех тех основных схем, которые известны по другим лексико-грамматическим классам слов. Например:

– признаки части – целого: человека – части тела (*a strong man* – *strong hands*; *a generous person* – *a generous heart*);

– признаки части – целого: элемента – множества (*a talented football player* – *a talented team*);

– признаки части – целого: материала – изделия из этого материала (*waterproof fabric* – *waterproof clothes*);

– признак (какой-либо сущности) – время, когда реализуется этот признак (*warm weather* – *a warm morning*);

– признак (какой-либо сущности) – место, где реализуется этот признак (*hot climate* – *hot countries*);

– причинно-следственные отношения: состояние – каузатор состояния (*a horrible person* – *a horrible event*; *a sad girl* – *a sad film*); состояние – результат состояния (*a hungry man* – *hungry death*).

Необходимо отметить существование межкатегорных, или транскатегориальных, метонимических сдвигов. В случае с прилагательными наиболее очевидными оказываются модели с наречиями. Деривационная мотивированность прослеживается только тогда, когда значения прилагательного и наречия рассматриваются в совокупности. Например, сочетание *a gentle reproach* естественно связывать не с фразой *gentle character*, а с сочетанием *to reproach gently*. Если сочетание глагола с наречием обозначает прояв-

ление свойства человека (*to punish severely*), то такие употребления логично считать производными от соответствующих адъективных конструкций, в которых реализуется значение «свойство человека» (*a severe officer*).

В некоторых примерах перенос из одной концептуальной области в другую происходит не просто на основе сравнения, как при метафоре, или смежности, как при метонимии, а осложняется действием механизма имплицатуры. Такие переходы комплексной природы называют ребрендингом (rebranding) [9]. Например, *to look pretty* – *выглядеть хорошо*; *you're sitting pretty* – *ты хорошо устроился*. В вышеприведенном примере визуальный признак превращается в отвлеченный признак, возникающее значение является выводом, или имплицатурой, исходного значения.

Итак, если исходное значение деривационной цепочки известно, то устройство модели многозначности слова можно достаточно четко определить. Но существуют деривационные сдвиги, отклоняющиеся от стандартных моделей семантических преобразований. Данные явления обусловлены внешними по отношению к современной лексической системе факторами. Это могут быть кальки или устаревшие употребления. Если в некоторой цепочке семантических переходов выпадает одно или несколько звеньев (т. е. если соответствующие сочетания выходят из употребления), то на месте возникающей лакуны образуется нестандартная для системы модель сдвига. Все эти переходы носят одиночный и несистемный характер. Исследователю необходимо постоянно консультироваться с этимологическим словарем.

По мере употребления слова в различных условиях речи оно, характеризуясь соотношенностью с определенным явлением действительности, обогащается все большим количеством ассоциаций (признак, степень и условия их проявления, отношение к ним и т. д.). Количественное наполнение приводит к «качественному скачку» в виде акта рождения нового слова, т. е. лексико-грамматической единицы, служащей наименованием уже иного явления, в том или ином отношении сближенным с исходным [10]. Важно проследить то, как происходит «качественный скачок». Постепенное развитие значения слова можно называть наполнением ассоциациями или образованием ЛСВ или семантической деривацией – суть явления остается неизменной. Полисемичных слов в английском языке достаточно большое количество, хотя ЛСВ представляет собой один из этапов развития значения слова, которое протекает очень медленно и незаметно. Однако при тщательном анализе лексики можно выявить слова, значения которых находятся именно на этой ста-

дии развития. Необходимость изучения этих АСВ представляется очевидной, потому что, «если мы в состоянии определить постепенное непрерывное перерождение, мы доходим до квинтэссенции исторического исследования, до представления о развитии» [11].

Таким образом, проведенный компонентный анализ позволил выявить основные механизмы и процессы образования новых значений адъективной лексики в результате замены дифференциальных сем и актуализации потенциальных сем эмоциональности и оценочности. Именно подвижность, вариативность дифференциальных сем, их замена, метафорический и метонимический переносы лежат в основе семантической деривации прилагательных.

Примечания

1. *Croft W.* The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies // *Cognitive Linguistics*. 2003. № 4. P. 35–70.
2. *Pustejovsky J.* The generative lexicon // *Computation Linguistics*. 2001. № 4.
3. *Goldberg A. E.* Constructions: A construction grammar approach to argument structure. Chicago: Chicago University Press, 1995; *Fillmore Ch. J., Kay P., O'Connor K. T.* Regularity and idiomaticity in grammatical constructions // *Language*. Chicago, 1988. № 64. P. 501–538.
4. *Lakoff G. Johnson M.* Metaphors we live by. Chicago: Chicago University Press, 1980.
5. *Ullman S.* Semantics: an introduction to the science of meaning. Oxford: Blackwell, 1967.
6. *Feyaerts K.* Metonymic hierarchies: The stupiditization of stupidity in German idiomatic expressions // *Metonymy in language and thought*. Amsterdam; Philadelphia, 1999. P. 136–176.
7. *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004.
8. *Peirsmann Y., Geeraerts D.* Metonymy as a prototypical category // *Cognitive Linguistics*, 2006. № 17. P. 269–316.
9. *Резникова Т. И., Бонч-Осмоловская А. А., Рахилина Е. В.* Глаголы боли в свете Грамматики конструкций // *НТИ*. Сер. 2. 2008. № 4. С. 7–15.
10. *Марков В. М.* О семантическом способе словообразования в русском языке. Ижевск, 1981.
11. *Бодуэн де Куртене И. А.* Избранные труды по общему языкознанию: в 2 т. М., 1963.

УДК 811.1+81-13+81-116

Т. К. Иванова

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ГНЕЗД В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ СЛОВОСЛОЖЕНИИ

В статье демонстрируется возможность использования гнездового принципа описания сложных слов русского и немецкого языков для объяснения динамики роста явлений словосложения в словообразовательных системах. Способность дальнейшего словопроизводства сложных наименований лица зависит от продуктивности и регулярности модели, а также от особенностей семантики сложных наименований лица.

The article describes the possibilities of the usage of the nest principle of analyzing Russian and German compound words for explanation of the dynamics of the growth of word-composition phenomena in the word-formation systems of the given languages. The potential for further formation of compound naming units denoting a person depends on the productiveness and regularity of the model as well as on the semantic peculiarities of the units mentioned.

Ключевые слова: словообразовательное гнездо, сложное производное слово, сложение, семантическое сращение.

Keywords: word-formative nest, derived compound word, word-composition, semantic clusters.

Словообразование любого языка, как известно, представляет собой иерархически организованную систему, единицы которой связаны друг с другом определенного рода отношениями. В связи с активизацией в русском языке процессов образования сложных наименований человека возникает вопрос о месте и роли данного явления в словообразовательной системе русского языка, а также о наличии данных единиц в других языках и возможностях их сопоставительного изучения с целью определения закономерностей развития словообразовательных систем.

В «Русской грамматике» под словообразовательной системой понимается совокупность словообразовательных типов языка в их взаимодействии, а также совокупность словообразовательных гнезд [1]. В теории словообразования в 1970–1990-х гг. велась активная дискуссия о возможности описания словообразовательных процессов, которые по сути своей есть результат исторических изменений в синхроническом исследовании [2]. Результатом этой дискуссии стало появление системных словообразовательных исследований с точки зрения уровневых моделей, какими являются словообразовательные гнезда (А. Н. Тихонов, Ю. Д. Апресян).

Е. А. Гинзбург различает понятия «лексическое гнездо» и «словообразовательное гнездо», при этом *словообразовательное гнездо* понимается как структура словообразовательных отношений [3]. С учетом сопоставительного аспекта исследования единиц термин «гнездо» употребляется как обозначение семантической и структурной обусловленности одного языкового явления другим при учете их генетического родства. Отношения производности, таким образом, являются историческими процессами, происходящими на протяжении всей истории существования любого слова. Возможность исследования исторических процессов, имеющих место в пределах сложных слов, при синхроническом анализе словосложения русского и немецкого языков в сопоставительном плане приводит к необходимости гнездового принципа рассмотрения сложных наименований лица в сопоставляемых языках.

В словообразовательном гнезде объединяются слова, связанные отношениями последовательной или параллельной производности и имеющие один общий источник в виде непроизводного слова. Специфика исследуемых словообразовательных гнезд состоит в том, что они формируются преимущественно из единиц, ограниченных наименованиями лица, и, следовательно, являются неполными, так как объединяют лишь однокоренные слова соответствующей семантики (подробнее о типологии словообразовательных гнезд в работе А. И. Моисеева [4]).

В случае сложных наименований речь идет о комплексной основе, состоящей из нескольких компонентов, каждый из которых может являться вершиной гнезда, периферию гнезда образуют производные сложные наименования лица. Например, гнезда с вершинами *водитель, врач, терапевт, инженер, кино, литература, мастер, нарко-, рок-, ученый, учитель* насчитывают от четырех до пятнадцати единиц. Среди сложных наименований лица русского языка зафиксировано 23 гнезда, состоящих из трех и более слов, среди немецких композитов, обозначающих человека, – 29. Максимальное количество слов, входящих в одно гнездо, для русского языка – 14/9 (сращения/сложения), для немецкого – 15 (сложения) [5].

Что касается сложных наименований лица в русском языке, образованных на основе более простых компонентов, они, как и непроизводные слова, способны самостоятельно выступать в роли производящих. При этом способность к словопроизводству по имеющимся в языке моделям зарегистрирована и для композитов с заимствованными элементами. Так, вновь вошедшее в русский язык в начале 90-х гг. XX в. слово *бизнес* является непроизводным. Оно имеет ряд значе-

ний: вид предпринимательской деятельности, связанной с коммерцией, производством и реализацией товаров, оказанием услуг; деловое предприятие, легкая афера с целью обогащения наживы [6]. В советскую эпоху слово имело негативную оценку. Как производные воспринимаются слова *бизнесмен* и *бизнесвумен*, также являющиеся заимствованиями и одновременно сложными обозначениями лица, так как выделяемые заимствованные элементы *-мен* (мужчина) и *-вуман* (женщина) составляют в английском языке с компонентом *бизнес* сложное слово. Параллельно в русском языке для обозначения женщины, занимающейся бизнесом, появилось также достаточно частотное *бизнес-леди*, так как заимствованное слово *леди* со значением «жена лорда в Англии, аристократка» [7] уже было заимствованием. Обозначениями женщины, занимающейся бизнесом, стали также производные *бизнесменка* от *бизнесмен (+ка)* и *бизнесменша* от *бизнесмен (+ша)* [8]. Данные слова более соответствуют моделям русского словообразования, поскольку суффиксы *-ка* и *-ша* используются в русском языке для образования существительных женского рода, соотносимых с существительными мужского рода. Суффикс *-ка* образует наименования лиц женского пола по их принадлежности к какой-либо профессии, роду занятий, по характерному действию или по определенной нации, идейному направлению; *-ша* – обозначения лиц женского пола по их отношению к профессии, деятельности и прочим (с пренебрежительным оттенком), и поэтому употребляется в разговорной речи [9]. В данное словообразовательное гнездо вошли также слова *бизнес-класс, бизнес-клуб, бизнесменский, бизнесменство, бизнес-план, бизнес-право* [10].

Таким образом, словообразовательные возможности заимствованного слова расширяются за счет включения его в модельный ряд русского языка, что, в свою очередь, способствует дальнейшему развитию его словообразовательных потенциалов.

В словообразовательном гнезде сложные наименования лица русского и немецкого языков занимают, как правило, позицию второй или третьей ступени. Зависимость способности словопроизводства от расположения слова в гнезде, согласно Т. С. Морозовой, обусловлена степенью удаленности производного слова от исходного члена гнезда: с удалением слова от вершины словообразовательный потенциал уменьшается, но увеличивается регулярность и продуктивность словообразовательных конструкций; в словообразовательном гнезде имеются словообразовательные значения, характерные лишь для определенных ступеней словопроизводства. «Так, названия субъекта, объекта, орудия, результата,

остатка порождаются лишь на первых двух ступенях...» [11].

Очевидно, что словообразовательные возможности сложных наименований лица определяются не только количеством производных в словообразовательном гнезде и занимаемой в нем позицией, так как границы гнезда подвижны и могут пополняться за счет новых образований. Чисто количественный анализ дает точное представление о способности слова порождать производные, но не позволяет определить причины его деривационной активности или пассивности. Количественную характеристику словообразовательного потенциала сложных наименований лица необходимо дополнить рассмотрением семантической составляющей.

Приведем графическое изображение отдельных примеров гнезд сложных наименований лица в русском языке, чтобы установить словообразовательные возможности в зависимости от семантики.

Водитель	водитель-дальнерейсовик водитель-дальнобойщик водитель-контролер водитель-лаборант водитель-реализатор водитель-обкатчик водитель-нарушитель водитель-инвалид
----------	--

Словообразовательное гнездо с первым компонентом *водитель* содержит 8 сложных слов, представляющих собой семантические сращения. Вторые компоненты сращений отражают специфику деятельности лица, названного первым словом. Компоненты, входящие в состав сложных наименований лица данного гнезда, находятся в отношениях пересечения или уточняют значения, связанные подчинительной связью. В случае уточнения значения между ними возникают определительные отношения (*водитель-нарушитель* и *водитель-инвалид*), которые реализуются в контексте.

Сужение значения семантического сращения по сравнению с семантикой исходного компонента *врач* характерно для большинства компонентов нижеприведенного гнезда, в котором представлены семантические сращения со словообразовательным значением «уточнения по сфере профессиональной деятельности».

Врач	врач-иммунолог врач-неонатолог врач-радиолог врач-онкоуролог врач-координатор врач-манипулятор врач-скульптор
------	---

В аналогичных отношениях состоят компоненты сращений словообразовательного гнезда со

словом *инженер*. Производными второй ступени словообразования являются семантические сращения со вторым компонентом, уточняющим сферу деятельности технического специалиста.

Инженер	инженер-биофизик инженер-атомщик инженер-агрохимик инженер-биофизик инженер-гидролог инженер-диагност инженер-керамист инженер-разработчик инженер-программист...
---------	---

Несколько иная картина наблюдается в словообразовательных гнездах с компонентами *кино* и *литература*, где сложные наименования лица как производные второй ступени проявляют способность к дальнейшему словообразованию, образуя также сложные наименования лица, но уже как производные третьей ступени.

Кино	кинодвойник киномодель кинорежисер кинорежиссер-сатирик кинуководитель киночиновник кинофаворит киномесленник.
------	---

Литература	литератор литератор-документалист литератор-экономист литературовед литературовед-медиевист литературовед-славист
------------	--

Как свидетельствуют приведенные примеры, семантические сращения образуют гнезда так же, как и сложения, но за счет присоединения полнзначных слов к исходному компоненту, например: *водитель* – 8 слов, *врач* – 8, *инженер* – 12, *мастер* – 14, *специалист* – 7, *ученый* – 4, *учитель* – 6. Гнезда с аффиксоидами в составе сложений по численности не уступают им: *авто-* – 5 слов, *био-* – 6, *видео-* – 9, *кино-* – 9, *нарко-* – 6, *лит-* (от литература) – 7, *рок-* – 9, *теле-* – 5. Интересен тот факт, что усеченные формы элементов сращений также способны участвовать в словообразовании новых наименований, например, с компонентом *специалист-* и *спец-* (специальный) в словарях «Новое в русской лексике» [12] зарегистрировано более десяти подобных слов.

Показательно количество новых обозначений человека в таких важных сферах, как образование, общественная деятельность. В начале 80-х – конце 90-х гг. процессы преобразования в России затронули практически все области общественной жизни человека. Изменения структуры и содержания образования привели к необходи-

мости дифференциации деятельности учителей; новые направления и отрасли развития науки и техники отразились на деятельности инженера, ученого, что обусловило появление новых слов.

В немецком языке большинство интересующих нас наименований также относится к сфере профессиональной деятельности. Кроме того, развитие высокотехнологичных отраслей кино- и телеиндустрии также потребовало новых наименований для лиц, занятых в данных сферах, что отразилось в словосложении как появление наименований по профессии с уточнением сферы деятельности: *Betrieb-* – 3, *Computer-* – 6, *Fernseh-* – 10, *Media-/Medien-* – 5, *Rock-* – 6, *Sozial-* – 6, *Umwelt-* – 2/11, *Vertieb-* – 5, *-mechaniker* – 15, *-kaufmann* – 6, *-ingenieur* – 6, *-produzent* – 6, *-macher* – 6, *-assistant* – 4 и др. Показательно наличие компонентов, способных выступать в качестве и первого и второго элемента сложного наименования: *Chef-/chef*, *Profi-/profi*. Характерной чертой немецкого словосложения является стилистическая маркировка наименований лица, а также наличие модификационного значения у элементов сложных слов *Best-*, *Schmalspur-*, *Spitzen-*, *Topf-*, *Traum-*. Наименования лица с компонентами *Amateur-*, *Meister-*, *Hobby-*, *Nachwuchs-*, *-papst*, *-guru*, *-crack* относятся к разговорной речи [13].

Композиты немецкого языка также образуют гнезда, вершины которых может быть непроемное, аффиксальное и, реже, сокращенное слово. Некоторые из композитов сами служат основой для дальнейших сложных наименований, среди которых отмечаются наименования человека.

Proll (пролетарий)

Prollcharme	Bilderbuchproll
Prollkneipe	Ruhrpottproll
Prolltyp	Vorzeigeproll

Inhaber (владелец)

<i>Alleininhaber</i>	Fabrikinhaber
	Firmeninhaber
	Geschäftsinhaber
	Lizenzinhaber
	Lizenzinhaber

Иллюстративный ряд можно продолжить наименованиями специальностей с элементом *mechaniker* (около 15 слов): *Industriemechaniker* (бывший слесарь), *Holzbearbeitungsmechaniker* (бывший распиловщик/пильщик), *Kraftfahrzeugmechaniker* (слесарь по грузовикам), *Konstruktionsmechaniker* (бывший жестянщик), *Anlagenmechaniker* (бывший жестянщик, занимавшийся изготовлением труб), *Modellbaumechaniker* (бывший формовщик), *Gießereimechaniker* (бывший литейщик), *Bergmechaniker* (бывшие горные профессии, горнорабочий), *Schiffsmechaniker* (совмещенное образование для профессий мат-

роса и корабельного механика – моториста) и др. [14]

Убедительное большинство сложных наименований немецкого языка в приведенных выше словообразовательных гнездах относится к опередительным композитам, компоненты которых связаны подчинительной связью и находятся в отношениях смещения, дополнения и уточнения друг друга. Они, как и соответствующие семантические сращения русского языка, являются производными второй или третьей ступени и сами способны участвовать в дальнейшем словопроизводстве.

За счет участия в построении композитов заимствованных элементов появляются новые сложные обозначения, не свойственные данной языковой системе. На смену устаревшим специальностям (с технической и содержательной стороны) приходят единицы, близкие к терминологическим наименованиям лица, связанные с профессиональной деятельностью человека и привлекающие своей необычностью и новизной. Кроме того, данные обозначения человека по специальности в немецком языке были закреплены в рамках федеральных законов об образовании, которые точно определяют набор дисциплин, компетенции выпускников и сферы возможного применения полученных знаний, подобно номенклатурным справочникам русского языка (с элементом *видео-* зафиксировано, например, 9 сложных слов из 63 [15]), что также влияет на распространенность обозначений подобного рода.

Если объединить имеющиеся новообразования в семантическом плане, то объединяющим критерием для русского и немецкого языков является сфера функционирования сложных лексических единиц: лексико-семантическое поле профессиональной деятельности. Под лексико-семантическим полем «понимается совокупность лексем и фразеологических сочетаний, номинирующих определенную смысловую сферу», или, еще шире, – это «обширное объединение слов, связанных по смыслу, обуславливающих и предопределяющих значения друг друга» [16]. Сложные словообразовательные единства, какими являются наименования лица, представляют собой единицы лексической системы и, следовательно, могут быть объединены в одно лексико-семантическое поле.

Представляется целесообразным объединение словообразовательных особенностей и семантики наименований лица в словообразовательно-семантическое поле на основе оппозиционных критериев: *профессиональное/терминологическое наименование – разговорная речь, стилистически нейтральное – оценочное наименование, сложение – сращение*. Основными характеристиками США являются, соответственно, словообра-

звательный тип сложного слова; мотивирующая основа; заимствованность/исконность компонентов, составляющих композит; наличие/отсутствие эмоционально-оценочного компонента в значении сложной единицы; сфера функционирования.

Таким образом, гнездовой принцип описания словосложения позволяет зарегистрировать увеличение количества сложных наименований лица, а также их способность к дальнейшему производству сложных слов. На основании анализа структуры словообразовательных гнезд русского и немецкого языков, отмеченных среди сложных обозначений человека, можно сделать вывод о регулярности и продуктивности образований по модели семантического сращения для русского словосложения и преобладания моделей определительных отношений среди композитов немецкого языка, обозначающих человека по сфере его профессиональной деятельности. На распространение данного языкового явления в обоих сопоставляемых языках влияние оказывает факт закрепления лексики подобного рода в номенклатурных и справочных печатных изданиях.

Примечания

1. Русская грамматика (ГР-80): в 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 137
2. Тихонов А. Н. Гнездо однокоренных слов как многоуровневая единица языка // Актуальные проблемы русского словообразования: тез. V республ. науч.-теорет. конф. Ч. 1. Самарканд, 1978. С. 3–9; Тихонов А. Н. Проблемы изучения комплексных единиц системы словообразования // Актуальные проблемы русского словообразования: сб. науч. ст. Ташкент, 1982. С. 3–14; Моисеев А. И. Типы словообразовательных гнезд // Актуальные проблемы русского словообразования: тез. V республ. науч.-теорет. конф. Ч. 1. Самарканд, 1987. С. 282–285.
3. Гинзбург Е. А. Словообразование и синтаксис. М., 1979. С. 24–25.
4. Моисеев А. И. Типы словообразовательных гнезд // Актуальные проблемы русского словообразования: тез. V республ. науч.-теорет. конф. Ч. 1. Самарканд, 1987. С. 282–283.
5. Новое в русской лексике. Словарные материалы 1985 / под ред. Н. З. Котеловой, Ю. Ф. Денисенко. СПб., 1996; Новое в русской лексике. Словарные материалы 1986 / под ред. Н. З. Котеловой, С. И. Алаторцевой, Т. Н. Бурцевой. СПб., 1996; Новое в русской лексике. Словарные материалы 1987 / под ред. Н. З. Котеловой, Ю. Ф. Денисенко. СПб., 1996; Новое в русской лексике. Словарные материалы 1988 / под ред. Е. А. Левашова. СПб., РАН Ин-т лингв. исслед., 1996.
6. Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения / под ред. Г. Н. Складневской // РАН, Ин-т лингв. исслед. СПб.: «Фолио-Пресс», 1998. С. 85–86.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 2004. С. 321.
8. Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения / под ред. Г. Н. Складневской // РАН, Ин-т лингв. исслед. СПб.: «Фолио-Пресс», 1998. С. 87.
9. Валгина Н. С., Розенталь Д. Э., Фомина М. И. Современный русский язык: материалы для препода. и студ. 6-е изд., перераб. и доп., 2002. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook107/01/part-067.htm#i5094>
10. Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения / под ред. Г. Н. Складневской // РАН, Ин-т лингв. исслед. СПб.: «Фолио-Пресс», 1998. С. 86–87.
11. Морозова Т. С. Структура словообразовательных парадигм глагола и ступенчатый характер русского словообразования // Проблемы структурной лингвистики. 1978. М., 1981. С. 162–174.
12. Новое в русской лексике. Словарные материалы 1985 / под ред. Н. З. Котеловой, Ю. Ф. Денисенко. СПб., 1996; Новое в русской лексике. Словарные материалы 1986 / под ред. Н. З. Котеловой, С. И. Алаторцевой, Т. Н. Бурцевой. СПб., 1996; Новое в русской лексике. Словарные материалы 1987 / под ред. Н. З. Котеловой, Ю. Ф. Денисенко. СПб., 1996; Новое в русской лексике. Словарные материалы 1988 / под ред. Е. А. Левашова. СПб., РАН Ин-т лингв. исслед., 1996.
13. Grosswoerterbuch Deutsch als Fremdsprache. Das einsprachige Woerterbuch Deutsch als Fremdsprache. Neubearbeitung. Hrgs.: Professor Dr. Dieter Goetz, Professor Dr. Guenter Haensch, Professor Dr. Hans Wellmann. In Zusammenarbeit mit der Langenscheidt-Redaktion. 2003. Langenscheidt KG, Berlin und Muenchen. 1253 S.
14. Сведения взяты из Википедии – электронной энциклопедии на немецком языке. URL: <http://de.wikipedia.org> и сайта по профориентации URL: <http://www.berufskunde.com>
15. Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения / под ред. Г. Н. Складневской // РАН, Ин-т лингв. исслед. СПб.: «Фолио-Пресс», 1998. С. 135–142.
16. Маклакова Е. А. Выявление особенностей семной структуры наименований лиц (на материале контрастных исследований русского и английского языков) // Современные проблемы науки и образования. 2010. № 3. С. 98–106. Электронный журнал. URL: www.science-education.ru/91-4487

А. А. Гафурова

**ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
АНТРОПОНИМОВ В ЯЗЫКЕ ТАТАРСКОЙ
И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ РЕКЛАМЫ**

В статье рассматривается функционирование антропонимов в татарских и англоязычных рекламных текстах. Описываются особенности национальной и транснациональной рекламы. Дается статистический и функциональный анализ личных имен в рекламе двух периодов: начала XX в. и начала XXI в. Установлено, что в национальной рекламе антропонимы выполняют суггестивную и аттрактивную функцию с помощью национально-культурного компонента значения собственного имени.

The article focuses on functioning of anthroponyms in Tatar and English advertising texts. Peculiarities of national and transnational advertising are characterized. Statistic and functional analysis of two periods of advertising (the beginning of the XX and of the XXI centuries) showed that in national advertisements anthroponyms perform the function of suggestion and attraction with the help of national-cultural component of meaning.

Ключевые слова: язык рекламы, антропоним, татарский язык, английский язык.

Keywords: language of advertising, anthroponym, the Tatar language, the English language.

В связи с развитием средств массовой информации и их воздействием на развитие языка вопросы функционирования языковых явлений в СМИ заслуживают активного филологического внимания. Одной из наиболее ярких разновидностей СМИ является реклама, которая не только отражает социально-экономическое развитие общества, но и является богатым материалом для лингвокультурологических исследований.

В данной статье нами будет рассмотрена специфика функционирования антропонимов в рекламных текстах в сопоставительном аспекте. Сопоставительное исследование на материале рекламных текстов двух разноструктурных и регионально отдаленных языков будет основано на понятиях *национальной (современной татарской)* и *транснациональной (современной англоязычной)* рекламы. Термин «национальная реклама» является достаточно ясным и распространенным в филологической среде, но словосочетание «транснациональная реклама» – сравнительно новое понятие, которое стало упоминаться в научных работах с 1999-х гг. [1] На наш взгляд, данный термин, заимствованный из экономической терминологии (ср.: *транснациональная компания, транснациональная корпорация*), очень полно и точно характеризует рекламу, создан-

ную не для определенной этнокультурной аудитории, а дающую возможность распространять рекламные тексты в первоначальном виде или посредством перевода на разные языки мира, практически не теряя убеждающей функции рекламы. Таким образом, мы под *транснациональной рекламой* будем понимать созданную на английском языке рекламу, которая не обладает национальной спецификой, рассматривается в своеобразной оппозиции с национальной рекламой. Во многих трудах западных ученых мы также можем встретить понятие “global advertising” *глобальная реклама*, что характеризует современное состояние рекламной индустрии в мире. Данное выражение произошло от американского «global marketing» *глобальный маркетинг*, которое обозначает неопосредованный географическими и культурными границами способ маркетингового воздействия [2].

В целом, можно сказать, что *транснациональный* и *глобальный* – близкие по смыслу понятия, однако, на наш взгляд, первый термин находится в более выраженной оппозиции к термину *национальный*. **Национальная реклама** идентифицируется с помощью языка, на котором она создана, характеризуется наличием национально-культурного компонента. Несомненно, татарская национальная реклама апеллирует к патриотическим чувствам реципиента, понятиям «нация, народность», используются и образы из исторического прошлого.

Национально-культурный компонент складывается из фоновых знаний представителей того или иного лингвокультурного сообщества. Данный компонент значения свойственен именам собственным, пожалуй, даже в большей степени, чем именам нарицательным. Имя собственное обладает лексическим фоном. В национальных рекламных текстах лексический фон ограничивается лишь данным социумом, знания известны ограниченному языковыми и культурными рамками кругу людей. В транснациональной рекламе фоновые знания универсальны, они не зависят от этнической специфики реципиента, следовательно, они составляют общечеловеческий компонент значения.

Цель нашего исследования – на примере антропонимов разграничить и пояснить особенности национальной и транснациональной рекламы. Путем сплошной выборки собственных имен из рекламных объявлений мы вывели процентное соотношение и с помощью диаграмм воссоздали наглядную картину квантитативной характеристики антропонимов. Сравнение антропонимов с другими разрядами собственных имен в количественном отношении позволяет проследить их функциональную активность. Для более полной картины нами были рассмотрены рекламные тек-

сты начала XX в., с помощью данных, полученных таким образом, мы зафиксировали изменение количества функционирующих в рекламных текстах антропонимов.

Источниками современной рекламы послужили рекламные тексты, собранные из татарской и англоязычной периодической печати за 2006–2010 гг. Источником дореволюционной рекламы на татарском языке стали рекламные объявления из ежегодного календаря «Заман» (1900–1917 гг.). Как известно, официальное разрешение издавать национальные газеты и журналы татары получили лишь в начале XX в. До этого долгие годы были популярны настольные календари, которые начали издаваться с 40-х гг. XIX в. Один из таких календарей – «Заман» – начал издаваться с 1900 г. сначала в Оренбурге, затем с 1908 г. – в Казани. Календарь имеет формат А4 и 56–60 страниц объема. Р. Л. Зайни отмечает: «Уже в самом первом издании календаря его последние 12 страниц содержат рекламные объявления. Ш. Шагидуллин (издатель календаря. – А. Г.) не просто помещает объявления, но и старается объяснить своим читателям и предпринимателям, что реклама – это нужное дело» [3]. Источники англоязычной рекламы конца XIX – начала XX в. (в основном американского происхождения) доступны в виде файлов на таких ресурсах, как *Emergence of Advertising in America, 1850–1920* (URL: <http://library.duke.edu/digitalcollections/ea/>) и *Vintage Ad Browse* (URL: <http://www.vintageadbrowser.com/>), откуда и взяты примеры, приведенные в данной статье.

Проведенный статистический анализ показал, что для современных рекламных текстов характерна большая разница и широкое количественное варьирование различных собственных имен, функционирующих в рекламных текстах. Анализ рис. 1 позволяет утверждать, что в современных рекламных текстах антропонимы занимают малую долю от всей ономастической лексики – 23% (66) в татарских рекламных текстах и 6% (9) – в англоязычных.

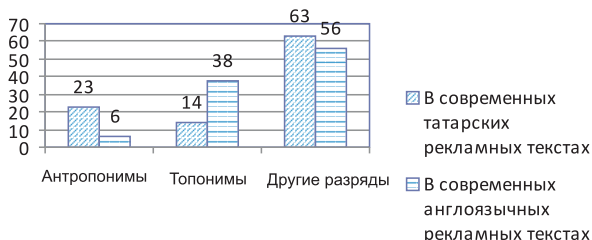


Рис. 1. Процентное соотношение антропонимов, топонимов и других разрядов собственных имен в современных рекламных текстах

Антропонимы в современных татарских рекламных текстах сходятся в количестве с антропонимами из рекламных текстов начала XX в. (23% (44) и 25% (35) соответственно) (рис. 2). Для сравнения в англоязычной рекламе количество антропонимов в языке рекламы существенно снизилось за один век, что может быть обусловлено современными тенденциями глобализации в рекламе (рис. 3).

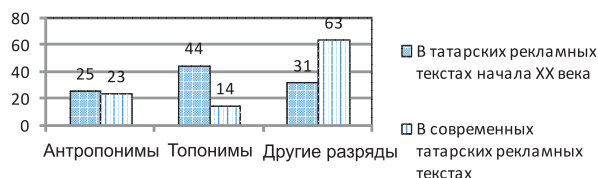


Рис. 2. Процентное соотношение антропонимов, топонимов и других разрядов собственных имен в татарских рекламных текстах разных временных отрезков

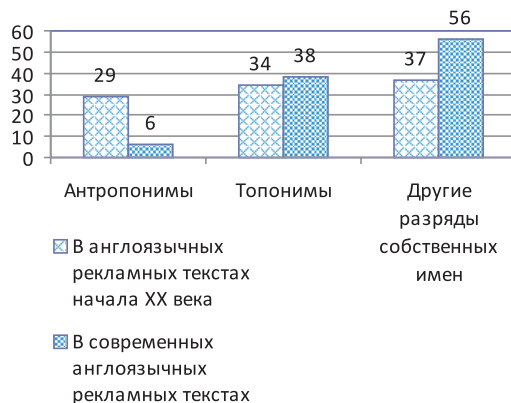


Рис. 3. Процентное соотношение антропонимов, топонимов и других разрядов собственных имен в англоязычных рекламных текстах разных временных отрезков

Из полученных результатов следует, что торговый фон улиц в Казанской губернии составляли не рекламные тексты и товарные знаки, а имена купцов, служащие своеобразной гарантией качества рекламируемого товара. В результате в названии коммерческой организации стали функционировать антропонимы – имя и фамилия владельца. В рассмотренных нами случаях 10 эргонимов из 14 в татарской рекламе содержат имя владельца. Для сравнения, в англоязычной рекламе – 22 из 24. К концу века картина стала противоположной. Как пишет автор трудов по рекламной индустрии США и России О. Феофанов, «современные фирмы на Западе избегают выносить в свое название имя владельца. Это – определенная дань демократии. Вроде бы, фирма общенациональная. Да и структура современных

фирм вряд ли позволит выделить единого ее владельца» [4]. Это положение применимо и к современной татарской рекламе.

Антропонимы, употребленные в рекламе, являются еще и источниками исторической информации. В современной Казани много памятников истории: особняков, доходных и торговых домов, зданий промышленной и культурной архитектуры XIX – начала XX вв., таких, как, например, бывшие владения купцов и купеческих династий Дом Шамиля, Апанаевых, Сайдашевых, Усмановых, Апаковых и др. Как оказалось, данные антропонимические «описания» домов были таковыми уже в начале века и активно использовались в качестве адресной локализации объектов. Большое количество антропонимов обнаруживаем в данных адресных показателях (с определяемым словом *йорт* «дом») в составе рекламных текстов: *Захарин йорты, Сагадеев йорты, Габидуллин йорты, Апанаев йорты* и др.: *Тафиф Усманов һәм Сабыржан Биккиниев маркетты. Казанда Печән базарында, Юнусов йортында – Маркет Тафифа Усманова и Сабырджана Биккиниева. В Казани на Сенном рынке в доме Юнусова; Махмутжан Галеев вә углылары. Казанда Печән базарында, магазиньмыз Пралумная урамьнда Габидуллин йортында – Махмуджан Галеев и сыновья. В Казани на Сенном рынке, на Проломной улице в доме Габидуллина; Вәли һәм Карим Садыковлар. Казанда Печән базарында Сагадеев йортында сәүдәмез күпләп һәм ваклап һәр төрле савыт-саба, чынаяк, лампа, самауар, комган, вә башка йорт кирәкләре төрле нәрсәләр илә – Вали и Карим Садыковы. В Казани на Сенном рынке в доме Сагадеева торговля оптом и в розницу различной посудой, фарфором, лампами, самоваром, кувшином и другими товарами (примеры из ежегодного календаря «Заман» за 1917 г.).*

Интересным представляется тот факт, что дореволюционная реклама содержала фамилию и имя, и даже портрет хозяина завода, магазина, гостиницы и др. Известный татарский писатель М. Магдиев, издав в журнале «Идел» несколько дореволюционных рекламных объявлений, написал в предисловии: «Ни для кого не секрет купеческое пристрастие нашего народа. Известно нам и о большом количестве татарских купцов до Октябрьской революции. В 10-е гг. (XX в.) было привычным делом рекламирование собственных товаров» (Перевод наш. – А. Г.) [5]. Было неудивительно, что каждый купец рекламировал в первую очередь собственное имя.

Антропонимы вводились в данном случае как предложение в начале рекламного текста: *Герман һәм Гроссман. Роялләр, пианинолар һәм фисгармонияләрене складь Петербургда, Москвада Кузнецкий мост Захарин йорты. Варшава*

да – Германъ и Гроссманъ. Склады роялей, пианино и фисгармоний. Москва, Кузнецкий мостъ, домъ Захарина. Варшава («Заман», 1908 г.); Мөхәммәд Шакир Зарифов. Оптовый һәм розничный сәүдәмез: Казанда Печән базарында Московский урамьнда Габидуллин йортында өченче номерда – Мухаммед Шакир Зарифов. Оптовая и розничная торговля: в Казани на Сенном рынке на Московской улице в третьем номере в доме Габидуллина («Заман», 1917 г.).

В рекламных объявлениях текст часто завершался как в современном деловом письме фразой: *Ихтирам илә* ‘с уважением’ + *личное имя и фамилия* владельца: *Ихтирам илә: Йосыф Галимов («Заман», 1916 г.); Ихтирам илә Усманов вә Биккинев; Нәрсәләрмез һәркайсы яхшы фабрикалардан алынганлыкларын алучыларымызның кәңәгатһәләнәчәгенә ышанып, ихтирам илә: Берәдерән Садыковлар – В надежде, что все наши товары, приобретенные на хороших фабриках, понравятся покупателям, с уважением: Братья Садыковы («Заман», 1917 г.).*

Данные имена и лица призывали потребителя вступить в контакт не с абстрактным товаром или услугой, а с конкретными людьми. Такой прием меняет характер коммуникативного взаимодействия и, согласно М. В. Ягодкиной, «приближает систему отношений «реклама – человек» к системе «человек – человек» [6]. Таким способом в рекламе подчеркивался деловой характер предложения и представлялась заинтересованность в потребителе. Такое отношение к потребителю сужало дистанцию и повышало уровень доверия к товару.

Теми же мотивами движет рекламодателя использование антропонима в притяжательном падеже (-ның, -нең) перед названиями товара, торговой точки, производственного объекта: *Габдулла Хабибулла углы Хабибуллинның Себердә Омски шәһәрендә, Градской корпусда, модный мануфактурный магазини – Модный мануфактурный магазин Габдуллы Хабибулловича Хабибуллина в Сибири в городе Омске, в Градском корпусе; Йосыф Галимовның сабун заводы – Мыловаренный завод Юсуфа Галимова («Заман», 1916); «Амур» мөсәфир ханәсе берәдерән Рамадановларның Казанда Московская урамьнда – Гостиница «Амур» братьев Рамадановых в Казани на Московской улице («Заман», 1917).*

Из истории письменности татарского языка мы знаем, что вплоть до 1927 г. татарский алфавит был на основе арабской графики, поэтому во всех рекламных объявлениях имена и адреса дублировались на кириллице.

В англоязычной рекламе в начале века, напротив, если имя владельца не вынесено в название эргонима или прагматонима, самостоятельное функционирование данного антропонима в

рекламе встречается крайне редко. В таких случаях, как, например, *I find the one name universally known throughout Europe is Eastman* – Я нашел одно имя, повсеместно узнаваемое в Европе – Истман (“Leslie’s Weekly”, 1918), не совсем ясно, идет ли речь о производителе или о товаре.

В основном, антропонимы в англоязычной рекламе того времени использовались в двух конкретных случаях: 1) в качестве тестимониала, для привлечения внимания, т. е. выполняли аттрактивную функцию; 2) как типично американское имя, для создания национального колорита, что реализовывало суггестивную функцию.

Появление знаменитости где бы то ни было всегда вызывает общественный резонанс, что продуктивно используется в маркетинге с целью вызвать у потребителя желание подражать известным личностям и, как следствие, покупать предлагаемый ими товар. В данном случае на первый план выходит деятельность, заслуги и т. д., за которые личность уважают, знают, доверяют ему, либо хотят чувствовать себя в том же статусе, что и человек, чье имя так уместно используют копирайтеры. И именно в силу того что в англоязычных рекламных текстах данный прием возник и успешно применялся уже в начале века, он был внедрен повсеместно. Среди активно использованных антропонимов различаются имена исторических личностей, актеров, политиков, например *Mrs. Reginald Vanderbilt*, *Peggy Wood*, *The Princesse Mathchabelli*, *James H. Hare*, *Rudyard Kipling*. Многие из данных личных имен были неизвестны носителям, отличным от англоязычной лингвокультуры. И в то же время в рекламных текстах на многие из антропонимов даются пояснения, как, например, в серии рекламных объявлений *Pond’s Two Creams: Mrs. William E. Borah (the wife of the distinguished Senator from Idaho – жена выдающегося сенатора из Айдахо)*, *Princesse Marie de Bourbon of Spain*, *Lady Diana Manners the daughter of the eighth Duke of Rutland – дочь восьмого герцога Ратленда (графство Англии)* и т. д.

В современных англоязычных рекламных текстах в такой форме рекламы, как *testimonial advertisement* (рекомендательная реклама), выступают известные по всему миру актеры, спортсмены, личности, известные в истории, и др., которые не требуют дополнительного объяснения. В основном, это антропонимы, осведомленность о которых входит в универсальные знания реципиента: *George Clooney*, *Leonardo DiCaprio*, *Sir Sean Connery*, *Andre Agassi*, *Trevor Immelman*, *Napoleon Bonaparte*, *Alexander Pushkin* и др. Однако нами были выявлены антропонимы, не обладающие универсальным лексическим фоном: *Sally Ride, first American woman in space*, *Buzz Aldrin*, *Jimm Lovell* – это имена американских

астронавтов, известных в Америке не всем, и лишь специалистам в области астронавтики.

Вторую большую группу антропонимов в англоязычных рекламных текстах начала века составляют антропонимы со страноведческим культурным компонентом. Типичные для англоязычной культуры имена: *Aunt Edna*, *Mary*, *William* и другие, которые порождают атмосферу типичной американской семьи, дают представление о характерных отношениях друзей, таким образом, приближают продукцию к обычному среднестатистическому американцу, который не богат, но в состоянии приобрести себе товар, предлагаемый в рекламе. Таким образом, социальная значимость антропонима, его культуроведческая ценность определяется всецело его ролью в фоновых знаниях «среднего американца» как представителя общенациональной культуры. В дополнении к этому данные личные имена употреблены в тексте в виде типичных для английского языка сокращенных форм: *Bill* (William), *Bob*, *Bobbie* (Robert), *Ed* (Edgar, Edmund, Edward, Edwin), *Chuck* (Charles), *Sam* (Samuel), *Jr. Jim* (James), *Betty* (Elizabeth) и т. д.: *Keep the story with a Kodak. Today it’s a picture of Grandmother reading to the children. Tomorrow it may be Bobbie playing traffic policeman or Aunt Edna at the wheel of her new car or Brother Bill back from college for the week-end or – There always another story waiting for your Kodak – Сохраняйте историю вместе с Кодак. Сегодня это фото, где бабушка читает внукам. Завтра это может быть Боб, играющий полицейским-автомобильным инспектором, или тетушка Эдна у колеса своего нового автомобиля, или брат Билл, приехавший домой на выходные из колледжа или ... Всегда новая история, ждущая вашего Кодака* (“Good Housekeeping”. 1922. P. 93).

Данная функция, определяемая как суггестивная, свойственна антропонимам в англоязычной рекламе начала века и обнаруживается нами в современных татарских рекламных текстах. Например, в рекламе морозильника-ларя POZIS используются имена *Рэйхана апа* и *Тэйшэ апа*. По сюжету телевизионной рекламы одна из женщин пожилого возраста покупает рекламируемый товар, в ходе ролика одна убеждает другую в необходимости данного товара. Данные имена, популярные в татарском антропонимиконе до 1950-х гг., являются актуальными в сельской местности [7]. Функционирование данных личных имен в рекламе нацелено на передачу колорита села, где данный товар актуален в большей степени, чем в городе. Уместно использованные антропонимы порождают чувство доверия у упомянутой возрастной категории. Таким образом, национально-культурный компонент значения имени в данном примере имеет самое непосредственное воздействие на реципиента.

В современных татарских рекламных объявлениях в большинстве случаев антропонимы выполняют аттрактивную функцию. Тематически это в основном реклама-анонс различных мероприятий, телевизионных передач и другое. Путем перечисления приглашенных артистов, упоминания известного ведущего реклама приобретает характер призыва к действию, и сигналом к нему является антропоним, который есть в фоновых знаниях реципиента: «Музыкаль бомба» ул дискотека гына түгел, ә шәп жыфлар жыентыгы да! Яна альбомга Илнурның «Гажәеп жәй», «Эссе» төркеменең «Синә кирәк түгел», Салават Миннехановның «Әйләнен кайт», Ландыш Нигъмәтжанованың бую ремикслары һәм башка жыфлар тупланган – «Музыкаль бомба» – это не только дискотека, но и сборник отличных песен! В новом альбоме собраны песни Ильнура «Гажәеп жәй», группы «Эссе» «Синә кирәк түгел», Салавата Миннеханова «Әйләнен кайт», танцевальные ремиксы Ландыш Нигмәтжановой и другие песни («Ватаным Татарстан». 2007. 30 марта). Что примечательно, особую активность приобретает автономное использование имени без фамилии, что говорит о расширении лексического фона имени и бесполезности такого компонента, как фамилия: Зөфәр-Зәйнәп (семейная чета Зөфәр Билалов и Зәйнәп Фәрхетдинова), Ландыш (Нигъмәтжанова), Мөнир (Рахмаев) и др. Например: Синәң тормышыңна – яңа караң! Яшь ГНВ Венера&Алмаз. «Яшьләр тукталышы». Яшьәмбе 10:30, сишәмбе 14:45 – Новый взгляд на твою жизнь! Яшь ГНВ Венера&Алмаз «Яшьләр тукталышы» (название передачи. – А. Г.) Воскресенье 10:30, вторник 14:45 («Ватаным Татарстан». 2009. 17 окт.). В данном случае национально-культурный компонент имени выступает в сильной позиции, в этом помогает фотография указанных ведущих.

Подобно англоязычной рекламе, в языке современной татарской рекламы антропонимы активно функционируют в рекомендательной рекламе. В отличие от английских имен, знания о данных именах есть лишь у представителей татарской лингвокультуры. К примеру, в серии саморекламы газеты «Шәһри Казан»: Шәһри Казан. Ә син язылдыңмы әле? Дания Нуруллина, Татарстанның халык, Россиянең атказанган артисты – Шәһри Казан. А ты подписанся еще? Дания Нуруллина, Народная артистка Татарстана, Заслуженная артистка России, (2010. 11 ноября); Роза Хәбибрахманова, Татарстанның халык артисты – Народная артистка Татарстана (2010. 16 ноября); Минвәли Габдуллин, Камал театры артисты – артист театра Камала (2010. 23 ноября); Наил Шәйхетдинов, Россиянең атказанган, Татарстанның халык артисты – Заслуженный артист России, Народный артист Татарстана (2010. 30 ноября) и т. д.

Проведенный анализ функциональных особенностей антропонимов дает нам возможность судить о степени национальности рекламы. Национально-культурный компонент, свойственный именам собственным, ярко проявляется, когда необходимо привлечь внимание, в лаконичной форме выразить мысль, воздействовать на потенциального покупателя. В татарской рекламе начала XX в. это свойство еще не в полной мере обнаруживается. Это связано с тем, что в этот период татарская реклама еще только зарождалась. А англоязычная реклама данного периода работала лишь на ограниченную аудиторию, которая была знакома с данной культурой. Английский язык, как известно, стал претендовать на статус глобального языка лишь со второй половины XX в. Следовательно, рекламодатели не претендовали на мировое пространство. Реклама данного периода может быть определена как национальная.

Собственные имена – это в первую очередь исторический источник, богатый материал, дающий наглядную картину о прошлом всей страны. В них собрана значительная фактическая информация. Фоновые знания об определенном имени собственном дают возможность не выражать вербально всю информацию в рекламе и не перегружать лишней. В этом и заключается рекламная функция собственных имен, которую в различные периоды с успехом выполняли с изменениями, происходящими в социальном строе страны. В период капиталистических отношений антропонимы были гарантом качества товара, в современных рекламных текстах они выполняют больше аттрактивную функцию.

Примечания

1. Каинова Т. В. Дискурсивно-семиотический подход к адаптации транснациональной рекламы: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002; Панкратов Ф. Г. Рекламная деятельность: учеб. для студ. высш. и сред. спец. учеб. заведений / Ф. Г. Панкратов, Т. К. Серегина, В. Г. Шахурин. М.: Информ.-внедренч. центр. «Маркетинг», 1998.
2. Mariek, K. de Mooij. Global Marketing and Advertising Understanding Cultural Paradoxes. 3rd ed. Sage Publications, Inc., 2010.
3. Зайни Р. А. Татарские печатные календари: становление и развитие. Казань: Казан. гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2005. С. 36.
4. Феофанов О. А. Реклама: новые технологии в России. СПб.: Изд-во «Питер», 2000. С. 208.
5. Мәһдиев М. Татар бае ни саткан? // Идел. 1995. № 7. Б. 24.
6. Ягодкина М. В. Язык рекламы как средство формирования виртуальной реальности. СПб.: «ЛЕМА», 2007. С. 72.
7. Галиуллина Г. Р. Татарские личные имена в контексте лингвокультурных традиций. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2008. С. 318, 328.

УДК 81'233

С. И. Корниевская

**СТРАТЕГИИ УХОДА
ОТ ЛЕКСИЧЕСКОГО ПОИСКА
ПРИ УСТНОМ ПРОДУЦИРОВАНИИ РЕЧИ
В СИТУАЦИИ УЧЕБНОГО ДВУЯЗЫЧИЯ
(РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕРИМЕНТА)**

В статье описываются результаты экспериментального исследования по изучению лексического доступа в ситуации учебного двуязычия и применяемых стратегий ухода от лексического поиска при невозможности извлечения целевого слова из ментального лексикона. Результатом проведенного исследования стал большой корпус примеров применения стратегий ухода от лексического поиска – обобщения и опущения деталей.

In the article the experimental research on lexical access in oral speech production (classroom bilingual case) is surveyed. The author studies the strategies of lexical search avoidance used when it is impossible to retrieve a target word from the mental lexicon. The result of the research is a big corpus of examples of using the lexical search avoidance strategy – generalization and detail omission.

Ключевые слова: продуцирование речи, учебное двуязычие, стратегии ухода от лексического поиска, промежуточный язык.

Keywords: speech production, classroom bilingualism, lexical search avoidance strategies, interlanguage.

В последние десятилетия на фоне нарастающего ускорения процессов глобализации и интеграции наблюдается заметное обострение внимания к проблематике двуязычия (билингвизма) в разных его проявлениях (в естественной среде и учебной обстановке), что привело к многочисленным публикациям по теме билингвизма как в России, так и за рубежом.

На основании условий возникновения выделяют естественное (приобретенное в языковой среде в условиях совместной повседневной деятельности народов) и искусственное (или учебное) двуязычие. Непосредственный интерес для нас представляет учебное двуязычие, возникающее не в одночасье, а в течение длительного времени, проходя разные этапы своего развития.

Трактовка учебного двуязычия как формирующейся динамической функциональной системы, характеризующейся специфическими особенностями на разных этапах своего развития, требует исследования специфики формирования и развития промежуточного языка. Термин «промежуточный язык» (далее – ПЯ) используется для описания ситуации овладения как родным языком (далее – Я1), так и иностранным (далее –

Я2), причем степень владения Я2 может быть различной. Активно проблемы ПЯ стали обсуждаться в 60–70-е гг. XX в., когда в основном исследования велись на основе анализа ошибок в речи. Напомним, что L. Selinker рассматривал ПЯ как теоретический конструкт, показывающий этапы внутри континуума, по которым проходят овладевающие иностранным языком [1]. По мнению К. Vausch, ПЯ – это специфическая языковая система, которую строит изучающий Я2, включающая в себя особенности как Я1, так и Я2 [2]. ПЯ является гибкой, динамичной, развивающейся системой. Любой преподаватель иностранного языка, долгое время наблюдающий одних и тех же обучающихся Я2, может заметить, как они продвигаются по континууму ПЯ, на одних участках легко и непринужденно, на других – с видимыми сложностями. R. Ellis, говоря о ПЯ, подчеркивает, что изучающий Я2 продвигается по континууму ПЯ от условного нуля до целевого уровня компетенции сериями, этапами развития [3].

Вслед за А. А. Залевской мы признаем ведущую роль обучаемого как активного субъекта деятельности по формированию двуязычия [4], при этом язык рассматривается как «живое знание», которое невозможно прямо передать обучаемому, поскольку он должен сам его выработать, двигаясь по континууму ПЯ.

Даже беглый анализ устной речи на Я2 показывает, что говорящие на Я2 тратят много времени и усилий, пытаясь передать нужный смысл и преодолевая множество проблем, возникающих в процессе коммуникации. Овладение и пользование Я2 «требует принятия множества решений относительно воспринимаемого и используемого обучаемыми языкового материала и совершаемых или действий» [5], т. е. применения целого ряда стратегий.

В период с октября 2010 г. по май 2011 г. нами проводился эксперимент, целью которого было обнаружение особенностей доступа к слову, лексического поиска и лексического выбора при продуцировании устной монологической речи на Я2 в ситуации учебного двуязычия с фокусированием внимания на использовании при этом различных стратегий и опор на определенном этапе формирования ПЯ обучаемых.

В качестве материала для проведения экспериментального исследования был выбран короткий текст, лексически и грамматически соответствующий уровню владения английским языком на уровне pre-intermediate – low intermediate. Рассказ был технически обработан таким образом, чтобы его можно было предъявить испытуемым (далее – Ии.) в двух вариантах: в виде картинок, передающих сюжет рассказа с текстом под ними, и отдельно в виде картинок. В экспери-

менте приняли участие 40 человек в возрасте от 15 до 50 лет, обучающихся английскому языку по коммуникативным методикам в одной из языковых школ г. Твери. Эксперимент включал в себя следующие шаги: 1) прочитать и понять текст (при наличии любого рода сложностей у Ии. была возможность задать уточняющие вопросы экспериментатору либо воспользоваться словарями); 2) пересказать текст, имея перед собой только картинку, иллюстрирующие события в тексте. Все ответы Ии. записывались на диктофон и впоследствии транскрибировались.

В результате эксперимента было получено около 2 часов аудиозаписи. При анализе результатов эксперимента проводилось сопоставление исходного текста с устными ответами Ии., анализировались варианты поиска слова, учитывались такие факторы, как вокализированные и невокализированные паузы, покашливание, смех, хезитации; рассматривались основные стратегии, к которым прибегали Ии. при лексическом поиске.

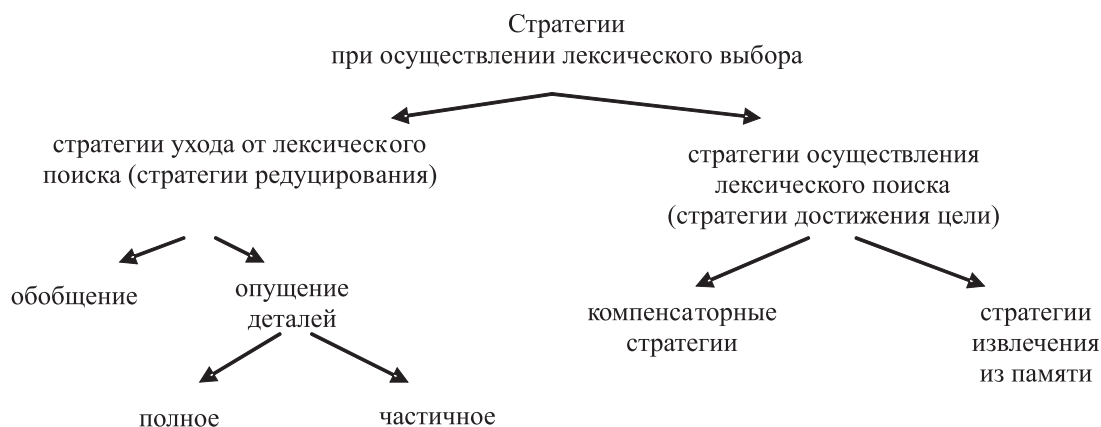
Анализ полученных в результате эксперимента материалов и интерпретация выявленных закономерностей, стратегий и опор велись в русле психолингвистической теории слова А. А. Залевской, где слово рассматривается как продукт многообразных процессов установления и расширения связей, как средство доступа к единой перцептивно-когнитивно-аффективной информационной базе индивида [6].

Выбор слова при продуцировании речи происходит под влиянием личных впечатлений, образов, ассоциаций, связанных с этим словом. Человеку свойственно фиксировать самое общее, опираться на самые характерные признаки, пропускать несущественные, по мнению индивида, детали. В нашем эксперименте в этом случае лексический поиск «ненужных», по мнению Ии., единиц не осуществлялся, наблюдался уход от лексического поиска, применялись различные стратегии редуцирования (обобщения и опущение деталей, различного рода аппроксимации). В

качестве характерного примера можно привести тот факт, что для 50% Ии. оказался несущественным признак «огромный» (“huge” – о волне), для них оказалось достаточным сказать «большой» (“big”), при этом слово “huge” было хорошо известно Ии.; 22,5% Ии. вообще избежали упоминания о волнах, не употребив и итоге ни слова “huge”, ни слова “big”.

Обширной областью исследований поведения при решении возникающих проблем при продуцировании речи на Я2 стала область изучения коммуникативных стратегий (в русскоязычной литературе в основном используется термин «стратегии преодоления коммуникативных затруднений»). Данным вопросом активно занимались, например, С. Faerch и G. Kasper, R. Ellis, E. Bialystok, N. Poulisse, Z. Dornyer и M. L. Scott [7]. При анализе полученных материалов нами была предпринята попытка выявить используемые участниками эксперимента стратегии и опоры, обеспечивающие адекватную передачу желаемого смысла. О двух основных типах стратегий, используемых при продуцировании речи на Я2, говорили С. Faerch и G. Kasper, выделяя стратегии редуцирования и стратегии достижения результатов [8]. В нашем эксперименте были также обнаружены две основные группы стратегий при осуществлении лексического поиска: стратегии ухода от лексического поиска целевой единицы (стратегии редуцирования) и стратегии осуществления лексического поиска целевой единицы (стратегии достижения цели) (см. рисунок).

В случае применения стратегий ухода от лексического поиска изначально, на этапе планирования высказывания, принимается решение о неосуществлении поиска определённой лексической единицы. Это может происходить по разным причинам. По результатам эксперимента и ретроспективных бесед с Ии. были выявлены следующие основные причины применения стратегий ухода от лексического поиска: 1) недостаток ресурсов на Я2; 2) уверенность в необязательности



употребления именно этой лексической единицы; 3) личностные и психологические особенности Ии.; 4) настроение в конкретный момент проведения эксперимента.

При анализе стратегий ухода от лексического поиска нами было обнаружено три основных применяемых стратегии: обобщение, частичное опущение деталей, полное опущение деталей.

Стратегии обобщения

В высказываниях, построенных на основе стратегий обобщения, отсутствует описание признаков отношения второстепенного, по мнению Ии., плана, в фокусе внимания находится основной признак отношений. Как правило, содержится указание на начало действия и его результат, общее описание событий, подробности происходящего не упоминаются. Например, в предложении

«The captain of the ship saw the men and saved them» содержится лишь общее описание основных событий истории, отсутствуют какие-либо детали. При восприятии подобных высказываний адресат не может детально восстановить события, изложенные в истории Ии., он в состоянии лишь догадаться об общем направлении их развития.

Стратегии частичного опущения деталей

В основе стратегий частичного опущения деталей чаще всего лежит, на наш взгляд, недостаток языковых ресурсов, вследствие чего наблюдается отказ от употребления некоторых лексических единиц и конструкций. Это происходит, как правило, с второстепенными, малосущественными событиями или деталями истории. Например, предложение, употребленное одним из Ии.,

Стратегии ухода от лексического поиска

Стратегии ухода от лексического поиска	Примеры ответов Ии.	Оригинальный текст
I Обобщение (общее описание событий, в фокусе внимания – основной признак отношений, отсутствие описания признаков отношений второстепенного плана)	1. The captain of the ship saw the men and saved them. 2. A crew and the captain saved the lives of these men. 3. The captain with his crew saw them and then saved these people	The captain of the ship saw the two men. He immediately told some of his crew to get a lifeboat and save the men. The crew in the lifeboat rescued the two men and took them onto their ship
	1. The crew rescue two men from sea and help them. 2. The men were saved and when they arrived in the city...	The crew in the lifeboat rescued the two men and took them onto their ship. One of the crew gave the men blankets and made them hot drinks
	1. They gave them drink and they said people thanks very much. 2. They helped him and thank about it	One of the crew gave the men blankets and made them hot drinks. When the ship arrived at the harbour the two men thanked the captain of the ship and his crew for saving their lives
II Частичное опущение деталей, сокращение, избегание определенных языковых структур, отказ от некоторых элементов вследствие недостатка ресурсов	1. The two men thanked the captain and eh... that's all. 2. When the ship arrived the men thanked the captain for saving their lives	The two men thanked the captain of the ship and his crew for saving their lives
	1. He immediately got a lifeboat to save these two men. 2. The captain saw them and some crew sit into a little boat and saved them	He immediately told some of this crew to get a lifeboat and save the men
III Полное опущение деталей	Было пропущено в ответах 15 Ии. (37,5%)	The sea became very rough
	Было пропущено в ответах 9 Ии. (22,5%)	Suddenly the engine stopped. They tried to start it but they couldn't
	Было пропущено в ответах 7 Ии. (17,5%)	One of the crew gave the men <i>blankets</i> and made them hot drinks
	Было пропущено в ответах 3 Ии. (7,5%)	A <i>huge wave crashed against the boat</i> and the two men fell into the cold sea
	Было пропущено в ответах 3 Ии. (7,5%)	<i>When the ship arrived at the harbour</i> the two men thanked the captain and the crew for saving their lives

“The boat stopped” вместо оригинального “Suddenly the engine stopped” указывает на то, что информация о сломавшемся двигателе лодки было опущена, скорее всего, вследствие дефицита языковых ресурсов, невозможности извлечения из памяти слова “engine”; суть происходящего при этом была передана.

Стратегии полного опущения деталей

Мы полагаем, что стратегии полного опущения деталей, по сути, являются стратегиями избегания, уклонения от темы в связи с отсутствием в ментальном лексиконе Ии. соответствующих лексических единиц, при этом изначально принимается решение не пытаться осуществлять поиск лексических единиц из оригинального текста. Это не всегда происходит с малозначительными событиями второго плана. Например, тот факт, что на море начался шторм, является, на наш взгляд, достаточно важным, однако 37,5% Ии. не упомянули об этом в своих пересказах. Применение стратегий опущения деталей позволяет продолжить повествование даже при нехватке средств.

Некоторые примеры применения стратегии ухода от лексического поиска, полученные в результате эксперимента, даны в таблице (все ответы Ии. приводятся без изменений) (см. таблицу).

Таким образом, в результате проведенного эксперимента нами были выявлены три основных вида стратегий ухода от лексического поиска: стратегия обобщения, стратегия частичного опущения деталей и стратегия полного опущения деталей. По результатам наших наблюдений можно говорить о так называемых «любимых» стратегиях обучающихся иностранному языку, что определяется привычкой, особенностями психики и работы механизма памяти.

Примечания

1. *Selinker L.* Interlanguage // International Review of Applied Linguistics. 1972. Вып. 10. P. 209–231.

2. *Bausch K.* Der Zweitspracherwerb: Möglichkeiten und Grenzen der “grossen Hypothesen” // Linguistische Berichte. 1979. № 64. P. 15.

3. *Ellis R.* Understanding second language acquisition. Oxford: Oxford University Press, 1987. P. 327.

4. *Залевская А. А.* Психолингвистика и обучение языку // Слово и текст: психолингвистический подход: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. №. 5. С. 58–64.

5. *Залевская А. А.* Вопросы теории двуязычия. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. С. 144.

6. *Залевская А. А.* Слово в лексиконе человека: психолингвистическое исследование: монография. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 206; *Залевская А. А.* Психолингвистические исследования: Слово. Текст: избр. тр. М.: НТДГК «Гнозис», 2005. С. 543.

7. *Faerch C., Kasper G.* Processes in foreign language learning and communication // Interlanguage Studies Bulletin. 1980. №. 5. P. 47–118; *Faerch C.* Strategies in interlanguage communication // Faerch C., Kasper G. (Eds.) Plans and strategies in foreign language

communication. L.; N. Y.: Longman, 1983. P. 20–60; *Ellis R.* Understanding second language acquisition. Oxford: Oxford University Press, 1987. С. 327; *Bialystok E.* Communication strategies. Oxford: Basil Blackwell, 1990; *Poullisse N.* A theoretical account of lexical communication strategies // Schreuder R. & Weltens B. (Eds.) The bilingual lexicon. Amsterdam: Benjamins, 1993. P. 157–189; *Poullisse N.* Communication strategies in a second language // The Encyclopedia of Language and Linguistics. 1994. № 2. P. 620–624; *Dornyei Z., Scott M. L.* Communication strategies in a second language: definitions and taxonomies // Language Learning. 1997. №. 47. P. 173–210.

8. Op. cit.

УДК 81.1

А. В. Гридасова

ВЛИЯНИЕ РУССКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ НА СЛОВАРНЫЙ СОСТАВ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

В результате исторических и социальных процессов словарный состав современного английского языка, сохранив свое основное ядро исконно английских слов, оказывается смешанным по своему происхождению. Русские заимствования, проникшие в словарный состав английского языка, преобразуются в своем звуковом облике и грамматической структуре, подчиняясь внутренним законам развития английского языка. Обогащение словарного состава английского языка русскими заимствованиями характерно для XIX – начала XXI в.

As a result of historical and social processes, the modern English vocabulary, having maintained its basic core of native English words, appears mixed in its origin. Russian borrowings which penetrated into the English vocabulary are transformed, their sound image and grammatical structure are changed in accordance with inner laws of the English language. Enrichment of the English vocabulary by Russian borrowings is typical for the XIX – the beginning of the XXI c.

Ключевые слова: заимствования, диалектные заимствования, культурные заимствования, гибридные заимствования, транскрипция, калькирование, транслитерация.

Keywords: borrowings, dialect borrowings, cultural borrowings, hybrid borrowings, transcription, tracing, transliteration.

Современный английский язык, со специфическими особенностями его звукового и грамматического строя и словарного состава, предстает перед нами как продукт длительного исторического развития, в процессе которого язык подвергается разносторонним изменениям, особенно в области словарного состава, под влиянием внешних воздействий, связанных с историческими судьбами английского народа.

© Гридасова А. В., 2011

Словарный состав языка находится в состоянии непрерывного изменения. Эта подвижность и изменчивость обусловлена тем, что язык, и в первую очередь его словарный состав, непосредственно связаны как с производственной, так и со всякой иной общественной деятельностью людей.

На протяжении многовековой истории английского языка произошли значительные изменения во всех его аспектах. Язык XIX в. и язык XXI в. представляют собою этапы развития одной и той же движущейся системы – этапы, отделенные друг от друга длинным рядом постепенных изменений, составляющих в своей совокупности общее развитие языка. Словарный состав, т. е. совокупность слов того или иного языка, является наиболее подвижной и наиболее быстро развивающейся его частью. Именно лексика языка особенно чувствительна ко всем изменениям в истории народа – носителя этого языка, и не только к изменениям экономического уклада, но и ко всяким изменениям в производстве, культуре, науке, быту. В области словарного состава английский язык претерпел на протяжении более чем тысячелетней истории весьма значительные изменения – более значительные, чем, например, немецкий или французский язык.

Словарный состав современного английского языка XIX в. значительно богаче, чем словарный состав языка XX–XXI вв. Это обогащение шло в английском языке как за счет внутренних ресурсов – словосложения, аффиксации и пересмысления слов, так и за счет заимствования слов из других языков, которое в английском языке в силу специфических условий исторической жизни английского народа играло значительную роль. Современная английская лексика представляет собой продукт целой эпохи.

Анализ показывает, что ведущим процессом в развитии словарного состава английского языка на всех этапах было заимствование, которое является главным средством обогащения словарного состава. Однако ни один язык никогда не обходился одними только собственными лексическими средствами. Среди процессов, связанных с пополнением словаря английского языка, определенное место занимает заимствование иноязычной лексики как один из способов номинации новых явлений, а также замены существующих наименований. Такие элементы не сразу получают общее признание и прочно входят в язык. Обогащение словарного состава языка совершается не только средствами словообразования, ресурсами данного языка, но и заимствованиями из других языков, т. е. словарь постоянно обогащается новыми элементами, отчасти заимствованными из других языков, отчасти заново созданными в самом языке. Эти заимствования

могут быть вызваны разными причинами и по-разному проявляться в развитии словарного состава отдельных языков. Таких языков, которые никогда ничего не заимствовали у других, не было и нет.

В сфере заимствований различают заимствования диалектные (*dialect borrowings*), когда заимствованные явления приходят из того же самого языка, и заимствования из области культуры (*cultural borrowings*), когда заимствованные явления приходят из другого языка. По определению Л. А. Нелюбина, «заимствование – это «введение в словарный фонд языка иностранного слова» [1]. Заимствование – обращение к лексическому фонду других языков для выражения новых понятий, дальнейшей дифференциации уже имеющихся и обозначения неизвестных прежде предметов, процесс, в результате которого в языке появляется и закрепляется некоторый иноязычный элемент (прежде всего, слово или полнозначная морфема) или сам иноязычный элемент. Заимствование – неотъемлемая составляющая процесса функционирования и исторического изменения языка, один из основных источников пополнения словарного запаса. Заимствование лексики является следствием сближения народов на почве экономических, политических, научных и культурных связей. Общепринято считать, что для вхождения слова в систему заимствующего языка требуются следующие условия:

- передача иноязычного слова фонетически и грамматически средствами заимствующего языка;
- соотнесение слова с грамматическими классами и категориями заимствующего языка;
- фонетическое и грамматическое освоение иноязычного слова; словообразовательная активность слова;
- семантическое освоение, а именно, определенность значения, дифференциализация значений и их оттенков между существовавшими в языке словами и заимствованиями;
- регулярная употребляемость в речи. Однако некоторые условия являются необязательными, например фонетическая и грамматическая ассоциация слова и его словообразовательная активность.

Для того чтобы стать заимствованием, пришедшее из чужого языка слово должно закрепиться в новом для себя языке, прочно войти в его словарный состав. При заимствовании происходит адаптация слова к фонологической системе заимствующего языка, т. е. отсутствующие в ней звуки заменяются на наиболее близкие. Основными способами заимствования лексики являются транскрипция, транслитерация и калькирование.

Калька (от франц. *calque* «копия») – единица, созданная путем заимствования структуры

элемента чужого языка (слова или словосочетания) с заменой его материального воплощения средствами родного языка; процесс создания кальки называется калькированием. Таким образом, калькирование – это способ заимствования, при котором заимствуются ассоциативное значение и структурная модель слова или словосочетания. При калькировании компоненты заимствуемого слова или словосочетания переводятся отдельно и соединяются по образцу иностранного слова или словосочетания. В результате калькирования создаются кальки, т. е. слова и выражения, созданные по образцу иноязычного слова или словосочетания. В зависимости от того, структура какого языкового элемента копируется, кальки делятся на словообразовательные, фразеологические и семантические. При словообразовательном калькировании воспроизводится морфологическая структура слова. Фразеологические кальки представляют собой пословный перевод идиоматического словосочетания. Семантической калькой называется придание слову родного языка отсутствовавшего у него ранее переносного значения – по образцу некоторого слова другого языка. Как и другие типы заимствований, калькированные значения не всегда закрепляются в языке. Словообразовательная калька обычно бывает одновременно также семантической, так как созданное путем поморфемного перевода слово копирует заключенный в слове-источнике семантический перенос. Калькирование тем самым выполняет в языке очень важную функцию, выступая в качестве проводника культурного влияния. Итак, в данной работе под калькой понимается буквальный перевод элементов русских слов и выражений с сохранением морфологической структуры: *house of rest* «дом отдыха».

Для создания в английском языке слова-кальки из другого языка заимствуется только принцип реализации данного понятия, т. е. только этимологическая структура соответствующего иноязычного слова, материалом же словообразования служат чисто английские или иноязычные морфемы, органически вошедшие в английский словарный состав. Например, *five-year-plan* – точная калька русского устойчивого назывного сочетания «пятилетка», или «пятилетний план».

Калькирование чужих слов – явление не особенно частое; чаще при передаче значения иноязычного слова применяется либо подбор уже существующего приблизительно точного словесного эквивалента, либо пояснительный перевод. Например, русское «единоличник» передается через объясняющий перевод *individual peasant*, «воскресник» – *voluntary Sunday time*.

Основными способами заимствования также являются транскрипция и транслитерация. Так,

под транскрипцией понимается фонетический способ, т. е. такое заимствование словарной единицы, при котором сохраняется ее звуковая форма (иногда несколько видоизмененная в соответствии с фонетическими особенностями языка, в который слово заимствуется). Под транслитерацией понимается способ заимствования, при котором заимствуются написание иностранного слова: буквы заимствуемого слова заменяются буквами родного языка. Методом транслитерации и транскрипции заимствованы следующие слова: *czar (tzar)* «царь», *voivode* «воевода», *knes* «князь», *bojar* «боярин», *moujik* «мужик», *cossack* «казак», *opritchina* «опричтина», *strelscy* «стрелец», *starosta* «староста», *ukase* «указ», *kremlin* «кремль», *sofnia* «сотня», *Raskolnik* «раскольник». Обозначения мер веса, расстояний, денежных единиц: *verst* «верста», *arsbin* «аршин», *pood* «пуд», *sagene* «сажень», *rouble* «рубль», *copeck* «копейка», *chervonets* «червонец». Названия предметов одежды и продуктов питания, поражавших англичан как экзотизмы: *shuba* «шуба», *kvass* «квас», *morse* «морс», *koumiss* «кумыс», *shchi* «щи», *borsch* «борщ», *mead* «мед», *calash* «калач», *shashlik* «шашлык», *kissel* «кисель», *vodka* «водка», *starka* «старка», *nalivka* «наливка», *nastoika* «настойка», *bliny* «блины», *oladyi* «оладьи», *okroshka* «окрошка». Бытовые слова: *troika* «тройка», *izba* «изба», *telega* «телега», *peach* «печь», *balalaika* «балалайка», *bayan* «баян», *samovar* «самовар», *tarantass* «тарантас», *drosbki* «дрожки», *kibitka* «кибитка», *makhorka* «махорка». Названия природных особенностей России и некоторых животных: *steppe* «степь», *tundra* «тундра», *taiga* «тайга», *polinia* «полюнья», *suslik* «суслик», *borzoi* «борзая». Религиозные наименования: *molitva* «молитва», *obednja* «обедня» и другие безэквивалентные наименования русских реалий. В дальнейшем в английском языке появились такие слова, заимствованные из русского, как *kokoshnik* «кокошник», *khorovod* «хоровод», *beluga* «белуга», *obrok* «оброк», *zolotnik* «золотник», *otrezok* «отрезок», *vedro* «ведро», *matrioshka* «матрешка». Значительная часть заимствований связана с обозначением характерных для России явлений, ее природных особенностей и т. п.

Калькирование, транскрипцию и транслитерацию как способы заимствования следует отличать от одноименных способов перевода. Не различаясь по своему механизму, они различаются по своим конечным результатам: при переводе не происходит увеличение словаря, тогда как при заимствовании в языке появляются новые словарные единицы.

Заимствования русских слов в английском языке могут быть представлены основными веками жизни Российского государства, судьбонос-

ными событиями, влияющими на уклад, взаимоотношения, позиции людей, групп, общностей в процессе политической, экономической и культурной сфер.

Первым русским словом, которое вошло в язык англичан, называют *tafor* – *x* или *taper* – *зех*, соединившее русское и норвежское слова *tafor*–*taper* «топор» и «топор». Оно записано на страницах летописи за 1031 год: *taper* – *x*. Однако имя предмета в таком виде не дожило и до среднеанглийского периода. Этот словарный факт – только историческое, хотя и немаловажное, свидетельство русско-английских связей (*мед*, *молоко*, *конопля*, *плуг* и др., древнеангл. *teodu*, совр. англ. *tead*; древнеангл. *benaf*, совр. англ. *bemp*; древнеангл. *teolk*, совр. англ. *milk*; древнеангл. *ploz*, совр. англ. *plough*).

Географическое положение играло не последнюю роль. Политика и экономика, т. е. возникающие дипломатические и торговые связи, определяют языковое общение. В Англии раньше познакомились с русским языком, чем в русском государстве – с английским. На протяжении XVI–XVII вв. интерес к русскому языку был настолько велик, что в ряде стран, в разных условиях и по разным причинам появились достаточно серьезные записи лингвистического и страноведческого характера, сделанные иностранцами, побывавшими в России.

Значительная часть русских заимствований появилась в английском языке вследствие трудности, а подчас и невозможности передать словами английского языка то своеобразие понятий, которые выражались русскими словами. Благодаря прочности и надежности торговых отношений с Московским государством в эту эпоху и частым обменам людьми между обеими странами, в Англии XVI–XVII вв. даже среди широких кругов населения некоторые слова из русской лексики использовались в английском языке не только для обозначения предметов торговли, но употреблялись и в драматургических, стихотворных, общественно-политических произведениях. Так, драматург Томас Гейвуд упоминает о русском напитке квас (“The Rush drinks quasse”) в своих пьесах «Похищение Лукреции» (The Rape of Lucrece, 1608) и «Вызов красоте» (The Challenge of Beauty, 1635); в первой из них говорится также о русских, украшающих свои головные уборы соболями (“The Russ with sables furs his cap”).

Слова группируются по своему значению в сферах: растения, посуда и одежда, предметы быта, обихода, промысла. Индейцы Помо, научившись от русских возделывать хлеб, переняли и название основной зерновой культуры – *sinitisa* «пшеница». То же явление наблюдается в распространении садоводства, которое дало индей-

цам и название *ja. palka* «яблоко», «арбуз». Важно подчеркнуть, что первоначальный поток русских слов чаще всего состоит из конкретных наименований, т. е. слово обозначает какую-то вещь. Приведем некоторые слова, вошедшие в английский язык из русского, в хронологическом порядке их заимствования. «Соболь» через посредство среднелат. *sabellum* проникло сначала в старофранц. *sable* (франц. *sable*), откуда заимствовано англ. *sable* и нем. *Zobel*. мех соболя от восточных славян попадал во многие страны. «Паром» (из пором) первоначально, вероятно, было заимствовано среднеболг. *praem*, *prame* (гол. *praam*), а отсюда в 1548 г. попало в англ. *pram* («норвежское» плоскодонное судно). «Квас» заимствовано англ. *kvass* (1553 г.). «Рубль» заимствовано всеми европейскими языками, в том числе англ. *r(o)uble* (1554). *Царь* и производные от него *царевич*, *царевна* стали англ. *tzar*, а рус. *царница* под влиянием нем. *Czarin* стало англ. *tzarina* (1555). Верста (род. множ. верст) заимствовано англ. *verst* (1555). «Чижик» англ. *siskin* «чиж» (1562). «Мужик» англ. *moujik* (1568), а рус. *воевода* – англ. *voivoda* (1570). Названия видов рыб стерлядь и белуга, прежде не известные англичанам, были заимствованы в 1591 г. – *sterlet* и *belouga*. «Калач» через франц. *kalatch* пришло в англ. *calash* (1666). Рус. «господарь» (ср. стяженное *государь*), вероятно, через посредство румын. и фр. языков стало англ. *hospodar*. «Копейка» заимствовано всеми языками и англ. *copeck* (1698). «Мамонт» заимствовано англ. *mammoth* (1706). «Кнут» заимствовано англ. *knout* (1716 или 1772). «Указ» англ. *ukase* (1729). «Астрахань» стало англ. *astrakhan* в значении «каракуль» (1766). «Суслик» зарегистрировано в англ. *suslik* (1774). «Водка» заимствовано многими языками: ср. англ. *vodka* (1802), нем. *Wodka*, итал. *Vodca*, исп. *vodka*. «Дрожки» через фр. *drojki* или *drochki* стало англ. *drosbki* (1808). «Самовар» англ. *samovar* (1830). «Тундра» англ. *tundra* (1841). «Тройка» (*лошадей*) англ. *troika* (1842). «(Манная) крупа» англ. (*manna*) *croup* (1843). «Тарантас» англ. *tarantas* (1850). «Польня» англ. *polyna* (1853). Конец XVII – начало XVIII в. – период в жизни России, отмеченный не только внутренним ростом страны, развитием науки, ремесел, искусства, но и новыми международными связями, новыми контактами.

В XX в. в России бурно развивается промышленность, а вместе с ней рабочий класс; борьба передовых людей против царского самодержавия, рост народно-демократического освободительного движения в России и усиление революционного движения в XIX – начале XX в. получили отражение в таких английских словах, заимствованных из русского языка, как *nihilist* «нигилист», *nihilism*, *nihilistic*, *intelligentsia* «ин-

теллигенция». Слова *narodnik* «народник», *narodism* появляются в английском языке в связи с развитием народнического движения в России. *Cadet* «кадет» проникает как сокращенное название члена буржуазной конституционно-демократической партии в России. Новые слова особенно интенсивно усваиваются из русского языка западноевропейскими языками, в том числе английским, так как английскую общественность живо интересовали политические события в России.

Отдельные русские заимствования проникали в английский язык благодаря переводам произведений великих русских писателей (например, слово *nihilist* – из романа Тургенева «Отцы и дети»), а также публикациям в английских газетах и журналах статей о России, в которых употреблялись русские слова, особенно относящиеся к политической жизни, например: *decembrists* «декабристы», *zestvo* «земство» и др. Конечно, корни таких слов, как *nihilist*, *Decembrist*, *intelligentsia*, латинские, и, хотя в английском языке до их появления были слова с этими корнями, тем не менее совершенно правомерно считать эти слова заимствованными из русского языка, так как значение, которое они в настоящее время имеют, возникло на русской почве, в связи с русской действительностью и в таком своем значении проникло в другие языки.

Лишь с конца XIX в. в английский язык, как и в другие языки мира, из русского языка проникают слова, связанные с ростом общественно-политического освободительного движения: *кулак*, *большевизм*, *демократический централизм*, *кадры*, *ячейка*, *самокритика*, *линия партии* и др. Эта терминология вошла в широкое употребление и в значительной мере была заимствована западноевропейскими языками. Многие русские слова, такие, например, как *большевик*, *совет*, *ленинец*, *комсомол*, *субботник*, *колхоз*, *стахановец*, *пятилетка*, появляются в английском языке.

Идейное влияние Великой Октябрьской социалистической революции порождает целый поток слов, названных впоследствии советизмами, обозначающими идеи, понятия, учреждения, связанные с революцией и с социалистическим строительством; эти слова являются носителями идейного содержания, которое не может быть полностью выражено другими средствами. Они входят в другие языки уже не просто как русизмы, хотя и родились в русском языке. Но термин русизм – это только национальная мета. Второе наименование – советизм – мета социальная, идеологическая. Тем самым в словах выделяется и подчеркивается их социальное звучание: *sovietist* «член организации, сторонник Страны Советов»; *sovietism* «Советская власть», «система управле-

ния посредством Советов», *sovietise* – «делать советским, советизировать»; *sovietic* «советский»; *Sovietdom* «Советы», «Советская власть». Проникшее сразу же после перехода власти в руки Советов русское слово *совет* в английской и американской печати первое время пытались перевести английским словом *council*, являющимся эквивалентом слову «совет» в значении административного, общественного органа, например, *Soviet ministers* – *Council of ministers*, и в значении *совещания* – *военный совет* *army council*. Однако слово *council* для передачи нового, политического значения, которое приобрело слово «совет», начав обозначать орган государственной власти, не привилось, так как не могло выразить всю ту гамму новых понятий, которые были заключены в русском слове «совет».

Вначале русские заимствования и кальки с русских слов и выражений применялись в английском языке при описании только советской действительности. Однако некоторые слова уже давно стали употребляться и без прямого отношения к нашей стране. Например, слово *stakhanovite* естественно связано с советской действительностью, указывает на совершенно новое отношение к труду, характерное для социалистического государства. Однако с течением времени оно, как и многие другие слова, начинает употребляться в английском языке и в более широком значении: “He is a real Stakhanovite of the time” (“Times”, 1941 г.). Судя по этой статье, слово *stakhanovite* связано не с работой на производстве, а с работой политического деятеля, который очень успешно выполняет возложенные на него обязанности. Группа советизмов все время росла, принимая в себя все новые и новые слова, отражающие все новые и новые понятия, например: *depersonalization* «обезличка», *self-criticism* «самокритика», *beatification* «теплофикация», *vernalization* «яровизация», *purge* «чистка», *wrecker* «вредитель», *labour-day* «трудодень», *dekulakisation* «раскулачивание» и др. Иногда под влиянием русского выражения точно калькируется словосочетание, которому соответствует уже имеющийся в английском языке эквивалент. Так, наряду с общепринятыми сочетаниями *socialist order*, *socialist regime* встречается и точная калька с русского «социалистический строй» – *socialist structure*. Иногда стремление к точному воспроизведению структуры русского словосочетания приводит к смысловой нечеткости. Например, выражение «производственное обучение» передается как *productive learning*. Эта калька явно неудачна ввиду многозначности в английском языке прилагательного *productive*, которое означает не только «производственный», но и «производительный», «продуктивный», «эффективный», «плодотворный».

Поэтому некоторые авторы прибегают к передаче этого понятия посредством словосочетания *technological learning*.

Использование английских слов в новом для них значении, которое имеют соответствующие русские слова: *shock brigade*, имевшее раньше в английском языке значение «аварийная бригада», теперь означает «ударная бригада». Примененный в последнем случае способ передачи русского выражения по существу представляет собой не калькирование, а скорее поясняющий перевод. Это четвертая форма русских заимствований послеоктябрьской эпохи. Понятие «единоличник» передается лексемой *individual peasant*, «бедняк» – *poor peasant*, «средняк» – *middle peasant*, «колхоз» – *collective farm*, «колхозник» – *collective farmer*, «прогрессивная система оплаты труда» (прогрессивка) – *progressive piece-rate system*. Эти случаи не являются результатом калькирования, так как в них налицо пересказ значения, а не воспроизведение самой этимологической структуры русских лексем. Имеются также так называемые «гибридные» заимствования, т. е. образованные из русского и английского слова: *Soviet Union*, *Soviet power*, *stakhanovite movement* и др. Часто одно и то же русское слово существует в английском языке в двух формах – в русской материальной форме и как калька: *komsomol* – *Young Communist League*, *piati-letka* – *five-year plan*, *sovkhob* – *state farm*. Многие русские заимствования вошли в словарный состав английского языка настолько прочно, что дали и дают ряд новых образований: *collectivize*, *collectivization*, *sovietic*, *sovietism*, *sovietize*, *Y. C. L-er* «комсомолец» (*Y.C.L. – Young Communist League*), *pioneer leadership* и т. п.

Иногда поиски английского эквивалента для русского термина, попытка применения поясняющего перевода для передачи понятий, специфических для советского социалистического общественного и государственного строя, сводится к подмене не только русского слова, но и самого понятия, им выражаемого. Это бывает, например, в тех случаях, когда допускается замена русских политических терминов такими английскими терминами, которые по сути дела отражают принципиально иную социальную систему. Например, «Председатель Совета министров» очень часто превращается в *Premier*, «Председатель Президиума Верховного Совета» – в *President of the Soviet Union*, «совет» – в *council*. Разумеется, что все эти случаи нельзя расценивать как заимствования из русского языка. Таким образом, создается международный фонд лексики, в который входит международная терминология различных областей человеческой

деятельности: политики, философии, науки, техники, искусства, а также многие абстрактные слова.

Интернациональные, или международные, слова, заимствованные из одного источника, имеют графическое и звуковое сходство и, совпадая до некоторой степени по смыслу, составляют как бы общее достояние ряда языков. Большая часть их является результатом параллельного обогащения новых языков за счет лексики древних, т. е. латинского и греческого. Другая часть их идет из современных языков, например из русского: *soviet*, *sputnik*, *perestroika*.

Характер перемен, происходивших в жизни советского общества, отразился в целом ряде слов русского языка словом *перестройка*. Исключительная важность понятий, обозначаемых этими словами, обуславливает их интернационализацию. Первым русским заимствованием нового времени является слово *гласность*. Оно употребляется в английском языке с 1986 г., зарегистрировано в словаре неологизмов этого же года, в котором трактуется следующим образом: «the willingness of the Soviet government to be more open about its affairs» [2]. Многие западные газеты и журналы также стали писать о гласности как о «готовности быть более открытым», объясняя либо заменяя слово *glasnost* английским словом *openness* («открытость»): *Glasnost*, *Mr. Gorbachev's policy of openness, caused an even bigger buzz* (“Economist”, 1987); *This year, the Russians are working on openness* (“New York Times”, 1987). Появились и другие синонимы слова *glasnost*: *under the protection of the campaign for glasnost, or frankness* (“Economist”, 1988); *His strategy: openness, candor, publicity – all summed up in the Russian word glasnost* (“Newsweek”, 1987).

Заимствования русских слов в английский язык могут быть представлены основными вехами жизни Российского государства, судьбоносными событиями, влияющими на уклад, взаимоотношения, позиции людей, групп, общностей в процессе политической, экономической и культурной сфер.

Лексикографический анализ русских заимствований в английском языке показывает, что английский язык не потерял свою самобытность и не представляет собой «гибридный язык». Английский язык, принимая слова из русского языка, не нарушил своей специфики, обогатил себя наилучшими языковыми элементами.

Примечания

1. Нелюбин А. А., Хухуни Г. Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней). М.: Флинта МПСИ, 2006. С. 28.
2. Longman Guardian New Words / ed. by S. Mort. Bristol, 1986. P. 4.

А. В. Воронина

**ОБЪЕКТИВАЦИЯ
ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ
АКТОР – АКТИОН – ZEIT
НА СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УРОВНЕ
НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА**

В статье анализируются вербальные репрезентанты пропозициональной структуры АКТОР – АКТИОН – ZEIT на словообразовательном уровне, выявляется словообразовательное значение данных единиц и особенности объективации объектов живой природы.

The article is focused on the verbal representatives of the propositional structure АКТОР – АКТИОН – ZEIT on the word building level. The author reveals word formation meaning of the given units and the peculiarities of objectivation of wildlife objects.

Ключевые слова: сложное слово, словообразовательная модель, словообразовательное значение, пропозициональная структура, концепт ВРЕМЯ.

Keywords: compound word, word-formation model, word-formation meaning, propositional structure, concept TIME.

Концептуальная деривация – это когнитивный процесс связывания нескольких концептов в единую структуру на основе словообразовательной модели. Словообразовательные модели отражают предыдущий опыт человека, на основании которого сходные концептуальные структуры воплощаются в подобных языковых формах и рассматриваются как формулы регулярной свертки пропозициональной структуры.

Пропозициональные структуры признаются основными форматами передачи знаний и соответственно важными единицами оперативного плана в нашем сознании. Именно способность производного слова объективировать пропозициональные структуры и затем служить их простому угадыванию, способность служить такой единицей номинации, которая удобна для упаковки информации и использования ее в речевой деятельности, и характеризует производное слово как особую когнитивно-дискурсивную структуру [1].

Производные слова являются рефлексам пропозициональных структур, языковым выражением пропозиции в одном слове, которая объективирует определенные структуры мышления.

Под пропозицией понимается конструкт, связывающий концепты, отражающий взаимосвязи объектов окружающего мира. Пропозиция связывает отдельные концепты в единую концептуальную структуру.

Производное слово – это отражение пропозициональной структуры, вербальная объективация мыслительных структур, отражение тех связей, которые человек устанавливает между явлениями окружающего мира в процессе его познания.

Пропозициональные структуры и словообразовательные модели – это не только инструмент интерпретации готовых производных слов, но и механизм порождения новых смыслов на основе существующих схем. Языковые формы обладают статусом конструкторов, обретающих реальность в силу того, что существуют правила их порождения.

В рамках данной работы остановимся на языковой репрезентации времени и связанных с ним концептов субстантивными композитами немецкого языка.

Концепт ВРЕМЯ относится к базовым структурам человеческого сознания и особо значимым для человеческого бытия, для представления человека о мироустройстве. Сквозь призму времени воспринимается бытие мира и всего живого. Время – сложный, абстрактный феномен. Время, представленное в языковой картине мира, отличается от времени, описанного в философии, физике, астрономии, биологии.

На формирование понятия времени как физической величины особое влияние оказали труды И. Ньютона.

И. Ньютон выделял время абсолютное и относительное. Время абсолютное, истинное, математическое по своей сущности протекает равномерно, без всякого отношения к чему-либо внешнему. Относительное, кажущееся, обыденное время – точная или изменчивая мера продолжительности, постигаемая чувствами и употребляемая в обыденной жизни вместо абсолютного времени [2].

Несмотря на то что появление теории относительности опровергло прежние представления о независимости течения времени от внешних факторов и доказало влияние массы тела на ход времени, концепция И. Ньютона, во многом, определила современное обыденное представление человека о феномене времени.

Понятие времени и приписывание ему тех или иных признаков тесно связано с человеком. В лингвистике и философии неоднократно подчеркивалась роль человеческого фактора в моделировании времени, «ведь именно человек находится в точке присутствия, которая условно членит линию времени на составляющие» [3].

Чувство времени связано с психическим устройством человека. Так, И. Кант время считал внутренним свойством человека. Философ полагал, что познающему субъекту по природе присущи врожденные формы подхода к действительности, из самой действительности невыводимые: пространство, время, формы рассудка. Простран-

ство и время – это не формы бытия вещей, существующих независимо от нашего сознания, а, напротив, субъективные формы чувственности человека, изначально присущие ему как представителю человечества [4].

Рассмотрим понятие времени, проанализировав определения из словарей немецкого языка с целью выделения его концептуальных характеристик.

Zeit, die – 1. *Ablauf, Nacheinander, Aufeinanderfolge* der Augenblicke, Stunden, Tage, Wochen, Jahre; 2. a) *Zeitpunkt*; [eng] *begrenzter Zeitraum* (in Bezug auf seine Stelle im Zeitablauf; b) *Uhrzeit*; 3. a) *Zeitraum* (in seiner Ausdehnung, Erstreckung, in seinem Verlauf); *Zeitabschnitt, Zeitspanne*; b) *verfügbarer Teil des Nacheinandern, der Abfolge* von Augenblicken, Stunden, Tagen usw. 4. *Zeitraum, Zeitabschnitt* des Lebens, der Geschichte, der Naturgeschichte usw. 5. *Zeitform, Tempus* [5].

Zeit [ahd. *zit*], *die* – 1. *der Ablauf allen Geschehens*, den wir als *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft* am Entstehen und Vergehen der Dinge erfahren: die Relation von Zeit und Raum; 2. *ein bestimmter Abschnitt oder Punkt* dieses Ablaufs; 3. *Zeiteinteilung, Uhrzeit, Berechnung* der Zeit; 4) *das vergangliche Diesseits*; 5. *Tempus*; 6. als Ausruf [6].

Анализ позволяет сделать вывод о том, что концепт ZEIT может профилировать следующие признаки: однонаправленность, линейность, последовательность прошлого, настоящего, будущего; необратимость, цикличность, одномоментность, длительность, целевое использование; периодичность, исчисляемость; брэнность бытия, мира земного. Наличие в немецком языке понятия *Tempus* указывает на разграничение в языке грамматического и переживаемого времени.

Концепт ZEIT на словообразовательном уровне обнаруживает тесную связь с концептами LEBEWESSEN и NATUR, вербальным репрезентантом которой на словообразовательном уровне выступает пропозициональная структура АКТОР – АКТИОН – ZEIT, в которой АКТОР объективирует представление об активном объекте действительности, АКТИОН (атомарный предикат) указывает на самый обобщенный и абстрактный тип связи, ZEIT – фиксирует время активности объекта.

Все обозначенные роли в пропозициональной структуре структурно-мотивированных сложных слов были выделены с учетом обобщенного уровня концептуализации.

Пропозициональная структура АКТОР – АКТИОН – ZEIT, представленная на словообразовательном уровне композитами, образованными по модели N + N с общим словообразовательным значением *jmd., der irgendwann tut, lebt, aktiv ist*, моделирует представление об активнос-

ти, жизненном цикле объектов живой природы и объектов действительности, воспринимаемых человеком как живое существо, производителя действия.

Отождествление человека с природой, перенос на природные объекты свойств, присущих по природе человеку, приписывание им возможности выступать в человекообразном физическом образе в науке связывают с особенностями мифологического мышления.

По представленной модели образованы следующие композиты, которые в качестве составляющих компонентов могут выступать как субстантивы, так и субстантивированные имена:

Nachtschwester, die – *Krankenschwester, die den Nachtdienst versieht*.

Nachtmensch, der – *jmd., der gerne bis spät in die Nacht aufbleibt, nachts aktiv wird*.

Nachtportier, der – *Portier, der nachts den Dienst versieht*.

Nachttier, das – *nachtaktives Kind*.

Langzeitkranke, der und die – *j-d, der an einer chronischen Krankheit leidet und auf Dauer der Pflege bzw. der ärztlichen Versorgung bedarf*.

Tageswache, der – 2. *jmd., der Tageswache hält*.

Sonntagskind, das – *an einem Sonntag geborener Mensch, der als besonders vom Glück begünstigt gilt*. 2. *Glückskind*.

Kurztagpflanze, die – *Pflanze, die nur blüht und Früchte bildet, wenn die tägliche Lichteinwirkung eine bestimmte Dauer nicht überschreitet*.

Weihnachtskaktus, der – (*um die Weihnachtszeit blühender*) *Gliederkaktus*.

Osterblume, die – *im frühen Frühjahr blühende Pflanze unterschiedlicher Art* (bes. *Osterglocke, Buschwindroschen*).

Sommerblume, die – *im Sommer blühende Blume* [7].

В современном языке данная пропозициональная структура может моделировать субъективное представление также об активности абстрактных и неодушевленных сущностей, которым человек приписывает антропоморфные свойства.

«Наивная картина мира» создавалась по антропоцентрическому канону, что находит выражение в самой возможности мыслить явления природы или абстрактные понятия как «предмеченные», как *лица* или *живые существа*, обладающие *антропоморфными, зооморфными* и т. п. свойствами [8]. Ср.:

Frühlingsregen, der – *im Frühling fallender Regen*.

Sommersprosse, die – (*im Sommer stärker hervortretender*) *kleiner, bräunlicher Fleck auf der Haut*.

Sonntagszeitung, die – *an Sonntagen erscheinende Zeitung*.

Wochenzeitung, die – *wochentlich erscheinende Zeitschrift, Zeitung*.

Jahrbuch, das – *jährlich erscheinender Band* mit Beiträgen zu einem bestimmten Fachgebiet.

Winterfahrplan, der – *während des Winterhalbjahres geltender Fahrplan* [9].

Важной составляющей концепта ВРЕМЯ является представление о его цикличности, которое многие ученые связывают с мифологическим сознанием. Мировой процесс в мифологическом сознании представлял собой ряд повторяющихся актов. Понятие о цикличности времени связано с восприятием природных циклов: сменой времен года, времени суток и повторяющихся событий в жизни человека.

Природный цикл детерминирует изменения, происходящие в живых существах и погодных явлениях. Такого рода знания нашли отражение в целом ряде единиц, объективирующих характеристику объектов живой природы по времени их активности, которые условно можно разделить на 4 группы: по отношению к смене сезонов года, месяцам, смене времен дня, циклу праздничных дней.

В смене времен года в немецкой культуре особое внимание уделено весне, приход которой, по представлению человека, символизировал пробуждение природы от долгого сна, а вместе с ней и жизни. Ожидание данного времени года, с которым связывалось много надежд, объективировано в композиции: die Frühlingssehnsucht.

Природа преобразалась: на полях и в лесах появлялись первые цветы: der Frühlingskrokus, die Frühlingsknotenblume, das Frühlingshungerblümchen, die Frühlingsplatterbse, das Frühlingskreuzkraut, der Frühlingswasserstern.

Растению (das Sommertürchen, lat. Leucioium vernum), которое никогда не расцветало раньше июня, несмотря на то что появлялось ранней весной, представители немецкой культуры приписывают антропоморфный признак «умение открывать *дверь в лето*». Ср.: Die Tür des Sommers **öffnet das Sommertürchen**, das uns durch den ganzen Frühling begleitet hat [10].

Летом созревали зерновые (Sommerweizen, – gerste, – roggen, – raps), которые необходимо было вовремя убрать, чтобы посадить озимые культуры (Winterweizen, -gerste, -roggen, raps).

Осенний цветок die Herbstzeitlose, отражающий в своем обозначении знания человека о его продолжительном цветении, вторым своим обозначением Michaelisblüte обязан времени зацветания am Michaelistag (29 сентября). Считается, что с этого момента осень полноправно вступает в свои права [11].

В числе зимних обозначений флоры следует упомянуть die Winteraster, das Wintergrün, Winterzwiebeln, der Winterkohl.

В то время как временной признак в составе композита, репрезентирующего PFLANZE, ука-

зывает на период его зацветания, в составе композита, объективирующего WETTER, он связан с интенсивностью проявления определенных признаков.

Sommerregen, der – meist *leichterer* Regen, wie er *im Sommer fällt*.

Frühlingsluft, die – *laue, linde* Luft, wie sie *der Frühling bringt*.

Herbstsonne, die – *schwächer werdende* Sonne im Herbst.

Herbstlaub, das – *bunt gefärbtes* Laub der Bäume im Herbst.

Winterhimmel, der – *im Winter üblicher* Himmel.

Winterwetter, das – *kaltes* Wetter, *wie es im Winter herrscht*.

Herbststurm, der – Sturm im *Herbst*. Sturm, der – *sehr heftiger, starker* Wind.

Sommerwind, der – *leichter, warmer, lauer* Wind, wie er im Sommer weht [12].

Возникновение таких обозначений детерминировано сенсорным восприятием человека тех изменений, которые происходят вокруг него, и выделением определенных признаков как наиболее типичных, частотных.

Представление о цикличности времени как смене сезонов года органично дополняют композиты, отражающие знания об изменениях объектов живой природы в течение 12-месячного годового цикла.

Изменение внешних характеристик растений фиксируют обозначения: die Märzblumen (der Löwenzahn, die Primel, das Buschwindröschen, der Huflattich и др.), Maiblumen und Maikräuter (Schattenblume, Maiglöckchen, das Maienröslein (die Nelke), Waldmeister), die Augustblume (Sandstrohblume), die Dezemberrose.

В мае береза (die Birke) покрывается юной листвой, поэтому она получила название der Maienbaum. В конце лета орешник приносит первые плоды, которые по времени их вызревания получили название Augustnüsse.

По отношению к животным временной признак характеризует период их появления или период их активности: Märzmuken (Märzfliegen), der Maikäfer, der Maiwurm, Maifische, Maiforellen, Mairenen, der Maikäpfing (Killifisch), der Junikäfer, der Julikäfer.

Так, ранней весной животные приносят первое потомство, знания об этом отражены в следующих композитах: die Märzente (oder die Wildente beginnt im März ihr Brutgeschäft), die Märzhasen (die ersten Jungen, die die Feldhäsin im März setzt) [13]. Лексемы отражают не только знания о времени появления потомства, но и о тех опасностях, которые связаны с весенней непогодой. Половодье, сильные заморозки могут легко погубить мартовский выводок.

Время цветения фиксируют также обозначения растений, классифицируемые по циклу церковных праздников. Так, к Пасхе расцветают die Osterglocke (die Narzisse) и die Osterblume (das Leberblumchen), к Троице – die Pfingstrose (Paeonie), die Pfingsnelke и das Pfingsveilchen, ко дню солнцестояния (der Johannistag) 24 июня созревает die Johannisbeere, расцветает die St. Johanniskerze и das Johanniskraut, а к Рождеству – Advents-oder Weihnachtsstern.

Как показывает анализ материала, значительная доля обозначений флоры фиксирует взгляд участника коммуникации на изменении внешнего облика объекта, связанного с периодом цветения. На наш взгляд, информативная значимость, способствовавшая вербализации знаний о периоде цветения, обусловлена традицией немецкого этноса – использовать растения с цветами красивой формы и яркой окраски для декорирования помещений, садов, парков и т. п., а также в качестве лекарственных средств.

Характеристику активности живых существ во времени суток объективируют: die Tagraubvogel, der Nachtaffe (lat. Aotinae), der Nachtfalter, die Nachtkatze (lat. Noctifelis guigna), die Nachtigall (germ. „galan“ singen), der Abendfalkе (Rotfußfalkе, lat. Falco vespertinus), Abendsegler (Fledermaus, lat. Nyctalus noctula).

Концепты TAG, NACHT профилируют в составе композита die Taglilie (lat. Hemerocallis), die Nachtkerze (lat. Oenothera) наряду с цикличностью признак *длительность*. Ср.:

Die Taglilie ist eine Lilie, die uns die Pracht ihrer Blüte *nur einen Tag* zeigt.

Die Blüten der Oenothera nämlich öffnen sich erst *am Abend* und blühen *zwei Nächte* [14].

В целом следует отметить расхождения в номинациях живой природы обыденной речи и научного дискурса. Повседневная речь допускает гетеронимативность, для научного дискурса характерно применение термина или латинского обозначения.

Не совпадают по объему и представления о временных характеристиках, закрепленные за тем или иным представителем живого мира. В обыденном сознании человек, как правило, приписывает временные характеристики всем представителям определенного вида живых существ. Так, в немецкой культуре существует представление о том, что мотыльки ведут активный образ жизни только с наступлением сумерек, объективированное в композите der Nachtfalter.

В научном дискурсе представители одного вида могут быть противопоставлены по временному циклу, ср.: der Tagfalter – der Nachtfalter; das Tagpfauenauge (lat. Vanessa io, вид бабочек, павлиноглазка) – das Abendpfauenauge (lat. Sphinx ocellata) – das Nachtpfauenauge (lat. Saturnia); das Sommergoldhähnchen (lat. Regulus ignicapillus, ко-

ролёк красноголовый) – das Wintergoldhähnchen (lat. Regulus regulus, королек желтоголовый); die Sommereiche (lat. Quercus robur, дуб черешчатый) – die Wintereiche (lat. Quercus petraea, дуб скальный), die Sommerlinde (Tilia platyphyllos, липа сердцелистная) – die Winterlinde (Tilia cordata, липа мелколистная).

В то время как явления природы, представители флоры и фауны получают временную характеристику с учетом их естественных циклов, в сфере номинации в отношении деятельности человека попадают, прежде всего, ацикличные ситуации, нарушающие традиционные представления о времени активности/ пассивности человека.

Так, существует композит das Siebenmonatskind – *ein Kind, das sieben Monate nach der Empfängnis zur Welt gekommen ist* [15], но не существует *das Neunmonatskind.

Возникновение понятия die Tagesmutter – *Frau, die kleinere Kinder von vor allem berufstätigen Müttern tagsüber, meist zusammen mit ihren eigenen in ihrer Wohnung gegen Bezahlung betreut* [16] – обусловлено изменением в традиционном понимании роли матери. В Германии все чаще работающие женщины вынуждены оставлять своих детей с няней, которая в течение дня берет на себя функции матери.

Об изменениях в традиционном понимании роли супруга как спутника жизни (der Lebensgefährtе) свидетельствует появление в немецкой культуре понятия der Lebensabschnittsgefährte, der Lebensabschnittspartner, актуализирующего современное представление о недолговечности, временном характере отношений между мужчиной и женщиной.

Обозначение die Wochenendehe – Ehe, bei der beide Partner (weil sie an verschiedenen Orten arbeiten) *nur am Wochenende zusammenleben* [17] – актуализирует представление о современном браке, в котором супруги часто работают в разных городах и встречаются только на выходных.

Композиты der Nachtmensch, das Nachttier своим появлением обязаны представлению о том, что в ночное время человек должен отдыхать, а не бодрствовать.

В ряде случаев наряду с информативной значимостью такие композиты представляют собой особую коммуникативную ценность, так как выражают оценку говорящим воспринимаемой ситуации. Ср.:

Sonntagsfahrer, der (abwertend) – Autofahrer, der sein Auto *nicht häufig* benutzt und darum *wenig Fahrpraxis hat*.

Sonntagsjäger, der (iron.) – jmd., der *nur selten* auf die Jagd geht, *ungeübter, schlechter* Jäger.

Sonntagsmaler, der – jmd., der die Malerei *in seiner Freizeit*, als Steckenpferd betreibt, *ohne eine entsprechende Ausbildung* zu besitzen [18].

В целом, пропозициональная структура АКТОР – АКТИОН – ZEIT объективирует представление человека о циклах жизнедеятельности, активности/ пассивности живых существ. В сферу номинации попадают, во-первых, временные характеристики живых существ, которые характеризуют их онтологическую сущность; во-вторых, ацикличные ситуации, нарушающие традиционные представления о времени деятельности, активности человека, что свидетельствует об информативной ценности данных фрагментов действительности для представителей немецкого языка.

Примечания

1. Кубрякова Е. С. Язык и знание. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 394.

2. Newton I. *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. London, 1687. URL: de.wikipedia.org/wiki/Zeit

3. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 689.

4. Радугин А. А. *Философия*. М.: Владос, 1995. С. 139.

5. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996. S. 1770–1771.

6. Der Sprach-Brockhaus: Deutsches Bildwörterbuch von A-Z. Wiesbaden: Brockhaus, 1984. S. 804.

7. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996. S. 915, 927, 1056, 1109, 1416, 1419, 1510, 1724.

8. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / под ред. Б. А. Серебренникова; Акад. наук СССР; Ин-т языкознания. М.: Наука, 1988. С. 174.

9. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996. S. 544, 785, 1417, 1420, 1745, 1750–1751.

10. Carl H. *Die deutschen Pflanzen- und Tiernamen*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1995. S. 113.

11. Там же. С. 115.

12. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996. S. 544, 692, 1417, 1493, 1745, 1746.

13. Carl H. *Die deutschen Pflanzen- und Tiernamen*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1995. S. 112.

14. Там же. С. 110.

15. Der Sprach-Brockhaus: Deutsches Bildwörterbuch von A-Z. Wiesbaden: Brockhaus, 1984. S. 633.

16. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996. S. 1510.

17. Там же. С. 1750.

18. Там же. С. 1419.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Литература России. Современный литературный процесс

Интерпретация художественного образа. Тема и мотив в литературном произведении. Монологичность и полифоничность в публицистике

УДК 821.161.1.0

О. В. Прохорова

ИДЕЯ ОБРАЗА «ЧЕЛОВЕКА БЕЗ НАПРАВЛЕНИЯ» В РОМАНАХ Н. С. ЛЕСКОВА

Статья посвящена анализу образа «человека без направления» в антинигилистических романах Н. С. Лескова. Цель статьи – изучить идеального героя Лескова, определить его исторические корни и понять отведенную ему роль и значение в текущей жизни.

The article is devoted to studying Leskov's ideal hero. Its main purpose is to determine the hero's historical roots, his role and importance in social life.

Ключевые слова: идеальный герой, характеристика эпохи, теория, гармония, долг, честь, социальное положение.

Keywords: ideal hero, characteristics of the century, theory, harmony, duty, honor, social status.

Положительные герои занимают центральное место в системе художественных образов. Эти герои требуют особого внимания, так как именно в них воплотился интересовавший Лескова образ «человека без направления». Изучив образ положительного героя, мы сможем понять исторические корни такого человеческого типа, определить отведенную ему роль и указать его значение в текущей жизни [1].

Создавая образ Дмитрия Петровича Розанова в романе «Некуда», Лесков обозначает социальный статус героя – «доктор». Писатель рисует его связи в профессиональной и бытовой сферах в Мереве, Москве, Питере.

Первое упоминание о социальном положении и роде деятельности героя сводится к следующему: «...наш доктор» [IV, 65]. В провинциальном

обществе Розанов известен как «человек весьма нужный, случайный» [IV, 65].

Герой излагает принципы, которыми руководствуется в своей деятельности: «Моя теория – жить независимо от теорий, только не ходить по ногам людям» [IV, 166]; «...я предпочитаю мою теорию, что в ней нет ни шарлатанства, ни самоуверенности. Мне одно понятно, что все эти теории или вытягивают чувства, или обрубают разум, а я верю, что человечество не будет счастливым, пока не открыто будет средство жить по чистому разуму, не подавляя присущего нашей натуре чувства» [IV, 167].

Лесков показывает деятельность героя: о ней даются сведения в разговорах о герое [IV, 63], или самого героя.

Стоит заметить, что сюжет Розанова-деятеля вспомогательный по отношению к развитию философско-идеологического конфликта (противостояние добра и зла, нигилизм и антинигилизм) и по отношению к любовно-психологическому сюжету (Розанов – Ольга Александровна – Полина Калистратова).

Автор постоянно переключает внимание читателя на внутренний мир героя. Формы психологического анализа разнообразны: «прямая» (высказывания самого героя), «косвенная» (авторская интерпретация или характеристика другими героями): «Жени видела, что он умен, горяч сердцем, искренен до дерзости, и она его искренно жалела» [IV, 152]; «...и исправник, и судья, и городничий, и эскадронный командир находили, что Розанов “тонер”, что выражало некоторую, так сказать, пренебрежительность доктора к благам мира сего и неприятную для многих его разборчивость на род взятки» [IV, 151]; «Лиза ... гораздо ласковее взглянула на Розанова, который при всей своей распушенности все-таки более всех подходил, в ее понятиях, к человеку» [IV, 210]; «я слабый человек, никуда не годный» [IV, 449]; «я ведь с детства в каком-то разладе с жизнью» [IV, 175].

Нравственно-психологический облик героя наиболее полно выявляется в любовной ситуации с Полиной Калистратовой («Чтобы черт меня взял, – думал Розанов, – прекрасная эта бабочка, Полинька Калистратова! Вот если бы вместо Ольги Александровны была такая женщина, – и гром бы меня не отшиб» [IV, 410]), в высказываниях героя и о герое по его отношению к любви, женщине, браку: «Попробовал полюбить всем сердцем... совсем черт знает что вышло. Вся смелость меня оставила» [IV, 176]; «Русский человек зачастую сапоги покупает осмотрительнее, чем женится. А вы то скажите, что ведь Розанов молод и для него возможны небезнадежные привязанности, а вот сколько лет его знаем, в этом роде ничего похожего у него не было» [IV, 219]; «Я медик и все-таки позволю вам напомнить, что известная разнузданность в требованиях человеческого организма является вследствие разнузданности воли и фантазии. И наконец, скажу вам не как медик, а как человек, видевший и наблюдавший женщин: женщина с цельной натурой не полюбит человека только чувственно» [IV, 417].

Интеллектуальная и эмоциональная сфера жизни героя романа «Некуда» раскрывается через 1) противопоставление Розанова и членов кружка на Чистых прудах и жителей Дома Согласия; 2) оценки, которые герой дает окружающим; 3) его характеристику эпохи: «Я не виноюват, что в такие дни живу, когда люди ум теряют» [IV, 421]; 4) отношение героя к «новым людям» и «новому учению»: «Пустозвоны, да и только» [IV, 421]; «Теории-то эти, по моему мнению, погубили и губят людей» [IV, 166]; «мрачная фантазия <...> Какая это правда, – кровью! В силе нет правды. <...> Все это мечтания. <...> Я знаю Русь не по-писанному. Она живет сама по себе, и ничего вы с нею не поделаете. Если что делать еще, так надо ладом делать, а не на грудцы лезть» [IV, 237]; «Я все видел, и с опыта говорю: некуда метаться. Россия идет своей дорогой, и никому не свернуть ее» [IV, 405]; «...я вижу, что все это сочувствие есть одна модная фраза» [IV, 363]; «Да Бог святой с ними; я их не черню и не белю. Что мне до них. Им одна дорога, а мне другая» [IV, 413]; «Не верю в теоретиков» [IV, 419]; «дрянь» [IV, 422]; «Надоедают мне эти хлыщи <...>. Был застой; потом люди проснулись, ну поднялись несбыточным увлечением, наделали глупостей, порастеряли даром людей, но все это было человеческое, а это что же? Воевать с ветряными мельницами, воевать с обществом, злить понапрасну людей и покрывать это именем какого-то нового союза. <...> Вы посмотрите, что это такое; женщин побольше пошибать с толку, пожить с ними до бесстыдства, до наглости, а потом будь что будет. <...> О подлецы, подлецы неопишутые!» [IV, 422]; «...некуда

было идти силам, они и пошли в криворос» [IV, 638].

Раскрытие интеллектуальной и эмоциональной сфер жизни героя помогает понять читателю смысл образа героя Розанова как «человека без направления», человека, не придерживающегося никаких теорий, кроме «теории правды жизни» и труда, которую Розанов высказывает в беседе с Помадой: «Надо, милый, дело делать, надо трудиться, снискивать себе добрую репутацию, вот что надо делать. Никакими форсированными маршами тут идти некуда» [IV, 405].

Образ Андрея Подозерова, как и роман «На ножах» в целом, создавался в полемике между нигилизмом и антинигилизмом, поэтому в его содержании определяющими являются идеи приближения к нравственному идеалу, к «очеловечиванию человека» [2].

Андрей Подозеров – герой добра и света. Семантика имени героя представляет, с нашей точки зрения, существенный интерес. Имя героя – Андрей – в переводе с греческого означает «мужественный», «храбрый». Характерные черты для человека, способного противостоять, дать отпор. Именно таким и является герой Лескова Андрей Подозеров (в сцене дуэли с Гордановым, в противостоянии «темным» силам).

В начале романа образ героя окутан тайной, скрыт. Впервые автор, упоминая о социальном положении своего героя, говорит следующее: «Небогатый из местных помещиков, служащий по земству» [VIII, 117]. В провинциальном обществе Андрей Подозеров известен как «по крестьянским делам самый влиятельный человек» [VIII, 125].

Образ Подозерова находится внутри образа Испанского Дворянина (герой пьесы Ф. Дюмануара и А. Деннери «Испанский Дворянин»). Андрея Подозерова называют Испанским Дворянином [VIII, 306, 316]. В начале романа автор не дает объяснений, касающихся именованного героя подобным образом. Более того, если о каждом герое даны подробные сведения, то о Подозерове представлены лишь скудные факты. Тайна раскрывается во вставной повести об Испанском Дворянине, Спиридонове и Летушке. Из рассказа Водопьянова мы узнаем предысторию Подозерова, в которой раскрывается его психологический облик.

Андрея Подозерова продолжают сравнивать с Испанским Дворянином [VIII, 417], но теперь сравнения содержат оценку его характера: благородство, бескорыщность, честность, беспристрастность.

Рассказы Водопьянова формируют понятия об этических представлениях «новых людей». Свадьбы Леты и Спиридонова, Висленева и Алины Фигуриной. Автор предлагает два варианта сю-

жетного мотива «свадьба из принципа». В линии Висленев – Фигурина эта ситуация показывает «безнатурного» героя. История Спиридонова и Леты показывает благородство, нравственность, порядочность.

Отец, мать Спиридонова и он сам живут, делая добрые дела, сочувствуя и помогая людям. Это в очередной раз подтверждает теорию Лескова, затронутую еще в публицистике, идею о «духовном начале в людях», о «хорошей натуре» [VIII, 424]. В связи с этим мы видим чудо переселения духа Испанского Дворянина в героя вставной повести и в героя романа.

«Пересечение двух временных пластов: сороковые годы и шестидесятые годы, – указывает на духовное родство между людьми разных поколений, что соответствует пониманию прогресса как нравственного развития человечества.

Параллель Подозеров – Испанский Дворянин иллюстрирует авторскую концепцию человека. Функции этой параллели подтверждаются сравнением Подозерова с Дон Кихотом» [3].

Стоит заметить, что с образом героя связан «мотив чудачества» [4]. Подозерова называют чудаком: «большой чудака» [IX, 201], «совершенный чудака» [IX, 201], «слыл чудаком» [IX, 140]. По мнению Н. Н. Старыгиной, чудачество Подозерова той же природы, что и чудачество Дон Кихота: оно обусловлено рыцарственностью как доминантой характера и типом сознания, ориентированного на высокий нравственный идеал» [5].

Свои жизненные принципы герой излагает в письме (говоря о землевладении): «Ни за крупное, ни за доброе, а за законное» [VIII, 128]. Он не допускает мысли «пожертвовать драгоценною <...> свободой совести, мыслей и поступков» [VIII, 210]. Отношение окружающих к Подозерову, высказывания о нем указывают на исключительно положительные качества героя.

Форов говорит о Подозерове: «Он человек трудящийся, трезвый, честный, образованный, нрава прекрасного, благородный, всем нравится» [VIII, 323].

Бодростин о Подозерове: «Честный человек, но он в самом деле какой-то маньяк <...> Что за болезненная мысль такая, что все крестьян обижают» [VIII, 343].

Синтянина о Подозерове: «Вы всегда были безукоризненно честны <...> умны» [VIII, 330], «... в вас есть великодушие и прямая честь» [VIII, 331].

Свои понятия о чести Подозеров формулирует в письме к Григорию Акатову: «Делать свое дело с неизменною всегдашней <...> уверенностью, что, делая свое дело честно, исполняя ближайший долг свой благородно, человек самым наилучшим органическим образом служит наилучшим интересам страны» [VIII, 307]. В разго-

воре с Синтяниной Подозеров говорит: «У меня нет никаких пристрастий, и я не раб никаких партий: я уважаю и люблю всех искренних и честных людей на свете, лишь бы они желали счастья ближним и верили в то, о чем говорят» [VIII, 327]. Здесь слышится стремление героя сохранить и воплотить высокий этический идеал, в соответствии с которым он мечтает выстроить общественные отношения.

Герой стремится к реальному, открытому, беспристрастному осмыслению действительности: «Я ищу одного: укромного места, где бы мог зарабатывать кусок хлеба вне всякой зависимости от получивших для меня особое значение требований идоложертвенного служения направлениям и громким словам, во имя которых на глазах моих почти повсюду совершается профанация священнейших для меня идей» [VIII, 311]. Его отношение к эпохе: «век мошенников» [VIII, 308], где отношения между людьми видятся как «роковая судьба путных людей ссориться между собою за мошенников, под предлогом разномыслия в теоретических началах» [VIII, 310]. В разговоре с Синтяниной Подозеров продолжает мысль о направлениях: «... мне так опостытели все эти направления и настроения, что я не вспоминаю о них иначе как с омерзением» [VIII, 327].

В минуты разочарования и отчаяния: «Я просто устал... мучился, мучился и устал...<...> нельзя против рожна прать» [VIII, 326] – Подозеров не отступает от своих нравственных принципов.

Поведение героя регулируется представлениями о долге и чести. Поэтому нередко его поступки оценивались окружающими как нелогичные: дуэль с Гордановым, женитьба на Ларисе. Поведение двух героев (Горданова и Подозерова) до дуэли, во время и после дуэли определяет уровень, степень их нравственности.

Андрей Подозеров – практический деятель, знающий нужды крестьян и считающий своим долгом помогать народу и действовать в его интересах. Герой, не приемлющий разрушительных революционных теорий, считал, что в основе общественного развития должен лежать созидательный труд.

Положительный герой Лескова при любых обстоятельствах сохраняет в себе человека, живет и следует христианским истинам, это человек высоконравственный, не следующий никаким направлениям, тенденциям, человек «вне партий».

Именно таким представлен в романе Андрей Подозеров. В содержании образа Подозерова центральное место занимает идея нравственного совершенства человека. Он идеален в сфере духовной жизни.

Деятельность и труд героя в романе показаны фрагментарно: мы узнаем об этом из писем Подозерова или высказываний других героев. Все

сведения о деятельности сопровождаются размышлениями о нравственности.

Образ Подозерова-деятеля как бы спрятан за образом Подозерова-философа. В данном случае мы вправе говорить об авторском исследовании лишь духовно-нравственных переживаний героя.

«Новый человек» относится к труду как к возможности накопить материальные блага. «Деятельность “нового человека” направлена на то, чтобы изменить мир, условия и обстоятельства жизни. <...> преобразовав среду обитания, человек естественным путем станет лучше» [6].

Деятельность «трудящегося гуманиста» направлена на усовершенствование внутреннего мира человека, на приближение к христианскому идеалу. Возможно, именно по этой причине лесковский герой неактивен по отношению к обществу. Его деятельность в первую очередь направлена на свое «душевное устройство» [7], нравственное совершенствование, преодоление человеческой греховности.

«Образ “трудящегося гуманиста” представляет художественное воплощение человеческого типа, в котором органично сочетаются богоустремленность, христианский строй душевной жизни и жизнь в миру со всеми ее практическими, житейскими, земными проблемами» [8].

Идее «нового человека», воплощенного в образах Горданова и Висленева, Лесков противопоставляет образ «человека без направления», реализованный в романе в образе Андрея Подозерова.

Размышления Андрея Подозерова о судьбе России, о народе, об отношении к идеологическим теориям и направлениям перекликаются с мыслями героя из романа «Некуда» Дмитрия Розанова.

Особого внимания в схеме изучения образа «человека без направления» требует герой романа «Соколий перелет» Адам Безбедович. Именно в этом образе Лесков воплотил образ «человека без направления». Исходя из анализа сохранившихся фрагментов текста, мы можем говорить об авторском стремлении исследовать социально-исторические корни такого человеческого типа, определить его роль и значение в жизни общества.

Детские годы героя Лесков описывает в незавершенном романе «Незаметный след» (1884). В детстве герой привлекал окружающих своим серьезным отношением к жизни.

Герой обладает нетипичными для мужчины чертами внешности, он похож на женщину. В характере героя окружающие отмечали доброту.

О юношеских годах Адама Безбедовича мы узнаем из романа «Соколий перелет». Автор дает герою характеристику как человеку деятельному, благородному, искреннему и доброму.

Адам Безбедович – практический деятель: в течение нескольких лет заведовал школой. Герой реально смотрит на жизнь и видит, как ему кажется, перспективы развития страны.

Нравственно-психологический облик героя раскрывается в разговоре с Фромоном.

Безбедович не считает революционный путь единственным выходом из кризиса: «...я не заговорщик: я не верю, чтобы участь бедных могла быть поправлена возмущениями против правительств» [9]. Адам Безбедович говорит о необходимости реформ. По его мнению, общество «исторически доросло» до «политической свободы» и конституции, хотя, как он говорит, Россия может остаться и монархической державой. Адам Безбедович говорит о необходимых «...улучшениях в экономическом устройстве». Но главное, по мнению героя, – «оживить уснувший дух народа», что возможно при «самой широкой и ничем не стесняемой» свободе слова. Говоря об оживлении народного духа, герой говорит о вере: «Вера – это предмет самый высший, это вопрос, который дает человеку все его направление и совершеннейшую отделку» [10]. Герой осознает роль духовенства в жизни общества. Но замечает, что «духовенство страдает теми же пороками, как и весь народ, да и еще, может быть, в большей мере <...> духовный по сану вовсе не то самое, что водящийся духом, а не страстями» [11].

Адам Безбедович – человек вне политики. Создавая образ Безбедовича, Лесков подчеркивал его духовность. Сам герой говорит о себе как о «человеке без направления»: «...быть консерватором <...> так же нехорошо, как быть во всяком случае радикалом и либералом» [12].

Тема «человек без направления» объединила все три романа Н. С. Лескова «Некуда», «На ножах», «Соколий перелет». Следует сказать, что идея создания такого образа волновала писателя всегда и находила выражение в письмах, публицистике, художественных произведениях писателя.

Образ «человека без направления» вобрал в себя мысли писателя о судьбе России, о социально-экономических проблемах, о политике, нравственности. Образ «человека без направления» связан с философскими размышлениями Лескова о натуре человека: человека вне политики, вне партий, человека справедливого и простодушного, человека, живущего в ладу с самим собой и окружающими, человека, желающего жить честно, посредством своего труда, человека, приносящего благо обществу.

Примечания

1. Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. М., 1958. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страниц.

2. Старыгина Н. Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870 годов. М.:

Языки славянской культуры, 2003. (Studia philologica). С. 167.

3. Там же. С. 162.

4. Там же. С. 162.

5. Там же.

6. Там же. С. 179.

7. Там же.

8. Там же. С. 198.

9. *Старыгина Н. Н.* Неосуществленные замыслы Лескова 1880–1890-х годов // Литературное наследство. Т. 101. Неизданный Лесков. М., 1997. С. 423.

10. Там же. С. 424.

11. Там же. С. 423.

12 Там же. С. 422.

УДК 82.09

Н. В. Смирнова

**ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОЙ
ГЕРОИНИ-«ФИЛОСОФКИ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII в.**

В центре внимания – особенности функционирования образа идеальной героини-«философки» в литературе последней трети XVIII в. В статье выявляются основные структурные элементы образа героини-«философки», анализируются изменения типа идеальной героини в литературном процессе XVIII в.

The focus is made on functioning of the image of the ideal heroine-“philosopher” in Russian literature of the last third of the XVIII century. The article reveals basic structural elements of the image of heroine-“philosopher” and reviews the changes in the character in the context of XVIII c. literary process.

Ключевые слова: структура художественного образа, жанры оды, социально-политической комедии, романа.

Keywords: structure of an artistic image, genres of ode, socio-political comedy and novel.

Появление в системе персонажей русской литературы XVIII в. достаточно широкого спектра женских образов претендует на роль литературного события (русские императрицы Анна Иоанновна, Елизавета Петровна, Фелица – Екатерина II – в одах, дворянки Пленира, Милена – в стихах Г. Р. Державина, повариха Мартона, крестьянка Лиза – в прозе М. Д. Чулкова и Н. М. Карамзина). Отечественный литературный процесс XVIII столетия сохранил не только этикетные образы (святые, исторические персонажи, правительницы), но зафиксировал появление обычной женщины, героини. Идеальные, страстные, борющиеся за свободу чувства, новые персонажи литературы XVIII в. прокладывают путь положительным женским образам русской лите-

ратуры XIX столетия (Светлана, Татьяна Лариона, княгиня Вера Лиговская, Ольга Ильинская).

В литературе последней трети XVIII в. появляются героини, которые соответствуют новым жизненным реалиям: проявляют интерес к проблемам духовной свободы, вопросам мировоззрения. Так возникает образ *героини-«философки»*, который составляет типологическую пару герою-философу. Не случайно раздел книги Т. В. Артемьевой «От славного прошлого к светлому будущему: Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения» (2005) посвящен герою-философу, которого исследователь осмысливает как ведущий культурно-исторический тип эпохи [1].

Образ «философки», возникший в XVIII в., ярко демонстрировал черты своего времени. Определение героини-«философка» появилось в нашей работе благодаря замечанию Ф. Ф. Вигеля, высказанному в адрес А. А. Турчаниновой: «Не имея 20 лет от роду, она избегала общества, одевалась неряхою, занималась преимущественно науками, знала латинский и греческий языки, сбиралась учиться по-еврейски, и даже пописывала стихи, хотя весьма неудачно; у нас ее знали под именем философки» [2]. Ироничный тон Ф. Ф. Вигеля, как нам кажется, все же не отменяет здесь указания на типологические черты как подлинных исторических персонажей эпохи, так и литературных героинь. В статье определение героини-«философка» необходимо нам, чтобы обозначить структурно-типологический аспект бытования образа.

Просветительская философия, связанная с идеями созидания рационально устроенного общества, во многом обусловила появление идеализированной, склонной к мудрствованию героини. Изначально тип героини-«философки» формировался в жанрах отечественного классицизма – в оде, социально-политической комедии.

Особенности литературного процесса традиционалистского типа позволяют рассматривать героя как некую структуру, представляющую собой определенный набор свойств и признаков. Идеальная героиня-«философка» в этом смысле по типу моделирования соотносится с образом идеального героя вообще. Он определяется характерной топикой (ода, социально-политическая комедия, иногда – роман), отсутствием динамики, опорой на прецедентные тексты (философские трактаты, статьи Вольтера, Руссо), обращением к говорящим именам; важным признаком является соотносительность персонажа с мифологией эпохи.

Доминирующим типом повествования для героини-«философки» становится я-повествование (монолог-исповедь; письмо), а также участие в особом типе организации текста – «экзамен».

Главным «философом в юбке» для русского XVIII в. стала сама императрица Екатерина II. Алгоритм образа «философки» во многом задается ее бытовым и государственным поведением. Поэтому литературные образы императрицы – Минерва, Венера, Душенька, Фелица – являются наиболее значимыми при изучении персонажной системы философского века русской культуры.

Произведения, создаваемые в этот период, были направлены на сохранение мифа о Золотом веке царствования Минервы. Мифологизация образа императрицы Екатерины стала одним из непереносимых условий репрезентации образа в одическом жанре, и в то же время – одним из способов идеализации персонажа. Минерва осмысливалась как богиня мудрости и храбрости одновременно, поэтому подобная аттестация императрицы являлась не только указанием на высокую гражданскую роль, избранную монархиней, но и служила поводом к прославлению «государя философа» [3].

Во многих одах Екатерина II изображена мудрейшей матерью Отечества. Н. М. Карамзин в стихотворении «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду Екатерине Великой» (1793) уподобляет свою правительницу властвующей богине: «Там на первом в свете троне, / В лучезарнейшей короне / *Мать отечества* сидит, / Правит царств земных судьбами, / Правит миром и сердцами, / Скиптром счастье дарит, / Взором бури укрощает, / Словом милость изливает / И улыбкой всё живит» (курсив наш. – Н. С.) [4]. Образ мира, создаваемый Карамзиным, превращается силой авторского воображения в картину первотворения языческого мифа, где все права на создание мира принадлежат Богине-правительнице, управляющей стихиями. Таким образом, на первый план выходит мудрое материнское начало.

Но образ богини-матери, создающей мир, конкурирует в XVIII в. с героиней-«философкой». Философ так же, как и Бог, творит новый мир, но этот мир основан только на законах Разума. Не случайно одним из самых частотных определений, возникающих при изображении Екатерины, является определение «премудрая». Так, в «Оде по восшествию ее величества на всероссийский престол, на день тезоименитства ее 1762 г.» В. И. Майков многократно указывает на это неотъемлемое качество «просвещенного монарха»: «Когда Господь хотел избавить / Народ любезный свой от бед. / ...Послал свою *премудрость* к нам, / Воспосадил ее на троне. / ... Внушится, слава, громкий слух / Что здесь *премудрость* на престоле» (курсив наш. – Н. С.) [5]. В той же оде Екатерина предстает как посланница Петра I, чья «в ней *мудрость* обитает» (курсив наш. – Н. С.) [6].

Екатерина расчетливо выстраивала мифологию собственного правления, изгоняя одни образы (миф об Астрее и младенце, с появлением которого должен был начаться Золотой век) и культивируя необходимую ей образную систему. Так, наиболее импонировал правительнице миф об Афине Палладе, вдохнувшей душу в человека, которого Прометей создал из глины (картина И. А. Акимова «Прометей делает статую по приказанию Минервы», 1775), причем в этой версии государственного мифа Екатерина видела в роли скульптора Прометея Петра I. Мифология была поддержана А. П. Сумароковым и М. М. Херасковым. Эволюцию мифологических сюжетов, связанных с представлением о политической роли Екатерины в жизни России второй половины XVIII в., подробно проанализировала В. Ю. Проскурина [7].

В русской литературе XVIII в. существовал не только мифологический аспект осмысления образа. Героиня-«философка» в значительной степени отражала многие актуальные для своей эпохи черты. Так, например, «философ в юбке» представлен в пьесе Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1781). Это племянница Стародума Софья. Социально-политическая разновидность жанра комедии предполагает, что персонаж подобного рода, безусловно, располагается в зоне положительных персонажей, следовательно, на него активно воздействуют каноны классицистической поэтики. Героиня обладает устойчивой системой ценностей, ее отношения с миром строятся в соответствии с идеальными представлениями о просвещенном дворянине/дворянке. Так, в IV действии Софья, читая книгу Фенелона, восклицает: «Нельзя не любить правил добродетели. Они – способы к счастью!» [8]. Как героиня рационального века, она склонна поступать по правилам. Дядюшке Софья заявляет: «Дайте мне правила, которым я последовать должна» [9].

На первый взгляд, рассуждения Софьи связаны с жизнью частного человека, ее внимание направлено на воспитание в себе мудрости сердца. Однако не следует забывать, что счастье отдельной личности в представлении положительного героя классицистического произведения всегда осмысливается как залог благополучия государства. Рассуждения Софьи о благополучии частного человека приобретают общественное звучание. Софья задумывается над проблемами общеморального свойства: «Так поэтому надобно, чтобы всякий порочный человек был действительно презрения достоин, когда делает дурное, зная, что делает» [10]. В ее рассуждениях приоритеты определяются задачей нравственного воспитания и совершенствования человека.

Значение имени героини указывает на отведенную ей автором в комедии роль. В пьесе Со-

фья воплощает идею торжества мудрости, заключенную в союзе разума и сердца. Образ, созданный Д. И. Фонвизиним, порождает целую цепочку родственных друг другу персонажей, составивших своего рода культурный код «философского века»: это Софья В. В. Капниста (комедия «Ябеда»), Софья Добродушева (анонимный роман «Неонила, или Распутная дочь»); фонвизинская предшественница героини «Недоросля» Софья (комедия «Бригадир»), наконец, Софья Фамусова – образ, находящийся на крайней точке эволюции образа «философки». Персонаж с именем Софья, проходя этапы определенной трансформации, обретает статус топоса, свойственного русской литературной традиции.

В эпоху Просвещения одним из основных достоинств барышни наряду с благонравием являлась образованность. Неотъемлемым признаком положительной героини становится потребность в образовании. «Философка» всегда много читает, хочет постигнуть нравственные законы, которые стали бы основанием для счастливой жизни в идеальном семейном мире. У героини, чей образ написан по законам просветительской мысли и классицистической эстетики, в руках не романы, но нравственно-философский трактат – книга Фенелона «О воспитании девиц», причем все свое старание она собирается «употребить», чтобы «заслужить доброе мнение людей достойных» [11]. Имя Фенелона, использованное автором пьесы, дважды маркирует образ героини: она читает педагогический трактат Франсуа Фенелона, который был переведен в России только в 1763 г., но автор его хорошо известен просвещенному Стародуму как создатель философско-политического романа «Путешествие Телемака».

Поведение Софьи, ее облик в пьесе становится своеобразным отражением идей педагогического трактата воспитателя герцога Бургундского, ибо она обладает не столько умом, сколько разумным сердцем. Софья рассуждает вместе со Стародумом об истинно философских вопросах: «Вижу, какая разница казаться счастливым и быть действительно. Да мне это непонятно, дядюшка, как можно человеку все помнить одного себя? Неужели не рассуждают, чем один обязан другому? Где ж ум, которым так величаются?» [12].

Героиня Фонвизина не только передает ставшие узнаваемыми черты просвещенной дворянки. В современном прочтении образ Софьи может быть соотнесен в восприятии читателей с мифопоэтическим образом правительницы/идеального правителя. Софья у Фонвизина обладает разумным сердцем, добродетелью, которую обнаружил в ней Стародум: «Все, что вы не говорите, трогает сердце мое» [13]. Сходство Софьи и Екатерины II можно обнаружить, сопос-

тавив таланты и добродетели фонвизинской героини с теми, которыми обладает автогероиня «Записок» Екатерины. При сравнении текстов «Недоросля» и «Записок» Екатерины II общность выявляется в отношениях, сложившихся между Екатериной и Петром III, Софьей и Митрофанушкой. И. Савкина отмечает особенности аттестации Петра III автогероиней «Записок»: «Петр слабое, болезненное, пассивное, капризное, играющее в куклы существо (девочка), она же – активная, интеллектуальная, решительная, взрослая, мудрая и т. п. – “настоящий мужчина”, подлинный государственный муж» [14]. В этом плане похож на Петра III и Митрофанушка, с которым связана сюжетная линия ложного сватовства, правда, не слишком интересующая автора: «Не хочу учиться, а хочу жениться» [15]. Предполагаемый жених Софьи инфантилен, любит лазить на голубятню, «забавник», враль. Фонвизин подчеркивает в нем нарочитую детскость, которая явно не соответствует возрасту дворянского недоросля. В этом случае героиня-философка также оказывается более взрослой, разумной. Она претендует на сильную, мужскую позицию в жизни, в отличие от ее спутника.

Одним из важнейших аспектов структуры образа героини-«философки» является прецедентный текст. Книга Фенелона «О воспитании девиц» формирует в фонвизинской героине, прежде всего, мудрость женщины, жены, матери. Цель бесед Стародума с Софьей – воспитание «идеальной жены» [16] в идеальном государстве: «Только, пожалуй, не имей ты к мужу своему любви, которая на дружбу походила б. Имей к нему дружбу, которая на любовь бы походила. Это будет гораздо прочнее. Тогда после 20 лет женитьбы найдете в сердцах ваших прежнюю друг к другу привязанность... Надобно, мой друг, чтоб муж твой повиновался рассудку, а ты мужу, и будете оба совершенно благополучны!» [17].

Во время общения со Стародумом Софья предстает как равная учителю собеседница. Мысли, излагаемые Стародумом, понятны Софье. Общение между ними выстраивается как *диалог*: «Стародум: Нет, тут завидовать нечему: без знатных дел знатное состояние ничто. Софья: Ваше изъяснение, дядюшка, сходно с моим чувством, которого я изъяснить не могла» [18]. Наставничество Стародума важно для Софьи, но ее знания не носят репродуктивного характера. Для героини важно не просто получить желаемый, часто ожидаемый, ответ, но и задать вопрос, позволяющий собеседнику оценить ее образованность, осведомленность в важных мировоззренческих проблемах. Беседы дядюшки с племянницей организованы в пьесе при помощи особой структуры – так называемого *экзамена*. «Экзамен» в литературной практике

XVIII в. позволял автору в вопросно-ответной форме диалога не только охарактеризовать позиции героев, но и определить собственную точку зрения.

Структуру образа героини-«философки» формирует также речевая характеристика, которая определяется книжной стихией. Эта закономерность обусловлена положением идеального персонажа в системе остальных образов, а также жанровыми канонами классицизма, свойственными социально-политической комедии и оде. Присутствие признаков жанра оды в русской литературе почти всегда маркирует содержание образа-персонажа (вспомним, например, одическую форму послылов Чацкого в комедии «Горе от ума», вписанную автором в динамически организованный разностопный ямб текста пьесы). На принципы одической зарисовки идеальных героев пьесы Фонвизина обратила внимание О. Б. Лебедева: все они, в том числе и Софья, «сценически статуйны, как образы торжественной оды», «их пластика подчинена акту говорения» [19], мир идеальных героев рождает образы «идеологического понятийного мышления» [20].

Образ героини-«философки», репрезентирующий русскую литературу XVIII в., своеобразно интерпретирован в литературном процессе последней трети столетия. В этот период в русской литературе соседствуют направления, соперничающие друг с другом в праве определять облик жанровой системы. Эти литературные отношения своеобразно представлены в анонимном романе «Неонила, или Распутная дочь» (1794). Его персонажная система организована так, что отрицательные персонажи (щеголихи, петиметры, любители городской жизни) существуют в стилистике сатирико-бытового повествования, в то время как положительные персонажи – Ульянушка Судьбинина и тетка «развратной» Неонила Софья Добродушева – тяготеют к сентименталистскому типу организации образа.

В анонимном романе две героини претендуют на типологическую характеристику «философка». Это, прежде всего, Ульяна Эрастовна Судьбинина – бедная воспитанница в семье Неонила. По способу организации образа она – своего рода и эстетический антипод Софьи Д. И. Фонвизина. Об этом сразу свидетельствует сочетание имени, отчества и фамилии, отсылающее читателя к прецедентным текстам эпохи (Ульяна – Юлиана – Юлия-героиня романа Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», фамилия Судьбинина соотносится с темой рока, судьбы, горькой доли, свойственной сентиментальному контексту). Если в комедии Д. И. Фонвизина Софья пытается отстаивать свою правду перед Простаковой, то Ульянушка, являясь участницей многих эпизодов, редко действует сама; она зависит от воли других людей и

выполняет ее. Так, Ульянушка покорно сносит оскорбления Неонила, издевательства князя Виктора. Оправдание Ульянушки – дело ее добродетельных друзей. Саму же героиню к благополучному финалу ведет изначально заложенная установка нравоописательного романа: порок должен быть наказан, добродетель должна торжествовать.

Образ Ульянушки Судьбининой проникнут сентименталистским пафосом: она бедна, чувствительна и добродетельна по своей натуре. В героине, имеющей низкое происхождение (плод недолгой любви заезжего офицера и крестьянки), автор акцентирует внимание на ее высоконравственных качествах. Мудрость героини состоит в умении страдать и терпеть.

Кроме того, в тексте романа Ульянушку соотносят с ричардсоновской Памеллой, так как героиня терпеливо переносит несправедливости и угрозы молодого барина, тем самым зарабатывая лестное определение «вторая Памелла» [21]. Положение, в которое попадает Ульянушка, напоминает историю героини романа С. Ричардсона и его русскую интерпретацию – роман П. Ю. Львова «Российская Памелла» (1794). Отрицательные персонажи романа издеваются над любовью Ульянушки к природе, деревенской жизни, простым безыскусным нравам.

Анализ текста анонимного романа позволяет заметить, что структурные особенности образа «философки» («структура экзамена», стремление к чтению, жанровые структуры оды) у Ульянушки, находящейся в похожих, близких Софье жизненных обстоятельствах, представлены в «стертом» виде. Достаточно часто героиня-«философка» становится предметом иронии для остальных героев романа. Так, Ульянушку упрекают, в излишней богомольности: ей никто не может угодить, «ибо богомолка сия охотнее и исправнее молится, нежели барыне своей прислуживает. Она не ведает или не хочет ведасть, в чем состоит прямая должность остроумной и расторопной горничной девушки» [22]. Не вызывают одобрения и книжные пристрастия воспитательницы Ульянушки Софьи Добродушевой, которая читает «Путь к спасению». Долгое время именно эта книга, состоящая из Предупреждения и восьми размышлений, была знаменита между священниками. Именно в этом дидактическом сочинении автор размышляет о грехе, раскаянии, о покаении через исповедь, о суде Господа.

Важную роль в структуре образа продолжает играть имя героини. В имени Ульянушки Судьбининой также использована ассоциация, связанная с христианской мифологией. В христианском именовании имя Иулиания соотносится с несколькими раннехристианскими святыми: мученицами Иулианией Птолемаидской (III в.), по-

страдавшей за веру при императоре Аврелиане, Иулианей Никомидийской и Иулианей Илипольской (начало IV в.) [23]. Таким образом, в противоположность героиням, чьи образы созданы по законам классицистической эстетики, персонаж анонимного романа – Ульянушка Судьбинина – соотнесен с христианскими мотивами, которые ассоциативно должны подчеркнуть ее нерациональную сущность.

Образ идеальной героини-«философки», сложившийся в литературе XVIII столетия, за непродолжительный временной отрезок был зафиксирован в различных эстетических системах (классицизм, нравоописательное направление, сентиментализм). Образ «философки» нашел свое отражение в разных жанрах: в оде, классицистической социально-политической комедии, в романном жанре последних десятилетий XVIII в.

«Философка», составившая пару герою-философу, безусловно, занимает самостоятельную нишу в литературном процессе века, обладает характерными структурно-типологическими признаками, выраженными в структуре персонажа: обращение к прецедентному тексту (на уровне выбора имени персонажа; круга его чтения); и жанровому канону (ода, социально-политическая комедия, роман), который позволяет очертить специфику поведения героини (речевой и сюжетный жест), заметить трансформацию персонажа; использование особых форм организации текста (экзамен, миф). Наконец, с точки зрения содержательной наполненности образа героини-«философки», следует отметить склонность подобного литературного типа к мудрствованию, стремлению давать советы, быть нравственным ориентиром для читателя и остальных персонажей.

Примечания

1. *Артемьева Т. В.* От славного прошлого к светлому будущему: Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2005. С. 127–175.
2. *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 1928. Т. 2. С. 33.
3. *Артемьева Т. В.* Указ. соч. С. 132.
4. *Карамзин Н. М.* Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду Екатерине Великой // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1966. С. 127.
5. *Майков В. И.* Ода по восшествию ее величества на всероссийский престол, на день тезоименитства ее 1762 года // Майков В. И. Избранные произведения. М., Л.: Сов. писатель, 1966. С. 185–186.
6. Там же. С. 188.
7. *Проскурина В. Ю.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: НЛО, 2006. С. 131.
8. *Фонвизин Д. И.* Недоросль // Русская проза XVIII века. М.: Худож. лит., 1971. С. 261.
9. Там же. С. 262.
10. Там же. С. 263.
11. Там же. С. 262.
12. Там же. С. 264.

13. Там же. С. 266.

14. *Савкина И.* Разговоры с зеркалом и зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: НЛО, 2007. С. 79.

15. *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 256.

16. *Артемьева Т. В.* Указ. соч. С. 139.

17. *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 256.

18. Там же. С. 264.

19. *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века: учебник для вуза. М., 2000. С. 249.

20. Там же. С. 251.

21. Неонила, или Распутная дочь, справедливая повесть, сочиненная А. Л. М., 1794. Ч. 2. С. 190.

22. Там же. Ч. 1. С. 150.

23. *Грушко Е. А., Медведев Ю. М.* Словарь имен. Н. Новгород: Русский купец; Братья славяне, 1996. С. 610.

УДК 882-1

Э. Н. Зиновьева

ТЕМА РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ВЕРТИНСКОГО

В статье рассматривается процесс возникновения и развития темы Родины в творчестве А. Н. Вертинского. Выявляются основные художественные особенности текстов на данную тему в разные периоды его творчества.

The article examines the rise and development of the Homeland theme in A. N. Vertinsky's works. It exposes the main artistic features of the texts of different periods of his creative work concerned with this theme.

Ключевые слова: автор, лирический герой, биографизм, мировоззренческая, философская и гражданская позиции.

Keywords: author, lyrical hero, biographical character, world outlook, philosophical and civil positions.

Тема Родины у Вертинского впервые прозвучала в песне «То, что я должен сказать» (октябрь 1917), которая, по словам самого Вертинского, «написана <...> была под впечатлением смерти московских юнкеров». Вертинский посвятил песню *их светлой памяти*. В народе эта песня получила названия «Юнкера», или «Мальчики». Кольцевая композиция песни (в ней повторяются первый и последний куплеты) настраивает на размышления и подчеркивает бессмысленность и жестокость происшедшего.

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недождавшей рукой?
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Отпустили их в Вечный Покой!

Картина похорон показана во втором и третьем куплетах. Рядом с гробами безвинно погибших мы видим «осторожных зрителей».

Закидали их елками, замесили их грязью

И пошли по домам – под шумок толковать,

Что пора положить уж конец безобразию,

Что и так уже скоро, мол, мы начнем голодать.

Лирический герой возмущен тем, что присутствующие зрители оказались неспособными достойно проводить усопших. Их в этот момент больше всего волнуют свои житейские проблемы.

Здесь фраза *замесили их грязью* имеет не только прямой смысл (захоронение в земле), но и переносный: *осторожные зрители*, сами того не замечая, замесили грязью память о погибших мальчиках, не сказав им последних прощальных слов. Потому лирический герой с горечью бросает слова упрека живым и слова утешения погибшим:

И никто не додумался просто стать на колени

И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране

Даже светлые подвиги – это только ступени

В бесконечные пропасти, к недоступной Весне!

Песня построена на контрасте между светлыми образами погибших и образами равнодушных зрителей.

В годы Гражданской войны эта песня одинаково была любима как «белыми», так и «красными». «То, что я должен сказать» – своего рода плач по бессмысленным жертвам братоубийственной войны и трезвая реакция на происходящее.

Как одна из ведущих тем, тема Родины оформится у Вертинского уже в эмиграции. В своей тоске по Родине Вертинский не был одинок. О России с грустью и нежностью писали многие: Игорь Северянин, Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Саша Черный, Георгий Адамович.

Для Вертинского, как и для многих эмигрантов, тяжесть разрыва с Россией явилась непосильным испытанием, а потому тема тоски по Родине звучала по-особому, трагично и возвышенно. Одним из знаковых своих произведений о Родине Вертинский считал песню «В степи молдаванской», написанную в 1925 г. в Бессарабии. (В этом году Вертинский пытался вернуться на Родину, но получил отказ.) Эта песня Вертинского в одночасье стала культовой. Лирический герой Вертинского тоскует о близкой и недоступной Родине, глядя на нее с другого берега. Он слышит «звоны дальние», видит «милую землю», как «засыпают березы и поля затихают ко сну» и с тоской восклицает:

Как все эти картины мне близки,

Сколько вижу знакомых я черт!

Родина для Вертинского прежде всего связана со светлыми воспоминаниями из детства.

Такова песня «Рождество» (1934). Текст можно поделить на две неравные части. Первая состоит из трех четверостиший и одного трехстишия, а вторая – из двух заключительных строк. В первой части картины сменяют друг друга, как в кино: ночь, звезда, церковь, метель, сугробы, ели, месяц. Затем мы видим детский праздник глазами ребенка: Дед Мороз, запах мандаринов и елки, подарки, любовь и внимание близких – все это делает рождественскую волшебную ночь, несмотря на темноту, холод и волчий вой ветра, совершенно не страшной. Лирический герой – участник этого праздника, он ребенок, именно его «кто-то близкий, теплый и родной тихо гладит ласковой рукой». Действие происходит сейчас (все глаголы употреблены в настоящем времени).

Вторая часть – две последние строки – возвращают лирического героя в реальность, где он – уже взрослый человек.

... Время унесло тебя с собой,

Рождество страны моей родной.

Из второй части мы понимаем, что описанное Рождество, детский праздник – «кадры из прошлого», хранящиеся в памяти лирического героя. Единственный глагол прошедшего времени находится в заключительном двестишии, но мы с горечью понимаем, что эта заключительная фраза и есть подлинное настоящее. В заключении фразы «Рождество страны моей родной» может иметь двойной смысл: это и рождественский праздник ушедшего детства, и Рождество, т. е. Возрождение далекой Родины. В этом тексте на первый план выходит тема тоски об утраченной Родине. Ушло не только детство, изменилась и стала недоступной родная страна.

Вертинский, будучи русским эмигрантом, понимал, что ТО прошлое, о котором он пел, ушло навсегда. Он не разделял мнения той части эмигрантов, которая стремилась «спасти Россию». Для него понятие Родины не ассоциировалось с тем или иным политическим режимом.

Тема Родины настолько захватила Вертинского, что все чаще мотивы тоски по отчизне и странствий проникают в его любовные песни.

Скоро, скоро, с далеким поклоном,

Мою «русскую» грусть затая,

За бродячим цыганским вагоном

Я уйду в голубые края.

«Любовнице»

1934

Париж.

Все песни Вертинского, посвященные России, проникнуты светлой любовью и безоговорочным приятием своей страны. В этом отношении он был ближе к той части эмигрантов, которые считали, что о Родине нельзя говорить плохо, потому что «о матери плохо не говорят». Такое ми-

роощущение Вертинского отразилось в песне «О нас и о Родине» (1935). Здесь впервые у Вертинского появляется образ целого поколения, страдающего без Родины.

Проплываем океаны,
Бороздим материки
И несем в чужие страны
Чувство русское тоски.
И никак понять не можем,
Что в сочувствии чужом
Только раны мы тревожим,
А покоя не найдем.

Эта песня является подтверждением того, что Вертинский трезво оценивает окружающую действительность и не строит иллюзий по отношению к происходящему на Родине. Такая оценка была воспринята частью русской эмиграции как пощечина и предательство идеалов дореволюционной России. В дальнейшем образ потерянного поколения эмигрантов и «возрожденной в Огне Родины» еще не раз появится в песнях Вертинского.

В так называемый «китайский период» (конец 1930-х – начало 1940-х гг.) происходят существенные сдвиги в его мироощущении и миропонимании. Вертинский начинает задумываться о мире и своем месте в нем. Изменения условий влияют на расширение тематики и глубину поэтического зрения. Отправляясь в Китай, Вертинский стремился быть ближе к недоступной для него Родине. Он все чаще задумывается о судьбе своей страны, а обращение к истории и культуре Китая невольно приводит к аналогиям с историей России.

Так, в песне «Китай» (1938) мы чувствуем глубоко личностное восприятие Вертинским как старого, традиционного, изолированного Китая, с его древней историей, так и современного Китая, заполненного иноземными «покорителями мира», которых заботит лишь вопрос наживы. Очевидна убежденная вера автора в скрытые, пока еще дремлющие силы Китая. Предрекая «молнии дальних зарниц» и «грозу» Китаю, автор проводит параллель с социальными потрясениями, произошедшими в России.

Такая аналогия становится более явной, если обратиться к тексту песни «Шанхай» (1939). Лирический герой знает судьбу этого города, которую он как «раскрытую книгу прочел». Старый оживленный город, заселенный «рабами», «сумасшедшими роботами», проститутками... обречен на гибель. Картины жизни Китая вызывают у лирического героя ассоциации с Россией:

И как будто все это знакомое, русское,
Что забыто давно и взналось опять.
То ли это колодников гонят конвойные,
То ли это идут бечевою бурлаки...
А над ними и солнце такое же знойное,
На чужом языке – та же песня тоски!

Неизбежность и праведность грядущих потрясений воспринимается как кара за грехи людей. Близость своей страны и ее недоступность только обостряли тоску по Родине.

В 1940 г. Вертинский переживал сильнейший душевный кризис, связанный с невозможностью вернуться на Родину, тогда и родилась, на наш взгляд, очень трогательная и проникновенная песня «Обезьянка Чарли» (1940), где лирический герой сравнивает себя с уставшей обезьянкой, танцующей в грязном кабаке для пьяных матросов, которая «для дела» курит «Кэмэл» и пьет виски. Тема одиночества, усталости вновь сплетается с темой тоски по Родине.

Ах, и мне не легче – этим же матросам
Петь на нашем трудном, чудном языке.
Думали ль вы, Чарли, над одним вопросом:
Почему мы с вами в этом кабаке?
Потому что бродим нищие по свету.
Потому что людям дела нет до нас.
Потому что тяжело зверю и поэту.
Потому что нету Родины у нас!

Понимание того, что он совершил ошибку, покинув Родину в тяжелую минуту, приводит к осознанию чувства вины перед своей страной. Мыканье по свету воспринимается как наказание за этот проступок. Особенно остро переживал Вертинский свою удаленность от Родины в годы Великой Отечественной войны.

Вертинский причислял себя к поколению «нищих и блудных отцов», которое «сбежало, // бросило свой дом, семью и мать». – «Наше горе» (1942). Он считает, что помощь Родине поможет «уйти от собственного ада».

В 1943 г. в Шанхае, вдохновленный полученным разрешением вернуться на Родину, Вертинский пишет «Иную песню». Песню о предстоящей радостной встрече с *милой Родиной*. О том, что теперь он будет слагать *иные песни*.

И за все ошибки
Расплачусь я с ней,
Жизнь свою отдав с улыбкой
Родине своей.

Этот текст – свидетельство того, что перед нами действительно *иной* Вертинский, готовый по приказу Родины-матери «всунуть ногу в стремя или винтовку взять»... В новых песнях появляется новый ритм (марш), новая лексика «винтовка», «пулемет», «стремья», «враг» («Иная песня» 1943), «родные пятилетки» («Птицы певчие» 1946), «мартены коммунизма» («Отчизна» 1950)... и новое настроение – небывалый душевный и эмоциональный подъем.

Итак, тема Родины в творчестве Вертинского постепенно становится определяющей. Начиная с песни «То, что я должен сказать» и до возвращения на Родину в песнях, посвященных своей стране, Вертинский был выразителем дум и чая-

ний большого числа людей (эмигрантов). В эмиграции ностальгия стала основным чувством, выражающим отношение к далекой Родине. Это настроение сближало творчество Вертинского с общим эмоциональным настроением эмигрантской литературы первой волны. В его песнях возникает образ потерянного поколения эмигрантов. Теперь во многих текстах лирический герой практически сливается с автором и излагает свое мировидение, мироощущение, делится со зрителями своими сомнениями и тревогами, пытается определить свое место в мире. Появляется философичность и глубина поэтического видения, не свойственная ранним произведениям Вертинского. С 1940-х гг. и после возвращения на Родину можно говорить о новом, *ином* Вертинском, малознакомом зрителям и слушателям. Качественные изменения в этот период коснулись не только ритма (марш) и лексики (вкрапления «революционной» и «советской» лексики), поменялось настроение, что обусловило появление восторженных песен о Родине.

Теперь Вертинский не просто певец «изломанных отношений» (Ю. Олеша), это сложившийся поэт с богатым жизненным опытом и внутренним миром. Вертинский сохранил, а может даже сделал основным качеством своих текстов *биографизм*, так как лирический герой его песен практически сливается с автором. Мы видим не только рассказ о каких-то моментах биографии, но и понимаем мировоззренческую, философскую и гражданскую позиции А. Н. Вертинского.

УДК 882

У. В. Матасова

МОТИВ «ВОДНОЙ ДЕВЫ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

В статье рассматривается мотив «водной девы» в русской литературе первой половины XIX в. и его формирование во взаимосвязи с западноевропейской традицией, а также с мифологическим образом «облачной девы» и фольклорным образом русалки, вобравшим в себя мифологические черты. В реализации мотива значимую роль играет христианское мировоззрение.

The article deals with the “Water Maiden” motif portrayed in Russian literature of the first half of the XIX century. The author traces its formation in connection with West European traditions, and also with the mythological image of the “Cloud Maiden” and the folklore image of the mermaid which absorbed the mythological features. The Christian worldview plays a significant role in realization of this motif.

Ключевые слова: мотив «водной девы», образ, фольклор, мифологические черты, заимствование, трансформация.

Keywords: the “Water Maiden” motif, image, folklore, mythological features, borrowing, transformations.

В эпоху романтизма увеличился интерес к устному народному творчеству, что способствовало появлению в литературе первой половины XIX в. образа «водной девы». Впервые литературное воплощение он нашёл в творчестве немецких писателей-романтиков: К. Брентано «Лорелея» (“Die Lore Lay”, 1801–1802), Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» (“Undine”, 1811), Й. Эйхендорф «Лесной разговор» (“Waldgesprach”, 1812), «Река Заале» (“Die Saale”, 1815), братья Гримм (сказки «Русалка» (“Die Wassernixe”, 1816) и «Русалка в пруду» (“Die Nixe im Teich”, 1818), О. Г. фон Лебен «Скала Лорелеи» (“Der Lurleyfels”, 1821), Г. Гейне «Лорелея» (“Loreley”, 1823), Э. Мёрике «История Прекрасной Лау» (“Die Historie von der schönen Lau”, 1853), цикл баллад «Сказки о моряках и русалках» (“Schiffer- und Nixen-Märchen”, 1824).

В русской литературе образ «водной девы» появился в переводе баллады И. В. Гёте «Рыбак», выполненном В. А. Жуковским в 1818 г., переосмысленном им и ставшем элементом русской культуры. Если в оригинальном тексте акцент сделан на образе «водной девы» как воплощении природной стихии, то в переводе героиня – это царица, заботящаяся о своем народе. Автор не даёт конкретных внешних характеристик «водной девы». Концептуально важной ста-

новится реализация романтической концепции двоимирия: мира «знойной вышины» и прохлады стихии, о которой и говорит «водная дева» рыбаку, вылавливающему её подданных и губящему их. Герой противопоставлен окружающей среде, он живёт в своём внутреннем статичном мире. Решающую роль начинает играть тема судьбы: «Знать час его настал!» [1]. В образе рыбака появляется динамика: «К нему она, он к ней бежит...» [2]. Автор подчёркивает осознанное движение навстречу гибели, поскольку это судьба всех, чья душа размышляет, осознаёт суть внешнего мира.

Приём двоимирия используется А. С. Пушкиным в ранней балладе «Русалка» (1819). Но здесь оказываются противопоставлены мир аскетизма и мир плотской красоты. Монах, всю жизнь проведший «в занятиях суровых, / В посте, молитве и трудах» [3], напуган неведомым ему желанием телесной красоты. Автор напрямую соотносит понятие плотскости с природным началом, поэтому сам герой сначала невольно, а потом и осознанно стремится навстречу страсти.

Следует отметить важную характеристику, которую вносит Пушкин в образ «водной девы» – хохот – громкий оглушительный смех. В контексте баллады – это отражение противоречивости, изменчивости, свойственной природе вообще, поскольку волны наделяются сходными характеристиками. Смех в русской культуре связан с понятием греха [4]. Образ русалки как демонического существа в фольклоре соотносится с хохотом как средством заманивания человека [5].

В более поздней балладе М. Ю. Лермонтова «Русалка» (1832) также можно отметить реализацию приёма двоимирия: водный мир и мир суши. Однако в представлении русалки мир – единое целое, поэтому для неё нет понятия смерти – перехода из одного мира в другой. Она не понимает, что причиной того, почему витязь «хладен и нем», является смерть, воспринимая её как сон. Поэт подчёркивает иллюзорность такого мировосприятия: облака – всего лишь отражение в реке, на дне день только мерцает. Переход из одного мира в другой губителен. Доказательством выдуманного тезиса служит другая баллада Лермонтова – «Морская царевна» (1841), где «водная дева» – царская дочь – принадлежит стихии природы, а царевич – миру суши. Героиня заманивает царевича обещанием плотской любви: «Хочешь провести ты с царевною ночь?» [6], но он не поддётся, хватая деву за волосы и вытаскивает на берег. Однако это победа над беззащитным существом, без борьбы, поэтому и меркнет «торжествующий взгляд», и встречающая толпа «смущена». Отсюда и упрёк из уст умирающей царевны, который заставляет героя задуматься.

В соприкосновении двух миров тот, кто попадает из своего мира в чужой, гибнет.

Природный мир, воплощающий собой представление о плотскости, несёт гибель и в стихотворении А. Н. Муравьёва «Русалка» (1825–1826), опубликованном в сборнике «Таврида» (1827). Природа, река обладают демоническими чертами. Преобладают тёмные цвета: «мрак», «полуночь», смешение громких звуков: «водные девы» играют в шуме, хохоте, смехе, «под ревущей водой». Важен образ смеха: усиливается мотив «греха» и «бесовства».

Автор даёт подробную внешнюю характеристику «водным девам», подчёркивает телесную красоту дев: привлекательны «полным цветом нежной младости», их взор «негою томящий», очи томные, длинные чёрные волосы, рассыпанные по обнажённым плечам, сладострастная «грудь высокая». Русалки, плывущие по Днепру, являются коварными, несущими гибель. Не случайно использован и образ Днепра, который считается местом обитания нечистой силы.

Романтическое двоимирие, когда один из миров представляет собой плотское (природное) начало, под влиянием христианского мировоззрения трансформировалось в противопоставление мира православного и языческого (природного, демонического), который связан с образом русалки, воплощающей концепцию греха. Впервые данный конфликт отразился в поэме А. Одоевского «Василько» (1829–1830).

Важным является образ Днепра, который отражает противостояние и сочетание двух различных культур: языческой и христианской. Русалки появляются при свете луны, которым освещены и православные соборы. Упоминание образа русалок связано с отрицанием факта их существования, поскольку провозглашается победа христианского мира над языческим, но язычество присутствует и живёт наравне с христианством: Мстислава, провожая Васильку на войну, опирается в своих опасениях на предсказание ворожеи. Такое неосознанное обращение к язычеству говорит о том, что оно на подсознании живёт в душах русских людей, глубоко скрыто, в то время как христианская религия на поверхности и общепризнана. Это подтверждается на уровне образов: на поверхности Днепра «молитвенный гул», а пещера «под лоном самых вод» Днепра заполнена грохочущими звуками, визгом и воплем. В поэме подчёркивается характерное для русского фольклора похищение русалками младенцев.

В большей мере фольклорные, народные представления о духах воды отразились в повести О. Сомова «Русалка» (1829). Сам автор ориентирует читателя на фольклор, обозначая жанр своего произведения как «малороссийское предание».

О. Сомов в своём произведении использует традиционный в немецкой литературе мотив неразделённой обманутой любви, которая толкает девушку к самоубийству. Однако героиня не соотносится с западноевропейской, она героиня русского народного предания с «...черными волосами, заплетенными в дрибушки» [7]. В то время как западноевропейская «водная дева» обладала золотыми кудрями и голубыми глазами, привлекательной внешностью, Горпинка, став русалкой, потеряла всю привлекательность.

В отечественной повести отчётливо прослеживается связь с фольклорной традицией: русалки появляются в «зелёную» или «русальную» неделю. Именно в зелёную неделю Фенна поймала свою дочь-русалку, через год в русальную неделю девушка убежала, и в это время был до смерти защекочен Казимир Чепка, обманувший Горпинку.

Характерно сохранение конфликта между православием и языческими представлениями. Мать Горпинки опирается на религиозные постулаты, предостерегая дочь: «...А и того еще хуже (с нами сила крестная!), если в виде польского пана являлся тебе злой искуситель. Ты знаешь, что у нас в Киеве, за грехи наши, много и колдунов и ведьм» [8]. В монастыре, как воплощении православной веры, Фенна ищет успокоения.

Реализацию мотива «водной девы», связанного с весенне-летними обрядами, а также с противопоставлением язычества и православия, можно наблюдать в другой повести Сомова «Купалов вечер» (1831). Образ «водной девы» выступает здесь в традиционном фольклорном воплощении, однако его функция не сводится к художественной реализации народных представлений. «Купалов вечер» начинается и заканчивается с рассуждений о новой вере: «кумиры славянские разбиты и потоплены, а в Киеве красуются храмы Бога Живого и сияют кресты на золотых маковках» [9], «...поглотили витязя, отвергавшего в душе своей приветные призывы Благочестия» [10]. Таким образом, мотив «водной девы» воплощает представления о язычестве, о губительной страсти, которая погубила Кончислава. Но это наказание за неприятие христианской религии.

Мотив «водной девы» как пример переосмысления народных представлений можно увидеть в творчестве Н. В. Гоголя, поскольку автор «не всегда следует фольклорной традиции в изображении демонических образов и часто отклоняется от фольклорной заготовки» [11].

В повести «Майская ночь, или Утопленница» (1829–1830) русалка (утопленница) противопоставлена ведьме, являющейся олицетворением нечистых сил. В образе русалки сконцентрировано представление о невинно погубленной, страдаю-

щей, доброй душе, которая, несмотря на то что совершила грех самоубийства, не осуждается автором.

Важна цветовая/световая гамма в описании внешности русалок: доминирует бледный/белый цвет, подчёркивается их «светящаяся, блестящая сущность», значение которой раскрывается в сопоставлении с ведьмой: «её (ведьмы) тело не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то чёрное» [12]. В свечении проявляет себя внутренняя доброта утопленниц: когда русалка отдавала записку Левко, чтобы помочь ему, «лицо её как-то чудно засветилось и засияло» [13].

Автор вводит мотив смеха, но отходит от традиционной трактовки смеха, свойственного русалкам, представляя его в виде усмешки, то есть улыбки, выражающей недоверие, иронию: автор не рассматривает образ «водной девы» как воплощение греховного начала. Грех в ней присутствует, поскольку она совершила самоубийство, но он искупается перенесёнными ею страданиями.

В повести «Страшная месть» (1829–1832) также появляется образ русалок, которым свойственно «свечение», но здесь автор говорит о них как о «погубивших свои души девах». Они являются частью того мира, который приносит гибель человеку, пространство, в котором они появляются, лишено света. Источник света, который излучают русалки, – страсть, её цель – овладеть душой человека.

Русалка выступает здесь в традиционном фольклорном облике: «волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит с длинных волос на землю» [14]. Это утопленница, погубившая душу, она враждебна по отношению к человеку. Автор говорит о том, что её «уста чудно усмеваются», подчёркивая её обманчивую сущность.

Сходными характеристиками «сверкания» и «света» наделена и русалка из «Вия» (1833). Восприятие русалки эстетическое и чувственное, поскольку она создана «из блеска и трепета». Внимание приковывает её красивое тело. В повести нет мотива плотского искушения: Хома просто любит красоту тела русалки. Однако можно проследить мотив опасности, который заложен в её глазах (дано определение «острые») и пении, вторгающихся в душу.

В повестях Гоголя «свечение» и «блеск» русалок сближает их с мифологической девой зари, от которой родился, трансформировавшись, образ морской, водяной девы. Здесь он наиболее близок к своему истоку, поскольку Хома скачет на спине у ведьмы по воздуху, который кажется ему морем, а трава внизу – дном.

Для характеристики образа автор снова вводит мотив смеха, который неотделим от дрожи:

«задрожав сверкающим смехом», «Она вся дрожит и смеётся в воде» [15]. Смех указывает на появление мотива заманивания.

Авторской обработкой фольклорной легенды является повесть В. И. Даля «Башкирская русалка» (1843), которая содержит множество географических, топонимических подробностей. Нет мотива заманивания юноши. В повести есть образы, которые выполняют функцию защитников «водной деви» – как, например, у Ф. де ла Мотт Фуке в повести «Ундина» (1811) – это её отец и брат.

В описании образа «водной деви» уделяется внимание её волосам: чёрную косу длиною в сорок маховых сажень она расчёсывает золотым гребнем. Образ косы выполняет не просто эстетическую функцию: девушка не расчёсывает её со дня отбытия своего любимого.

Воплощение образа «водной деви» в «Башкирской русалке» подчинено влиянию исламской культуры, устанавливающей определённое место женщины в обществе. Этим объясняется отсутствие мотивов, сформированных в немецкой литературе и ставших традиционными в воплощении мотива «водной деви»: мотива измены, выбора между земной девушкой и девушкой – представительницей природной стихии. Поскольку в исламской культуре принято многожёнство, обозначенная проблема теряет свою актуальность. В связи с этим тема любви в повести отодвинута на второй план: Зая-Туляк ищет себе жену не такую, как девушки его окружения.

Таким образом, мотив «водной деви» в русской литературе первой половины XIX в. стал актуален благодаря влиянию немецкой традиции, через переводческую деятельность Жуковского. Имея в своей основе общие с немецким образом мифологические корни, фольклорный образ русалки трансформировался под воздействием национальной культуры и религиозных воззрений. Христианство перенесло русалку в разряд демологических существ, лишив её светлых тонов и отделив от своей «воздушной», «облачной» пра-

родительницы. Следует отметить, что в литературе мифологический и фольклорный образы органично соединились в творчестве Н. В. Гоголя: образ русалки наполнен светом, он может выступать как противопоставленный тьме, злу.

В отечественной литературе были выделены следующие разнонаправленные реализации мотива «водной деви»: героиня сознательно губит героя (Сомов «Купалов вечер», Лермонтов «Тамара») или представляет собой существо, которое не осознаёт того, что является причиной гибели (Лермонтов «Русалка»); смерть героя – это акт его доброй воли, не связанный с мезтью «водной деви» (Даль «Башкирская русалка»); русалка может помогать человеку (Гоголь «Майская ночь»).

Примечания

1. Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954. С. 163.
2. Там же. С. 163.
3. Пушкин А. С. Собрание сочинений. М., 1995. Т. 2. С. 88.
4. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 341.
5. Айдачич Д. В. Смех демона в славянских литературах XIX века // Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999. С. 28–35.
6. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. М., 1983. Т. 1. С. 86.
7. Там же.
8. Сомов О. М. Русалка // Русская романтическая повесть. М., 1983. С. 166.
9. Сомов О. М. Купалов вечер // Сомов О. М. Купалов вечер. Избранные произведения. Киев, 1991. С. 93.
10. Там же. С. 94.
11. Звездин А. Образ ведьмы у Гоголя: фольклорные истоки и средневековая христианская мистика // Гоголь как явление мировой литературы: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / под ред. Ю. В. Манна. М., 2003. С. 125.
12. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. М., 1984. Т. 1. С. 77.
13. Там же.
14. Там же. С. 164.
15. Там же. С. 147.

Е. Ю. Куликова

**К ВОПРОСУ О ДИНАМИКЕ МОТИВА
И ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В ПОЭЗИИ
АКМЕИСТОВ: ОСОБЕННОСТИ
ПОЭТИЧЕСКИХ «ТРАВЕЛОГОВ»***

Рассматривается пространственный аспект в лирике акмеистов (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам). Отмечается важность темы поэтического путешествия у акмеистов как воплощения подвижности и изменчивости бытия.

The article deals with the spatial aspect in the lyrics of Acmeists (N. Gumilev, A. Akhmatova, O. Mandelstam). The author marks the importance of poetic travel in Acmeists' works as the expression of dynamics and variability of being.

Ключевые слова: пространство, динамика, поэтическое путешествие, лирический сюжет, мотив.

Keywords: space, dynamics, poetic travel, lyrical plot, motif.

Пространство в творчестве акмеистов можно рассмотреть с точки зрения соотношения динамических и статических черт: поэтическое движение обнаруживается как некая заданность, как метаморфозы хронотопа, лирического сюжета, слова. Свойственная акмеизму тяга к архитектурному выстраиванию стихотворного топоса оборачивается, в конечном итоге, тягой к темпоральному осмыслению пространства, к бергсоновской длительности (*durée*). Происходит своего рода «оживление текста», который наделяется особой гибкостью и динамичностью, тяготением к «модернистскому идеалу синкретизма искусств... к синтезу многовекового культурного наследия» [1].

Особенности композиции и лирического сюжета текстов «главных» акмеистов – Н. Гумилева, О. Мандельштама и А. Ахматовой – подчеркнута ориентированность, с одной стороны, на создание упорядоченной формы стихотворения; с другой – на преодоление «чистоты» этой упорядоченности. Почти выходя порой за пределы словесного и погружаясь в изобразительность пространственного искусства, акмеисты открывают мир возможностей, который постоянно меняется под воздействием силы предметности. «Вещь» обретает свободу благодаря культурному подтек-

сту; кроме того, изначальная устремленность к трансформациям, преображению (*Notre Dame* – живой, с «чудовищными ребрами»; лирическая героиня Ахматовой на глазах у читателя превращается в статую и т. д.) продуцирует внутреннюю динамику как образа (мотива), так и лирического сюжета, который, конечно, не наделяется от этого нарративными свойствами, но приобретает особое место в нестатичном, незамкнутом пространстве.

В самом явном варианте это движение можно проследить на «поэтических травелогах» Н. Гумилева (и в какой-то мере – на «ментальных», «литературных» – О. Мандельштама). Если классическая литература путешествий обладала, в первую очередь, свойствами «повествовательности», то лирические путешествия акмеистов, сохраняя минимальные черты нарративности, создают новое предметное видение, в котором бытие открывается через динамику осмысления пространства. Можно выделить разные виды этого осмысления:

географический, свойственный поэзии Н. Гумилева;

литературный, «вглубь веков», присущий О. Мандельштаму;

метаморфозы чувства и особенности «движения... перехода, подступа, пути» [2], описанные А. Ахматовой.

Динамическая направленность в текстах Гумилева реализуется через мотивы

1) морских путешествий («Нас было пять... Мы были капитаны», «Капитаны», «Корабль», «Путешествие в Китай» и др.);

2) экзотических путешествий («Шатер»);

3) воображаемых путешествий («Сентиментальное путешествие»).

Именно Гумилев вводит в поэзию тему «морской фантастики», в частности, образы Летучего Голландца и кораблей-призраков (от «Романтических цветов» до «Огненного столпа»). Фантастические, полубалладные истории создают плотное, почти нарративное пространство лирики, отчего лирический сюжет становится более устойчивым и жестким, но вместе с тем эта отчасти повествовательная сюжетность дает новый динамический импульс, позволяющий увидеть предметность и архитектурность каждого отдельного произведения Гумилева.

Экзотические мотивы в творчестве Гумилева появились до того момента, когда поэт увидел реальную Африку. Первые «африканские» стихи (например, известнейший цикл об озере Чад) были написаны до того, как сам поэт побывал в тех местах. Африка волновала Гумилева через французских поэтов и художников (Ш. Леконта де Лиля, Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Гюгена и др.), также через В. Брюсова и К. Бальмонта и тягу

* Статья написана в рамках интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)».

символистов к экзотическим странам. Мечты и стихи, в которые они вылились в «африканских» стихах поэта, оказались настолько убедительными, что долгое время считались именно впечатлениями, а не чистым вымыслом. Между тем они воплотились в жизни Гумилева практически полностью: его дальнейшее творчество продолжило эту отчасти символистскую традицию, обращенную к романтизму с его пристрастием к азиатскому, кавказскому и восточному колориту.

В «Сентиментальном путешествии» морское путешествие, описанное поэтом, в финале оказывается воображаемым, тем самым открывается пересечение топосов реального и вымышленного, которое обретает свою материальность только на листе бумаги. Виртуальное пространство всегда привлекало поэтов и писателей, создающих свой «вторичный» мир (по определению Дж.-Р.-Р. Толкина), но Гумилев как акмеист делает его гибким, движущимся и легко перетекающим от одного поворота к другому. Отметим также ориентированность воображаемых путешествий поэта на стихотворения Ш. Бодлера («L'invitation au voyage», «Le voyage»). В «L'invitation au voyage» возникает пространство неведомой страны – райской, запредельной, рожденной воображением поэта. Она появляется в мечтах и в мечтах же остается (как в гумилевском «Жирафе», кольцевая композиция которого означает поворот финала к началу, поскольку все живописные картины, перечисляемые лирическим героем, – не более чем грезы). Бодлер называет свое стихотворение «Приглашение к путешествию», хотя путешествия как такового здесь нет вовсе; voyage – это процесс мечты, способ, с помощью которого из реальности можно соскользнуть в необыкновенный мир.

Литературные путешествия О. Мандельштама к одному из его любимых поэтов – Франсуа Вийону – создают, в конечном итоге, поэтический миф о Вийоне. Поэтические «взаимоотношения» Мандельштама и Вийона можно увидеть в стихотворениях «Я молю, как жалости и милости...», «Чтоб приятель и ветра, и капель...», «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...» и др. Можно выделить определенный мотивный комплекс лирики Мандельштама, связанный с именем и судьбой французского поэта: *песенка, жаворонки, вода, песчанник, вор, тюрьма, готика, фиалка, ножницы, парикмахер, пир во время чумы, кубок, наследство, моление о чаше, «век-зверь» и «человек-зверек»*. Пространственная разграниченность во французских текстах Мандельштама соотносена с «полетной» свободой, с нарушением и отменой всех границ, что подчеркивает особую структуру стиха, в котором кристалльно установленные границы стираются и оборачиваются своей противоположностью.

В лирике Ахматовой «чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, ступило в сюжет» [3]: некая статичность образов совмещается с вещественностью и пластичностью ее стихов, которые несут в себе пространственные изменения, разбивающие плотность скульптурных форм. У Ахматовой неподвижность всегда дублирована пространственной динамичностью. В частности, мотивы льда, снега, холода втягивают в себя, словно воронка, мотивы статуарности и творчества: внешний облик Музы приобретает снежно-скульптурные черты, помимо уже неоднократно отмечавшихся, начиная с В. М. Жирмунского, «смуглых» ног и рук, «дырявого платка» и пр. Две эти линии открывают творческий миф Ахматовой, которая традиционные, практически стертые метафоры снега-савана и заледенения сердца обыгрывает буквально, извлекая их из невещественного мира и вылепливая, как произведения изобразительного искусства, подобно ваятелю. Таким же образом из абстрактного бытия Ахматова выводит Музу и Пушкина – «вечного современника», который ощущается поэтами серебряного века «не только как высший знак классической парадигмы, но и как неотъемлемая часть “жизненного мира” другого поэта» [4]. Снежные и ледяные мотивы в этом случае становятся знаком этого перевоплощения, знаком созидания, когда из еще не сказанного рождается текст и оказывается материальнее вещественного объекта, «прочнее пирамид». Зима и ее атрибуты настаивают лирическую героиню в момент отчаяния. Пластичный образ становится «своего рода метафорой героини» [5]. Вместе с тем отчаяние преобразовано в творческую силу, которая из страдающего человека делает поэта. Не случайно Гумилев шутил, что настоящая фамилия Ахматовой «Горенко» подходит ей больше, так как, по сути, отражает ее мироощущение. Скульптурные образы, созданные Ахматовой, отчасти напоминают ледяные фигуры – либо замерзшие от мороза, либо окаменевшие от горя.

В стихотворении «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...» (1922) зимний пейзаж, в центре которого находится «куст / Ледяных ослепительных роз» [6], кажется изначально полностью неподвижным, скованным («С каждым утром сильнее мороз» [7]). Мир застывает как скульптурное изображение. Удивительно то, что Ахматова даже присущий живописи жанр – пейзаж умеет подать будто в скульптурном ряду: все четко очерчено, вылеплено, белоснежно, как мрамор. Между тем эта статичность, окаменелость наполнена движением изнутри: во-первых, мертвенность нарушают веселые звуки (шелест, хруст); во-вторых, динамичные образы таятся внутри этой неподвижности (куст клонится «в белом пламене»,

пышность «парадных снегов» нарушена лыжным следом). Лыжный след разбивает статику и вносит непосредственную силу движения, прочерченного в пространстве. Но Ахматова не просто рисует линию, она помещает ее во временной пласт:

Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем [8].

Память о любви, о зимней прогулке живет не только в пространстве, но и во времени: она застывает под воздействием мороза и превращается в почти скульптурное изображение, но в тот же самый момент эта статуарность разбивается, и описание наделяется гибкостью, подвижностью и теплотой чувства.

Отметим, что образы, мотивы и лирический сюжет акмеистической поэтики – поэтики классической ясности, гармонии и целостности – складываются через создание полифонического пространства, которое изнутри наполнено движением, постоянно трансформируется и выходит за свои границы. Общеизвестна близость символистов к музыке, а акмеистов – к изобразительному искусству, что подчеркивает их пространственное мышление. Но необходимо также отметить, что в своих стихах и Гумилев, и Мандельштам, и Ахматова раздвигают «данные Богом» измерения и открывают их текучесть и нестабильность, почти звучание. М. И. Шапир отмечает наличие ассоциативных рядов между музыкой и архитектурой у раннего Мандельштама: «Изменчивая, подвижная музыка и неизменная, недвижная архитектура близки своей “беспредметностью”: в обоих искусствах предельно редуцировано денотативное начало; отсюда известный афоризм: “архитектура – застывшая музыка”, “музыка в камне» [9]. Это соединение застывания и изменчивости, прерывистости и протяженности, растянутости и сближения и составляет особенность пространственной организации текстов акмеистов.

П. А. Флоренский, считающий «точку началом и первообразом понятия пространства» [10], писал: «Пространству из точек противопоставляются точки в пространстве; точечному множе-

ству противостоит в мысли сплошное continuum, в отношении которого точки устанавливаются условно» [11]. Можно сказать, что динамическое пространство в лирике акмеистов создается за счет создания continuum'a, своего рода «преодоления» точечности, без которой, собственно, continuum и невозможен: точка является его необходимым началом. Это придает статике изменчивость и погружает ее в длительность и текучесть.

Динамика бытия передана акмеистами в разнообразных формах, и ни одна из них не является застывшей, статичной, только пространственной: само пространство преобразуется на глазах у читателя, делаясь двойственным и неоднозначным, наполняется «временем» и голосами его создателей.

Примечания

1. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академ. проект, 2003. С. 287–289.
2. Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Изд. группа «Прогресс», 1996. С. 268–269.
3. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 385.
4. Полтавцева Н. Г. Анна Ахматова и культура «серебряного века» («вечные образы» культуры в творчестве Ахматовой) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 53.
5. Рубинс М. Указ. соч. С. 245.
6. Ахматова А. А. Собрание соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941. М.: Эллис Лак, 1998. С. 395.
7. Там же.
8. Там же.
9. Шапир М. И. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 374.
10. Каухчишвили Н. М. Динамика пространства и провинции в художественной литературе (предварительные соображения) // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 528.
11. Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов) // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 575.

УДК 812

Г. С. Прохоров

**«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И «В ЧЕМ МОЯ ВЕРА» Л. Н. ТОЛСТОГО
(К ВОПРОСУ О МОНОЛОГИЧНОСТИ/
ПОЛИФОНИЧНОСТИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ)**

Статья посвящена проникновению принципов полифонии и монологичности в публицистический текст. На примере сопоставления фрагмента «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского и «В чем моя вера» Л. Н. Толстого показано отличие двух вариантов. Полифоническое построение приводит к серьезной трансформации суггестивных вкраплений, экземпел, которые из иллюстраций превращаются в микро-тексты, оказывающие обратное влияние на публицистическое обрамление.

The article covers an influence of the polyphonic and monologic structures, that are typical to a fictional text, on social journalism. Comparing the "Muzhik Marey" (an episode of *The Diary of a Writer* by F. M. Dostoevsky) with *In What Is My Faith* by L. N. Tolstoy, the author detects the differences between the polyphonic and monologic variants of social journalism. The polyphonic variant makes the author transform the structural role of allegory, a typical component of social journalistic text. An allegory incorporated into a polyphonic social journalistic text turns from the simple illustration of the author's logic postulates into an autonomic self-evaluated micro-text that has a reverse influence on the journalistic context.

Ключевые слова: «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, публицистический текст, полифоничность, монологичность, экземпела, архитектурная форма.

Keywords: *The Diary of a Writer* by F. M. Dostoevsky, publicistic text, polyphonism, monologism, architectonic form.

В творчестве Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского выработались две противопоставленные формы русского классического романа, обозначенные М. М. Бахтиным как романы монологический и полифонический: «Термин (монологический роман. – Г. П.) (первоначальный его вариант "гомофонический" роман) введен М. М. Бахтиным в связи с противопоставлением романов Достоевского произведениям этого жанра, написанным другими крупнейшими русскими романистами (Л. Толстой, Тургенев, Гончаров)» [1]. Согласно М. М. Бахтину, для любого романа как неканонического жанра характерен определенный набор внутренне мотивированных принципов – передней зоны построения образности, незавершенного настоящего, стилистической трехмерности. И романы Ф. М. Достоевского, и романы Л. Н. Толстого равно удовлетворяют жанровым требованиям. Однако эта жанровая «внутренняя

мера» (Н. Д. Тмарченко) может быть по-разному воплощена. Понятия монологического и полифонического романа, следовательно, опираются на противопоставленность авторски избранных вариантов сочетания голосов и сознаний: «Диалогические отношения между живыми голосами нельзя логизировать, нельзя свести к голому рго и contra. <...> полифонический или многоголосый роман, резко отличный от господствующего типа гомофонного или монологического романа. «Равноправные с автором голоса» [2]. Поэтому невозможно ставить знак равенства между полифоничностью и диалогом, монологичностью и повествовательностью. Полифония связана с диалогом не как с лингвистической категорией, а как с речевой ситуацией, в которой присутствуют два равноправных и независимых друг от друга субъекта: «...чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, – с ними можно только диалогически общаться. Думать о них – значит говорить с ними, иначе они тотчас же поворачиваются к нам своей объективной стороной <...>. От автора полифонического романа требуется огромная и напряженная диалогическая активность: как только она ослабевает, герои начинают застывать и овеществляться, и в романе появляются монологически оформленные куски жизни» [3]. Текст, составленный из диалогов, вполне может быть монологичным; и наоборот, текст, представляющий собой монолог одного героя, вполне может быть диалогичным (например, если этот монолог – стилизация или пародия).

Если противопоставление монологической/полифонической формы применительно к художественным произведениям достаточно описано и традиционно, то вопрос, проявляются ли (и как проявляются) данные принципы за пределами художественных текстов, например, в публицистике – открыт. Интересно, что этот вопрос был открытым и для М. М. Бахтина. Во всяком случае, характеристика «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского имеет контрапунктивный характер: утверждения о принципиальной диалогичности текста («...манера развивать мысль – повсюду одинакова: он развивает ее диалогически, но не в сухом логическом диалоге, а путем сопоставления цельных глубоко индивидуализированных голосов» [4]) противостоит столь же частотная мысль о невозможности полифонии в публицистическом тексте («...в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого» [5]), а ей – структурное сближение «Дневника писателя» отнюдь не с традиционным газетным текстом: ««Хромой бес» Лесажа, Свифт, «Микромегас»

Вольтера и т. п. Мениппова сатира как своего рода злободневный публицистический “журнальный” жанр. Полемика и публицистика у Лукиана, у Петрония, у Варрона и др., пародирование современных направлений. “Дневник писателя” – жанр, восходящий к истокам той же линии» [6].

Вероятно, многое в такой противоречивости идет от размытости самого понятия публицистики, которое было и во многом остается до сих пор неконкретизированным [7]. При этом проникновение активного творческого видения в публицистические тексты – явление, наверное, наименее изученное, в отличие от обратного [8].

В этом аспекте возможно сопоставить публицистику Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. При том что собственно поэтологические дифференциальные черты, свойственные творчеству Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, достаточно хорошо выявлены, соотнесение их публицистики серьезно помогло бы выявить закономерности проявления художественного видения авторов в созданных ими публицистических текстах. В данном случае мы сопоставим «В чем моя вера» Л. Н. Толстого с февральским выпуском «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского за 1876 г., включающим в себя «Мужика Маррея».

Между указанными текстами есть некоторое смысловое сходство, заключающееся в общем «круге проблем»: «я» и «народ»; облик народа; следствия, вытекающие из его христианской сущности. Исходная позиция Л. Н. Толстого в «Чем моя вера» («С тех первых пор детства почти, когда я стал для себя читать Евангелие, во всем Евангелии трогало и умиляло меня больше всего то учение Христа, в котором проповедуется любовь, смирение, унижение, самоотвержение и возмездие добром за зло. Такова и оставалась для меня всегда сущность христианства, то, что я сердцем любил в нем, то, во имя чего я после отчаяния, неверия признал истинным тот смысл, который придает жизни христианский трудовой народ, и во имя чего я подчинил себя тем же верованиям, которые исповедует этот народ, то есть православной церкви» [9]) вполне сопоставима с той, что характерна для «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского: «...мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться пред правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Четьи-Минеи» [10].

В то же время тексты имеют знаковые отличия в ракурсе взгляда. Различия явлены и в приведенных цитатах: «верования» – «правда»; «подчинил» – «преклониться»; «трогало и умиляло ... больше всего то учение Христа, в котором проповедуется любовь...» – «...преклониться пред правдой народной и признать ее за правду».

Полагаем, что данные расхождения вызваны не идейными и/или логическими расхождениями, – скорее это следствие разного принципа видения.

С формальной точки зрения оба автора в свои публицистические произведения вводят эпизоды, приближенные к художественным. Если февральский выпуск «Дневника писателя» за 1876 г. открывается типичной для журналистики отсылкой к актуальным событиям: «Первый № “Дневника писателя” был принят приветливо; почти никто не бранил, то есть в литературе, а там дальше я не знаю» [10], то затем сиюминутная актуальность прерывается «Мужиком Марреем» [11]. Если «В чем моя вера» открывается актуальными отсылками к только что сочиненным публицистическим сочинениям: «О том, почему я прежде не понимал учения Христа и как и почему я понял его, я написал два большие сочинения: “Критику догматического богословия” и новый перевод и соединение четырех Евангелий с объяснениями. В сочинениях этих я методически, шаг за шагом стараюсь разобрать все то, что скрывает от людей истину» [12], то затем текст прерывается фрагментом о Хозяине. Фрагмент этот М. М. Бахтин считал художественным, обращая внимание на его изображающую природу: «...учение весьма неоригинально, но там, где Толстой переходит к конкретному изображению души человека, он остается гениальным художником. Две-три страницы прозрения Ивана Ильича или Хозяина стоят всех его философских рассуждений» [13].

Обе художественные вставки по жанру сближаются с притчей [14]. Они сочетают конкретный и универсальный планы изображения, симметричны (цепь повторов у Толстого и две параллельные истории – о волке и о разбойнике – у Достоевского), герой в них приходит к осознанию «конечной истины»: «Встреча была уединенная <...> и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким просвещенным человеческим чувством <...> может быть наполнено сердце иного грубого <...> крепостного русского мужика» [15] и «Но вот, рассказывают, что пришло время, все услышали во дворе слова учителя, все поняли их, все мало что поняли, все признали, что это сам Бог говорит через учителя, что и учитель-то был сам Бог, и все поверили, как в святыню, в каждое слово учителя» [16].

Однако роль фрагментов в структуре целого разная. У Ф. М. Достоевского «Мужик Маррей» обособлен в отдельный фрагмент. Выделение не просто техническое, оно отделяет «Мужика Маррея» от предшествующего текста. На границе фрагментов меняется лик повествователя: Публицист переходит в рассказчика, утрачивает всеведение и вместе с ним право на окончательную оценку. Присутствующая в публицистической раме оценка сменяется изображением, которое

являет независимые друг от друга и от автора сознания – мужика Маррея и «я», ребенка, – ребенка, который в сюжете еще не знает о своем писательском будущем. Связь фрагментов (ситуация с волком; ситуация в каторжном остроге) подчеркнута ассоциативная. Лишь потому, что увиденное «тогда» есть некая смысловая вершина, эта забытая, детская картинка припоминается героем на каторге, а затем осмысливается Публицистом [17] как некий перспективный «избыток видения», способный здесь и сейчас повторно расширить мировидение: «Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети <...>. Но, с другой стороны, преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non*: чтобы народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. <...> В противном случае, пусть уж мы оба погибнем врозь» [18].

Сознания, изображенные в «Мужике Маррее», динамичны, ни один из персонажей не является прямым рупором Ф. М. Достоевского, но внутренний мир «Мужика Маррея» вступает в диалогические отношения с окружающим «публицистическим» текстом, активно воздействуя на сознание Публициста. Микротекст и рамочное повествование соотносятся как реплики, но совершенно не как логический постулат и его иллюстрация. В этом плане нам кажется довольно сомнительным мнение В. А. Десницкого: ««Столетняя», “Мужик Маррей” – художественные иллюстрации (выделено нами. – Г. П.) к мыслям о народе и его идеалах; “Мальчик у Христа на елке” – вставлен Достоевским в его публицистический трактат о городских, беспризорных детях и их воспитании» [19].

Фрагмент Л. Н. Толстого, наоборот, вплетен в ткань общего публицистического повествования, он несколько от последнего не отделяется. Этот фрагмент – экземпела: суггестивный, риторически обработанный компонент текста, функционально введенный и существующий для подтверждения предшествующей общей посылки. Ни о какой противопоставленности субъектов (мир автора – мир публициста – мир героя) здесь говорить невозможно. Они совершенно слиты в говорящем: «Философия, наука, общественное мнение говорят: учение Христа неисполнимо потому, что жизнь человека зависит не от того света разума, которым он может осветить самую эту жизнь, а от общих законов, и потому <...> надо жить, как живется, твердо веруя, что <...> после того, как мы очень долго будем жить дурно, наша жизнь делается сама собой очень хорошей.

Приходят люди во двор, находят в этом дворе все, что нужно для их жизни: дом со всею утварью» [20].

Экземпела Л. Н. Толстого, в отличие от фрагмента Ф. М. Достоевского, соответствует своему

жанровому инварианту – быть суггестивным доказательством логического рассуждения публициста [21]. Не случайно на финал притчи герои и их поступки никакого влияния не оказывают, достаточно авторской логической конструкции: «Люди все слышали, все поняли, но только пропустили мимо ушей то, что учитель говорил только о том, что людям надо делать свое счастье самим здесь <...>.

Только бы люди перестали себя губить и ожидать, что кто-то придет и поможет им <...>. Никто не поможет, коли сами не помогут. А самим и помогать нечего. Только не ждать ничего ни с неба, ни с земли, а самим перестать губить себя» [22]. В отличие от автора, герои ничего не поняли и ничего не вынесли из собственной жизни. У них нет собственного кругозора и хоть какого-то собственного сознания. Авторский же кругозор и его сознание полностью для них закрыты из-за радикальной незначительности рожденных в экземпеле квазиперсонажей по отношению к фигуре (и голосу) публициста.

Интересно, что даже само отношение к предмету размышления оказывается знаково различным.

Так, для Л. Н. Толстого христианские обязательства вытекают из рационального осмысления и убеждения в том, что христианство есть наилучшее из имеющихся учений: «Я хочу рассказать, как я нашел тот ключ к пониманию учения Христа, который мне открыл истину с ясностью и убедительностью, исключающими сомнение. <...> и разум и опыт показывали мне, что средство это (молитва. – Г. П.) недействительно. Мне все казалось, что действительны могут быть только мои усилия исполнять учение Христа» [23]. Публицист, Л. Н. Толстой, – абсолютный субъект, обладающий правом отбирать в христианстве лучшее и классифицировать это лучшее: «Правила, даваемые церковью о вере в догматы, о соблюдении таинств, постов, молитв, мне были не нужны; а правил, основанных на христианских истинах, не было» [24]. Абсолютное благо в системе трактата «В чем моя вера?» не существует само по себе: оно заключено скорее в человеческом разуме, чем в трансцендентном божественном Откровении. Евангельский текст прекрасен, ибо он служит лучшим из имеющихся средств, позволяющих увидеть путь к благу. Идущий к благу субъект здесь высшая, единственная, неделимая и непреходящая ценность: «Сердце мое говорит ясно, внятно: не казните; наука говорит: не казните, чем больше казните – больше зла; разум говорит: не казните, злом нельзя пресечь зла. Слово Бога, в которое я верю, говорит то же. И я читаю все учение, читаю эти слова: не судите, и не будете судимы <...> и продолжаю считать суды христианским учреждением <...>. И я ужаснулся пред той грубостью обра-

на, в котором я находился» [25]. Как неделима истина, неделимы повествовательные субъекты, замысел произведения, картина мира.

«Дневник писателя» создан в иной системе. Даже становясь предметом рассуждения, христианские обязательства для Ф. М. Достоевского вытекают не из какой-то общей Идеи Всего, а из «образа и подобия Божьего», заложенного и всегда присутствующего в природе человека [26], как бы она ни была замутнена: «Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную симплию песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей» [27] или – в публицистической части – «...судите наш народ не по тому, что он есть, а по тому, чем желал бы стать. <...> если при том и так много грязи, то русский человек и тоскует от нее всего более сам и верит, что все это – лишь наносное и временное, наваждение дьявольское, что кончится тьма и что непременно воссияет когда-нибудь вечный свет» [28]. Бог здесь всегда соотносится с человеком через Свой собственный образ. Духовный переворот, который у Л. Н. Толстого вызывается осознанием греха (понятого как личная ошибка, личное заблуждение), у Ф. М. Достоевского вызывается катарсисом, вызванным лицецерием уже произошедшего искупления, переживанием преодоления одиночества и соприсутствия божественных страданий в страданиях грешника [29]. Секулярное исправление мира, автономный от Бога путь к благу и истине представляются невозможными, ибо благо и истина – это Бог, открывающийся в личном диалоге и всегда готовый к диалогу с любым Своим творением, как бы это творение, на первый взгляд, ни отстояло далеко от Творца.

И в публицистике мир Ф. М. Достоевского явлен серией соотнесенных друг другом сознаний и видений. Принципиальная персоналистичность, необходимость «другого» проникает в «Дневник писателя», где недостаточно просто говорящего.

Можно с известной степенью аккуратности говорить о том, что принципы, служащие центром художественных произведений, играют важную роль и в публицистическом наследии. Во всяком случае, публицистика как Ф. М. Достоевского, так и Л. Н. Толстого несет в себе следы художественного видения, свойственного их авторам. «Дневник писателя» проявляет в себе черты полифонии, тогда как «В чем моя вера» – черты монологизма. Связь между произведением и публицистическим текстом, вероятно, принципиально двусторонняя.

Примечания

1. *Тамарченко Н. Д.* Монологический роман // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 129.

2. *Бахтин М. М.* Достоевский. 1961 г. // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Рус. словари, 1997. С. 373.

3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Рус. словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 80. Обратим внимание, что вслед за процитированным фрагментом начинается подробное противопоставление творческих подходов Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского (Там же. С. 81–88).

4. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского (1929) // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Рус. словари, 2000. С. 65.

5. Там же. С. 67.

6. *Бахтин М. М.* Дополнения и изменения к «Достоевскому» // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Рус. словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 338.

7. Ср.: *Searle J.* The Logical Status of Fictional Discourse // *New Literary History*. Vol. 3. № 2. 1975. P. 319–320.

8. См., напр.: «Эти очерки (деревенские очерки – вставка сделана нами. – Т. К.) были прямо связаны с практической сельскохозяйственной деятельностью Фета, которая дала ему весомое социальное положение...» (*Тархов А. Е.* Комментарии // *Фет А. А.* Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 422) или «Продвигаясь далее в глубь Пруссии, Фет обратил внимание на благоустройство Пруссии, в которой, несмотря на “неблагодарные” почвы, выращивают хлеба, что накормлены сами и вывозят хлеб в Англию» (*Абрамовская И. С.* «Немецкая идиллия» А. Фета (по очеркам «Из-за границы») // А. А. Фет и русская литература / под ред. В. А. Кошелева, М. В. Строганова, Н. З. Коковиной. Курск: Изд-во Курск. гос. пед. ун-та, 2002. С. 54).

9. *Толстой Л. Н.* В чем моя вера? // Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 23. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 306–307. Далее текст цитируется по настоящему изданию с указанием страницы в тексте статьи.

10. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год // Полное собрание сочинений. Т. 20. СПб., 1911. С. 44. Далее текст цитируется по настоящему изданию.

11. На инаковость «Мужика Марей» по отношению к публицистическим нормам указал еще в 1965 г. В. А. Туниманов: «...если раньше после “скудных” profession de foi прибавлялся удивительный рассказ “Мужик Марей”, то теперь <в 1876 г.> он не затрудняет себя подобными “тонкостями” и заполняет сплошь десятки страниц политическими комментариями, прямыми profession de foi и бесконечными пророчествами» (*Туниманов В. А.* Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. Л.: ИРЛИ, 1965. Л. 113).

12. *Толстой Л. Н.* В чем моя вера? // Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 23. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 306.

13. *Бахтин М. М.* Записи лекций по истории русской литературы // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Рус. словари, 2000. С. 255.

14. *Тамарченко Н. Д.* Прича // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 187–188.

15. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год // Полное собрание сочинений. Т. 20. СПб., 1911. С. 56.

16. *Толстой Л. Н.* В чем моя вера? // Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 23. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 383.

17. Собственно говоря, понятие «публицист» здесь становится достаточно условным, поскольку данное лицо соотносится не с биографическим автором, а с героем. По всей видимости, мы имеем дело с некоторым вариантом образа автора. Как и «образ автора», образ публициста выполняет в произведении определенную функцию, а значит, он создан другим (автором-творцом). В то же время он больше удерживает связь с биографической фигурой, временами почти сливаясь с ней в журналистских фрагментах.

18. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год // Полное собрание сочинений. Т. 20. СПб., 1911. С. 51.

19. *Десницкий В. [А.]* Публицистика и литература в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // *Десницкий В.* На литературные темы. Л.; М.: Academia, 1933. С. 327.

20. *Толстой Л. Н.* В чем моя вера? // Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 23. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 382.

21. Использование экземпел как суггестивных вставок в глубоко публицистических текстах сложилось исторически. Будучи по существу речевым жанром, экземпела не отделяется от авторского голоса и не формирует конкурирующий ему мир, но лишь подтверждает последний. См.: *Прохоров Г. С.* Диалог в струк-

туре трактата И. Рейхлина “Augenspiegel” // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы междунар. науч. конф. 3–5 октября 2000 г. Гродно: Гроднен. гос. ун-т, 2001. Ч. 2. С. 81–88.

22. *Толстой Л. Н.* В чем моя вера? // Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 23. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 384.

23. Там же. С. 306.

24. Там же. С. 308.

25. Там же. С. 327.

26. Ср. из письма Ф. М. Достоевского к Н. Фонвизиной от 20 февраля 1854 г.: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. Т. 28. Кн. 1. Л.: Наука, 1985. С. 176).

27. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год // Полное собрание сочинений. Т. 20. СПб., 1911. С. 56.

28. Там же. С. 49.

29. См. *Прохоров Г. С.* «Мир реальный» и «мир художественный» в «Дневнике писателя» за 1873 год (на материале «Власа») // Вестник Челябинского государственного университета: науч. журнал. 2007. № 13(91). С. 81–83.

Национально-художественное и культурное своеобразие художественного текста. Фольклорные традиции

УДК 821.511.152

С. Н. Степин

НАЦИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ МОРДОВИИ 1970–1980-х гг.*

Статья посвящена исследованию национально-художественной специфики поэзии Мордовии 1970–1980-х гг. В ней рассмотрены характерные явления, проблемы и особенности эволюции творчества основных ее представителей. Дан анализ произведений таких поэтов, как С. Кинякин, В. Гадаев, А. Малькин, И. Прончатов, И. Пиняев. Статья позволяет расширить представления об общих закономерностях развития поэзии Мордовии избранного периода с учетом сложности и противоречивости этого процесса.

The article deals with the national artistic specifics of Mordovian poetry of the 1970–1980s. The characteristic phenomena, problems and features of artistic evolution of its basic representatives are considered in it. The analysis of the works of poets S. Kinyakin, V. Gadaev, A. Malkin, I. Pronchatov, I. Pinyaev is given in the article. The study is aimed at providing more comprehensive understanding of the general tendencies in the poetry of Mordovia in the chosen period with regard to its complexity and contradictory traits of the poetic process.

Ключевые слова: поэзия, лирический герой, художественный мир, философская лирика, традиции и новаторство, стихотворение, творческая индивидуальность, художественная манера.

Keywords: poetry, lyrical hero, artistic world, philosophical lyrics, traditions and innovation, a poem, creative individuality, artistic manner.

Достаточно непросто в рамках одной статьи представить полную картину национального и художественного своеобразия поэзии Мордовии обозначенного периода. Поэтому наш исследовательский интерес ограничится анализом творчества лишь некоторых представителей искусства поэтического слова, выявлением основных закономерностей развития их лирики, индивидуально-авторских черт, рядом сравнительно-типологических параллелей, определением места и

роли в литературном пространстве Мордовии 1970–1980-х гг.

Следуя устоявшимся традициям, лирическая поэзия Мордовии шла по пути разумного соотношения чувства и мысли. Именно такой подход позволил ей достичь определенных высот в литературно-поэтическом пространстве национального региона.

Вторая половина XX столетия стала временем прихода в литературу Мордовии целого ряда молодых художников слова – А. Малькина, С. Кинякина, В. Гадаева, А. Мартынова, Э. Симдяновой, И. Калининна, А. Терентьева, Б. Соколова и др. Одной из характерных черт их поэзии являлось тяготение к эпическому началу, что, однако, не означало отказ от лиризма. Поэтому творчество большинства художников слова представляло собой поиск: в одной стороны, они стремились расширить эпическую составляющую поэзии, а с другой – увеличивали внутреннюю емкость своего лирического «я», философизм в осмыслении окружающей их действительности.

Начиная с середины 1960-х гг. в поэзию Мордовии вливается мощный поток лирико-философских раздумий. Кроме значительного числа лирических стихотворений, публикуемых в периодической печати, выходит в свет целый ряд поэтических сборников: «Сила времени» (1969) И. Пиняева, «Журавли зовут в дорогу» (1972), «Осенний костер» (1878) А. Малькина, «Праздники сердца» (1975) В. Гадаева, «Самая красивая» (1973) С. Кинякина, «Жернова» (1977) И. Прончатова, «Хлебный дождь» (1974) А. Мартынова и др.

Говоря о качественных сдвигах в искусстве поэтического слова, о специфике художественно-эстетического мышления поэтов Мордовии, следует обратиться к творчеству С. Кинякина, индивидуальными особенностями поэзии которого всегда были склонность к размышлениям, тяготение к аналитичности мысли. Заявивший о себе в конце 1960-х гг. поэт реализуется в небольших по объему стихах со скрытым глубоким философским смыслом. Большинство его стихотворений посвящено раздумьям о современной жизни, ее перипетиях, душевных исканиях человека. Другой отличительной чертой поэзии С. Кинякина является то, что он ищет вдохновение не в каких-либо абстрактных и отвлеченных явлениях, а в картинах реальной жизни. Философичность его стихов выявляется непроизвольно, очень

* Печатается за счет средств ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. № П381 по теме «Современный литературный процесс Мордовии в контексте новейшей русской литературы»

естественно, они восхищают не парадоксальными мыслями, а подтверждением уже известных и проверенных временем истин. Однако в поэтическом мире С. Кинякина и они, как правило, отмечены новизной.

Тематика стихотворений С. Кинякина достаточно обширна. Размышления поэта связаны с чувствами, мыслями, заботами его современника. Автор обнажает духовную неполноценность человека, порицает его, но не с позиции стороннего наблюдателя, а как представитель этого самого жестокого даже в своей пассивности мира. К примеру, о человеческом равнодушии С. Кинякин размышляет в стихотворении «Ты не успел». Нехватка времени, работа, дела – все это, по мысли автора, лишь отговорки, за которыми удобно прятаться равнодушному сердцу. В результате – не придешь проводить в последний путь близкого человека, упустишь момент, когда твой ребенок попадет под дурное влияние, потеряешь друга и т. д.

Автор задает строго определенную направленность движению своей философской мысли, позволяет читателю убедиться в ее жизненной реальности. В этом состоит философская сущность стихотворения «За жизнь», в котором извечная истина не превращена в сухую, безжизненную формулу, а сохраняет для читателя живую радость открытия. Обманчива тишина весеннего леса, жизнь бьет под каждым листом, под каждой травинкой:

Любой клочок земли весной согрет
И на душе легко. Ведь столько жизней
Вернулось жить на этой белый свет [1].

Поэт расширяет рамки лирики. Кроме уже ставших традиционными форм построения стихотворения, он нередко применяет и другие, в которых строфа состоит из неодинакового количества строк, при этом ритмика не нарушается, так как достаточно удачно используются паузы. Поэта глубоко волнуют проблемы, касающиеся не только судьбы отдельного человека, но и всего современного ему сообщества людей. Опираясь на богатый жизненный опыт, поэтическую культуру мордвы, традиции национальной литературы, С. Кинякин всегда тяготеет к размышляющей поэзии. В своих стихах автор воссоздает свой особый мир. Художественно отображая события личной жизни, автор стремится подвести читателя к широкому философскому обобщению. Причастностью ко всем земным делам, тревогой за все живое пронизано стихотворение «О чем думают президенты?». И хотя по функционально-стилистическим особенностям это стихотворение в большей степени тяготеет к публицистической поэзии, яркость мысли и образность поэтического слова, глубина осмысления важнейшей проблемы придают ему черты философичности.

Нередко поэт оглядывается назад, на пройденный жизненный путь, подводит его итоги. По С. Кинякину, человек, преодолев все жизненные ступени: детство, молодость и зрелость, должен стать мудрым, способным правильно оценить все то, что он оставит после себя.

В каждой национальной литературе есть поэты и прозаики, которые пользуются популярностью у критиков и литературоведов, их творчество является объектом внимания научной мысли. Таковым является и вышеупомянутый С. Кинякин. Но при этом есть и такие художники слова, которые, как нам кажется, незаслуженно забыты критиками и литературоведами. Говоря о поэзии Мордовии второй половины XX в., мы обратимся к творчеству А. Малькина и тем самым попытаемся восполнить существующий пробел в рамках регионального литературоведения. Представим его не только как певца природы и красоты родного мордовского края, но и как самобытного поэта-мыслителя, художника слова, чье творчество является неотъемлемой частью литературного процесса Мордовии обозначенного периода. Разумеется, идеологические штампы значительным образом повлияли на развитие поэзии региона данного периода, накладывая соцреалистический отпечаток не только на лирического героя, его чувства и мысли, но и нередко на лирический сюжет стихотворения в целом. Но верно также и то, что именно это время способствовало появлению целого ряда новых тенденций в искусстве поэтического слова. Об этом убедительно свидетельствуют такие труды мордовских литературоведов, как «Проблемы современной мордовской литературы» (1980) Н. Черепкина, «Признание» (1984) В. Горбунова, «Единство традиций» (1981) А. Алешкина и др. Результатом обращения исследователей к данной проблеме стал вывод о том, что «в мордовской литературе усиливается стремление художников слова к обращению к поэзии, способной задумываться, размышлять над важнейшими вопросами современности» [2]. Ученые сходятся в том, что в поэзии региона доминантным становится философское начало. Неторопливая, размышляющая интонация – вот, пожалуй, одна из наиболее характерных черт поэзии Мордовии 1970–1980-х гг., стремящейся с художественно-философских позиций взглянуть на человека, мир, природу, космос.

Говоря о творческой индивидуальности А. Малькина, отметим, что одной из характерных черт его лирики является то, что употребляемые им художественные коннотации (определения типа «безгрешный», «умерший», «вечный», «честный» и т. п.) показывают, как правило, сущность противопоставления добра и зла, начала и конца, прошлого и будущего, радости и

печали. При этом совокупность таких коннотаций даже в рамках одного стихотворения способна повторяться многократно. К примеру, в целом ряде стихотворений А. Малькина заметны размышления автора о глубоко волнующей его теме смерти, скоротечности жизни, ее неминуемого конца. Поэт стремится как можно более образно донести ее до своего читателя. В стихотворении «Живая вода», представляющем собой диалог человека со смертью, он пишет:

Смерть наклонилась к изголовью –
Точь-в-точь заботливая мать –
Чтоб истекающего кровью
В последний раз поцеловать...
И далее:
И услышал боец с тревогой,
Как будто из земли самой:
– Я за тобой гонялась долго,
Теперь, солдат, ты будешь мой! [3]

Отражая в стихотворных строках свое мироощущение, А. Малькин в известной степени соотносит его с художественным осмыслением бытия мордовскими поэтами старшего поколения, такими как М. Безбородов, П. Кириллов, Н. Эркай. Продолжая классическую литературную традицию, главной идеей своего творчества поэт видит идею гуманизма, оптимистический взгляд на жизнь, веру в будущее. И выражается она, прежде всего, в отходе от высокопарной риторики, в тяготении к душевности, все больше места в ней занимает изображение внутреннего мира человека, духовный опыт народа в целом. Важно и то, что лирика А. Малькина вместила в себя то поэтическое многоголосье, которое во многом способствовало становлению его художественного мастерства, идейно-эстетическому обогащению его лирики. А это, в свою очередь, стимулировало утверждение новых художественно-эстетических ориентиров на пути авторского выражения своих чувств через конкретные человеческие переживания, передаваемые чувствами его лирического героя.

Таким образом, поэтический мир А. Малькина удачно соединил в себе и уважительное отношение к чужому эстетическому опыту, и критическое переосмысление уже сложившихся художественных клише. В его творчестве легко обнаружить парадоксы стиля, иронию, богатство подтекста, умелое нивелирование авторского голоса, преимущественную ориентацию на поэтов старшего поколения. Его видение окружающего мира и человека окрашено особой малькинской субъективностью. Художник, профессионально сочетая классические традиции с современными ему литературными веяниями, в своих стихах создает свой особый художественный мир, моделирует свой образ современника.

Среди целого ряда вопросов, касающихся специфики функционирования поэзии Мордовии, особого внимания заслуживает творчество В. Гадаева – одного из ярчайших представителей так называемой «русской ветви» в мордовской литературе. Своеобразие его поэзии во многом определяется, как это ни парадоксально, традиционной манерой изложения лирического материала. Поэт дает рисунок жизни, в которой нет разницы между живым и неживым, природой и человеком, «малой» и «большой» Родиной. Предмет и содержание искусства в творчестве В. Гадаева слились в единое целое, живое перешло в неживое, и наоборот. Поэтому во всем, что окружает людей, поэт замечает черты человечности. Он замечает, показывает, старается убедить нас в том, что между природой и человеком нет непреодолимого барьера. Поэт одушевляет природу, возвращая человека к его истокам, показывает ему его первоначальное место, открывает ему глаза на его происхождение и вынуждает задуматься над вопросом о том, кто он и куда идет. В этом, пожалуй, одна из первооснов лирики В. Гадаева. Эта и многие другие особенности его поэтики выразились в его поэтических сборниках, вышедших в 1970–1980-е гг.: «Праздники сердца» (1975), «Качка меда» (1977), «Дума и судьба» (1980), «Праздники земли» (1983), «Любви высокая звезда» (1988) и др. Стихи В. Гадаева в большинстве своем предметны, в них много экспрессии, живого чувства, настроения, пластики. «Живописание цветонасыщенным словом, экспрессивной метафорой, нацеленной на создание зрительного эффекта» – так определяет индивидуально-авторский стиль В. Гадаева литературовед С. Г. Девяткин [4].

Следующей характерной особенностью лирики В. Гадаева является ярко выраженное чувство гражданственности. Его лирический герой живо отзывается на события общенародного звучания, его сердце способно вобрать в себя и любовь к родному мордовскому краю, и трепетное отношение ко всей многонациональной России. Родину поэт воспринимает в символическом ключе есенинской поэзии, мощное влияние которой роднит всех поэтов, для которых вечным зовом стала родная земля:

И потому до крика света мне
Все, чем живу, чем болен я,
И с каждым годом все понятнее
Мне наша русская земля [5].

По мере творческого роста В. Гадаев отходит от столь любимой им ранее пейзажной лирики, его мысль обретает более глубокую масштабность. Начиная с 1980-х гг. поэт ставит перед собой иную цель – запечатлеть народ в процессе его трудовой деятельности. Нелегко быть поэтом, если ты не охвачен подлинной тревогой за судь-

бу родного народа. Но В. Гадаев знает верные социальные и эстетические ориентиры и обладает большим запасом нравственной прочности. Он имеет право во весь голос сказать:

Затем, затем мои тревоги,
Любовь и ненависть моя:
Раскрыть – слепым и недалеким –
Глаза на сущность бытия [6].

Стихи В. Гадаева покоряют глубиной чувств. Они, как правило, интонационно просты. В них самым естественным образом мысли и настроения лирического героя сочетаются с его внутренней чистотой и пронизательностью. Их отличают лиризм, чистота звучания, лаконизм. Этому во многом способствует удачно выбранный автором стихотворный размер: четырехстопный ямб в сочетании с пиррихием, а также изобилие красочных эпитетов, часто встречающихся в лирических произведениях поэта. Важной составляющей поэзии В. Гадаева становится и эксперимент в области языка. Гадаевские языковые эксперименты заслуживают внимания не только сами по себе, но и как отражение нестабильности и изменчивости современного мира. В его стихах можно выделить ряд ярких стилистических и грамматических преобразований. Например, «Как государственники. За огрехи / Вождю иному всыпят на орехи», «Над стойлом полудень-дремтина / Жужжат лениво овода», «Горласты! Чешите языками! / Да только на себя взглянуть не вред» и т. д. Однако заметим, что подобные эксперименты основаны зачастую на филологическом чутье художника. Вынося на суд читателя подобные образцы, В. Гадаев преследует главную цель – показать современную жизнь во всей ее многогранности и противоречивости.

Как видим, поэт достаточно разносторонен, диапазон его творчества широк, историчен, верен по самой своей сути. Поэтому, анализируя лирику В. Гадаева, невольно забываешь о ее делении на гражданскую, любовную, философскую и пейзажную. Хотя, как известно, и это деление условно, так как в поэзии все переплетено, гражданское и интимное нередко проникают друг в друга. Другой, не менее важной чертой зрелой лирики В. Гадаева можно назвать художественную обезличенность. Это особенность авторского подхода к созданию нового типа характера и образа современного человека. Она позволяет поэту выразить истинные индивидуальные черты лирического героя, его мировоззрение, его умение сохранить свою неординарность, желание уйти от стереотипа. Именно в процессе поиска нового типа лирического героя В. Гадаев убеждает нас в том, что главное в искусстве – все-таки содержание. Оно подчиняет себе форму, диктует ей свою волю, заставляет ее искать соответствующее оформление. Поэтому вполне за-

кономерно, что, отдавая предпочтение углублению содержательного аспекта в поэзии, автор ищет ответы на вопросы, поставленные временем перед человеком и человечеством.

К началу 1980-х гг. в литературе Мордовии заметную долю поэтической продукции стали составлять переводные произведения. В этом отношении наиболее интересны творческие судьбы И. Прончатова и И. Пиняева.

И. Прончатов предстал перед читателем с переводной книгой стихов «Жернова» (1977) в самом расцвете творческих сил. Он раскрыл читателю не только новые грани своего творчества, но и значительные возможности всей мордовской национальной поэзии. Может показаться, что названный сборник имеет несколько необычное название, но именно в нем таился основной смысл, который помогал понять всю глубину лирико-философских размышлений поэта о судьбе мордовского народа, о прошлом и настоящем, о времени и о себе.

Подчеркнуто спокойная художественная манера поэта проявляется в созданной им в сборнике атмосфере сложности и противоречивости бытия. Эта особенность его лирики отражена в одном из наиболее, как нам кажется, проникновенных стихотворений И. Прончатова:

Рождаясь, громко плачет человек, –
Когда б смеяться смехом самым лучшим,
Весь мир заполучив на весь свой век,
А может, он и прав на всякий случай?
Прощаясь с жизнью, человек молчит, –
Когда б ему рыдать пред мраком неминучим,
В котором уж ни дрожи, ни свечи.
А может, он и прав на всякий случай [7].

Поэт не стремится к показной философичности и назидательности. Он, скорее, советуется со своим читателем, предлагает ему подумать о смысле жизни. Именно в таком доверительном общении и заключается одна из примечательных особенностей поэзии И. Прончатова.

Как видим, совершенно по-разному проявляется творческая индивидуальность мордовских художников слова. Для А. Мартынова характерно тяготение к светлым лирическим интонациям. Лирике С. Кинякина свойственна переходящая из стихотворения в стихотворение философская задумчивость. Характерной особенностью лирики В. Гадаева является ярко выраженное чувство гражданственности. И. Прончатов, остро ощущая ответственность, которая лежит на художнике, говорящем от имени народа, признается: «Чувствую – народ следит за мною строгими глазами». В творческом почерке И. Пиняева на первый план выступают публицистический пафос, поэтическая воинственность к обывательскому отношению к жизни. Неравнодушный характер лирического героя И. Пиняева обнаруживается

почти в каждом стихотворении поэта. Но верно и то, что его поэзия 1970–1980-х гг. не ограничивалась лишь риторической декларацией этого мотива, готовностью откликнуться на «зов человечества». В стихотворении «А мы распахиваем двери» наряду с доверительными нотками присутствует и строгая требовательность, с какой поэт подходит к пониманию сущности человеческой доброты. «Мы откровенно свято верим высоким помыслам людей» [8], – говорит поэт, тем самым раскрывая перед нами двери своего дома, а значит, и двери своей души. И тут же звучит мысль автора, что среди готовых войти в этот дом могут быть и те, кому необходимо напомнить:

Входите!

Только, ради Бога,

Без зла в душе, без яда лжи [9].

Данное заявление не субъективное переживание поэта, не боязнь того, что от черствой души повеет холодом равнодушия в его собственном доме. Оно возникло, скорее, по причине того, что дом в представлении пиняевского героя перерастает в понятие «Родина». И поэтому не случайно, что во многих своих стихах поэт подчиняет личное общесоциальному, гражданскому чувству. Задав себе вопрос: «Как оправдать свое пришествие на свет?», поэт видит ответ на него в сопричастности каждого человека к делам современности. Подобное ощущение себя в мире людей стало своеобразной эстетикой всей поэзии И. Пиняева, художественная значимость и состоятельность которой не вызывает никаких сомнений.

Таким образом, при всей индивидуальности и непохожести поэзии перечисленных нами авторов их стихам присущи общие черты – следование народным традициям, пристальное внимание к темам общечеловеческой значимости, стремление философски преломить через них проблематику современной действительности. Это вполне может свидетельствовать о достаточно высоком идейном и художественно-эстетическом уровне поэзии Мордовии последних десятилетий XX в., которая, в свою очередь, стала той благодатной почвой, на которой выросла и проявила себя на качественно более высоком уровне своего развития лирическая поэзия Мордовии рубежа XX–XXI вв.

Примечания

1. Кинякин С. В. Самая красивая. Саранск, 1973. С. 56.
2. Грбунов В. В. Поэзия – душа народа. Саранск, 1977. С. 112.
3. Малькин А. С. Журавли зовут в дорогу. Саранск, 1972. С. 90.
4. Девяткин С. Г. Озарение // Современная мордовская литература (1960–1980-е годы). Саранск, 1993. С. 266–272.

5. Гадаев В. А. Праздники сердца. Саранск, 1975. С. 67.
6. Там же. С. 89.
7. Прончатов И. Н. Жернова. Саранск, 1977. С. 20.
8. Пиняев И. Д. Сила времени. Саранск, 1969. С. 110.
9. Там же. С. 111.

УДК 821.511.152-311.6

С. В. Шеянова

МОРДОВСКИЙ ВОЕННЫЙ РОМАН В КУЛЬТУРНО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ: К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА И НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ

Статья посвящена изучению генезиса мордовской военной романистики в контексте художественно-эстетической системы Поволжья и Приуралья. Выявлены типологические черты и закономерности динамики данной жанровой традиции в литературах региона, определено своеобразие в развитии национальных крупных эпических форм о войне, их жанрово-стилевая самобытность.

The article presents a study of the Mordovian war novel genesis in the context of Volga and Ural region's artistic aesthetics. The study results are the following. First, the typology and dynamics of the genre tradition have been defined. Second, the national peculiarities of large war epic forms as well as their style and genre features have been described.

Ключевые слова: военный роман, эпические формы, генезис, типологические черты, национальное своеобразие.

Keywords: war novel, epic forms, genesis, typological features, national peculiarity.

В развитии отечественной послевоенной литературы проза о Великой Отечественной войне заняла особое место. Она стала не просто темой, а архипелагом, «целым континентом, материком, где на специфическом жизненном материале находят свое решение едва ли не все идейные и эстетические проблемы современной литературы» [1]. Актуализация соотношений конкретного и общего при изображении событий войны приводит к рассмотрению этих взаимосвязей «в исторической проекции» [2].

Роман как жанр эпически полный, со сложным хронотопом позволяет отразить события войны наиболее полно и многогранно. Романная форма – «ведущий жанр в воссоздании исторической и художественной правды» [3]. Отечественные писатели стремятся осмыслить события Великой Отечественной войны в широких исторических связях, соединить документальный рассказ с обрисовкой емких характеров, индиви-

© Шеянова С. В., 2011

дуализированных типов. Возрастает эпичность обобщения, что определяет особенности многопланового романа с разветвленными сюжетными линиями, с контрастными параллелизмами, со сложными вопросами нравственно-этического плана, глубокими философскими размышлениями об опыте войны.

В мордовском литературоведении проблемы военной романистики рассмотрены в трудах А. В. Алешкина, А. И. Брыжинского, В. М. Макушкина, Г. С. Девяткина, Г. И. Горбунова, М. И. Малькиной, молодых ученых Т. В. Гераськина, Е. А. Кулебякиной, Н. И. Чекашкиной и др. В 1984 г. вышла монография А. И. Брыжинского «В едином строю», в которой впервые в мордовском литературоведении прослеживается художественная эволюция мордовской военно-патриотической прозы от очерка до крупных жанров, сопоставляются ее общие тенденции с закономерностями развития отечественной военной литературы. Однако издание ограничено временными рамками, и в настоящее время требуется комплексное исследование романистики о войне с разных аспектов – особенностей генезиса и становления жанровой традиции, проблематики, взаимосвязи военной и деревенской тематики, определения типологических закономерностей динамики темы войны в крупных эпических формах в художественных системах Поволжья и Приуралья и т. д. На решение обозначенного круга проблем и направлена настоящая статья.

В литературах Поволжья и Приуралья военная тема претерпевает эволюцию. Она не сразу набрала зрелую силу, накапливала художественный опыт постепенно, шаг за шагом. Динамику военной прозы в литературах этого региона весьма точно определяет высказывание А. Г. Бочарова. «С некоторой долей условности, – пишет он, – можно прочертить такой пунктир движения военной прозы: в первые послевоенные годы – «подвиг и герой», затем – более объемное, тяготеющее к полноте изображения «человек на войне»; далее – пристальный интерес к гуманистической проблематике «человек и война», и, наконец, «человек против войны» – в широком сопоставлении войны и мирного быта» [4]. Во время войны и в первые послевоенные годы в литературах вышеназванного региона доминирующее положение занимают малые жанровые формы очерка, зарисовки, рассказы, основанные, в большинстве своем, на документальном материале. С течением времени публицистика и документалистика наполняются психологическими чертами, обогащаются нравственно-этической проблематикой, приобретают черты эпически масштабного изображения человека и реальностей войны, накапливают приемы и стилиевые средства, впоследствии обогащающие средние и крупные жанровые фор-

мы, в которых субъективность изображаемых впечатлений уступает место проблеме исторической памяти. Непрерывность памяти, ее исторический характер, скорее всего, и есть то условие, в котором события войны и тыла начинают изображаться не как частные эпизоды и ситуации, а как широкие и панорамные действия.

Типологически близкий путь развития военного романа от малых жанров в национальных литературах Поволжья и Приуралья можно проследить на примере рассказов и очерков мордовских писателей И. Антонова, Н. Эркая, И. Девина, А. Щеглова, М. Сайгина, чувашских прозаиков А. Артемьева, Л. Агакова, И. Тукташа, С. Аслана, А. Алги, В. Сада, В. Алендея, марийских авторов З. Катковой, В. Иванова, В. Юксерна, Н. Лекайна, башкирских мастеров слова М. Карима, А. Хакимова, Х. Гиляжева и др. Произведения данных авторов отличаются остротой постановки нравственных проблем, жанровой новизной и многообразием, богатством средств и способов художественного воплощения художественно-эстетических идей. Многие из этих писателей определили динамику системы жанров от малых форм к крупным историко-эпическим обобщениям о Великой Отечественной войне. В данном случае доказательны романы «В семье единой» И. Антонова, «Шла дивизия вперед» И. Пиняева, «Выстояли», «Трудные победы» П. Прохорова, «Ураган» М. Сайгина; «Мощь», «Великий путь» С. Аслана, «Герои без вести не пропадают» Д. Кибека, «Меч и серп» А. Алги, «Седели вместе с отцами» В. Сада, «Надежда» Л. Агакова, «Пчелка золотая», «Три сына, три невесты» В. Алендея, «Шеремет» Л. Таллерова; «Дорога Москвы» Д. Исламова, «Клекот беркута» А. Чанышева, «Солдаты без погон» Х. Гиляжева и др.

Начиная с 1970-х гг. литература о войне стала принимать аналитический характер, на что указывает марийский литературовед А. А. Васинкин при анализе поволжской прозы о войне: «Возникновение аналитического исторического повествования о Великой Отечественной войне стало одной из ведущих тенденций» [5]. В качестве примеров исследователь приводит романы «Буря» В. Иванова, «От себя не уйдешь» З. Катковой, «Гусли» В. Юксерна.

Положение, высказанное А. А. Васинкиным, плодотворно, наводит на мысль о том, что личные впечатления от военных событий, становившиеся прежде литературой факта, в последние десятилетия XX столетия стали формировать аналитизм иного рода. Это обстоятельство привело к изменению и жанрового своеобразия военных романов. Аналитизм в крупных эпических полотнах о войне 1970–1980-х гг., а в чувашской прозе и рубежа XX–XIX вв., позволил писате-

лям найти нравственно-философские аспекты изображения исторических событий войны, значительно раздвинул границы жанра, стало культивироваться тяготение к созданию романа-судьбы, романа-характера, романа-семейной хроники, романа-притчи и т. д. Показательны в этом плане мордовские романы «Дым над землей» К. Абрамова, «Ураган» М. Сайгина, «Выстояли» и «Трудные победы» П. Прохорова, произведения марийских романистов В. Иванова «Буря», З. Катковой «От себя не уйдешь», В. Юксерна «Гусли», чувашские произведения «Три сына, три невесты» В. Алендея, «Шеремет» А. Таллерова, «И мужчины плачут» З. Нестеровой, башкирские романы «Судьба желанная» Н. Мусина, «Прощай, Рим!» И. Абдуллина и др. Для вышеназванных писателей правды факта и свидетельств очевидца крайне недостаточно, их герои вступают в сложные противоречивые отношения с историей, что приводит к новому восприятию концепции личности и истории.

С большими достижениями, выработав сильные традиции эпопейности и исторического анализа в 1970–1980-х гг., на рубеже XX–XIX вв. в литературах Поволжья и Приуралья роман о войне стал появляться реже. А в удмуртской литературе традициям военной тематики, к сожалению, не удалось развиваться в крупномасштабные произведения, за исключением, пожалуй, дилогии Т. Архипова «У реки Лудзянки». Потребность в раскрытии внутренних психологических коллизий на материале войны в полной мере отразилась лишь в малой прозе – в произведениях М. Петрова, Н. Байтерякова, Г. Красильникова, С. Самсонова, М. Чернова и др. Однако следует отметить, что достижения военного романа в литературах региона не малозначительны: в литературу входит новый неидеологизированный тип героя – солдата-защитника, усиливается интерес к истории народа, общества, философское осмысление событий и характеров, внимание к нравственно-этическим и гуманистическим проблемам действительности, обогащаются аналитические традиции, предпринимается настойчивая попытка разобраться в последствиях и ошибках войны. Писатели чаще стали раздумывать о роли человека в истории, обратили внимание на трагизм Второй мировой войны, наложившей отпечаток на весь XX в., что привело к уменьшению ложной патетики, восторгов по поводу советской действительности.

В целом, мордовские романы «В семье единой» И. Антонова, «Дым над землей» К. Абрамова, «Шла дивизия вперед» И. Пиняева, «Ураган» М. Сайгина, «Выстояли», «Трудные победы» П. Прохорова имеют много общих черт в идейно-тематической направленности с романами чувашских писателей С. Аслана («Мощь»),

Д. Кибека («Герои без вести не пропадают»), А. Алги («Меч и серп»), марийского прозаика Н. Ильякова («Люди и годы») и др. Все они характеризуются реалистическим и достоверным изображением событий, глубоким проникновением в психологию героев, раскрытием нравственно-этических сторон сознания личности, социально-психологическим осмыслением проблем мира и войны, гармоничным, естественным переплетением в их ткани документальности и художественного вымысла. Исследуя опыт литератур Поволжья и Приуралья о войне, башкирский исследователь С. Г. Сафуанов отмечает, что осмысление войны в национальных художественных системах «привело к звучанию одинаковых мотивов, зачастую даже к выбору сходно-типологических образов. ...Во многих литературах можно наблюдать следующую эволюцию: от непосредственного, эмоционального, несколько даже абстрактного выражения ненависти к фашизму и призывов к борьбе с ним – к появлению реалистических, конкретных образов и ситуаций» [6]. Мы склонны согласиться с данным высказыванием, так как вполне естественно, что один из напряженнейших моментов жизни людей может привести к обнажению морально-этических проблем, к появлению определенных типов героев, к активизации идентичных художественных средств.

Более того, по утверждению П. М. Топера, военная литература всегда развивалась по одним и тем же универсальным законам. Существует ряд «родовых» признаков, характерных для очень многих книг об армии и о войне вне зависимости от того, где и когда они появились. К ним относятся, прежде всего, приближенность к проблематике насильственной смерти; жизненная «укрупненность» и, одновременно, «простота» нравственных проблем по сравнению с пестротой их внешних проявлений в «обычных», мирных условиях; жесткая иерархия человеческих отношений, основанная на служебной, а не на личностной шкале; непосредственная соотнесенность мыслей и действий героев с общими судьбами – социального движения, государства, народа и т. д. Можно указать и на устойчивые мотивы, своего рода сюжетные «константы», которые часто встречаются в самых разных книгах о войнах – солдатская дружба, тяжесть походной жизни, дезертирство, оторванность от семьи и близких, бой за мост (или переправу, или высоту) как узел, к которому сводятся основные нити действия и т. п. [7]

Выявленные литературоведом вполне справедливые «родовые» признаки произведений о войне могут быть полностью спроецированы на поволжские литературы, в которых военный роман продолжает традиции отечественной военно-пат-

риотической прозы. Это прослеживается, как отмечает А. И. Брыжинский, «в постановке масштабных проблем, сходстве жанровых форм, организации обширного материала в остро-драматическом сюжете, в отображении логической связи исторических событий и судеб героев, через образы раскрываются черты характера народа, в приемах психологизации и заострения гражданской позиции писателя» [8].

Вместе с тем мордовский роман о Великой Отечественной войне глубоко национален. В нем даны картины жизни мордовского народа, посредством художественных образов изображен национальный характер с его вековыми традициями и нравственно-этическим сознанием. Эти романы вобрали богатство народного языка, в стиле их повествования наблюдается синтез элементов поэтики устного народного творчества и литературных приемов, выработанных в процессе творческого освоения русского художественного опыта.

Генезис военного романа в мордовской литературе, несмотря на типологическую общность с национальными литературами Поволжья и Приуралья, имеет ряд специфических особенностей. А. И. Брыжинский при рассмотрении жанрового обогащения литератур Поволжья справедливо отмечает, что «история движения поволжских литератур к военному роману различна» [9]. Следует сказать, что если в марийской, чувашской литературе романы о войне появились после повестей по данной тематике, то первый мордовский военный роман «В семье единой» И. Антонова вышел в 1954 г., минуя жанр военной повести. Развитие самой героической повести 1960–1980-х гг. характеризуется, используя выражение М. М. Бахтина, «романизацией» жанра – разветвлением сюжетного повествования, углублением проблематики, проникновением «романных» средств изобразительности и т. д. Таковы повести «Курс – Родина» М. Кяшкина, «Командир подземного гарнизона» А. Соболевского, «Побег из ада» М. Девятаева, «Шумят леса Хинельские» А. Инчина.

Однако еще во время войны мордовские писатели весьма успешно усвоили художественно-концентрированную форму повествования, передачи в лаконичном, сжатом виде глубоких мыслей и эмоций. Показательны в этом плане военные рассказы Н. Эркай, В. Радина, А. Карасева, А. Щеглова, Я. Пинясова и других, сильная сторона которых прослеживается в изображении не только баталистики, но и нравственного потенциала персонажей, в решении проблемы ценности человеческой жизни и нравственного долга.

Качественный рост в развитии военной прозы происходит в послевоенный период. Это связано с тем, что к литературному творчеству возвра-

щаются писатели-фронтовики – М. Сайгин, А. Щеглов, И. Девин, А. Малькин, М. Кяшкин, И. Кишняков, В. Радин, Н. Эркай, Ф. Андрианов и др. Примечательной чертой произведений данных писателей А. И. Брыжинский называет «показ суровой “окопной правды”, взгляд на войну глазами очевидца, восприятие значительности происходивших событий через поведение конкретного человека, его переживания» [10]. Многие рассказы писателей-фронтовиков строятся на одном героическом факте, скрупулезно исследованном автором, раскрывают мотивы героического поступка солдата, представляют собой прекрасный образец психологической прозы, где человеческие судьбы раскрываются в драматических ситуациях. Драматизм обусловлен в них, прежде всего, жесткими обстоятельствами войны, теми испытаниями, которые повышают меру и человеческой требовательности, и ответственности.

Писатель-фронтовик И. Антонов впервые изобразил события прошедшей войны в произведении крупной формы – в романе «В семье единой». В жанровом отношении это роман-очерк, характеризующийся событийным построением сюжета, фрагментарностью композиции, наличием образов реальных лиц, употреблением в ряде мест публицистического стиля.

В романах 1970-х гг. показ общенародного подвига и патриотизма, что характерно для романов конца 1940–1960-х гг. («В семье единой» И. Антонова, «Шла дивизия вперед» И. Пиняева, «Хмара» С. Фетисова), переходит с открытого конфликта вовнутрь, в психологию героя, в философское обобщение событий, в размышления о сущности войны, мира, цены человеческой жизни, роли отдельной личности в ходе трагических событий. В произведениях этого десятилетия нет изображения крупных военных кампаний, все сюжетные разветвления стянуты к одному герою, процесс формирования характера которого более всего привлекает внимание писателей. Гуманистические проблемы морали, долга, ответственности, выбора пути составляют основную сюжетную канву произведений. Характерные черты можно проследить в романах К. Абрамова «Дым над землей», М. Сайгина «Ураган», П. Прохорова «Выстояли». Герои этих полотен – Петр Канаев, Михаил Родькин, Владимир Тимофеев, – оказавшись в суровых обстоятельствах войны, преодолевают себя, заглушают в себе слабости, минутные сомнения. Герои мужают, психологически взрослеют по мере постижения горькой правды войны.

В связи с изменившимися во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг. аксиологическими ориентирами писатели Мордовии пытаются по-новому взглянуть на трагические события военно-

го лихолетья, через несколько десятилетий увидеть то, что ранее находилось вне художественного изображения. Политическое и философское осмысление уроков минувшей войны открыло мастерам слова возможности многоаспектного изображения проблем войны в разных жанрах. Литература, созданная в годы войны и первые послевоенные десятилетия, была основана прежде всего на фактологическом, документальном и публицистическом материале. В произведениях последних десятилетий XX столетия определяющей тенденцией в осмыслении психологии человека на войне становится «движение от односторонности его изображения, по преимуществу героического, к более полному постижению мотивов поступков героев, к философской глубине проникновения в сущность жизненных явлений» [11]. Следует указать, что в этот период наметилась тенденция к проецированию героического прошлого войны на современность, к смещению смысловых акцентов с героических свершений народа в сторону бескомпромиссного отрицания захватнических войн, утверждения идеи мира.

В жанрово-стилевом развитии мордовской романистики о войне можно проследить очевидную динамику. В этом движении виды военного романа трансформируются, происходят жанровые сдвиги. Вместо локального («Хмара» С. Фетисова), моноцентрического («Дым над землей» К. Абрамова, «Ураган» М. Сайгина, «Выстояли» П. Прохорова) прочно утверждается многоплановый, многогеройный роман эпического склада с многослойной композиционной структурой. Справедливости ради следует указать, что в 1980–1990-х гг. по сравнению с героической повестью крупная форма эпико-героического романа оказалась менее продуктивной. Однако говорить о ее невостребованности было бы несправедливо, о чем свидетельствуют дилогия И. Кишнякова «Ищу свою звезду» (1979), «Моя звезда – небо» (1982), роман П. Прохорова «Трудные победы» (1985), трилогия М. Петрова «Красный колосс» (1988, 1989, 1993). Объектом художественного анализа в названных произведениях стали важнейшие проблемы военной действительности: политическая деятельность правительств и дипломатов разных стран, жизнь видных военачальников и рядовых солдат в условиях фронтового быта, партизанское движение, взаимосвязь передовой и тыла, эмоциональное состояние солдат во время боя и т. д. Историзм данных произведений определяется многослойностью изображения героических событий, драматической напряженностью действий, этико-философскими размышлениями об эпохе и человеке в ней.

Художественно-эстетическое обогащение военного романа 1980–1990-х гг. заключается не толь-

ко в расширении тематики, но и в способах художественного познания и отображения действительности, в тщательном поиске путей наиболее глубокого, исторически достоверного изображения военного времени, в общественном и философском осмыслении проблемы человека на войне.

В последние десятилетия развитие военной романистики и прозы в целом характеризуется существенной переориентацией мотива памяти, переходящей в духовную, нравственную категорию. Писатели стремятся восстановить исторический и человеческий опыт войны, показать современному поколению весь трагизм той суровой эпохи, с тем чтобы человечество вынесло соответствующие итоги и строило свое будущее с опорой на гуманистические традиции. Художественное мышление М. Петрова, П. Прохорова, А. Соболевского, М. Девятаева, А. Инчина накладывает отпечаток на всю военную прозу данного периода. Так, романам П. Прохорова «Трудные победы», М. Петрова «Красный колосс» присущ строго реалистический характер повествования, основанный на документальном воссоздании событий, сочетающемся с эссеистической манерой, эмоциональной лиричностью, философской наполненностью. Синтез этих начал приводит к углублению жизненной правды характеров и обстоятельств. Эмоциональность писателей и их тяготение к непосредственному человеческому чувству открывали пути к многостороннему изображению психологического состояния персонажей, что способствовало, в свою очередь, реалистическому отображению военной действительности.

Эволюция мордовского романа о войне охватывает довольно длительный период времени и не представляет собой плавного восхождения. Художественные искания национальных прозаиков развивались по разным жанровым направлениям (роман-очерк, художественно-документальный роман, роман-судьба, политический роман), охватывали разные пласты военной действительности (начальный период войны, оборона Сталинграда, боевой путь одной дивизии, танкового взвода и т. д.). Диалектика изображения событий, обстоятельств и характеров в военном романе прослеживается от констатации факта, описания батальной сцены, локального сюжета к постановке и решению нравственно-этических проблем, к философизации повествования, к монументальности изображаемых событий. Движение мордовского военного романа отмечено обогащением художественной концепции героя, совершенствованием стилистических и жанровых способов представления личности, правдивым отображением процессов сознания и самосознания человека на войне, его эмоций, ощущений, моральных принципов.

Примечания

1. Бочаров А. Г. Человек и война. М., 1978. С. 5.
2. Новиков В. В. Правда народного подвига // Новиков В. В. Художественная правда и диалектика творчества. М., 1988. С. 150–242; Гюнтер Варм «Исторический роман» о Великой Отечественной войне // Современный советский роман: Философские аспекты. Л., 1979. С. 104–121; Иванова Л. В. Современная советская проза о Великой Отечественной войне. М., 1979.
3. Новиков В. В. Правда народного подвига // Новиков В. В. Художественная правда и диалектика творчества. М., 1988. С. 151.
4. Бочаров А. Г. «Военная проза» // Современная русская советская литература: в 2 ч. Ч. 2. Темы. Проблемы. Стиль / под ред. А. Г. Бочарова, Г. А. Белой. М., 1987. С. 43.
5. Васинкин А. А. Постигание глубин человеческого характера: концепция личности в современной прозе о войне // Марийская литература и искусство развитого социализма. Йошкар-Ола, 1984. С. 39.
6. Сафуанов С. Г. Межнациональные связи башкирской литературы. М., 1970. С. 161.
7. Топер П. М. Ради жизни на земле: Литература и война. Традиции. Решения. Герои. 2-е изд., доп. и перераб. М., 1975. С. 13.
8. Брыжинский А. И. В едином строю. Саранск, 1984. С. 116.
9. Брыжинский А. И. Современная мордовская проза. Саранск, 1995. С. 17.
10. Брыжинский А. И. В едином строю. Саранск, 1984. С. 40.
11. Чекашкина Н. И. Художественное осмысление темы Великой Отечественной войны в современной мордовской прозе: 80–90-е годы XX века. Саранск, 2004. С. 7.

УДК 882.0

О. В. Азатуллоева

**НАРОДНО-НРАВСТВЕННЫЕ АКЦЕНТЫ
МИРОВОСПРИЯТИЯ
В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ
КАЗАЧЬЕГО ВОИНСТВА (ПО РОМАНУ
М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»)**

Статья посвящена взаимосвязи устных фольклорных традиций казачества и православия, а также влиянию, которое оказало этическое восприятие мира казачеством на развитие народной культуры. Автор статьи рассматривает данную взаимосвязь на примере художественного текста романа М. Шолохова «Тихий Дон».

The article is devoted to interrelations of oral folklore traditions of the Cossacks and Orthodoxy; it also reveals the influence of the Cossacks' ethical perception of the world on the development of the folk culture. The author of the article considers the given interrelation on the example of the novel by M. Sholokhov "Quiet Flows the Don".

Ключевые слова: казачество, мировосприятие, Шолохов, «Тихий Дон», традиции, фольклор.

Keywords: the Cossacks, attitude, M. A. Sholokhov, "Quiet Flows the Don", traditions, folklore.

Реальность казачьего двора, хутора, станицы с ее обыденностью, в самом положительном смысле этого слова, не могла сформироваться настолько колоритной, если бы она изначально не складывалась из множества особых, специфичных элементов. Немаловажно, что основополагающей и концентрирующей силой в этом смешении различных граней жизненного уклада, традиционных казачьих представлений об окружающем мире, народных дум и идей об историческом развитии общества и места казачества в этом обществе, в частности, стали основы народно-православной культуры.

А. А. Дырдин, рассуждая о народно-православном сознании казачества на страницах «Тихого Дона», обращает внимание на то, что «ценностный релятивизм, вызванный социальными бурями, сразу же сказывается в обыденности, в поведенческой морали», и важен в этом смысле «быстрый переход казачества от строгих правил к свободе от запретов, в том числе и нравственных». Народно-нравственное же звучание роману придают «христианские темы и мотивы, пропущенные через сознание простых казаков» [1].

Нельзя не отметить пристальное внимание М. Шолохова именно к стремлению казачества, в основной его массе, к нравственному при расстановке приоритетов в отношении к окружающему миру, будь то природа (а в романе М. Шо-

лохова – степь, высь), быт (курень, конь), этические представления (вера, правда, испытание).

Окруженный с раннего возраста атмосферой казачьего мира, будучи частью этого микрокосма, воспринимая его как данность, как естественную и неотъемлемую часть своей жизни и самого себя, М. Шолохов в работе над «Тихим Доном» смог обрисовать и изложить бытовую казачью реальность, собрать воедино мельчайшие детали, которые и сформировали в романе сложную и колоритную историческую картину.

Жизнь казачьего двора традиционно создавалась и держалась на принципах православной веры. Нравственное и духовное взросление человека неизменно основывалось на соблюдении в казачьей семье религиозных обычаев и обрядов. Революция и Гражданская война внесли обстоятельные коррективы в веками устоявшиеся основы быта. Все перемены, затронувшие десятилетиями формировавшиеся принципы и воззрения казаков, жизненные обстоятельства, изменения в настроении народа, спровоцированные политическими неурядицами на уровне некоей внутренней интуиции, были проанализированы и отражены в устном словесном творчестве, в частности, посредством исполнения старинных фольклорных произведений и создания новых, отличных от уже существующих по своему содержанию, по настроению и исполнению.

Современные исследователи под казачьим фольклором понимают «жанры, развивающиеся и сохранившиеся в среде воинов-казаков, в условиях похода, вне поселений». Специфичен казачий фольклор тем, что он разграничивается «по функционированию во внешнем и внутреннем быту» [2]. Существует несколько признаков, которые позволяют классифицировать и характеризовать произведения фольклора, среди них – жанровая специфика, темы, сюжеты, герои, поэтические образы.

В «Тихом Доне» казачий фольклор представлен песнями (лирические, «старинные», «новые», «яблочко», «степные», «служивские» и проч.), военными заговорами, устными рассказами, пословицами, поговорками. В силу исторических причин, которые обусловили особенность казачьей жизни и, следовательно, его поведенческой культуры, темами устного творчества становятся семейные отношения, военные будни казаков, вопросы внешней и внутренней политики. Герои и поэтические образы казачьего фольклора – это «славная землюшка наша», «православный тихий Дон», «казак-душа», «казачка молодая», «добрый конь вороной», «калина родная» и др.

Православие, являясь неотъемлемой частью казачьего быта и одним из определяющих факторов в формировании духовной культуры народа, не могло не воздействовать на устное творчество, и в фольклоре шолоховских казаков это

влияние очевидно. В первую очередь, религия определяет в военном казачьем фольклоре мотивы добра, смирения, покаяния и нравственного преображения.

Отправляясь на военную службу, человек, так или иначе, независимо от искренности и силы своей веры в Бога, начинает задумываться о смысле жизни и «о конечности своего бытия». Прощание с домом, с родными, с мирной жизнью располагает к печали и тревоге, к думам о будущем.

Так же и шолоховские герои, соприкасаясь с новой жизнью, отличной от той, которой они жили, чувствуют все возрастающую тревогу: уже нет возврата к старому, знакомому быту, при этом они не знают наверняка, какая жизнь ждет их впереди. В эшелонах, увозящих казаков к русско-австрийской границе, поют «чаще всего» «Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон» [3]. Это лирическая песнь, «понятная и нужная любому человеку» [4] в обстановке начинающейся войны. Совсем скоро, вечерами «в поле у огня», рассказывают служивые «нехитрую повесть», как «казак, умирая, просил и молил насыпать курган ему большой в головах», а недалеко поют о надежде на лучшее – «Возвращается домой атаман молодой». В тексте «Тихого Дона» находим также «жалобные» песни или даже «грустную бабью».

Н. Корниенко, рассуждая, в частности, об отношении автора-прозаика к песенным текстам, отмечает, что и в архитектонике «Тихого Дона» песни – это «авторское указание на фон», на «устную традицию», чем, собственно, и является фольклор (народное творчество) [5].

Лирические песни – важные составляющие художественного текста «Тихого Дона», поскольку и в действительности лирическая песня сопровождала казака на протяжении всего жизненного пути – от рождения до смерти. Лирические песни выражают «родственные связи с жизнью», могут взволновать или успокоить, повлиять на настроение и душевное состояние исполнителя и слушателя. Настоящая песня может стать не только отражением народной жизни с ее христианскими традициями, но и организовывать духовный мир человека.

Понимание того, что в реальности лишь миг решает будущее человека, ожидание этого пограничного состояния, когда человек из одного качественного, ему известного, состояния – земной жизни – переместится в иное, совершенно неведомое, то, которое будет после возможной и каждое мгновение ожидаемой смерти, – приводит к смятению в душах казаков, отправляющихся на войну. Близость кончины зачастую приводит к мысли, «обладает ли жизнь положительной ценностью, притом ценностью всеобщей и безусловной» (Е. Н. Трубецкой) [6].

В «Очерках русской смуты» А. Н. Деникин о внутреннем мире отступающих за Дон солдат пишет как о «смертельной нравственной усталости». При детальном рассмотрении человеческая масса оказывается скоплением «измученных, оборванных, голодных, но не павших духом» несчастных людей, которых война разделила, искалечила физически и нравственно. Под национальной трагедией, случившейся в России, А. Деникин подводит вполне прозаический, немудреный итог – «казацья песня спета». Переживания нищенских, но живых душ у Деникина выплескиваются в «нескладные, но задушевные песни», опять же скорбные, сочиненные на злобу дня: «Дружно, корниловцы, в ногу / С нами Корнилов идет; / Спасет он, поверьте, отчизну, / Не выдаст он русский народ» [7].

Очевидно, в сознании истинного воина должны формироваться некие рамки дозволенного, которые помогают видеть различие между «святым делом – убить врага на поле боя» и беспощадными казнями и безжалостными расправами. Немаловажно, что народное творчество ориентирует на справедливость и великодушие, как традиционные черты в характере казака.

Если обратиться к тексту «Тихого Дона», то о том, что не все дозволено на войне, с казаками из хутора Татарского заводил разговор «дряхлый дед, участник турецкой войны». Его речь – это просьба или наставление о «человечьей правде». Первое – «чужого на войне не бери»; второе – «женщин упаси Бог трогать»; третье – обращаясь к Богу с молитвами. Этот эпизод у М. Шолохова некоторым образом перекликается с «Поучением» Владимира Мономаха «о трех добрых делах, которые должны приводить людей к победе... – покаяние, слезы и милостыня» [8].

Обнаруживаемые в художественном мире шолоховского романа молитвы-заговоры и в реальной жизни передавались одним поколением другому («Деду моему покойнику от его деда досталась»), просят в них не только о себе, но и о своем товарище, о своем коне. Молитвы, которые проговаривают казаки на страницах романа у М. Шолохова, соединяют в себе элементы религиозного («Господь Иисус Христос», «Пречистая владычица святая богородица», «святые отцы и небесные силы», «во имя отца, и сына, и святого духа»), языческого («бел-горюч камень Алтор») и даже сказочного (колдун, колдунница, чародеи, сказочный остров Буян).

Все молитвы – неизменные атрибуты казачьего фольклора – передают представления казаков о мире, их окружающем, его приоритетах. Их важное предназначение состоит также в том, что молитвы сохраняют военные казачьи традиции, иногда несколько модифицируя их относительно нового времени, но оставляя неизменными их сущность.

В военном казацком фольклоре укоренилась и сказка. Шолоховские казаки внимают, как «вяжет сотенный краснобай замысловатые петли сказки» о москалях и нечистой силе. Слушают с восклицаниями, с восхищением, «с неослабным вниманием», подобно детям, забывая о действительности и реальных противниках. Народная сказка всегда учит главному – добро побеждает зло, такова и христианская мораль.

Тревога казака о личном будущем неразрывна с тревогой о судьбе своей земли и как территории Области Войска Донского, и как кормилицы, «защитницы казака». Тоска тех, кто не имеет возможности работать на земле и должен воевать, изливается в плясовую – «Вот таперя нам попить, погулять, когда нечего на баз загонять...», или в песне «Яблочко» – «Самовар кипит, рыба жарится, а кадеты придут – будем жалиться»; «Гулять хочу!» – рычал казак Ермаков, которого Григорий Мелехов любил за «исключительную храбрость и казачью лихость»; и далее, «Пропадает жизнь!.. Песни играть хочу!..» – орал «плотный и здоровый дед», лишавшийся своего нажитого. Люди, доведенные до отчаянья, в попойках ищут забытья, пусть даже временного. Социальные катаклизмы, перевернувшие общественность, ставшие обстоятельствами, приведшими к негодованию, несогласию, сомнению в сознании большей части общественности, стали также причинами, повлекшими за собой разрушение устоявшегося народного быта. В такой атмосфере «потребность в пьянстве стремительно вошла в привычку» [9]. В людском сознании образовался некий вакуум – полное отсутствие понимания смысла своего дальнейшего существования. Сложная гражданская ситуация не позволяла говорить о гармонии, и в смысле присутствия ее во внутреннем мире человека, и отсутствия ее во внешнем выражении личностной сущности – песни не поют, а «рычат», «орут». «Похабные казачьи», «ярые плясовые» и подобные песни присущи военным будням, они, чаще всего, свидетельствуют о моральном упадке среди казаков, исполняются они в минуты горестного отчаянья.

Спасением в случившемся хаосе, порожденном Гражданской войной, дед Гришка Коршунов считает смирение. «По божьему указанию все вершится», – наставляет он Григория Мелехова, который слушал «речения» старика, но внутренне не был готов их постичь. Мелехов, храбрый казак, с достаточно высокими нравственными убеждениями, устав от войны, отказывается верить в божественную справедливость: «С пятнадцатого года, как нагляделся на войну, так и надумал, что Бога нету. Никакого! Ежели бы был – не имел бы права допускать людей до такого беспорядка». Но с религиозной точки зрения, «все доброе должно страдать, чтобы воскреснуть» [10], испытания должны не уничтожать, а нравствен-

но закалять человеческую душу, они приближают человека к совершенному, божественному, поскольку «Бог есть также смысл и всего относительного, временного» [11].

Искание Бога среди «крайнего практического безбожия» – это непростая задача для воина. Вот как писал о времени революции и Гражданской войны в России Е. Н. Трубецкой: «И словно самой Родины нет больше, – есть только... хищные волки, которые рвут друг друга на части или собираются в стаи, чтобы вместе нападать на одиноких...» [12]. В таком мире потеряны нравственные ориентиры, утрачены духовные ценности, обесценена человеческая жизнь. Любой из «дурастного народа» «чужими жизнями, как Бог, распоряжается».

О том, что «люди говорили» о самодурстве комиссара Малкина, рассказывает Штокману казак-старообрядец. Его рассказ – смешение жестокой реальности с юмором, шутками, в данном повествовании сложно разграничить действительное и вымысел. Подобные сказы о реальных событиях (Малкин – историческая фигура) принято считать «промежуточной формой между преданиями и устными рассказами» [13].

Религия как одна из граней быта шолоховских казаков отображена и в малых фольклорных жанрах (пословицах, поговорках): «с длинной рукой под церкву», «до Бога высоко, а до царя далеко», «раз, два и в божьи ворота». Малые жанры, как и лирические высокохудожественные песни, важны для понимания и выражения злободневности тем жизни и смерти, доброты, страха, беспринципности.

Н. В. Корниенко отмечает важную роль в тексте «Тихого Дона» такого жанра устного творчества, как частушка, которая присутствует в шолоховском тексте как противовес лирической казачьей песне. Отмечая этот факт, исследователь обозначает, что нельзя относиться к частушке уничижительно, ведь ее задача – более остро показать ту тоску, которая поселилась в душах и умах казаков.

Частушки в тексте романа подразделяются на следующие виды: политические, похабные, бытовые. Важно, что роль этих малых жанров достаточно значима: «...заклятие страха весельем, безумный карнавал с торжествующей стихией языческого веселья, где спутаны все понятия, где “верх” и “низ” взаимозаменяемы и бесконечно переворачивается оппозиция плач-смех» [14].

Политические противостояния начала XX в. дали ход «лютому безверию» [15]. Шолохов, пропуская через это безверие героев романа, обозначает проблемы нравственности, душевного и духовного кризиса. Надломленное войной и обрвавшимся в ее результате хаосом сознание

людей, ставших невольными участниками исторического противостояния, пытается связать две части единого пространства – реальный мир и мир желаемый, который в реальности невозможен, недостижим в силу не зависящих ни от кого причин. И через произведения фольклора и религиозные тексты человек в сложные жизненные периоды пытается выразить свои противоречивые чувства. Фольклор, а именно, его бытовая составляющая, ориентированность на самоанализ и внутреннее изобличение стали одной из нитей в объединении художественного вымысла и реальности в романе М. Шолохова о жизни и деяниях казаков на их пути к физическому и духовному спасению, на их пути домой.

Примечания

1. Дырдин А. А. Этюды о Михаиле Шолохове. М.: Фонд «Шолоховская энциклопедия», 2009. С. 60.
2. Рудиченко Т. С. Система жанров донского казачества // Вольная станица, 2009. URL: <http://fstanitsa.ru/node/139?page=0,0>
3. Шолохов М. А. Собрание сочинений: в 7 т. / вступ. ст. Ю. Лукина. М.: Мол. гвардия, 1957. Т. 1–8. Здесь и далее цитаты из романа «Тихий Дон» даются по этому изданию.
4. Корниенко Н. В. Читатели и нечитатели у Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 38.
5. Корниенко Н. В. Читатели и нечитатели у Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 223.
6. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1918. URL: <http://vehi.net/etrubeckoi/smysl.zhizni/index.html>
7. Деникин А. Н. Очерки русской смуты. Борьба генерала Корнилова. Август 1917 г. – апрель 1918 г. Репринтное воспроизведение издания. Париж, 1922; М.: Наука, 1991. С. 227.
8. Новиков А. И. История русской философии XIX–XX веков / А. Новиков. СПб.: Изд-во «Лань», 1998. С. 36.
9. Семанов С. «Тихий Дон»: «белые пятна». Подлинная история главной книги XX века. М.: Язуз; Эксмо, 2006. С. 86.
10. Ильин И. Сущность и своеобразие русской культуры. М.: Рус. кн. XXI век, 2007.
11. Макаров Д. Проблема смысла жизни в русской религиозной философии (Е. Трубецкой, С. Франк) // Литература и культура в контексте христианства: материалы междунар. науч. конф. Ульяновск, 2005. С. 101.
12. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Тип. изд-ва И. Д. Сытина, 1918. URL: <http://vehi.net/etrubeckoi/smysl.zhizni/index.html>
13. Рудиченко Т. С. Система жанров донского казачества // Вольная станица, 2009. URL: <http://fstanitsa.ru/node/139?page=0,0>
14. Корниенко Н. В. Читатели и нечитатели у Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 148.
15. Корниенко Н. В. Читатели и нечитатели у Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 31.

Зарубежная литература

Художественно-документальный нарратив. Образ персонажа. Литературное творчество в свете различных научных направлений

УДК 82.111 (091) (092) "18"

О. В. Манжула

ИДЕАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО В РОМАНАХ МЭРИ РЕНО

В статье предпринята попытка проанализировать своеобразие сюжетного воплощения трагедии Александра Македонского как столкновения великой личности и обычного человека в романах Мэри Рено. Автор статьи показывает, что писательница продолжает английскую национальную традицию изображения героев в процессе самопознания.

In the article an attempt is undertaken to analyze the originality of depicting the tragedy of Alexander the Great as the collision of the great person and the ordinary man in the novels by Mary Renault. The author of the article has shown that the writer continues the English national tradition of depicting the protagonists in the process of acquiring self-knowledge.

Ключевые слова: историческая личность, исторический роман, художественный вымысел, историзм, историческая действительность, античность, Мэри Рено.

Keywords: historical person, historical novel, fiction, historical novel, historicity, historical reality, antiquity, Mary Renault.

В XX в. исторический роман отражает значительно усложнившееся понимание человека, общества, исторической эволюции, новую интерпретацию времени. Изменяется и герой: он становится обыкновенным человеком, что определяет повышенное внимание к его психологии. Основоположник исторического романа Вальтер Скотт «воссоздал живой мир, достаточно полно учитывающий многообразие и целостность жизни» [1]. Уже тогда внутренний мир героя воспринимался как составная часть картины прошлого. В XX в. этот художественный принцип – «опрокидывания» истории внутрь персонажа – становится принципиальным. Вот почему благодаря такому герою читатель не просто понимает прошлое, но проникается психологией времени.

В романах об Александре Македонском английская писательница Мэри Рено (*Mary Renault*,

1905–1983) создает образ царя в известной степени собирательный, ориентируясь на основные проявления его характера, описанные в разных источниках. Однако при этом она идеализирует и романтизирует личность Александра, представляя его идеальным правителем и человеком: просвещенным, отважным, честным и утонченным. Как известно, изображение истории через судьбу обычного человека, с его слабостями и недостатками, победами и поражениями, стало традицией, особенно в XX в. Вот и М. Рено изображает Александра прежде всего человеком. Одновременно писательница привносит в повествование о македонском царе легендарный компонент, включая в него те предания, которые дошли до наших дней и которые сделали самого Александра легендой. Но все же, в целом, Рено пишет об Александре как о волнующемся, любящем, сомневающемся, т. е. обыкновенном человеке. При этом она показывает трагедию Александра и крушение его мечты. Более того, на этом противоречии между величием личности и крахом человеческих иллюзий и построен сюжет романов трилогии.

После Второй мировой войны в английской литературе пересматривается отношение к мировому и национальному, на какое-то время на первый план выходят героизм и интерес к истории Древнего мира. Это вызывает волну интереса к античности. В 30-х и 40-х гг. наблюдается повышение интереса к исторической прозе. Именно тогда выходят в свет исторические романы Р. Грейвза (1934) и Дж. Линдсея (1948). Героизм подразумевает обращение к конкретной личности, к герою. «Современные писатели предлагают более многообразные принципы типизации героя, который из “средней”, служебной фигуры все чаще становится значительной реальной личностью», – пишет исследователь А. Баканов [2]. Писатели не обходят вниманием и личность Александра Македонского как легендарного героя прошлого. В 1958 г. появляется роман французского писателя Мориса Дрюона (*Druon Maurice*, 1918–2009) «Александр Великий, или Книга о Боге». Писатель выводит повествование за рамки исторической достоверности и высказывает смелые гипотезы, представляя читателю новое жизнеописание Александра Великого, где тот

представлен правителем, «промчавшимся от Индии до Атлантики подобно метеору и тем предопределившим эллинизацию всего древнего мира» [3].

В 1959 г. появляется первый роман из трилогии об Александре Македонском английской писательницы Мэри Рено «Небесное пламя» (“The Fair From Heaven”). Второй роман трилогии, “The Persian Boy”, был написан в 1972 г., а третий, «Погребальные игры» (“The Funeral Games”) – в 1981 г. В романах Рено очевидным образом персонализирует историю. При этом она «доулавливает» не только культурно-историческую эпоху, но и внутренний мир, психологию, интеллектуальный мир персонажей. Однако центральной остается точка зрения сюжетно доминирующей исторической личности. Александр в романах обладает исключительным характером. При этом писательница стремится дать психологически убедительный портрет Александра в первую очередь как человека, а потом уже как царя. Как известно, еще В. Скотт в воспроизведении исторически отдаленных эпох опирался на то, как «жили, думали, чувствовали люди прошлых веков, почему так поступали, а не иначе, под давлением обстоятельств и политических страстей» [4]. Рено придерживается этой традиции и пытается восполнить недостаток исторических фактов художественным вымыслом, основанным на логическом умозаключении, опираясь на историческое реалии. Б. Г. Реизов, размышляя о В. Скотте, подчеркивал стремление писателя «вместить в одно повествование жизнь всей страны, изобразить частные судьбы на фоне общественных катастроф, сплести жизнь обычного среднего человека с событиями государственной важности значило создать целую философию истории, проникнутую мыслью о единстве исторического процесса, о неразрывной связи частных интересов с интересами всего человеческого коллектива» [5]. М. Рено тоже связывает судьбу частного человека с судьбой страны. Ее герой – царь, полководец, но писательница выносит на первый план то, что волнует Александра-человека.

Рено выбирает античность потому, что, во-первых, эта эпоха попросту интересовала ее. Она была в Греции, была впечатлена Кносским дворцом, много и с интересом читала произведения греческих историков. Во-вторых, эта эпоха прежде всего ассоциируется у нее с героизмом, она полна героев – совершенных людей, которыми на протяжении тысячелетий продолжают восхищаться потомки и подвиги которых увековечены в многочисленных произведениях литературы и искусства.

М. Рено идеализировала эпоху античности, эта идеализация была перенесена ею и на героя. От автора исторического художественного произведения еще со времен В. Скотта не требовалось

соблюдения абсолютной исторической точности. Так и Рено смело идет на авторский вымысел, который помогает ей в полной мере раскрыть характер персонажа. Немаловажен также и «гендерный аспект»: как и для других писательниц, творивших в жанре исторического романа – Колин Маккалоу (Colleen McCullough, г. р. 1937), Наоми Митчинсон (Naomi Mitchinson, 1897–1999), Брайер (Bryher, 1894–1983) и Розмари Сатклиф (Rosmary Sutclif, 1920–1992), – исторический роман стал для Мэри Рено возможностью говорить о приключениях, которых она была лишена в жизни, но о которых мечтала в детстве и юности и которые даже в XX в. могли выпасть на долю мужчины в большей степени, чем женщины. Исторический роман стал тем жанром, в котором женщина-писатель имела больше свободы для исследования природы героизма.

Новизна произведения Рено в том, что акцент делается на изображение становления духовного мира героя, его внутреннего «путешествия», что, в известной степени, является продолжением английской национальной традиции – изображения героев в процессе самопознания. Б. М. Проскурнин в исследовании, посвященном Вальтеру Скотту, отмечает: «Идея путешествия, внутренней и внешней неуспокоенности оказывается созвучной идее обретения самого себя» [6]. Это один из частых приемов, используемых в исторических романах. М. Рено выбирает для повествования тип романа-путешествия, поскольку поход Александра – это и есть путешествие в поисках самого себя.

Одним из существенных мотивов в трилогии в связи с изображением героя, пытающегося разобраться в жизни и в самом себе, становится мотив «ученик – учитель». Этим и объясняется выбор повествователей в произведениях Рено. В первом романе Александр показан глазами его учителей (в широком смысле слова), людей, которые формируют личность будущего правителя, во втором – глазами его единственного ученика, а в третьем мы видим его наследие как учителя. Присутствие автора в произведении, по Рено, в какой-то степени является необходимым, поскольку в романе невозможно отобразить с документальной подробностью все события, и нужна их интерпретация. Писательница, обращаясь к истории, преподает нравственный урок, являясь посредником между прошлым и настоящим, анализируя исторический процесс и выделяя исторический опыт, который, как ей кажется, нужен современникам. Автор демонстрирует свое присутствие в романе, вкладывая собственные мысли и чувства в слова героя, от лица которого ведется повествование.

Во втором романе трилогии «Персидский мальчик» македонский царь на главном этапе его

жизни – во время Восточного похода – показан глазами евнуха Багоаса, который анализирует происходящие события и дает им оценку, но здесь присутствует и оценка самой писательницы. Рено предпочла этого рассказчика (повествовательный принцип «новичка»), чтобы максимально приблизить читателя к македонскому царю и чтобы получить возможность показать Александра таким, каким он не был запечатлен в источниках. Этап жизни Александра, о котором рассказывается в этом романе, изобилует многочисленными битвами и сражениями. В книге, однако, этой важной стороне жизни полководца уделяется мало внимания, а больше рассказывается о том, что чувствовал Александр в то время, кого любил и кого ненавидел, как относился к врагам и близким. Рено важно, чтобы читатель увидел Александра прежде всего человеком, а не только полководцем и царем. Кроме того, избрав рассказчиком юного перса, Рено открывает для себя возможность показать, каков Александр в глазах человека иной культуры. Многие в нем, как и во всех македонцах, поначалу кажется Багоасу слишком диким, однако в итоге он видит поведение Александра абсолютно естественным. В третьем романе трилогии, «Погребальные игры», Рено возвращается к изображению Александра через восприятие разных героев: его сподвижников, жрецов, жен, ученых, окружавших его. Однако это уже воспоминания, что и становится для писательницы объяснением, почему сведения об Александре, дошедшие до нас, настолько противоречивы: каждый из мемуаристов видел Александра Великого своими глазами.

Рассказчик Рено во втором романе кажется современным подростком, стиль его повествования, мысли и чувства очень похожи на мысли современного человека. А. А. Бельский считал, что «важнейшие человеческие страсти во всех своих проявлениях, а также и источники, которые их питают, являются общими для всех словесий, состояний, стран и эпох; отсюда следует, что хотя данное состояние общества влияет на мнения, образ мыслей и поступки людей, эти последние по самому своему существу чрезвычайно сходны между собой. Поэтому их чувства и страсти по своему характеру и по своей напряженности приближаются к нашим» [7]. Можно сказать, что Рено, осовременивая речь персонажа, не нарушает принципа историзма; она делает это, чтобы не создавать читателю дополнительные сложности при восприятии античности и осознании того общего, что есть между прошлым и настоящим.

Для Мэри Рено внешние обстоятельства, обстановка, атмосфера, особенности быта и культуры служат фоном для раскрытия характера ее героя, волею обстоятельств оказавшегося на вершине вла-

сти и таким образом непосредственно «делающего историю». Писательница реконструирует нравы, характерные для той эпохи, но показывает только то, как они связывают героя с эпохой, тем самым усиливая исторический колорит.

Рено, для творчества которой свойственна демифологизация, склонна считать Александра обычным смертным, сыном Филиппа. В ее романах Александр постоянно пытается найти доказательства своего божественного происхождения и даже находит их, но он не готов отказаться от того, что он – сын Филиппа, а не иного, божественного, отца. Показательным в такой ситуации является спор двух философов: Анаксарха, который высказывается в пользу божественного происхождения Александра, и Каллисфена, которого возмущает восхваление Александра наряду с божествами. В своей речи Анаксарх заявляет, что когда Александр покинет этот свет, «ему сразу будут возданы почести, достойные божества» [8]. Он говорит: «Мы все должны гордиться, что были первыми, кто поклонился новому богу» [9]. Каллисфен же противится этому и заявляет, что «божественная хвала, возданная смертному, оскорбляет богов» [10]. Такое же смещение, в немалой степени «очеловечивающее» его образ, происходит и в душе царя.

В романах Рено в героическом предстает проявление человеческого начала. Рено относится к своему герою наивно-восхищенно и искренне.

При описании личности Александра М. Рено ссылалась на свидетельства Плутарха, Арриана, Квинта Курция Руфа, Диодора Сицилийского. Чтобы быть объективной, она, по ее словам, «с известной долей скептицизма использовала речи Демосфена и Эсхина» [11]. Писательница утверждала, что многое из того, что может показаться частью легенды, она почерпнула в исторических источниках. Таков эпизод с персидскими послами, когда ребенок Александр ведет себя повзрослому, самостоятельно принимая представителей другого государства, показывая недетскую осведомленность в государственных делах. Мы видим признаки героизации уже в этом эпизоде.

Иначе говоря, Рено явно идеализирует образ Александра. В соответствии с концепцией идеального героя-человека, М. Рено раскрывает множество положительных сторон Александра, представляя его выдающейся личностью. Например, у Рено Александр весьма способен к наукам: Аристотель отмечает, что «наследник был прилежен и собран, он хорошо успевал в этике и логике» [12].

В результате в романах Рено складывается образ царя-легенды, царя-полубога. Всю жизнь Александра окружали легенды, которые сублимировались после его смерти. Один из диадохов Александра, Пердикка, возвещая о смерти царя,

говорит солдатам, что «они все потеряли величайшего из царей, храбрейшего из лучших воинов, известных в этом мире с тех пор, как сыны богов покинули землю» [13].

Согласно А. Г. Баканову, «выявляя исторически особенное в облике человека прошлого, писатели ищут в его душевном мире и то общее, что сближает духовные борения давних эпох и сегодняшней действительности» [14]. М. Рено показывает те конфликты, в которых проявляет себя личность, демонстрируя свои мировоззренческие позиции. В сознании и чувствах Александра сталкиваются религиозные, нравственные и философские проблемы, которые ясно отражают проблемы современные, то, что является актуальным и значимым для современного читателя и для молодого человека любого сословия и национальности во все времена. Писательница, воспроизводя быт и мышление исторических личностей и античных людей, стремится обобщить их опыт и одновременно показать ход исторического процесса. В ее романах присутствуют общечеловеческие идеи, а произведение опирается на метаисторическую основу. А. Баканов утверждает: «Увидеть личность в масштабах истории – значит донести временную определенность человека, его нравственных ценностей и вместе с тем сопоставить их с концепцией человека, рожденной нашей эпохой» [15]. Этой же концепции придерживается Мэри Рено. Многие качества Александра, изображенного в ее романах, прекрасно характеризовали бы любого лидера и во времена эллинизма, и в наши дни.

Проанализировав произведения Рено, мы пришли к выводу, что писательница весьма оригинально продолжает традицию изображения Александра Великого в мировой литературе. Она не допускает расхождения в тех фактах, которые подтверждены документами, а то, что является объектом художественного вымысла, выстраивает с логической последовательностью, исходя из

известных уже реалий и фактов. Упор в произведениях Мэри Рено делается прежде всего на герою как на человеке, вполне понятном и близком современному читателю. С другой стороны, своеобразие романов Рено заключается в том, что обоснованное историческое истолкование получают легенды, а трактовка легендарного начала позволяет ярче и объемнее дать психологические и нравственные характеристики исторических персонажей.

Примечания

1. *Проскурнин Б. М.* Политическое и хронологическое в структуре романа Вальтера Скотта «Талисман» // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX и XX веков. Пермь: Перм. ун-т, 1991. С. 56.
2. *Баканов А. Г.* Современный зарубежный исторический роман. Киев: Выш. шк., 1989. С. 9.
3. *Дрюон М.* Александр Великий, или Книга о Боге / пер. с фр. А. Коротеева. М.: Нугешиинвест, 1993. С. 4.
4. *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм: проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. С. 76.
5. *Реизов Б. Г.* Творчество Вальтера Скотта. Л.: Худож. лит., 1965. С. 24.
6. *Проскурнин Б. М.* Политическое и хронологическое в структуре романа Вальтера Скотта «Талисман» // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX и XX веков. Пермь: Перм. ун-т, 1991. С. 62.
7. *Бельский А. А.* Английский роман 1820-х годов: учеб. пособие. Пермь: Перм. ун-т, 1975. С. 27.
8. *Рено М.* Персидский мальчик / пер. с англ. А. Ковжуна. СПб.: Амфора, 2005. С. 348.
9. Там же. С. 348.
10. Там же. С. 349.
11. *Рено М.* От автора // Рено М. Небесное пламя / пер. с англ. Е. А. Чеботаревой. СПб.: Амфора, 2006б. С. 599.
12. *Рено М.* Небесное пламя / пер. с англ. Е. А. Чеботаревой. СПб.: Амфора, 2006а. С. 323.
13. *Рено М.* Погребальные игры / пер. с англ. М. Ю. Юркан. М.: Эксмо, 2009. С. 46.
14. *Баканов А. Г.* Указ. соч. С. 18.
15. Там же. С. 8.

УДК 821.111(417).06

А. А. Савченко

МИФЫ О КУХУЛИНЕ И ФИОННЕ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ПОЭМЕ Д. ИГАНА «ХОЛМ АЛЛЕНА»

Известно, что древние ирландские мифы о народных героях Кухулине и Фионне, зародившиеся в глубокой древности, популярны в Ирландии и в настоящее время. В своей книге «Холм Аллена» Д. Иган, вспоминая о Фионне, уделяет большое внимание Холму Аллена, рядом с которым, по преданию, жили фении и их вождь, и протестует против строительства фабрики на Холме, ибо тогда будет уничтожена древняя ирландская природная реликвия, а вместе с ней – историческая память. В статье дается анализ текста поэмы, ее идей и особенностей художественной манеры поэта.

It's well known that ancient myths devoted to the famous legend heroes C'uhulainn and Fionn are still popular in Ireland. D. Egan recollects Fionn and his Fianna in his poetic book "The Hill of Allen". But he pays more attention to the Hill of Allen – where, according to the legend, Fionn and his friends used to live and which is considered an ancient natural relic. The poet is against the building of the factory near the Hill because it would destroy not only the landscape but the historical memory of the people. A detailed analysis of D. Egan's ideas and his artistic manner is also presented in the article.

Ключевые слова: миф, Кухулин, Фионн (Финн), фении, Холм Аллена, Тара, «двойной текст».

Keywords: myth, C'uhulainn, Fionn (Finn), Fianna, the Hill of Allen, Tara, double text, sequence of poems.

Общеизвестно, что мифы, легенды и предания, запечатленные в культурной памяти народа, их создавшего, всегда привлекали внимание писателей и поэтов, ибо именно в них особенно явственно отражается его национальная идентичность.

Современный ирландский поэт Десмонд Иган (р. 1936) в книге «Холм Аллена» ("The Hill of Allen", 2001) также обращается к легенде об ирландском национальном герое Фионне (Финне) и его деяниях, своеобразно ее трактуя и искусно придавая ей современное звучание.

Напомним, что ирландские мифы и легенды, сохранившиеся до сих пор и бытующие в народе (что, конечно же, является в наши дни редкостью), имеют кельтские корни и что кельтские мотивы уже давно появились в европейской литературе в романах о короле Артуре и рыцарях Круглого стола (XII в.), а также в «Оссиане» Макферсона (XVIII в.), в котором шотландские баллады во многом были навеяны ирландским эпосом.

Среди множества ирландских саг исследователи выделяют циклы о народных героях Кухулине и Фионне. Интересно отметить, что легенды и сказания далекой старины передавались из уст в уста, заучивались наизусть, а затем воспроизводились в различных аудиториях.

А. А. Смирнов еще в 1976 г. справедливо заметил: «Нет такого темного неграмотного, забитого ирландского крестьянина, который не знал бы кое-каких сказаний о грозном Финне и его сыне, певце Ойсине (Оссиане), равно как и десятка-другого преданий о древних королях и местностях Ирландии – преданий, в которых под покровом вымысла томится зерно исторической действительности» [1].

Такая популярность ирландского эпоса представляется вполне закономерной, так как кельты, вторгнувшись в VI в. на Британские острова, ассимилировались с местным населением и в какой-то степени оказались под его культурным влиянием.

Обращение в христианство в V в., а затем завоевание Ирландии Англией в XVI в. еще более усилили любовь ирландцев к своему героическому эпосу, но, по мнению А. А. Смирнова, с которым трудно не согласиться, творчески эпос почти не обогатился, ибо его «развитие и формирование произошло еще в период независимости Ирландии и может считаться законченным к XX веку» [2].

Если легенды о Кухулине и короле Конхобаре могут, хотя и с натяжкой, претендовать на некую историческую достоверность, то легенды о Фионне (Финне) трудно атрибутировать во времени, а значит, и в истории. «Скорее всего, Финн – древний мифологический образ, поздно и своеобразно оживший в фольклорном творчестве» [3].

Сохранились описания отдельных эпизодов жизни Кухулина – «первого» героя Ирландии (его называют первым за мужество и смелость). Например, легенда о его загадочном рождении: он родился от неизвестной женщины, которая вскоре умерла. Его воспитывала сестра короля Конхобара Дехтире, затем мальчик умер: «Во сне ей предстал некий муж и возвестил, что ныне она зачала от него» [4]. Это был Луг Длинной Руки, отец мальчика, которого она родила и которого сначала назвала Сенантой. С рождения он чувствовал себя богатырем. В легендах рассказывается и об имени, под которым он известен. На пиру у кузнеца Кулана, где шестилетний ребенок оказался среди воинов Конхобара, на него напал пёс, которого Сенанта убил. Кузнец велел мальчику отслужить у него несколько лет в качестве компенсации за гибель собаки. Так появилось имя героя эпоса – Ку-Кулайн (Пес Кулина).

Известны многие сказания о его подвигах, женитьбе, болезни и смерти. Кстати, последней

теме посвящена одноактная пьеса У. Б. Йейтса «Смерть Кухулина» (1939), в которой рассказывается о гибели Кухулина, совершившего перед смертью мужественный поступок: он велел привязать себя к скале, чтобы умереть стоя.

Небезынтересно заметить, что легенды ирландского эпоса обычно написаны в прозе, иногда с вкраплением стихов, языком, мастерски обработанным за много веков.

Что касается мифов о Фионне, то они тоже, как и саги о Кухулине, носят героический характер, и фантастический элемент в них весьма значителен.

Справедливо полагая, что легенды о Фионне хорошо известны ирландцам, Д. Иган в «Холме Аллена» лишь мельком касается истории жизни этого легендарного героя. Нам же представляется необходимым вспомнить мифы о нем, прежде чем непосредственно приступить к анализу поэмы.

Один из них повествует о том, что после его рождения врагами был убит его отец Кумал, вождь ирландских фениев, а мать, длинноволосая Муирне, не могла оставить ребенка рядом с собой и отдала его на воспитание двум женщинам, у которых он научился хорошо бегать, прыгать и плавать, т. е. с ними он приобрел качества, необходимые воину. Потом его направили к бардам, которые прятали его в горах, спасая от возможного покушения на его жизнь со стороны его врага Морне и его сыновей.

Один эпизод его юности объясняет происхождение его имени (впрочем, миф о Фионне построен так же, как и миф о Кухулине, что подчеркивает их типологическое сходство). Встретив однажды юношей, собиравшихся купаться в озере, молодой человек решил вступить с ними в состязание и обогнал их. Юноши увидели, что у него красивая внешность и светлые волосы, и стали звать его Фионном, что означает «светлый и пригожий».

Есть и другое объяснение происхождения его имени: река Бойн в сознании ирландцев связана с кельтским божеством по имени Виндос (яркий, освещающий путь), бывшем символом храбрости и мужества и предводителем смелых воинов. Подобно Виндосу Фионн тоже имел свое войско, называемое *Fianna*. С течением времени *Vindos* трансформировался в древнеирландское *Find*, затем – в современное ирландское имя *Fionn*.

Миф также повествует о том, что после других приключений, неизменно заканчивающихся победой Фионна, он стал изучать поэзию у барда Финегаса, жившего на берегу реки Бойн, «так как в те времена верили, будто поэзия открывается им только на берегу реки» [5]. Финну необходимо было прожить там 7 лет, чтобы поймать «лосося познания», ибо ему предсказали, что если

он съест лосося, то ему откроется все «знание земли». Так и случилось: Финн обрел знание, которое заключалось в девяти орехах мудрости, а также испил воды из родника, которая одарила его способностью понимания настоящего и предвидения будущего.

Следующий этап в жизни Финна – служба у верховного короля Ирландии в Таре – месте, известном и поныне (во многом благодаря роману М. Митчелл «Унесенные ветром», где Тара – поместье семейства О'Хара).

В связи с этим напомним, что при племенном строе Ирландия была разделена на шесть частей, а Срединная область – Миде – была наделом верховного короля, жившего в Таре (Темре).

Именно в Таре Финн и совершил свой великий подвиг: спас Тару от нашествий злого колдуна Айлена, сжигавшего это место раз в год в течение 9 лет. Заметим, что цифры 3, 7 и 9 – магические, характерные для мифов: «было у фениев семижды двадцать и десять вождей, у каждого было по трижды десять воинов» [6].

В Таре Финна избрали вождем фениев, коим он оставался до самой смерти. Он считался одним из самых храбрых воинов, и в то же время был бардом и друидом. Его моральные правила: ничего не обещать вечером, чего нельзя исполнить утром, никогда не обижать друзей, в мирной жизни быть спокойным, а в бою – яростным, – представляются актуальными до наших дней.

Надо отметить, что в ирландских легендах героям присуще почтительное отношение к женщине, «своего рода первобытное рыцарство» [7]. Рыцарское почтение к женщине свойственно и Финну, что особенно ярко проявляется в истории его любви к прекрасной Сабд, превращенной Черным Друидом в оленуху, родившую ему сына Ойсина.

В легендах о Финне дается и история приобретения самых храбрых воинов к фениям, которым надо было пройти через многие испытания, доказывая свои храбрость и мужество. Нужно было также следовать целому ряду правил – своеобразному кодексу чести, которые могут служить своеобразным дополнением к представлению Финна о добре: «Не ищи изъянов в тех, кто выше тебя. Не торопись ссориться... не будь груб с простыми людьми... Не угрожай и не клянись зря, иначе позор падет на твою голову... Не бросай того, кому обещал свою защиту... Не говори много. Не торопись искать в других дурное. Будь храбрым, не восстанавливай против себя своих товарищей, не отказывай никому в куске мяса. Не скупись» [8].

Следует подчеркнуть, что о чудесных подвигах фениев существует великое множество легенд, и по охвату событий сказания о Финне (Фионне), как полагает ирландский фольклорист

Дейти О'Гейн (Daithe O h Og'ain), могут выдержать сравнение с «Одиссеей», легендами о Гайавате, финской «Калевалой», русскими былинами и другими выдающимися произведениями устного народного творчества разных стран, а мифы о Фионне и его деяниях оказали влияние на таких великих ирландцев, как У. Б. Йейтс, Д. Джойс, Д. Иган, а также на многих выдающихся деятелей культуры: Байрона, Кольриджа, Клопштока, Шуберта, Мендельсона, Брамса и др. [9]

Еще раз отметим, что в «Холме Аллена» Д. Иган весьма лаконично говорит о мифе о Фионне. У него другая цель – привлечь внимание к самому Холму и прилегающим к нему местам как к историческим реликвиям, связанным с прошлым его Родины. Вспоминая фениев и их вождя, поэт актуализирует важную проблему, волнующую простых ирландцев и значимую для многих народов мира. Это – проблема сохранения памятников, рукотворных и созданных самой природой, связанных с историей и культурой той или иной страны.

Расположенный между столицей Ирландии Дублином и графством Килдер, где постоянно живет сам Д. Иган, Холм Аллена высотой примерно 200 м [10], по мнению поэта, невольно заставляет едущих по дороге из столицы и обратно людей вспомнить историю и легендарные подвиги Фионна и его воинов.

Примечательно, что, по преданию, именно на Холме располагалась резиденция Фионна, однако во второй половине XX в. там находились военные казармы. Теперь же, как говорится в самом начале сборника стихов, здесь работает карьер, где добывают строительный камень и мел, и поэта возмущает реальная угроза разрушения памятника национальной культуры.

В 1-м стихотворении, а книга, как ясно из подзаголовка “sequ-ence of poems” [11], состоит из 15 стихотворений с эпилогом и второй части – песни под названием “Death of a Hill” («Смерть Холма»), Д. Иган с сожалением пишет о том, что пока люди, возвращающиеся домой из Дублина, попадают под обаяние красивого пейзажа, но вскоре, когда экскаваторами уничтожат Холм, неминуемо образуется пустота, не только в буквальном, но и в переносном смысле слова. Что может ее заполнить? – вопрошает поэт, и не находит ответа.

Второе стихотворение продолжает размышления о прошлом Средней части Ирландии, в которой находится Холм, однако:

not a sight to be seen
through the wet timeless mist [12]

сквозь влажный вечный туман

ничего нельзя увидеть (Здесь и далее перевод наш. – А. С.), ибо нет уже следов легендарной «Земли Молодости», куда певец Ойсин ушел вме-

сте со своей возлюбленной Ниам. И поэт с горечью пишет о том, что теперь в Ирландии важнее построить «республику супермаркетов» (“supermarket republic”), чем углубляться в ее историю и культуру, но это, по его мнению, все же необходимо сделать.

Последние строки стихотворения набраны курсивом, являющимся характерной чертой творческого почерка Д. Игана и обычно используемого для усиления важной для него идеи:

I have seen the two birds flying
straight through the ancient site
there overlooking Allen island
I have seen the Fianna
flitting between trees into the grey [13].

Я видел двух птичек летящих
над древним склоном горы
откуда можно смотреть на Холм Аллена
Я увидел и фениев
мчащихся между деревьями в седом сумраке
ночи.

В последующих частях sequence в фокусе внимания автора цена прогресса, который в XXI в. понимается его согражданами как уход от старой Ирландии, от ее духовных ценностей:

Progress away from
Прогресс отдаляется от
Whatever Ireland is
Ирландии какой бы она ни была
Whatever culture is
от культуры какой бы она ни была
Whatever the spirit is
от духовности какой бы она ни была
Whatever we really are [14].

и от нас таких какими мы сейчас являемся.

Поэт вновь обращается к мифам, в которых действуют Фионн и его фении, король Кормак, Дайармид, Ойсин и его друг благородный и сильный Оскар (кстати, можно вспомнить о том, что происхождение его имени связано с творениями Макферсона, который, в свою очередь, заимствовал этот образ у фениев, и о том, что название высшей награды США в области киноискусства связано с именем этого ирландского богатыря, как утверждают ирландские источники).

Д. Игану явно импонирует тот факт, что все эти герои, согласно преданиям, были одновременно воинами и героями, хорошо знавшими гальскую просодию.

Хотя в сказаниях много вымысла и большую роль играет воображение, и все было совсем не так, как описано, легенды, убежден поэт, призваны

...nourish hungry minds
with truth beyond proving
with a feeling for living
with a sense of oneself [15].

...накормить голодные умы

правдой не нуждающейся в доказательствах
ощущением жизни
и чувством собственного достоинства.
И все это, продолжает Д. Иган:
might have linked us together
in the more than mortal [16].
могло бы соединить нас
крепче чем смерть.

Пятое стихотворение представляет собой беседу с посетившим графство Килдер знакомым писателем, когда, показывая ему деревья, растущие на склонах Холма Аллена, поля вокруг него, построенные неподалеку дома, поэт надеется, что гость не заметит строительства завода около Холма, не услышит «стона горы» и не почувствует молчаливого согласия людей с тем, что происходит:

hoping he will not hear надеясь что он не услышит

its scream ее стонов
our silence [17]. и нашего безмолвия.

В другом стихотворении, обращаясь к молодежи, автор sequence думает о предыдущем поколении, к которому он относит и себя, и полагает, что юность не простит старшим их роковой ошибки, а также:

the phantom rains фантомных болей
of what was once того что когда-то было
the Hill of Allen [18]. Холмом Аллена.

Он напоминает о том, что в этом мире все – поля, леса, реки и горы – должно иметь свое место под солнцем, а не уничтожаться человеком, как в случае с Холмом – свидетелем исторических событий.

В этом стихотворении используется курсив, который начинается сразу же после основного текста [19] и переходит на вторую половину страницы, где обычно помещается так называемый «вспомогательный текст», не только усиливающий пафос всего произведения, но и выражающий мысль, лейтмотивно проходящую через весь sequence: оставьте Холм потомкам, не уничтожайте его!

И в 7-м стихотворении Д. Иган призывает своих сограждан одуматься, остановиться в своих разрушительных действиях:

go for a climb
the other side of the mine
up the ferny pathway
through those high surprising pines
...get lost in the ageless silence
the shadow alleys
their secrets their trackways their unwinding [20].
поднимитесь на гору
по другой стороне шахты
по тропинке поросшей папоротником
сквозь те на удивление высокие сосны
...заблудитесь в вековой тишине
в тенистых аллеях

в их тайнах в их дорожках в их развилках.

Непосредственное обращение к читателю с использованием повелительного наклонения, как видим, создает особый эмоциональный настрой, который готовит его к восприятию 2-й части стихотворения, где мы читаем строки, дышащие любовью к родной природе:

there are wildflowers
and furze and bushes
all time's overgrowth
with a far ceiling of cloud
in promise about the treetops [21].

Как обычно у Д. Игана, это – мастерски выполненная пейзажная зарисовка: поэт только называет предметы: wildflowers, furze, bushes, но компоует их так, что они создают целостную картину; он также использует метафору: a far ceiling of cloud. Все это способствует возникновению у читателя естественного желания – не трогать эту природную красоту, ибо:

you need a place вы нуждаетесь в месте
where you can glimpse где можно видеть в лесу
shapes among the woods мелькающие тени
ушедших предков

you will get no other chance [22]. другого такого места не будет.

В 8-м стихотворении Д. Иган вновь вспоминает Фионна и местность, где он жил, называя ее по-гэльски Снос Almhan, и голоса предков, которые

sound around you
your clumps are ancient
nothing like a heritage
we can breathe in you
that quiet air of otherness
which saves us from the
tyranny of matter [23].
звучат вокруг
твои древние камни
ожидают как наследники
чтобы мы могли вдохнуть
этот спокойный совсем иной воздух
который спасет нас
от тирании материи.

Во вспомогательном тексте поэт продолжает:
Fionn's hawk will hover Ястреб Фионна будет парить

high above all и он увидит
the digging the uprooting как вспахивают землю и выкорчевывают деревья
...the crater widening ...как расширяется воронка в горе
with another collapse как происходит очередной обвал
...until the final attack ...он будет наблюдать за всем этим

the horde on wheels до последнего наступления
advancing advancing а орда на колесах

looking invincible [24]. *будет победоносно приближаться все ближе и ближе.*

Здесь поэт призывает на помощь ястреба легендарного героя, не употребляя каких-либо фигур речи, перечисляя предметы и называя вещи их настоящими именами, рисует впечатляющую картину разрушения горы.

Далее перед читателем разворачивается панорама строительства разных объектов на священной земле. Д. Иган вспоминает, например, древнюю башню Эйлмер (Ayl-mer), уже давно разрушенную, как первое посягательство людей на Холм и первое осквернение памяти Фионна.

И подобное святотатство (sacrilege) становится постоянным. Он упоминает и телебашню, которая ныне возвышается на Холме как насмешка над прошлым Ирландии. Д. Иган возмущен и тем, что рядом с Холмом Аллена были построены, как уже было сказано, военные казармы. Он считает, что лучше бы помнить крестьян разоренной голодом Ирландии 1859 г., однако жители графства Килдер молча сносят оскорбление их национальной памяти. Они не слышат (или не желают слышать) «голоса холмов»: земли, сотрясающейся от того, что с ней делают.

Наступают новые времена, и дуют новые ветры. Сравнивая эти времена с прошедшими, поэт опять упоминает воинов Фионна, которым стоило тихонько посвистеть, как их соратники приходили к ним на помощь, а ныне:

...no heroes appear ...герои не появляются
all sides at once [25]. ни с одной из сторон.

И делает грустное заключение:

...we have lost the ear [26]. ...мы потеряли слух.

Холм и его окрестности на глазах превращаются в заброшенный Гулаг (именно это русское слово для большей художественной выразительности использует поэт):

that desolate gulag
where one enormous silo
is screeching in labour and
down its spouts into the greedy lorries
pours Allen Hill [27].

тот безлюдный гулаг
с одной огромной силосной ямой
пронзительно кричит во время работы
выливая свои струи в прожорливые грузовики
сваливает все на Холм Аллена.

Можно предположить, что Д. Иган под воздействием поэмы «Бесплодная земля» Т. С. Элиота вводит ставшее широко известным словосочетание “waste land” в свой «Холм Аллена».

Отнюдь не случайно он называет топливо, используемое в машинах, разрушающих гору, бесплодным (“waste oil”), от которого вода, текущая вниз по Холму, становится кровавой, а долина теперь:

valley of the lost долина проигравших

waste land in our waste land бесплодная земля на нашей бесплодной земле

...who dared to carve in you ...кто решится вырезать на ней

the invisible code [28]. наш невидимый кодекс.

Финал стихотворения, из которого взяты эти строки, весьма эксплицитно выражает его уничтожительно-насмешливый смысл с призывом, носящим оттенок глубокой горечи:

tumble our culture отшвырните нашу культуру
bulldoze faith уничтожьте бульдозером нашу веру

educate into doubt воспитывайте людей в страхе
burn books...instead сожгите книги... и вместо
turn tabloid and них введите таблоиды
despise what's Irish и презирайте все ирландское
never ever be serious

and end up here [29]. и давайте на этом закончим.

Следующее стихотворение продолжает идеи и пафос 13-го стихотворения. Обращаясь к Спос Almhan (т. е. к самому Холму Аллена), Д. Иган называет его «нежеланным подарком» (“an unwanted present”) [30], полагая, что он теперь имеет не большую ценность, чем сборник стихотворений (а стихи ныне ничего не стоят). В который раз он задает вопрос: не сошел ли он с ума, спрашивая, будут ли птицы, небеса, леса, поля и дети плакать о потере Холма Аллена, и заканчивает не совсем уверенно: а должны ли люди плакать по этому поводу? Совершенно очевидно, однако, что это – кажущаяся неуверенность. Поэт осознает, что исторические ценности надо отстаивать, а его sequence является подтверждением этого.

В последнем, 15-м, стихотворении Д. Иган называет нынешнюю жизнь ирландцев «новой симфонией денег и поражения» (“new symphony of money and defeat”) [31]. Люди приучены над всем смеяться и даже глумиться, духовные ценности ни во что не ставятся, а молодежи сотовые телефоны заменили живое общение. Если бы Фионн все это увидел, «он бы зарыдал в третий раз» (“Fionn weeps a third time”) [32]. Эта строчка напоминает о том, что, согласно легенде, вождь фениев плакал в своей жизни всего два раза по очень серьезным поводам.

В Эпилоге книги настойчиво проводится мысль о том, что строительство завода по добыче камня идет своим чередом: грузовики вывозят гравий, водители объезжают Холм теперь уже другим, окружным путем, что отнюдь не радует поэта.

Вторая часть sequence не случайно названа, как уже упоминалось, «Смерть горы». Это рифмованная песня, абсолютно не типичная для Д. Игана, всегда писавшего нерифмованные стихи, в которой дается весьма трагическая история Холма Аллена, начиная с 1963 г. и кончая 2000-м, когда на телевидении снимали Холм и показыва-

ли графство Килдер, где велись археологические раскопки, после чего:

So myth and history Так миф и история
 Fall in dust – Лежат в пыли –
 The old apology: Старое извинение:
 Jobs come first. На первом месте – работа!
 Fill-in the canals! Наполняйте каналы!
 The woods are great Леса велики
 For parking lots Для парковки машин
And ribbon estates [33] *И создания небольших наделов земли.*

(Здесь и далее построчный перевод наш. – А. С.).

Уничтожаются поля, строятся дороги, никто больше не испытывает пиетета перед исторической реликвией:

So Fionn and Fianna Так Фионн и его воины
 Flee like deer Убегают как олени
 Down motorways По автодорогам где идут
 of frantic cars: враждебные им машины:
 They met defeat Они потерпели поражение
 From Road stone's tanks От каменных танков
And the Tiger of Indifference [34]. *И от Тигра равнодушия.*

Апофеозом являются два последних куплета Песни, ибо в них поэт недвусмысленно говорит о том, что дети не простят нынешнему поколению их состояния спячки и очень удивятся, увидев на Холме пустое пространство, и спросят, почему «мы продали свои души, пытаясь жить только ради куска хлеба»:

They'll wonder why
 We sold our soul
 By trying to live
On bread alone [35].

Так Д. Иган всем содержанием своей книги, снабженной прекрасными иллюстрациями известного ирландского художника и скульптора Джеймса Маккены, в оригинальной форме, связывая миф и современность, призывает беречь историю Ирландии и ее природные памятники.

Примечания

1. Смирнов А. А. Древнеирландский эпос // Ирландские саги. Ирландский эпос. М., 1973. С. 550.
2. Там же. С. 551.
3. Там же.

4. Рождение Кухулина // Ирландские саги. Ирландский эпос. М., 1973. С. 585.

5. Дом Финна // Кельты. Ирландские сказания. М., 2000. С. 182.

6. Там же. С. 187.

7. Смирнов А. А. Указ. соч. С. 563.

8. Дом Финна... С. 198.

9. O h Og'ain D. The Hill of Allen: Ireland's Heritage. Newbridge, 2001. P. 8–9.

10. Район Ирландии, где находится Холм, был известен как Almhu (ирл.), а сам Холм – как Hill of Almhu (Снос Almhan). Позднее под влиянием английского языка он стал именоваться “The Hill of Allen”.

11. Жанр “sequence” является излюбленным у Д. Игана. Напомним, что “sequence” – это произведение, состоящее из двух частей, не обязательно равноценных по объему. Это – ряд стихотворений, в котором каждое обладает определенной пластичностью, напоминающей кинокадр, и создает весомый образ. Стихотворения можно читать в каком угодно порядке, но, взятые вместе, они составляют единое целое.

12. Egan D. The Hill of Allen. Newbridge, 2001. P. 15.

13. Там же. С. 15.

14. Там же. С. 16.

15. Там же. С. 18.

16. Там же.

17. Там же. С. 21.

18. Там же. С. 22.

19. Д. Иган за долгие годы поэтического творчества отшлифовал художественный прием «двойного текста». Обычно он помещает корпус стихотворения в две колонки: основной текст, расположенный слева, набран обычным шрифтом, а вспомогательный – курсивом, и находится на странице справа. Вспомогательный текст часто усиливает смысл основного, но так бывает не всегда: подчас он важнее основного, так как идейный смысл переносится на эту колонку.

20. Egan D. The Hill of Allen. Newbridge, 2001. P. 23.

21. Там же. С. 23.

22. Там же.

23. Там же. С. 24.

24. Там же.

25. Там же. С. 30.

26. Там же.

27. Дом Финна... С. 35.

28. Egan D. The Hill of Allen. Newbridge, 2001. P. 36.

29. Там же. С. 36.

30. Там же. С. 37.

31. Там же. С. 38.

32. Там же. С. 38.

33. Там же. С. 43.

34. Там же. С. 44.

35. Там же.

А. А. Симонова

РОМАН СЕНАНКУРА «ОБЕРМАН»: НА ГРАНИЦЕ КУЛЬТУРНЫХ ЭПОХ

В статье исследуется тесная взаимосвязь в пределах одного художественного текста традиций XVIII в. и идейно-мировоззренческих установок романтической культуры, в чём и заключается своеобразие «Обермана». Прослеживается, как автору удаётся отразить сознание человека новой эпохи, используя традиционный просветительский дискурс и, одновременно, разрушая его. Особое внимание уделено образу главного героя, в высказываниях которого обнаруживается драматический путь ищущего сознания.

The article investigates the close relationship within one artistic text ("Obermann") of the XVIII century traditions and the ideological worldview of the romantic culture. One can trace the way the author of the novel displays the consciousness of the new era's person, using the traditional enlightening discourse and at the same time destroying it. Particular attention is paid to the image of the protagonist, whose statements reveal the dramatic ways of the restless consciousness.

Ключевые слова: Просвещение, романтизм, роман, герой, мировоззрение, сознание.

Keywords: Age of Enlightenment, romanticism, novel, hero, world, consciousness.

Роман Сенанкура «Оберман» производит странное впечатление. Он как бы выпадает из времени, а точнее, не принадлежит никакой определённой дате. В год своего выхода (1804) он был слишком преждевременным и не имел успеха, в 1830-х гг. казался уже анахронизмом, несмотря на подогреваемый романтиками новой волны интерес. Новое поколение романтиков ценило в «Обермане» то, что он оказался созвучен их настроению растерянности и отчаянно-напряжённого поиска: не случайно Сент-Бёв скажет, что роман Сенанкура должен вызвать особое впечатление, если прочитан «в определённом возрасте и в определённом состоянии души» [1]. Своеобразный итог осмысления французскими романтиками «Обермана» можно увидеть в предисловии Жорж Санд к четвёртому изданию романа Сенанкура в 1840 г. Писательница относит сочинение Сенанкура к произведениям, которые отражают «нравственное и интеллектуальное состояние народов», и указывает на близость «Обермана» своей современности, знаковым характером которой является сомнение [2]. По выражению Б. Дидье, романтики увидели в Обермане «символ человеческого страдания без взрыва, забвения и поражения, а также символ метафизического сомнения и неспособность действо-

вать» [3]. И всё же и в 30-е гг., как указывает Санд, «Оберман» Сенанкура не приобрёл особой популярности: это роман для немногих избранных, для тех, кто способен понять его своеобразие. Примечателен тот факт, что Сенанкур не разделял многих убеждений романтиков, старался держаться в стороне, «испытывал неловкость перед некоторыми лозунгами романтизма 1830-го, которые задевали его вкус и интеллектуальную строгость» [4]. Не случайно некоторые исследователи, в числе которых Ж. Сенеллер, считают Сенанкура «одиноким мыслителем», «в гуще века замкнутым на самом себе» [5]. Нельзя не согласиться и с Ж. Лансоном, который обращает внимание на то, что роман Сенанкура не был понят романтиками 30-х, видевшими в нём «главным образом отчаявшуюся бездеятельность» [6]. Прав и Ле Галль, который указывает на слишком одностороннее понимание «Обермана» романтиками 30-х, создавшими Сенанкура, который «не был реальным Сенанкуром», но «символической фигурой», «знаком метафизического страдания, разочарования, жертвой общества и судьбы» [7]. Схожей позиции придерживается Б. Дидье, считая Сенанкура гениальным, но непонятым предшественником романтизма [8]. Несмотря на непосредственное влияние «Обермана» Сенанкура на «Сладострастие» Сент-Бёва, «Лелию» Ж. Санд, «Лилию в долине» Бальзака – произведения, в которых будут повторяться, варьироваться найденные старшим современником образы и мотивы, – роман Сенанкура во многом остался загадкой со всей его идейно-мировоззренческой и художественно-повествовательной неоднородностью. «Оберман» как бы «зависает» над временем (само слово *pendu* (подвешенный) не однажды появляется в тексте Сенанкура). Об этой «внезаходности» творчества Сенанкура говорит Ж. Левалуа, указывая на «имперсональный характер» Обермана, который «не связан ни с каким конкретным историческим временем, но принадлежит всем временам» [9]. Согласно утверждению Ж. Пурталя, писатель «не мог ни отречься от XVIII в., которым он питался, ни помешать себе выйти далеко за пределы романтизма» [10]. Как это ни парадоксально (а на самом деле, как будет видно из сказанного далее, закономерно), но у Сенанкура, чьё творчество находится у истоков романтизма, можно увидеть черты кризиса романтического сознания, предчувствие исчерпанности романтизма, что будет связано с утратой живительной энергии идеала, невосполнимой потерей сущностей, обнажающих барочную эфемерность форм, – процесс, ведущий к отчаянному в своём безверии эстетству.

Чем объясняется эта загадочность романа Сенанкура? «Оберман» представляет интерес тем,

что это роман романтической эпохи, отражающий новый взгляд на мир и человека. Однако новое мировоззрение выражается с помощью использования традиционного просветительского дискурса: новые смыслы накладываются на матрицу старых понятий. Эта особенность романа Сенанкура не остаётся без внимания литературоведов, многие из которых указывают на двойственность идейно-философской и стилистической природы романа. Так, Ж. Лансон отмечает, что «Оберман» Сенанкура есть роман, «соответствующий романтическому типу», однако при этом указывает на наложение двух стилей – просветительского и романтического [11]. По мысли же Ж. Пурталя, полностью принадлежать к романтической школе Сенанкуру не позволяла «потребность в порядке и познании», «рассудительная мистика» [12].

Во французской критике нередко делается акцент на том, что Сенанкур является наследником XVIII в., ориентируется на традиции просветительской литературы с её научно-философскими послылками и ярко выраженной риторичностью. Однако при самом общем взгляде на высказывания героя, обнаруживающие художественно-эстетическую установку писателя, становится очевидным совсем иное. Без сомнения, Сенанкур во многом следует за Руссо, автором исповедальных произведений. Отличие же «Обермана», например, от «Исповеди» довольно явно. В *Предисловии* к «Исповеди» Руссо говорит, что изучает себя как представителя человеческого рода, на своём примере раскрывая человеческую природу вообще (что соответствует просветительскому представлению о типе и типическом в изображении человека). Совершенно очевидно, что герой-повествователь «Исповеди» не становится примером человека вообще, «я» как объект наблюдения являет субъективную истину. Однако если Руссо ещё допускает сходство, опираясь на идею естественного человека, что отчасти объясняет дидактизм его произведения, то Сенанкур это сходство «я» героя с другими решительно отрицает. Оберман не может, наблюдая за самим собой, определить человеческой природы, поскольку он в самом себе уже противопоставлен другим: его чувства, ощущения, взгляды глубоко индивидуальны. Человеческий род для героя Сенанкура часто превращается в некую абстрактную категорию, предмет мыслительных манипуляций. Оберман, как правило, не сближает себя со всеми, но, напротив, разделяет. Для Сенанкура моральный облик героя не может прояснить особенности человеческой природы, не может быть сближен с внеположным цивилизационным и культурным подвижкам, неизменным в своей основе типом естественного человека (что объясняет отсутствие дидак-

тической установки). Герой Сенанкура ещё говорит о нравственных качествах, заложенных в нём природой, но не для того, чтобы найти в них опору или объяснить человека как такового, но для того, чтобы изучить связи «я» с пришедшим в движение миром, увидеть в себе отражение причинно-следственных связей, лежащих в основе вселенной: «Я ясно чувствую, что мои наклонности естественны: мне остаётся только внимательно наблюдать себя самого, чтобы прояснить главное направление всякого отдельного движения...» [13] Однако у Сенанкура, в отличие от того же Руссо, утрачивается само понимание природы как единой сущности мирового бытия. Человек Сенанкура переживает свою обособленность от общего порядка мироздания, в себе самом не находя тех законов, которые роднят его с целым. Поэтому и наблюдения Обермана за самим собой ничего не проясняют, они не могут приблизить его не только к объяснению вселенной, но и себя самого. Примечательно, что Р. Буржуа называет «Обермана» «романом существования» (*le roman de l'existence*), который «выражает невозможность познать, что мы есть» [14]. Герой Сенанкура оправдывает интерес к самому себе естественной добродетелью: «Я бы вопрошал себя, я бы наблюдал себя, я спустился бы в глубины сердца от природы правдивого и любящего...» [15] В романе же нет ни одного примера, где были бы проявлены эти качества. Все знания Обермана о самом себе относительны, он не может сказать, что скрывают глубины его внутреннего «я». Заметим, что на первом месте стоит не наблюдение за самим собой, но *вопросание* о самом себе. Герой романтической литературы, новый герой может только вопрошать, вопрошать себя о самом себе и о мире, часто не надеясь получить ответ. Оберман переживает самую «реальную» драму сомневающегося в истинности бытия, обречённого на уничтожение сознания.

Оберман по примеру классицистической этики ещё ориентируется на стоические принципы: он говорит о желании сохранить неизменным свой характер, быть верным избранным нравственным основам, отвергнув влияние внешних факторов, способных исказить непротиворечивые в их естественности чувства и наклонности. Словами самого героя, он хочет «сохранить себя навсегда простым и цельным среди постоянных искажений и потрясений», которые могут сделать его зависимым от «гнёта непрочной судьбы и разрушений подвижных вещей» [16]. Согласимся, что определения «простой и цельный» к Оберману в принципе не подходят. Первые же письма героя доказывают спорность приведённого утверждения, слишком подозрительного в устах того, кто не перестаёт обнаруживать свою сложность и

противоречивость. В попытке самохарактеристики Оберман опирается на просветительские, часто с явным сентименталистским оттенком, формулы. Сенанкур продолжает мерить человека мерками, предложенными предшествующей культурой, однако они уже не подходят новому герою, он их перерастает. Оберман не перестаёт повторять – он должен остаться самим собой: «Что бы ни происходило, я должен всегда оставаться собой...» [17] Но что значит для Обермана оставаться самим собой? Какова его потаённая суть, которой он дорожит? Это самому герою неизвестно и, следовательно, не может быть им выражено. Каким себя видит Оберман, который создаёт для себя мир воображаемого? Каким он хочет быть, когда его желания противоречивы и неясны? Какие потенциальные возможности скрывает его «внутренняя жизнь»? Все его письма на эти вопросы не ответят. Поэтому его жизненные установки, опирающиеся на безапелляционные правила, объясняющие человека, «встроенного» во вселенский механизм, условны, бесосновательны. Любая философская и этическая система оказывается скомпрометированной. Традиционные, прежде всего просветительские, дискурсы обнаруживают свою несостоятельность при их использовании для изображения нового сознания. Подчёркнём, что в случае с Оберманом речь идёт не о характере, а именно о *сознании*, мыслящем себя и своё отношение с миром.

Просветительская этика всегда предполагала установку на активное самоосуществление, положительную деятельность, которая была необходимым условием достижения счастья. Оберман решительно от этого отказывается: «...Я не стремлюсь больше использовать мою жизнь, я стараюсь только её заполнить; я не хочу больше ей наслаждаться, но только её терпеть, я совсем не требую, чтобы она была добродетельной, но чтобы никогда не была виновной» [18]. Жизнь Обермана не направлена на достижение какой-либо цели, о ней нельзя судить по какому-либо усилию и даже намерению. Следовательно, согласно просветительству, встаёт вопрос о личной состоятельности, наконец, разумном полагании жизнестроительства. В сознании Обермана, втайне смирившегося с неосуществлённостью своей жизни, эти этические установки продолжают существовать, рождая комплекс вины. Постепенно эта вина будет восприниматься романтическими героями не как личная, но как родовая, лежащая на всём человечестве.

Как романтический герой Оберман хочет быть всем и не хочет быть никем. Он воспринимает свою обречённость на неустроенность как знак высшей избранности. Личностное сознание становится единственной ценностью, оно всегда насытно, метущееся, всегда стремящееся к не-

достижимому: «Есть бесконечность между тем, чем я являюсь, и тем, кем я хочу быть» [19]. Оберман осознаёт свою исключительность и дорожит ею, он гордо несёт груз выпавших на его долю страданий, делающих его особенным. Чувствуя своё превосходство, Оберман ни за что не желает опускаться до всеобщей посредственности. Героя Сенанкура страшит возможность совпасть с «порядком вещей», удовлетвориться «усреднённым» положением, быть не больше судьбы. «Я хочу добра, мечты, наконец, надежды, которая будет всегда со мной, выше меня, больше, чем само моё ожидание, больше, чем то, что происходит» [20], – эта безмерность мечты, надежды должна спасти от небытия.

Письма героя Сенанкура отражают его бесконечный поиск, доказывают отсутствие необходимого герою знания. Оберман ничего не принимает на веру, для него нет никаких заранее установленных принципов, понятий, правил этики и морали. Он всё ставит под вопрос, сомневается во всём, все утверждения, претендующие на истину, он всегда готов проверить своей личной правдой. Оберман обладает независимостью мышления; не опираясь ни на какие авторитеты, он полагается только на свой опыт и свои взгляды. Герой не приходит ни к каким окончательным заключениям [21]. Для автора важна изменчивость, подвижность мысли Обермана, об этом он говорит как о преимуществе, так как нет и не может быть ничего устойчивого, определённого, раз и навсегда данного. Не может быть непротиворечивой истины, все убеждения сомнительны, часто ошибочны. В эпоху романтизма человеку остаётся только блуждать в лабиринте мысли. Это отрицание любой системы, любой внеположной человеку данности. И именно эта культурно-мировоззренческая особенность времени оказалась удивительно соответствующей повествовательной стратегии Сенанкура, который, создавая «Обермана», пишет свой дневник, занося в него самые разные наблюдения, при этом оказывается вовлечённым в изменчивость жизни, убеждаясь в невозможности окончательно определить своё «я», сказать о себе последнее слово.

Неопределённость образа Обермана отвечает самой идейно-философской установке писателя: показать мир, утративший смысл. Оберман не знает, что он ищет, к чему стремится. Его порывы неясны, часто непонятны ему самому. Ему присуща постоянная гнетущая неудовлетворённость жизнью. Оберман непостоянен как в страстях, так и во взглядах, суждениях. Это человек внутренних метаний, слепых порывов воли. Самохарактеристики Обермана достаточно противоречивы, он называет себя то «пылким», то «тихим»; то исполненным надежды и счастливым,

то переживающим тоску и отчаяние; то ленивым, то слишком деятельным. Душевное состояние героя зависит от конкретного момента, его настроение предельно подвижно, изменчиво, так же как и его взгляды. Непоследовательность героя обнаруживается в чередовании стремления непомерно желать и попытках вообще отказаться от всяких желаний. Оберман не хочет будоражащих душу стремлений, так как знает об их обманчивости, неосуществимости, но и боится их отсутствия («эта абсолютная тишина была бы ещё более ужасной» [22]). Герой никогда не достигает внутреннего покоя, ему присуще вечное колебание, он как бы всегда пребывает в подвешенном состоянии. Напряжённость духовного поиска слишком часто чередуется у Обермана со скукой. Кроме того, герой Сенанкура постоянно переживает утрату чувственных впечатлений, стирание, ослабление эмоций. Оберману двадцать семь лет, но у него нет определённого рода занятий: он знает, что ни одна деятельность его бы не удовлетворила. Герой сомневается в самом себе, ему неизвестно, зачем он живёт. Создаётся впечатление, что в человеке скрыта какая-то таинственная, непостижимая разумом, неподвластная воле сила, которая обрекает его на страдания, увлекая к невозможному. Оберман, не понимая себя, не находя опоры в существующем мире для своих бесконечных поисков, становится чужим самому себе. Всё это питает его страх перед самим собой – он становится собственным мучителем. Сила, живущая в нём, заставляет искать трудностей, испытаний, препятствий и, вместе с тем, утомляться, мучиться, испытывая при этом удовольствие. Однако Оберман хочет сохранить достоинство и независимость, опираясь только на свой опыт, хотя его опыт слишком ущербен. Герой не перестаёт повторять, что он не пережил глубоких страстей, чувственность не бушевала в нём, любовные желания им не управляли. В этом Оберман видит и недостаток, и преимущество: ему удалось возвыситься над тем, что мимолётно и непостоянно.

Сенанкур на новом этапе поднимает вопрос об отношении человека естественного и человека социального. Его герой отвергает все общественные нормы поведения, законы, ценностные ориентиры. Он не признаёт принципы сословной иерархии, благосостояние, карьеру, так как это лишает его уникальности, приравнивает к окружающим. Больше всего Оберман боится потерять самого себя, стать похожим на других, поэтому он и не хочет разделять с людьми ни пороков, ни добродетелей. Однако, далёкий от нравственного релятивизма, Оберман определяет свой характер в традициях просветительства: от природы он добр. Но эта доброта опять-таки только его личное качество, это не есть общепризнанная

добродетель, усреднённая мораль. Оберман принципиально отвергает добродетель, которая может сделать его марионеткой, так как всё, что имеет хождение в обществе, – искусственное, показное, лицемерное: «Их добродетели так же честолюбивы, как и их страсти; они лицемерно выставляют их напоказ...» [23] При этом нужно иметь в виду, что выпады Обермана против общества не носят характера социальной критики, не имеют целью бичевание общественных пороков, они преследуют всего лишь одну цель – утвердить и возвысить личностное сознание, провести непреодолимую границу между «я» и «другие». По мнению Обермана, человек, чьи интересы связаны с обществом, неизбежно встраивается в социальную иерархию, занимает совершенно определённое положение. И для Обермана дело не только в привилегиях одних и унижении других, сколько в том, что человек вынужден вести себя в соответствии с занимаемым им местом, становится актёром во всеобщем театре жизни. При этом он отрекается от истинного в себе, глубоко личного за ненадобностью, в конце концов, становится равен себе внешнему, неистинному, игровому. Бедняки вызывают у Обермана не только сочувствие, но и презрение, так как, смирившись со своим положением, принимают его как должное, не только потому, что привыкли к нему, но и потому, что в своём сознании не могут выйти за границы конкретных условий повседневного существования. Их мысли устремлены только к наличному бытию, ограничены бытовой необходимостью. Они не претендуют на иную участь, не рассчитывают на что-то большее. В таком совпадении со своим уделом и представляется Оберману некая самодовольная ограниченность. Презирая общество с его ложными ценностями, Оберман задаёт собственные моральные ориентиры, основа которых – природная данность человека. Естественный человек лишён ложных установок культуры, пороков общества. Однако примечательно, что естественного человека Оберман видит исключительно в самом себе, что уже разделяет его с просветительскими традициями, так как «естественность», «природность» у Сенанкура становится мерой исключительности. К тому же Оберман всегда будет озабочен тем, как сберечь свою оригинальность, не быть чьим-то повторением, отражением, не проявить слабость, не позаставать то, чем живёт и в чём убеждено общество. Таким образом, Оберман утверждает: все критерии нравственной оценки заключены в самом человеке: «Такова добродетель, которой я обязан самому себе, и долг, который я сам на себя налагаю» [24]. Руссоистская концепция? И да, и нет. К тому же нужно всегда иметь в виду, что быть самим собой, сохранить неизменной

свою внутреннюю сущность – задача, для Обермана недостижимая уже потому, что этой самой сути у героя нет.

Поставить над собой закон общего, целостного, непротиворечивого у Обермана не получается. Он говорит о природе как о единстве мироздания, заключающем в себе всё человечество, частью которого он тоже является. Однако в устах Обермана эти фразы приобретают пародийное звучание, становятся издевательской насмешкой по отношению к просветительским идеалам, скомпрометировавшим себя несостоятельными лозунгами всеобщего благоденствия и счастья. Для самого Обермана признание ценности всеобщего, авторитетности безличной правды есть игра пустыми фразами, позёрство, так как он прекрасно понимает, что этот закон братства, единства всего человечества упраздняет его – Обермана – как личность, ставит под вопрос, а то и делает невозможной найденную им свободу. Сенанкур показывает, как правда всеобщая исключает правду индивидуальную, и наоборот. В конце концов, Оберман сам признаётся в том, что всеобщее, о котором он говорил, не более чем эфемерная мечта, неопределённая тяга к тому, чего нет в этом мире. Оберман ещё говорит об историческом прогрессе и всеобщем процветании – мысли, заимствованные у просветителей. Однако героя не могут вдохновить никакие общественные идеалы, для него всё упирается в неразрешимые проблемы *личностного бытия*. Он понимает, что идея «лучшего мира», построенного на социальной справедливости, не разрешит мучительных вопросов, стоящих перед каждым человеком и определяющих личную судьбу, формирующих самосознание отдельного «я». Задумываясь о лучшем мире, Оберман теряется перед множественностью характеров и судеб. Он не может ответить на вопрос, каким же должен быть человек, чего каждый из людей достоин. Оберман в большей степени переживает не несовершенство общественной системы, но драматизм человеческого удела. Для него нищета, непосильный труд, неустроенность быта – прежде всего не следствие социальной несправедливости, но явные свидетельства несовершенства миропорядка и самого человека.

К Оберману приложимо понятие «эгоизм». Весь мир для героя Сенанкура сосредоточен на нём самом. Он – судия мира, поскольку он – носитель истины, он судит о законах бытия от носительно правды его личностного «я». В самом себе видит Оберман меру всех вещей, в своём дерзании он хочет видеть мир таким, каким он представляется ему в неясных мечтаниях. Эгоизм Обермана обрекает его на одиночество, он не может видеть себя одним из многих, не может преодолеть замкнутость своего сознания на

самом себе и приблизиться к другому. Ему неведомо чувство общности с окружающими людьми, единства с народом и человечеством, чей земной удел он разделяет. Примечательно, что Оберман мыслит категориями «народ», «все», но это лишь отвлечённые фразы, носящие печать безличности идеологического дискурса. Относительно же самого Обермана такая масштабность явлений, противопоставленных «я», придаёт ещё большую значимость тому, кто в своём сознании вырывает себя из вселенского бытия, становясь равновеликим целому мирозданию. Что же становится основным показателем, выделяющим Обермана среди других людей? Экзистенциальная свобода. Другие подчиняются необходимости, свою жизнь видя в простом удовлетворении потребностей, совпадая с бытовыми привычками. Всеми руководит закон нужды, должного, предписанного. Оберман отказывается от косности, инертности жизненной практики, навязываемой историческим временем, средой, обществом. Он мыслит себя в роли того, кто преодолевает бытийную необходимость, его сознание, возносящее его над человеческим уделом, открывает перед ним бесконечные возможности ищущего духа.

Все слова и категории, которые являются опорой социального порядка, для Обермана обесмыслены. История человечества для Обермана – это цепь заблуждений, вызывающих насмешку суеверий, доказывающих беспомощность человеческого разума. Герой отрицает прогресс, ставит под вопрос поступательный ход человеческой цивилизации, критично судит обо всех достижениях науки и культуры. Общественным идеалам, долгу, морали он противопоставляет свою индивидуальность. Ничего, что является общепризнанным, общедоступным, а значит, ложным, не оправданным личностной правдой, не может быть принято Оберманом. «Проложенный след установленного порядка» пугает Обермана как навязываемые помимо его воли поведенческие стереотипы, допускающие бездумное, слепое движение, в котором забывают о самой цели, подменяя её привычной видимостью: «В постоянной неопределённости всегда оживлённого существования, непрочного, зависимого, вы все следуете, слепые и покорные, проложенному следу установленного порядка, растрачивая, таким образом, вашу жизнь на привычки и напрасно её теряя...» [25] Обермана пугает возможность потери беспокойства совести, погружение в мёртвую жизнь привычки, угнетающей свободное сознание, невозможность переоценки стереотипов, привычных образцов поведения и морали. Для Обермана это есть несвобода, рабство духа, которые социальный человек неосознанно принимает, таким образом исключая для себя выбор и

снимая с себя всякую ответственность за свои поступки. Всякое действие, оправданное всеобщим, будет для Обермана отрицательным действием, единственной возможностью самоутверждения становится для него отказ от всякого действия. Оберман должен изменить всё или ничего. Понимая, что «всё» не изменит, он решает не изменять ничего. Оберман не признаёт над собой никакого суда, о правильности своих поступков он вопрошает только себя и судит себя сам. Герой Сенанкура не верит в героический пафос. Обращение к великим людям прошлого служит ему доказательством иллюзорности славы, сомнительности величия и значимости людских деяний. Если мирская слава недолговечна и героические дела обречены на забвение, если человек не столь велик, чтобы отменить закон, обрекающий его на уничтожение, не лучше ли оставить всякие попытки возвыситься над земным уделом в бесконечном преодолении опасностей и предельном напряжении воли – и сознательно ограничить свою жизнь интимной сферой.

Оберман сам видит одну из причин своих страданий: бесконечная пылкость ума, который хочет заключить в себя целый мир. Оберман говорит о непосильном бремени сознания, стремящегося ответить на вечные вопросы бытия и в этих попытках, настойчивость которых во многом обусловлена пылкостью и глубиной чувств, подрывающего свою жизнеустойчивость, основанную на твёрдой уверенности в оправданности всех бытийных явлений (чего герой признавать не хочет). Оберману нужна рационально оправданная система, объясняющая законы природы и общественного устройства и определяющая функциональные задачи человека, призванного утверждать целесообразность как природы, так и общества и сохранять между ними равновесие. Но даже прибегая к последовательной систематизации явлений, Оберман не может обрести экзистенциальной опоры, непротиворечивое представление о мире.

Чтобы разрешить загадку мироздания, Оберман прибегает к самым разнородным утверждениям. Он задействует высказывания просветителей, например, Дидро, но, в конечном итоге, опровергает их. Для Обермана сущности не так очевидны, как для мыслителя прошлого, их нельзя определить в нескольких словах. Идея, облечённая в простую, лаконичную форму, мыслится Оберманом как ложное, обманчивое утверждение. «Усложняя» мысль просветителей, он лишает её целостности, разлагает на категориальные составляющие, вносящие целый ряд противоречий. Оберман смотрит на проблему глазами человека иной эпохи, актуализирует свои смыслы. Здесь отчётливо видно: если для мыслителей

XVIII в. связи, образующие единство вещи, были самоочевидной истиной, не требующей доказательств, то для Обермана идея связей поставлена под вопрос, для него мир распался на отдельные составляющие, что соответствует и разрозненности книги Сенанкура, которая не образует единства, но составляет разнородные высказывания. Автор обнаруживает невозможность восстановить распавшиеся связи между его «я» и вселенским бытием. «Множество связей, которые соединяют каждого человека с его пространством и вселенной» [26], оказываются утраченными. Сенанкур иногда объясняет эту открывающуюся пустоту, бессмысленность, невозможность прозреть вселенское целое взрослением души, утратой иллюзий. И это не только Оберман повзрослел, «повзрослел» век, XIX в., утратив наивность века предыдущего. Мир не отвечает больше внутренним потенциям, ожиданиям «я», перестаёт восприниматься как одухотворённый и начинает восприниматься как мёртвый, утративший смысл. За всеми явлениями Оберман готов угадать некую высшую силу, но никогда не прозревает её. Он снова и снова представляет себе некий механизм, устроенный по законам физики, где одна вещь воздействует на другую, которая, в свою очередь, воздействует на третью, и т. д. Казалось бы, всё ясно: нужно всего лишь определить результат, к которому направлена серия случаев и который будет сам по себе замыслом природы, чтобы постичь закон движения всего. Это просветительский подход? Не совсем. Эта та крайность романтического субъективизма, которая, ужаснувшись тёмных глубин души, пытается вновь обрести надёжную опору в разуме, но не может.

Оберман склоняется к тому, чтобы видеть в природе не живой организм, но неодушевлённый механизм, силы которого он высчитывает. Отсюда вывод – конечной цели нет. Оберман утверждает, что ни законы природы, ни законы движения человеческой истории неизвестны, что свидетельствует о кризисе познания. Мир распадается на великое множество составляющих – противоречивых, разнообразных вещей и явлений. «Неизвестная воля», «разум природы», «невидимая сила» становятся для Обермана пустой абстракцией, не имеющей определённого значения. Мало того, исчезает сама очевидность наблюдаемых вещей, каждая из которых множит целый ряд кажимостей, видений, призраков, теней, за каждым явлением – целый ряд «неуловимых причин». Оберман находится в постоянном сомнении в том, совпадают ли его представления о мире с самим миром, не являются ли его представления лишь иллюзией, миражом, самообманом. Особенность же его сознания заключается в том, что он может «видеть вещи только во всей

их протяжённости», желая, чтобы «их главные соответствия были все обозреваемы» [27]. Драматизм заключается в том, что, желая в своём сознании охватить всё, начиная с мелочей и заканчивая глобальными явлениями, Оберман убеждается в отсутствии всякой связи между ними, так как ему недоступна истина, объёмлющая всё в единстве. Герой Сенанкура хочет наблюдать порядок вещей, но наблюдает его отсутствие.

«...Человек... должен иметь естественное влечение к радости, покою, чувственным удовольствиям, доверию, дружбе, честности» [28], – просветительские установки, которые опять-таки не объясняют Оберману человека, не проливают свет на него самого. Оберман часто размышляет об устойчивости, равновесии, закономерности, поскольку именно это есть его вожделенная, но недостижимая мечта. Оберман пытается подойти к определению человека с разных сторон, однако все эти попытки заканчиваются неудачно. Оберман мыслит себя и активной действующей силой, заключающей в своём разумном сознании целый мир, и, одновременно, предметом среди других предметов (вещью среди вещей). Жизнь для героя Сенанкура призрачна, непонятна, как сновидение. Надеясь найти в мире гармонию, высшую истину, человек заблуждается, сознательно или неосознанно обманывает самого себя. Оберман наделён разорванным сознанием, он навсегда утратил ориентиры. Это бесполезность вопрошания, неудовлетворённость познанием мира, блуждание в сумерках смысла.

«Ум, который не видит разных сторон вещей, искажает лучшие максимы...» [29] Но в том то и трагедия, что Оберман видит слишком много разных сторон вещей, мир становится для него невыносимо сложным, он претендует на некую мудрость, однако его высказывания слишком противоречивы, одно утверждение сталкивается с другим, одно исключает другое. Стремясь к созданию некой философской системы, каждым своим письмом Оберман доказывает её невозможность. В конечном итоге, Оберман не претендует на знание, которое скрыто от человека («Что касается меня, я умею только сомневаться...» [30]). Одну из причин внутреннего беспокойства Обермана Сенанкур видит в том, что человек удалился от природы, чтобы «сделаться независимым от хода вещей» [31]. Свобода становится неразумным своеволием, что затем должно обернуться против человека, стать причиной его отчуждения и даже гибели (всё, чего он может добиться, по словам Обермана, – «умереть свободным» [32]). Отсюда видно, как романтические идеи проверяются просветительскими установками, и наоборот. Таким образом, Сенанкур раскрывает ограниченность как одних, так и других, их исчерпанность.

«Что я хочу? Существую ли я?» [33]. У Обермана нет доказательств его существования, его бытие для него самого лишено очевидности. Он не может обрести ясную цель своей жизни. «Оберман» Сенанкура – яркий пример эпистемологического кризиса. Знания человека о мире и о самом себе не опираются ни на какую культурно-знаковую систему, за основу не может быть принята никакая идея. Какое место отведено человеку во вселенной и каков характер его связи с окружающим миром? Что является гарантией полноценности его существования и что должно организовывать развитие его духовных потенций? Обращает ли Оберман свой взгляд вовне или внутрь собственного «я», он всегда оказывается в растерянности, никогда не может обрести ясного представления о сущности мира, о законах, управляющих природными процессами во вселенском масштабе и судьбой человечества. Даже отказываясь от глобальности познания земного бытия и изучая самого себя, Оберман не может найти в себе самое основания, способные помочь в определении удела человека, его предназначения и потенциальных возможностей. Как ни парадоксально, но о себе самом Оберман почти ничего не знает (не случайно к концу романа усиливается мотив темноты, который является метафорическим воплощением заблуждений героя, его сомнений и находит выражение в образах призраков, теней, тумана). Какова цель человеческой жизни? Просвещение отвечало однозначно – счастье и удовольствие. Для Обермана эта цель не очевидна. «Жить – не значит ли это только существовать, есть ли у нас необходимость жить?» [35] Что значит «существовать» и что значит «жить»? Как соотносятся эти понятия? Кажется, сами слова утрачивают для Обермана значение. Мир не доступен человеку, не принадлежит ему. «Мы не сможем открыть ни главного основания, ни настоящей причины какого-либо существования, почему мир остаётся непостижимым для индивидуального сознания» [36]. Мир вытесняет человека, выталкивает его в неизвестность, а значит – в небытие. Человек отчуждён не только от мира, но и от самого себя. Он непонятен самому себе, не принимает себя таким, каков он есть, не знает своей сокровенной сути, а потому и не может с собой смириться, признать самоценность своей жизни. Неуверенность в вечной жизни, в спасении души ставит под вопрос и земную жизнь: если впереди, после смерти – только неизвестность, значит, жизнь не имеет смысла. Смерть доказывает бессмысленность бытия, земное существование замыкается на самом себе и утрачивает значимость. Все чувства, поступки перестают восприниматься серьёзно. Любовь рассматривается Оберманом как всё организующая сила, сохраняющая

самого человека. Прежде всего, человек должен любить себя самого, но эта любовь невозможна, когда его жизнь перестаёт восприниматься им как ценность. Человек должен любить других людей как себе подобных, но как он будет их любить, если у него нет осознания человеческой общности, связи одного человека – с другим. Оберман только гипотетически подозревает, что человек не изолирован, не одинок. Для Обермана любовь неосуществима: чтобы любить, ему нужно *знать*. Для Обермана в принципе невозможно никакого действия или чувства без знания. «Быть послушным духу этих законов...» [37] Но для того чтобы подчиниться духу законов, Оберману нужно опять-таки их *знать*, но именно это ему недоступно. Подчиниться тому, чего он не знает, тому, смысл чего он не может постичь, а значит, признать истинно существующим, – Оберман не может. Таким образом, сближение с миром и другим человеком оказывается для него недостижимым. Говоря об одином (*isolé*), не связанном с «другим» человеке, Оберман, по существу, говорит о самом себе, ставит диагноз себе самому: «Существо одинокое (изолированное) не может быть совершенным: его существование неполное; он не вполне счастлив, не вполне добр» [38]. Следуя логике Обермана, каждый человек нуждается в «восполнении», «дополнении». Таким «восполнением», обеспечивающим полноту личного бытия, выступает «другой», который разделяет его чувства, эмоции, мысли. «Другой» должен быть непохожим на нас и отличным от нас. Этот «другой» должен быть женой, другом. Для Обермана проблема всегда ставится шире, он не мыслит частностями. В данном случае отношения между людьми выходят за пределы частной жизни и вопрос вновь касается общественных связей. Личное и общественное несводимы одно к другому, законы одного не объясняют законы другого, снова всё запутывается. Это яркий пример того, как Оберман, желая привести всё в единую систему, так сказать, к общему знаменателю, лишь множит противоречия. Оберман как человек XIX в. не может до конца замкнуться в интимном пространстве. На протяжении всего романа одни и те же категории рассматриваются Оберманом то применительно к частной жизни отдельного человека, то применительно к обществу, что неминуемо приводит к ещё большему усложнению их смысла.

Оберман – романтический герой, опирающийся в своих поисках на просветительские постулаты. Однако новая правда о человеке уже не охватывается традиционным дискурсом. Оберман обнаруживает свою беспомощность. Слово Сенанкура буквально повисает в воздухе, одно противоречит другому, постепенно множатся взаи-

моотрицающие высказывания. Смысловым кодам, которые получают в дальнейшем закрепление во французском романтизме, становится тесно в пространстве текста. «Оберману» не хватает «художественности», это монолог, часто непосредственный, смущённый, блуждающего в сумерках сознания. Герой Обермана предельно рефлективен, он настойчиво силится определить болезнь своего века, обнаруживая её в кризисе разума, утратившего устойчивые мировоззренческие опоры. Некой системы из всего сказанного Оберманом не получается, зато получается нечто иное. В слове, образной системе романтизма, выстраиваемой на просветительской основе, Сенанкуру удаётся нащупать идейно-семантические импульсы XX в., обозначить проблемы, которые выйдут на первый план в экзистенциалистской литературе.

Примечания

1. *Sainte-Beuve Ch. Senancour // Sainte-Beuve Ch. Les grands écrivains français*. P.: Librairie Garnier Frères, 1927. P. 17.
2. *Sand G. Préface // Senancour de. Obermann*. P.: Bibliothèque-Charpentier, 1892. P. 3.
3. *Didier B. Introduction // Senancour. Obermann. Dernier version*. P.: Champion, 2003. P. 14.
4. *Ibid.* P. 19.
5. *Seneller J. Hommage à Senancour*. P.: Éditions Nizet, 1971. P. 7.
6. *Lanson G. Histoire de la littérature française*. P.: Hachette, 1906. P. 977.
7. *Le Gall B. L'imaginaire chez Senancour*. T. 1. P.: Librairie José Corti, 1966. P. 545, 543.
8. *Didier B. Introduction // Senancour. Obermann. Dernier version*. P.: Champion, 2003. P. 48.
9. Цит. по: *Seneller J. Hommage à Senancour*. P.: Éditions Nizet, 1971. P. 11.
10. *Pourtales G. de. Éthique et esthétique de Senancour // Pourtales G. de. De Hamlet à Swann*. P.: Les Éditions G. Grès, 1924. P. 84.
11. *Lanson G. Histoire de la littérature française*. P.: Hachette, 1906. P. 976.
12. *Pourtales G. de. Éthique et esthétique de Senancour // Pourtales G. de. De Hamlet à Swann*. P.: Les Éditions G. Grès, 1924. P. 117–118.
13. *Senancour de. Obermann*. P.: Bibliothèque-Charpentier, 1892. P. 44.
14. *Bourgeois R. Chateaubriand et la littérature Empire*. P.: Champion, 1972. P. 212.
15. *Senancour de. Obermann*. P.: Bibliothèque-Charpentier, 1892. P. 44.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.* P. 43.
19. *Ibid.* P. 85.
20. *Ibid.*
21. На эту особенность «Обермана» обратил внимание ещё Сент-Бёв, по мнению которого, Сенанкур пришёл к изображению «универсального сомнения... свободной инициативы, которая устанавливает в нас самих главную причину счастья и несчастья» (*Sainte-Beuve Ch. Senancour // Sainte-Beuve Ch. Les grands écrivains français*. P.: Librairie Garnier Frères, 1927. P. 18).

22. *Senancour de*. Obermann. P.: Bibliothèque-Charpentier, 1892. P. 104.

23. *Ibid.* P. 43.

24. *Ibid.* P. 44.

25. *Ibid.* P. 168.

26. *Ibid.* P. 148.

27. *Ibid.* P. 300.

28. *Ibid.* P. 30.

29. *Ibid.* P. 353.

30. *Ibid.* P. 356.

31. *Ibid.* P. 298.

32. *Ibid.* P. 299.

33. *Ibid.* P. 280.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.* P. 281.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.* P. 282.

38. *Ibid.*

УДК 821.111:7.035(410)3

Н. И. Соколова

ТЕНДЕНЦИИ ПРАФАЭЛИТИЗМА В РАССКАЗЕ К. РОССЕТТИ «ПОТЕРЯННЫЙ ТИЦИАН»

Статья посвящена лучшему прозаическому произведению К. Россетти – рассказу «Потерянный Тициан», в котором обнаруживается связь с художественными принципами прерафаэлитов. Это проявляется и в самом выборе героя (Тициан был включен в прерафаэлитский «Список бессмертных»), и в акценте на родственных прерафаэлитам особенностях его творческой манеры, отмеченной пристальным вниманием к деталям, богатством красок. Между тем главным предметом авторского интереса в рассказе становится личность художника, соотношение таланта и нравственных качеств.

The article is devoted to the best prose work of C. Rossetti – her short story “The Lost Titian” in which coincidences with aesthetic principles of Pre-Raphaelites are cleared out. They are evident in the very choice of the hero (Titian was included in Pre-Raphaelites’ “List of Immortals”), in the accent upon his artistic manner with its close attention to details, richness of colours which is peculiar to Pre-Raphaelites. But the personality of the artist, the link between talent and moral qualities is of predominant interest for the author of the story.

Ключевые слова: прерафаэлиты, викторианская эпоха, рассказ, живопись, картина, искусство, художник.

Keywords: Pre-Raphaelites, Victorian epoch, short story, painting, picture, art, artist.

Кристина Россетти, входившая в кружок прерафаэлитов, приобрела репутацию одного из самых выдающихся поэтов викторианской эпохи. В значительно меньшей мере известна ее проза, к которой относятся сочинения религиозного характера («Ищи и найди: двойная серия рас-

сказов о блаженных», 1878; сборник агиографий «Провозглашенные святыми», 1881; «Дух и буква: примечания к заповедям», 1883; «Лик глубины: религиозный комментарий к Апокалипсису»), книга сказок «Говорящие подобия» (1874), написанных для племянников поэтессы, и сборник «Банальный сюжет и другие рассказы» (1870). Как прозаик К. Россетти не получила признания среди современников. В критике обыкновенно уделяют лишь несколько строк последнему из названных произведений. Сама писательница не была высокого мнения о сборнике. В сентябре 1891 г., посылая список своих сочинений Мартину Пэтчету, готовившему статью о ее творчестве, она предупреждала его, что «Банальный сюжет и другие рассказы» не перепечатывались и «не заслуживают повторной публикации» [1]. В письме к сестре Д. Г. Россетти признавал, что сборник «определенно не воздействует вредным возбуждающим образом на нервную систему, но далек от того, чтобы быть скучным», заключая при этом в постскриптуме: «Разумеется, я считаю твоим подлинным призванием создание поэзии, а не банальных сюжетов» [2]. Между тем один из рассказов сборника заслуживает внимания как произведение, согласующееся с эстетическими установками прерафаэлитов. Это «Потерянный Тициан», впервые опубликованный в нью-йоркском журнале “Cranion” в августе 1856 г.

Интерес К. Россетти к фигуре Тициана не был случайным. Хотя прерафаэлиты возводили в идеал искусство дорафаэлевской эпохи и ранний период творчества Рафаэля, они не оставались безучастными к лучшим достижениям живописи Высокого Ренессанса. Наряду с двумя другими мастерами венецианской школы Джорджоне и Тинторетто Тициан был включен в «Список бессмертных», содержащий имена наиболее значительных, по мнению прерафаэлитов, поэтов, художников и философов всех времен и народов. Динамичная манера Тициана, свободная композиция его картин, их цветовое решение, обыкновенные художника называть свои полотна поэзией отвечали принципам прерафаэлитов. Родственность их искусства прославленному венецианскому живописцу заметили еще современники. Миллеса называли Тицианом своего времени. С той же долей преувеличения с Тицианом сопоставляли и Д. Г. Россетти. Кэрри Квилтер, один из его знакомых, уверял, что со времен Тициана он не видел «ничего прекраснее» картин Данте Габриэля, которые он назвал «картинами в цвете» [3]. Т. Уоттс находил, что в живописи Россетти сочетаются мистицизм, свойственный романтическому искусству, с чувственностью Тициана [4]. Э. Берн-Джонс, находясь в Венеции, где он увидел образец письма Тициана, утверждал, что даже почерк Россетти идентичен вели-

кому итальянскому художнику (что, однако, вызвало возражения со стороны Уильяма Майкла Россетти, младшего брата Данте Габриэля) [5].

Почти в одно время с рассказом К. Россетти создавал свое полотно У. Дайс, художник, усвоивший принципы «Прерафаэлитского братства» в середине 1850–1870-х гг. На его картине «Первое эссе о цвете Тициана» (1856–1857) юный художник, опираясь на спинку стула, сидит вполборота к зрителю возле статуи Мадонны с младенцем, у подножия которой лежит красный цветок. В руке Тициан сжимает полевые цветы, положенные поверх раскрытой тетради, цветы выпадают из корзины у его ног, разбросаны по траве, и их многочисленные оттенки составляют богатую цветовую палитру. В картине доминирует зеленый цвет, варьируясь в оттенках травы, деревьев, кустарников за спиной Тициана. Сквозь листву просвечивает голубое небо с белыми облаками, вдали виден луг, озаренный солнцем. Цветовое решение картины, само название эссе, за работой над которым изображен художник, призваны вызвать в сознании зрителя наиболее ценную прерафаэлитами черту Тициана: его пристрастие к ярким краскам. Считая цвет «обязательным качеством высочайшего искусства», Д. Г. Россетти утверждал, что благодаря этому полотну Тициана можно отнести к «высочайшему классу» [6].

На эту особенность творчества Тициана обращает внимание в начале рассказа К. Россетти, обнаруживая насыщенность оттенка оранжевой драпировки, красные, как вишни, губы певцов, интенсивность красок октябрьского заката на только что законченной картине Тициана – «шедевре его жизни». Сама картина не названа, но описание ее фрагментов, как известно, подсказано К. Россетти одним из трех полотен Тициана, хранившихся в Национальной галерее, – «Вакхом и Ариадной» (начало 1520-х гг.). У Тициана героиня античного мифа стоит у моря, следя за тем, как удаляется корабль, увозящий от нее Тезей. Увидев ее, Вакх, возглавляющий процессию сатиров и вакханок с цимбалами, останавливает свою колесницу, запряженную леопардами, чтобы спуститься к Ариадне. В голубой дали едва вырисовываются вершины гор, очертания города, синее небо, затянутое легкими белыми облаками, сливается на линии горизонта с синевой моря. Голубой цвет, доминирующий в одежде Ариадны, подчеркивает ее устремленность к морю, различающему ее с Тезеем. Он повторяется в развевающихся одеждах вакханок, в крошечных цветах под ногами сатиров в левом углу картины, но в изображении Вакха в розовом плаще и его свиты, появляющейся перед зрителем из тени огромных кедров, к одному из которых прилепилась виноградная лоза, преобладают теп-

лые коричневые, терракотовые оттенки, связывающие их процессию со стихией земли, с миром леса. Не касаясь сюжета картины, К. Россетти называет ее отдельные детали: солнечные лучи, «сонно нависшие» над долинами и вздымающимися холмами, «объятые сном тенистые кедры», готовый к прыжку леопард, цимбалы, которые, как кажется, ударят через мгновение [7].

Прерафаэлиты провозгласили своим главным принципом верность искусства природе. В соответствии с ним произведение искусства понималось как точное воспроизведение природы, предполагающее пристальное внимание художника к деталям. Воспринимая идею Эмерсона о том, что искусство – это «природа, прошедшая сквозь человеческую призму» и всякое творение художника – это «фрагмент, или сущность природы в миниатюре» [8], прерафаэлиты утверждали идею тождества природы и искусства, размытость границ между ними.

Искусство Тициана идеально соответствовало этим двум составляющим началам принципа, провозглашенного «Прерафаэлитским братством». Еще современников восхищало умение Тициана наделять свои картины жизнью, создавать образы, идентичные природным, его мастерство в передаче мельчайших деталей. По словам Вазари, Тициан мог при помощи колорита делать свои фигуры «как бы живыми и совсем естественными» [9]. Вазари отмечает и удивительную отчетливость изображения на картинах Тициана, утверждая, что на одном из его портретов волосы модели «можно было сосчитать так же, как и каждую петлю серебристой вышивки на атласном камзоле» [10].

В рассказе К. Россетти Тициан представлен художником, чья живописная техника отвечает принципам прерафаэлитизма. Созданная им картина кажется живой. Солнечный свет на ней «почти согревает», спелые фрукты вызывают искушение их отведать, кажется, что если подойти ближе, можно будет услышать слова песни, исполняемой изображенными на полотне людьми [11]. Художник учел каждый изгиб листьев виноградной лозы, у которой «каждый усик закручен» [12].

Прототип героя К. Россетти был дружен с архитектором и скульптором Якопо Сансовино и поэтом Пьетро Аретино, их неразлучный союз получил в Венеции прозвище «триумвирата». В рассказе Тициан также предстает в окружении двух друзей, что дало основание современникам писательницы проводить параллели между героями и основоположниками «Прерафаэлитского братства» Д. Г. Россетти, Холманом Хантом и Миллесом. Однако никакой ревности к успехам друг друга прерафаэлиты не испытывали, каждый из них, обладая оригинальным дарованием,

следовал собственным путем в искусстве и добился признания современников. С проявлениями соперничества еще в ранние годы столкнулся лишь Миллес, когда в возрасте девяти лет он был удостоен серебряной медали за участие в школьном конкурсе на лучший рисунок и старшие ученики, недовольные тем, что награда досталась не им, повесили его вверх ногами, прикрепив веревки к металлической решетке окна; потеряв сознание, он был спасен заметившими его прохожими [13]. События, изложенные в рассказе, не имеют отношения ни к членам кружка прерафаэлитов, ни к обстоятельствам жизни самого Тициана. Читателям, поверившим в подлинность ее повествования, К. Россетти заявляла, что история с потерянной картиной Тициана лишена фактической основы и является порождением ее воображения [14]. В «Потерянном Тициане» писательница не только обнаруживает близость искусства Тициана ведущим эстетическим установкам прерафаэлитов, но и решает нравственные проблемы, пристальное внимание к которым характерно для всего ее творчества.

По словам У. М. Россетти, его сестра «по природе своей тяготела к высокому и благородному в искусстве и не считала бессодержательное и безнравственное хорошим» [15]. В этом отношении поэтесса демонстрировала приверженность ведущим эстетическим критериям ее эпохи. Придавая особое значение проблемам морали, викторианцы видели в искусстве, прежде всего, средство нравственного воздействия. При этом эстетики зачастую не отделяли художника от человека, полагая, что степень совершенства произведения искусства определяется нравственным обликом его создателя. Так, Рескин в «Семи светильниках в архитектуре» утверждал, что «негодяй никогда не создаст красивого здания» [16]. Известный теоретик поэзии, лидер трактарианского движения Дж. Кибл заявлял, что Байрон, наделенный «страстным и глубоким поэтическим даром», не сумел в силу порочности своей натуры стать «проповедником и истолкователем сокровенных тайн Природы» [17]. По Киблу, изменчивость человеческой природы побуждает поэтов создавать произведения, противоречащие их характеру: небесное может произойти от земного, божественное – от человеческого, целомудренное – от порочного, но при этом поэты редко изменяют своей природе, поэтому в своей жизни они должны быть образцом высокой нравственности.

Эстетические принципы трактарианцев, как известно, увлекали К. Россетти [18]. При этом мысль Кибла о том, что предназначение поэзии – возвышать человеческие души к «добродетели и вере» [19], не оставалась чуждой и другим прерафаэлитам. В соответствии с третьей, важней-

шей составляющей частью принципа верности искусства природе, искусство воспринималось членами кружка как выражение сакральной сущности природных символов, как начало, связанное с верой и моралью, чего, однако, художники «Братства» не находили в живописи Высокого Ренессанса. Восхищаясь красками Тициана, Д. Г. Россетти при этом полагал, что он уступает Хогарту в отношении нравственной направленности искусства. «Цвет, – писал старший брат Кристины, – это лицо картины, и, подобно форме человеческого лба, он не может быть безупречно прекрасен, не выражая доброты и величия» [20]. Как и его сестру, Данте Габриэля интересовал образ творческой личности, наиболее полно представленный в его рассказах «Рука и душа» и «Святая Агнесса Заступница», однако их автора занимает, прежде всего, душа художника как главный предмет изображения, проблема преемственности поколений в искусстве.

Для К. Россетти, как и для Кибла, более важным оказывается соотношение гениальности и нравственного облика художника. Не случайно Пьетро Аретино и Якопо Сансовино уступают место живописцам Джанни и Джанниччоне, вымышленным друзьям Тициана, остающегося единственным историческим лицом в рассказе, в котором автора занимает вопрос о моральной природе творческой личности. Тициан, завершив картину, приглашает друзей на пир, намереваясь на следующий день представить ее на суд публики. Вечер завершается игрой в кости, в которой удача оказывается на стороне Тициана. Проиграв значительную сумму, Джанниччоне удаляется ко сну, но Джанни выражает желание сыграть еще раз, предлагая остатки своего состояния и себя самого против нового шедевра великого художника. Тициан проигрывает картину, и Джанни уносит ее домой, намереваясь после смерти друга выдать его полотно за собственное. Чтобы спрятать картину Тициана, он покрывает ее легко стираемым изображением дракона. Но страсть к игре разоряет Джанни, его имущество описывают, кредиторы приходят в его дом, и один из них, владелец постоялого двора Лупо Вораче, забирает изображение дракона в уплату долга, чтобы использовать его для вывески. Джанни рисует нового дракона в надежде, что Лупо Вораче согласится поменять его на картину со спрятанным Тицианом, но он умирает, не завершив работы, и лучшее творение венецианского гения оказывается безвозвратно утраченным.

Каждый из героев рассказа представляет определенный тип художника. Джанниччоне – прожигатель жизни, художник, который «обещал все, но не выполнил ничего» [21]. Он остается автором единственной принесшей ему краткосрочную славу картины, само название которой выдает

его легкомыслие и беспечность: «Венера, бьющая Купидона перьями, вырванными из его собственного крыла». При этом Джанниччоне лишен зависти, отличается добродушием и искренне радуется достижениям своего друга. Слишком ленивый для того чтобы неустанным трудом совершенствовать свой талант, он губит его.

Джанни наделен многосторонними дарованиями, но он обречен всегда быть вторым: в живописи он уступает Тициану, в Венеции у него появляются соперники, превосходящие его в искусстве пения, танца, владения мечом. В отличие от Джанниччоне, осознание превосходства над собой других пробуждает в нем зависть и мстительность. В его доме оказывается не только полотно Тициана, но и таинственным образом – «Венера» Джанниччоне, успех которой, очевидно, вызывал его раздражение. Джанни мешает преуспеть подверженностью порокам. Он приобретает скандальную славу своим участием в пьяных забавах в окрестностях города, своими пари «в самых низменных компаниях», своими «бессмысленными дуэлями» [22]. Коварно завладев творением Тициана, он некоторое время сдерживает себя, но худшие стороны натуры одерживают над ним верх, что ведет его к утрате картины, ставшей, по выражению автора, «ценой, за которую он проиграл свою душу» [23]. Если Венера и Купидон воплощают сущность Джанниччоне – ленивого любителя удовольствий, то персонафикацией души Джанни становится дракон – «огнедышащий, когтистый, нелепый» [24] – традиционный христианский символ дьявольского начала. Когда Тициан вместе с кредиторами приходит к Джанни, надеясь вернуть свое полотно, вероломный друг заверяет его, что картина погибла во время пожара, и художник видит лишь дракона, который «скалит зубы, подмигивает, задирает хвост и глумится над ним» [25], выражая потаенные чувства Джанни.

Очевидно, что проблема зависти как негативного качества личности волновала поэтессу. Стихотворение «Низшее место» (“The Lowest Room”), вошедшее в сборник 1875 г., передает разговор двух сестер. Старшая из них сетует на то, обречена на незначительное существование, ей не дано ни волновать людей, как Гомер, ни совершать подвиги, подобно его героям. Младшая возражает ей, что нужно принять собственное низшее место в жизни, кто-то должен быть вторым, все не могут быть первыми:

Some must be second and not first;

All cannot be the first of all... [26]

Жизнь дается человеку, как чистый лист, и от него самого зависит, сделать ее благословением или проклятием, быть первым или вторым:

Our life is given us as a blank;

Ourselves must make it blest or curst;

Who dooms me I shall only be

The second, not the first? [27]

В «Потерянном Тициане» эта мысль утверждается применительно к творческой личности. Если Джанни сам разрушает свою жизнь, то Тициан воплощает авторский идеал художника. Герой оказывается не чуждым соблазнам и искушениям мира (что соответствовало подлинному Тициану), он не свободен от духа соперничества (успех «Венеры и «Купидона» Джанниччоне вселяет в него подозрение, что у него появился соперник), он не отличается постоянством в любви. Закончив картину, он признается друзьям, что знает, «чьи светлые брови нахмурятся и чьи красные губы надуются» при виде модели, но «голубые глаза не всегда будут в моде, карие глаза, подобно орехам, появляются в свое время года» [28]. Но в нем нет ни лености Джанниччоне, ни подверженности порокам Джанни. Тициан – подлинный гений, чья жизнь проходит в неустанном труде, которому он обязан своими успехами не в меньшей мере, чем своему таланту. Плодом длительного труда является и его утраченное полотно: «Тициан долго работал над картиной, которую сам считал своим шедевром» [29].

К. Россетти утверждает, что художник всю жизнь стремится к идеалу, которого ему дано достичь лишь однажды: Тициан сам не смог бы воссоздать тех «фигур, которые, казалось, наделяны жизнью» [30]. С годами искусство Тициана обретает «новое величие», но ни одна из его картин не может сравниться с погибшим творением.

В рассказе решается и проблема восприятия художником действительности. Интерес к ней обнаруживается и в сонете К. Россетти «В студии художника» (1856), написанном под впечатлением от работы Данте Габриэля над картинами с изображением его невесты, натурщицы прерафаэлитов Элизабет Сиддал. В сонете зритель обнаруживает на полотнах королеву в платье опалового или рубинового цвета, безымянную юную деву, святую, ангела. Живописец видит свою модель не изможденной от ожидания, не бледной от печали, не такой, какая она есть, но какой она была в пору надежд, какой она является в его мечтах:

Not wan with waiting, not with sorrow dim;

Not as she is, but was when hope shone bright;

Not as she is, but as she fills his dreams [31].

Художник видит мир сквозь призму своего воображения, и в искусстве создается образ, живущий в его душе.

В рассказе эта мысль получает иное воплощение. Много лет общаясь с Джанни, Тициан не смог распознать сущности его натуры, будучи уверен в том, что с ним, как и с Джанниччоне, его связывают узы «святой дружбы». Во время игры в кости он легко соглашается на условие Джанни, заявляя, что его друг лишь шутит и ис-

пытывает его доверие к нему. Лишь проиграв картину, он видит в глазах Джанни «разъедающую зависть», и предательство друга вызывает «благородное негодование» Тициана в большей мере, чем гибель «надежды его жизни» [32]. Поглощенность искусством приводит художника к искаженному восприятию действительности, делает его более доверчивым, уязвимым, беззащитным перед злом.

В рассказе говорится и об отношении публики к искусству и художнику. Падкая до сенсаций Венеция с нетерпением ждет появления нового шедевра Тициана, о котором еще до его завершения слагаются легенды. Исчезновение картины порождает нелепые слухи, самым стойким из которых является предполагаемое появление в студии возлюбленной Тициана, якобы уничтожившей его шедевр при виде изображения своей соперницы. Ценителями живописи оказываются люди, лишённые художественного вкуса. Их обобщенным выражением становится Лупо Вораче (его имя означает «голодный волк»), которого приводит в восторг грубо намалеванное Джанни изображение дракона, и он «хватает» (“seized”) картину, не ведая о том, что под ней скрывается лучшее творение Тициана.

Страсть к сенсациям по поводу гениальной личности переживает века. В конце рассказа автор переносит действие в современность. Искусствоведы, пытаясь разгадать тайну «потерянного Тициана», время от времени приписывают кисти венецианского мастера то или иное безымянное полотно, с которым начинают связывать и их имя, не ведая о том, что их находка относится к другому столетию. Конец рассказа проникнут иронией. Рассказчик заклинает читателя за любые деньги скупать все вывески гостиниц и трактиров с изображением дракона, ибо они могут скрывать утраченный шедевр.

Так, в рассказе К. Россетти утверждаются принципы прерафаэлитизма и авторская концепция творческой личности.

Примечания

1. *Bell M.* Cristina Rossetti. A Biographical and Critical Study. Boston, 1898. P. 309–310.
2. *Rossetti D. G.* Letters / ed. by O. Doughty and J. R. Wall: in 4 vol. Vol 2. Oxford, 1965–1967. P. 826–827.
3. *Rossetti D. G.* His Family Letters. With a Memoir by W. M. Rossetti: in 2 vol. Vol. 1. L., 1895. P. 426.
4. *Ibid.* P. 432.
5. *Ibid.* Vol. 1. P. 237.
6. *Ibid.* Vol. 1. P. 186.
7. *Rossetti C.* Poems and Prose. Oxford, 2005. P. 305.
8. *Emerson R. W.* The Collected Works. Cambridge; Massachusetts, 1971. P. 16.
9. *Вазару Д.* Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 1159.
10. Там же. С. 1152.
11. *Rossetti C.* Poems and Prose. Oxford, 2005. P. 306.
12. *Ibid.* P. 305.
13. *Millais J. G.* The Life and Letters of John Everett Millais: in 2 vol. Vol. 1. L., 1899. P. 13.
14. *Bell M.* Cristina Rossetti. A Biographical and Critical Study. Boston, 1898. P. 308.
15. *Rossetti W. M.* Memoir // *Rossetti C.* Poetical Works. L., 1906. P. LVIII.
16. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. Leipzig, 1907. P. 47.
17. *Keble J.* Lectures on Poetry: In 2 vol. Oxford, 1912. Vol. II. P. 339.
18. *Harrison A.* Christina Rossetti in Context. Brighton, 1988. P. 136.
19. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. Leipzig, 1907. Vol. II. P. 479.
20. *Rossetti D. G.* His Family Letters. With a Memoir by W. M. Rossetti: in 2 vol. Vol. 1. L., 1895. P. 187.
21. *Rossetti C.* Poems and Prose. Oxford, 2005. P. 306.
22. *Ibid.* P. 310.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.* P. 311.
25. *Ibid.* P. 310.
26. *Rossett C.* Goblin Market. L., 1994. P. 11.
27. *Ibid.* P. 15.
28. *Rossetti C.* Poems and Prose. Oxford, 2005. P. 307.
29. *Ibid.* P. 306.
30. *Ibid.* P. 311.
31. *Rossetti C.* Poems. L., 1927. P. 311.
32. *Rossetti C.* Poems and Prose. Oxford, 2005. P. 311.

Н. В. Гладилин

**ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В «МАРБОТЕ»
ВОЛЬФАНГА ХИЛЬДЕСХАЙМЕРА**

«Марбот» В. Хильдесхаймера – предвестник формирующейся постмодернистской парадигмы в немецкой литературе. «Биография» мнимого исторического лица являет себя как скалькулированная мистификация и предвосхищает постмодернистский жанр «альтернативной истории». В «Марботе» манифестированы примат локальных нарративов над глобальными, «смерть субъекта», тонкая интертекстуальная игра; заявлено типологическое родство романтизма и постмодернизма.

“Marbot” by W. Hildesheimer is a harbinger of the postmodernist paradigm formed in German literature. “Biography” of an imaginary historical person appears as a traced mystification and forestalls the post-modernist genre of “alternative history”. “Marbot” manifests supremacy of the local narratives over the global ones, “the death of the subject”, subtle inter-textual play and states typological affinity of romanticism and post-modernism.

Ключевые слова: постмодернизм, мистификация, альтернативная история, примат локального, интертекстуальность, игра, романтизм.

Keywords: postmodernism, mystification, alternative history, supremacy of the local, intertextuality, play, romanticism.

Книга, о которой пойдет речь, может считаться итогом творческого пути немецкого писателя Вольфганга Хильдесхаймера (1916–1991). Завершив роман-биографию «Марбот» (1981), он практически умолк, понимая свое молчание как последний значимый художественный жест: «Нет больше историй, которые можно рассказывать. Это обрекло меня на немоту. Мне пришлось бы снова окунуться в прошлое, но там нет ни одной фигуры, <...> о которой я смог бы написать; а писать о современности для меня абсолютно невозможно, поскольку современность, какой мы ее ощущаем, не есть действительная современность...» [1].

Вместе с тем интересно, что именно «Марбота» немецкий писатель и критик Х.-И. Ортхайль назвал в числе трех произведений, знаменующих вхождение литературы на немецком языке в новый, постмодернистский контекст [ср.: 2]. Но если романы “Commedia” Герольда Шпета и «У бирешей» Клауса Хоффера, были созданы сравнительно молодыми писателями, недавно вступившими на литературную стезю, то Хильдесхаймер – представитель того поколения, которое ко времени выхода в свет «Марбота» уже ассоциировалось с канонизированной литературой, чуждой новым

веаниям. Хильдесхаймер входил в антифашистскую «Группу 47», был удостоен самой престижной в немецкоязычном культурном пространстве литературной награды – премии имени Георга Бюхнера; наконец, он снискал себе известность как ведущий представитель «драмы абсурда» в Германии, а значит литературы вполне модернистской, правда, в ее позднем, кризисном изводе.

Ускользание актуальной реальности от художественной формализации в 70–80-е гг. остро ощущалась многими маститыми немецкими писателями. Неудивительно, что многие из них обратились к документальному (Х. М. Энциенсбергер, К. Вольф) либо к биографическому (Г. де Бруйн, А. Мушг, П. Рюмкорф) жанру. На повестке дня стояла масштабная ревизия самих основ переживающей кризис европейской культуры, и Хильдесхаймер внес в нее свою лепту. Его книга «Моцарт» (1977) была задумана как своего рода «антибиография», обреченная, по признанию автора, на «запланированный провал» [3]. Ведь ему так и не удалось разгадать ни одной загадки личности и творчества великого композитора, были только артикулированы новые вопросы и неясности, которые замалчивались прежними биографами. Попутно во многом оказался разрушен бронзовелый образ Моцарта как одного из непогрешимых божеств культурного пантеона, много внимания уделялось «человеческим, слишком человеческим», порой инфантильным и даже «неприличным» проявлениям австрийского гения.

Но еще больше открытых вопросов вызвало новое обращение писателя к жанру биографии. Ибо на сей раз предметом исследования выступил не великий творец, а скромный художественный критик-дилетант, неведомый не только широкому кругу читателей, но и даже самому что ни на есть узкому. Дело в том, что воспитанный в католической семье английский дворянин нормандского происхождения, знаток и теоретик живописи Эндрю Марбот никогда не существовал!

При этом все «правила игры», обязательные для биографического жанра, были соблюдены безупречно. Всякая персона, с которой Марбот вступает в контакт, всякая деталь исторического и естественного пейзажа, на фоне которого он живет и страждет, абсолютно достоверна, всесторонне документирована. Биография снабжена внушительным именованным указателем; ей сопутствует обширная подборка иллюстраций, включая портретную галерею; даются ссылки на якобы существующее более раннее биографическое исследование о Марботе; выдержки из текстов главного героя в интересах читателя даются по-немецки, однако все сложности адекватного перевода скрупулезно проиллюстрированы английским «оригиналом». Хильдесхаймер выступает как мастер дискурсивных перевоплощений, как

искусный стилизатор и мистификатор. Сфальсифицированы не только все цитаты из записок Марбота, якобы посмертно изданных в 1834 г. под названием «Art and Life», но и все его письма и письма в его адрес, а также отрывки из эпистолярного наследия третьих лиц. Мистифицирована даже стихотворная парафраза Марботом (разумеется, на английском) одного из шекспировских монологов. Реально существующие живописные полотна и портреты исторических персон соседствуют с мнимыми изображениями членов семьи Марбота, а также их родовых поместий – в действительности представленные люди и здания носили другие имена.

На своем жизненном пути вымышленный Эндрю Марбот встречается со многими знаковыми фигурами тогдашнего культурного истеблишмента; среди его знакомцев и собеседников – Гете и Шопенгауэр, де Куинси и Байрон, Делакура и Берлиоз, среди его любовниц – Тереза Гвиччиоли, бывшая возлюбленная Байрона, и Оттилия фон Гете, невестка немецкого гения. Биография частного лица становится биографией целой культурной эпохи – первых десятилетий XIX в. Кроме того, на примере Марбота Хильдесхаймер реализовал свою давнишнюю заветную мечту об «идеальной биографии» [4]. Уже в работе над «Моцартом» он применил психоаналитический подход к анализу поступков исторической личности. Он старался искать разгадку любых ее проявлений, не исключая и наиболее «возвышенные», творческие, в глубинах бессознательного, в детских психотравмах. Но в «Моцарте» он мог ограничиваться лишь осторожными догадками в силу крайней скудости фактологических данных. В «Марботе» эти пробелы во многом восполнены за счет тщательно скалькулированных «счастливых случайностей». Жизненный путь Марбота строится как своеобразный «экскурсионный тур» по художественным музеям и частным собраниям Европы, и каждое сколько-нибудь значительное событие или переживание находит свою параллель в том или ином произведении живописи. (Так, ключевая детская психотравма протагониста связана с созерцанием картины Тинторетто «Возникновение Млечного Пути».) Наиболее интимные признания Марбота, опущенные публикатором его записок либо тщательно замаранные его матерью, биограф сумел расшифровать «с помощью кварцевых ламп» [5]. В результате создается непротиворечивая картина жизни великого грешника, черпавшего в грехе импульсы для собственной эстетической рефлексии. Оказывается, что Эндрю Марбот с детства ненавидел своего отца и ревновал его к матери, а в конце концов, стал ее любовником не только в мечтах, но и на деле. Однако искренняя богобоязненность леди Марбот, ее сознание своей

беспредельной греховности взяли верх над безрассудством плотского влечения, и тогда жизнь потеряла для Эндрю вкус и смысл, его врожденная склонность к меланхолии стократ усугубилась, наложила на все его действия и мысли отпечаток горькой резиньяции и, в конечном счете, привела его к самоубийству.

Итак, классическая психоаналитическая теория выступает как доминирующий интертекст мистификации Хильдесхаймера. Мало того, что в «Марботе» встречаются прямые цитаты из Фрейда и многочисленные элементы психоаналитического жаргона; мы имеем дело со своего рода психоаналитической редукцией личности, причем упрощению и уплощению подвергается и сам психоанализ. Хильдесхаймер дает наиболее манифестное, «обнаженное» воплощение ключевой психоаналитической констелляции – «эдипова треугольника», не сдобренной «вытесняющими» или «покрывающими» механизмами. Однако, снимая многие вопросы, Хильдесхаймер ставит новые, для которых нет «готовых» психоаналитических решений. Так, словно в насмешку над Фрейдом, у Марбота, явно застрявшего в эдипальной фазе развития, почему-то «не проявились другие симптомы инфантильности, лабильности или вообще какого-либо нарушения» [6]. Неясно также, чем объясняется сам «...прорыв либидо из латентного состояния к деянию, которое, однако, не воспрепятствовало сублимации, а скорее способствовало ей» [7]. И уж тем более психоанализ не способен прояснить вопрос об источнике художественного дара, равно как и бездарности. Ведь ключевой проблемой Эндрю Марбота и главной причиной его самоубийства выступает вовсе не разлука с матерью-возлюбленной, а то, что «... к его прискорбию, он был лишен творческого дара, и именно поэтому был вынужден рассматривать себя как потерпевшего крах в своей попытке проникнуть в суть дара других» [8].

По мысли автора, его герой ставит правомерные вопросы, но не в силах дать сколько-нибудь удовлетворительные ответы. При этом не раз подчеркивается, что сам Марбот удостоился отдельного биографического исследования именно в силу того, что ряд его собственных прозрений предвосхищает открытия Фрейда. Его записки – первое приближение к созданию «психоаналитически ориентированной эстетики» [9], которая рассматривала бы всякое «произведение искусства как диктат бессознательных порывов его создателя» [10]. В отличие от других эстетиков того времени Марбот ищет побудительные мотивы художественного творчества не в зове трансцендентного и не в стремлении к идеальному. Наблюдая повседневную практику художественно одаренных современников, он объясняет твор-

ческий импульс некоторых из них стремлением компенсировать тот или иной внешний изъян. Так, например, творческую активность Байрона он объясняет хромотой, Леопарди – болезненностью, а де Куинси – пристрастием к опиуму. Но у некоторых знакомцев Марбота (например, Делакруа) «дефект» остается неразгаданным, так чего уж говорить о возможности проникнуть в тайное страдание великих покойников?

Марбот не в силах разработать ни инструментарий психологического анализа, ни стройную понятийную систему, да он и не ставит себе такой цели. Он подвизается в сугубо романтическом жанре «фрагментов», фиксируя свои случайные импресии и озарения. Правда, он «всегда пытался достичь объективных масштабов, хотя знал, что это неосуществимо» [11]. Но в то же время за счет рационализации и объективации он старается вытеснить стихийно-романтическое начало в своей натуре. Ведь даже отторжение им собственного отца окрашено в сугубо романтические тона: Марбот-старший – этакий филистер во дворянстве, чуждый каких-либо духовных устремлений. Эндрю признается, что всегда испытывал отвращение к его «...разговорам о дичи и рыбе, пастбищах и скоте, то есть о полезной части природы, тогда как меня привлекала только ее бесполезная часть, ее беспощадная самоцель, метаморфозы ее необузданного и не подлежащего обузданию самоосуществления...» [12]. Сам автор признает, что здесь устами его героя вещает вполне типичный романтик. Характерной чертой романтизма, особенно в его поздней версии, является и недоверие Марбота к постороннему миру как к хрупкому и призрачному, подверженному деструкции со стороны всепожирающего Хроноса. Уже в самом первом произведении живописи, которое он удостоивает пространного комментария, в «Жиле» Ватто, герой Хильдесхаймера хочет видеть манифест романтической беспочвенности. Совершенно отвечает духу позднего романтизма и томление героя по потерянному раю, первозданной гармонии, безвозвратно минувшему счастью. Этот топос отчетливо прослеживается и в анализе Марботом фресок Джотто, и «Весны» Боттичелли, и в заметках по поводу итальянского ландшафта. Однако при этом Марбот дает вполне психоаналитическую трактовку романтического томления по утраченной целостности бытия, о чем недвусмысленно свидетельствуют его слова «Томление – это любопытство, обращенное вспять» [13]. (То есть, как замечает биограф, назад в материнское лоно.) С этим инфантильным стремлением связан и еще один «романтический аспект: порождающий томление отказ, “nevermore”, наслаждение мучительным отречением, трагической ролью, принимаемой на себя в сознательном страда-

нии...» [14] – так биограф комментирует глубинные причины окончательного расставания Марбота с матерью-любовницей. Сама беспрецедентная «греховность» героя как будто бы ставит его в один ряд с романтическими бунтарями, нарушителями общественных и божьих установлений. Потому-то Байрон, практиковавший кровосмесительную связь «всего лишь» с единокровной сестрой, по замечанию биографа, «возможно, позавидовал бы ему в связи с таким вершинным достижением кажущейся аморальности...» [15].

Но в то же время Марбот показан Хильдесхаймером как своего рода анти-Байрон, ибо его бунт лишен экзальтации, позы, самолюбования, он – «последовательный, но при этом совершенно естественный индивидуалист, не обязанный конвенциям, не связанный моралью, но отнюдь не движимый волей преступать ее...» [16]. Активное нежелание бравировать своим аутсайдерством, выставять напоказ душевные страдания выгодно отличает Марбота и от других антиподов-романтиков, таких, как Берлиоз или Леопарди. И даже его уход из жизни свершается вдали от мира, без трагических жестов и театральных эффектов: Марбот просто не возвращается из одинокой прогулки в горах.

Порой Хильдесхаймер поистине любит свою креатуру, ибо та, судя по всему, отвечает его представлениям о свободном индивиде, поступающем согласно своей природе, без оглядки на социум. Марбот – это не просто самосознающий романтический субъект, но явившийся впоследствии самодостаточный человек модерна, полностью секуляризованный, привыкший опираться только на себя и одержимый страстью к познанию, но без свойственной последнему разрушительной экспансии «я» в окружающем мире. Это некий «идеальный проект» современного человека, рожденного в горниле романтического порыва. Правда, мнимый «идеал» сопряжен с невовлеченностью в дела мирские и отягощен «противоестественным» неврозом. Но у Марбота свои понятия о естественном. «Для большей части людей естество в этом смысле означает то же самое, что и “большинство”» [17]. Контрастными фигурами к Марботу здесь выступают де Куинси и Кольридж, ханжеское благочестие и конформизм которых он язвительно клеймит в своем дневнике. Многие романтики на деле оказывались «недоросшими» до ими же декларируемой порочной свободы, тогда как Марбот ступил «по ту сторону добра и зла», обогнав свое время на добрых полвека.

Все три «смертных греха» Марбота (инцест, атеизм и суицид) суть проявления этой предельной свободы. Его «отпадение» от Бога лишено как рессентимента, так и каких бы то ни было

борений и угрызений, это всего лишь защитная реакция ранимой души на непоправимые обстоятельства, естественная эмансипация от чувства вины и стыда. Эндрю пишет матери «Грех, как я понимаю, – это поступок, который ввергает в несчастье других, безвинных. Наше деяние таких последствий лишено, поскольку оно не затрагивает никого, кроме нас самих. Никто через нас не пострадал, мы никого не сделали несчастным» [18]. Даже самоубийство Марбота продиктовано не отчаянием, не протестом и не расщепленными построениями – оно подано как взвешенный и радостный скачок прочь от земных страданий, в сферу абсолютной свободы. В его записках якобы содержатся такие строки: «...кто серьезно относится к добровольной смерти, не рассматривает ее как ответ Богу, как тезис или аргумент; он думает о самом себе. Он хочет не покарать идею жизни, а найти выход из нее» [19]. Характерно, что Марбот предпочитает немецкое слово “Freitod” («добровольная смерть») английскому “suicide” (самоубийство), подчеркивая избавительное значение финального акта индивидуальной драмы.

Марбот не просто сконденсирован Хильдесхаймером из атмосферы своей эпохи, но и пребывает в постоянной полемике с текстами прошлого. Мышление протагониста, как и всех его образованных современников, «культурологично», «цитатно», что только усиливает правдоподобие его образа. Так, в день смерти ненавистного соперника – отца – он записывает строку из Софокла «Эдипа-царя»: «Но гроб отца – тебе успокоенье» [20]. Из знаковых персонажей мировой культуры близок Марботу и Гамлет, в поведении которого тот отмечает все ту же инцестуозную подоплеку: тайное соперничество с Клавдием из-за Гертруды. Марбот – это «Анти-Гамлет, который не требует от матери раскаяния, а с презрением отвергает его, как изобретение торговцев индulgенциями» [21], но в то же время – «Гамлет, который решает между “быть” и “не быть” и в душе уже давно выбрал последнее» [22]. Даже решение лишиться себя жизни облекается в чужие слова – “...and I shall go to bed at noon” [23] короля Лира. Интертекстуальность, как известно, не есть достояние постмодернистской литературы *par excellence*, она свойственна литературе вообще. Но для постмодерна характерна цитация «второго порядка»: не непосредственная эмоциональная рецепция чужого текста, а цитирование самой этой рецепции. В этом смысле «Марбот» выстроен по законам вполне постмодернистской интертекстуальности.

В числе интертекстов и предтеч «Марбота» чаще всего назывались два романа Томаса Манна. «Избранник» – в связи с определенной близостью агиографического жанра к биографичес-

кому, а также в связи с мотивом инцеста. Также нельзя не вспомнить носящий черты фиктивной биографии «Доктор Фаустус». На первый взгляд, Хильдесхаймер даже будто бы делает шаг назад по сравнению с предшественником. «Марбот» куда менее карнавален, ироничен, нежели «Избранник», и куда более строго выдержан в жанровом каноне, чем жизнеописание Адриана Leverkюна. Именно недостаток игрового начала, романной занимательности ставили в упрек Хильдесхаймеру многие критики. Более того: высказывалось предположение о том, что «в случае выдержек из писаний Марбота речь идет об оригинальных цитатах из записей Хильдесхаймера» [24]. То есть Марбот – своего рода *alter ego* породившего его автора, его помещенный в прошлое двойник, ретроспективная проекция? На самом деле это и так, и не так. С одной стороны, Хильдесхаймер как опытный литератор не мог не поместить между собой и своим героем промежуточную инстанцию – биографа, подчас излишне пафосного, склонного к повторам, порой даже смешного в своих попытках во что бы то ни стало оправдать протагониста. Кроме того, в дальнейшем автор не раз указывал на несовпадения между взглядами своего героя и собственными. (Например, он категорически не согласен с резко отрицательной оценкой Марботом «Вертера» Гете и творчества Уильяма Блейка.) С другой стороны, Хильдесхаймер неоднократно подчеркивал и свое близкое внутреннее родство с им же придуманным персонажем. «Конечно, я не есть Эндрю Марбот, который вступает в любовную связь со своей матерью, однако я тождественен Марботу, потерпевшему крах, потому что я, как и он, очень хотел бы стать художником. И мне так же свойственно негативное отношение к жизни, я – сторонник Шопенгауэра и, пусть критичный, но родственник Леопарди» [25]. Общее с героем чувство собственной художественной ущербности вызвано тем, что в юности Хильдесхаймер учился в Лондоне живописи и графике, но был вынужден бросить учение вследствие «цветовой слепоты». «Тот факт, что я никогда не мог свободно пользоваться цветовой палитрой, – говорил писатель, – наверное, вызвал своего рода травму, которую я так и не преодолел и которая вынудила меня обратиться к иному медиуму» [26]. К тому же, оглядываясь на свой долгий путь в литературе, он замечал: «Речь у меня, большей частью, шла о фальсификаторах и проигравших. В “Марботе” есть и то, и другое: фальсификатор как субъект – и этот субъект, разумеется я, биограф, – и проигравший как объект: сэр Эндрю Марбот, которым я тоже иногда бываю» [27].

В мистификации Хильдесхаймера, безусловно, отсутствует ключевой признак постмодернистского мироощущения – его ценностная индиф-

ферентность, карнавальная легковесность игровой стихии. Но «мировые проблемы», эстетические и психоаналитические метарассказы в «Марботе» оказались «снятыми» за счет переноса акцента с глобального на локальное, с центра на периферию, с «великих» деятелей на безвестного культурного «чернорабочего». На сей раз экзистенциальное поражение и гибель современного субъекта были сопряжены с дефрагментацией и игровым пересозданием собственного авторского «я».

Хильдесхаймер не раз отмечал, что фиктивность фигуры Марбота еще не отменяет «действительности» его существования, указывая на (немыслимое в английском и романских языках) несовпадение немецких понятий «действительность» (“Wirklichkeit”) и «реальность» (“Realität”). «Действительность, – утверждал он, – включает в себя возможность <...>, которая осуществляется либо нет, тогда как реальность – это только то, что реально...» [28]. Такая точка зрения вполне отвечает мировоззренческим установкам той эпохи, в которой не жил, но вполне мог бы жить Эндрю Марбот – эпохи романтизма. Ведь как указывал Н. Я. Берковский, «возможность, а не заступившая ее место действительность, – вот что было важно для романтиков» [29]. Но в то же время его книга вполне созвучна и творческому импульсу писателей-постмодернистов – «проигрывать жизненные возможности, симулировать модальности опыта» [30].

Указывая, что в книге Марбота “Art and Life” пронизательные современники справедливо видели «манипулированные отрывки» [31], произвол публикатора, Хильдесхаймер намекает на то, что любой опубликованный исторический документ в той или иной степени есть манипуляция, а биография его автора – манипуляция с манипуляцией. Таким образом, «манипуляция третьей степени», предпринятая самим Хильдесхаймером, лишь заостряет тенденцию, имманентную историографии вообще. По сути, «Марбот» предвосхитил один из «мэйнстримных» постмодернистских жанров – «альтернативную историю», только данная «альтернатива» касается не истории народов или обществ, а истории дискурсов и чувств. Заметим также, что биография Марбота выстроена не строго хронологически; чем нарушается цельность и замкнутость модели мира, к которой по традиции стремятся большинство биографов. Сама загадочность обстоятельств гибели героя, отсутствие очевидных подтверждений его самоубийства оставляет повод для со-

мнений в завершенности его жизненного цикла, окончательности его послания. В подобной «разомкнутой» форме также со всей очевидностью сливаются два импульса – романтический и постмодернистский.

Чутко уловив исчерпанность, моральную «смерть» модернистской литературы, Вольфганг Хильдесхаймер исполнил «лебединую песню», вполне созвучную литературе «посмертной», постмодернистской. Тем самым он оставил надежду на возрождение и – в конечном счете – бессмертие практики художественного вымысла.

Примечания

1. *Hildesheimer W.* Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hilrichs in der Reihe “Zeugen des Jahrhunderts”. Göttingen, 1993. S. 86–87.
2. *Ortbeil H. J.* Was ist postmoderne Literatur? // Wittstock U. (Hg.). Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig, 1994. S. 133–134.
3. *Hildesheimer W.* Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Frankfurt/M., 1988. S. 127.
4. *Ibid.* S. 151.
5. *Hildesheimer W.* Marbot. Eine Biografie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. S. 181.
6. *Ibid.* S. 145.
7. *Ibid.* S. 179.
8. *Ibid.* S. 20.
9. *Ibid.* S. 19.
10. *Ibid.* S. 15.
11. *Ibid.* S. 16.
12. *Ibid.* S. 54.
13. *Ibid.* S. 105.
14. *Ibid.* S. 168.
15. *Ibid.* S. 240.
16. *Ibid.* S. 147.
17. *Ibid.* S. 67.
18. *Ibid.* S. 148.
19. *Ibid.* S. 305–306.
20. *Ibid.* S. 142.
21. *Ibid.* S. 182.
22. *Ibid.* S. 199.
23. *Ibid.* S. 312.
24. *Heißenbüttel H.* Die Puppe in der Puppe oder Hildesheimer im Marbot // Jehle V. (Hg.) Wolfgang Hildesheimer, Werkgeschichte. Frankfurt/M., 1989. S. 303.
25. *Hildesheimer W.* Das Ende der Fiktionen... Ed. cit. S. 148.
26. *Ibid.* S. 140.
27. *Ibid.*
28. *Hildesheimer W.* Ich werde nun schweigen... Ed. cit. S. 74.
29. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 37.
30. *Modick Klaus.* Kreisquadraturen im Wasserglas. Ein Selbstgespräch // Neue Rundschau, Jg. 104, 1993, Heft 3. S. 30.
31. *Hildesheimer W.* Marbot. Ed. cit. S. 92.

УДК 821.09

С. А. Бозрикова

**ОСОБЕННОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
НАРРАТИВА («ХЛАДНОКРОВНОЕ
УБИЙСТВО» Т. КАПОТЕ
И «101-й КИЛОМЕТР» М. ОСИПОВА)***

На примерах документального романа «Хладнокровное убийство» Т. Капоте и сборника очерков «101-й километр» М. Осипова анализируются ключевые компоненты художественно-документального нарратива: публицистичность, художественность, точка зрения.

The key components of creative nonfiction narrative – fiction and nonfiction techniques, point of view – are analyzed on the examples of creative nonfiction works “In Cold Blood” by T. Capote and “The 101st kilometer” by M. Osipov.

Ключевые слова: художественно-документальный, нарратив, актуальность, фактуальность, погружение, деталь, точка зрения.

Keywords: creative nonfiction, narrative, urgency, factuality, immersion, detail, point of view.

Сегодня отечественными нарратологами исследуются преимущественно художественные тексты в рамках коммуникативного подхода. В отличие от западной науки, когнитивно-дискурсивные исследования нехудожественных и художественно-документальных нарративов у нас – редкая практика. Нам удалось найти только одну целостную модель когнитивно-дискурсивного анализа нехудожественных нарративов (таблюдных историй знаменитостей), предложенную Л. В. Татару [1].

В данной статье мы проанализируем художественно-документальные нарративы: роман нон-фикшн Т. Капоте «Хладнокровное убийство» (1965) и очерки М. Осипова, объединенные общим названием «101-й километр» (2008). (Критиками «101-й километр» называется сборник очерков. Но автор, работая над материалом, получая новые факты, обобщая и осмысливая их, в итоге создал не три отдельных очерка, а цельное нарративное произведение (повесть нон-фикшн), состоящее из трех частей.)

Художественно-документальный нарратив – это творчески выстроенный письменный текст, содержащий следующие элементы:

1) публицистичность (актуальность, фактическое содержание материала, «погружение»);

2) художественность (композиционные, стилистические, художественные детали);

3) явно выраженная точка зрения журналиста, представляющая события и участников в индивидуальной перспективе.

Рассмотрим перечисленные компоненты художественно-документального нарратива на примерах обозначенных выше текстов.

Публицистичность

Актуальность

Злободневность и близость аудитории – необходимые элементы художественно-документального нарратива.

Тема «Хладнокровного убийства» – применения высшей меры наказания к убийцам – всегда была актуальна в американском обществе [2]. Согласно данным фонда «Общественное мнение», наиболее остро вопрос о применении смертной казни стоял с 1956 по 1972 г., когда голоса американцев, выразивших положительное и отрицательное отношение к этой мере наказания, разделились примерно поровну [3]. В 1965 г. главных героев «Хладнокровного убийства» Смита и Хиккока (а также двух эпизодических героев последней главы книги) повесили. Сразу после их смерти вышел в свет и сам роман нон-фикшн – документальное исследование убийства, акцентирующее внимание на связи социально-психологических факторов и условий жизни (особенно в детстве: бедность, побои, психологические травмы и др.) с преступным поведением. А в 1966 г. был зафиксирован самый низкий показатель поддержки населением смертной казни – 42%. После этого, вплоть до 1972 г., к смертной казни в штате Канзас не приговаривали [4], а в 1972 г. на смертную казнь в 40 штатах США, включая Канзас, был введен мораторий (однако в 1976 г. высшая мера наказания вновь была разрешена) [5].

Книга остается актуальной до сих пор: спустя более полувека со времени её написания её читают и обсуждают на форумах (Good Reads, Book and Reader, A lot with Mrs. Taylor, Club Nook и др.).

Общая тема очерков М. Осипова «101-й километр» – жизнь вдалеке от Москвы. Автор настолько живо описал актуальные проблемы провинциального города, что произведение быстро получило широкую популярность: стало публиковаться и активно обсуждаться в газетах и журналах («Знамя», «Ведомости», «Российская газета», «Новое время» и др.), на ТВ («Неделя с М. Максимовской» (Рен-тв), «Школа злословия» (НТВ), «События» (Гранд-тв)), на радио («Поверх барьеров – российский час» (Свобода); «Книжное казино» (Эхо Москвы)), на форумах (Вальсава, ТВС, Кофейня).

Таким образом, оба произведения освещают актуальные для своего времени проблемы.

* Работа выполнена в рамках тематического плана Министерства образования и науки РФ

Фактуальность

Художественно-документальный нарратив – это повествование, максимально приближенное к действительности.

В основе «Хладнокровного убийства» лежат факты реальных событий, происходивших с ноября 1959 г. (убийство Клаттеров) по апрель 1965 г. (казнь убийц). Информация, данная в книге (за редкими несущественными исключениями), подкреплена многочисленными записями интервью, протоколов судебных заседаний, переписки и т. д. Все имена персонажей, кроме трех, настоящие: по настойчивым просьбам Т. Капоте переименовал человека, пренебрегшего строгими правилами компании и подвезшего Перри и Дика, в мистера Белла, помощника капеллана, которым восхищался Перри, в Вилли-Сороку и сестру Перри в Барбару [6]. Но небольшой домысел не противоречит правилам создания художественно-документального нарратива: главное – сохранить документальную точность описываемых событий, действий героев.

«101-й километр» также основан на реальных фактах: М. Осипов описал события, происходившие с ним с апреля 2006 г. по март 2008 г. Убедиться в истинности событий несложно: как было отмечено выше, о них много писали и говорили в СМИ. В случаях, когда М. Осипов считал нужным не освещать имена реальных людей, ставших персонажами его книги, он не изменял их, как Т. Капоте, а просто не называл: калужский губернатор А. Артемонов именуется в книге «Значительным лицом», глава районной администрации Юрий Нахров – «Городничим», главврач Ирина Олейникова – просто «главврачом» и т. п.

В целом, оба произведения представляют собой истории, в которых событийная информация соответствует подлинным фактам.

Погружение

Погружение обозначает ситуацию длительного изучения развития событий в конкретной сфере и детального представления индивидуальных опытов проживания этих событий участниками с точки зрения нарратора.

Узнав из 300-страничной заметки в газете “New York Times” о жестоком убийстве семьи Клаттеров, Т. Капоте немедленно отправился на место преступления – в Холкомб – и провел там 6 лет, следя за развитием событий и собирая материал для своей книги. Отметим, что автор собирал информацию не только по данному делу, но и читал научную литературу о других убийствах и особенностях мышления преступников, брал интервью у многих убийц, для того чтобы глубже понять героев своей книги [7].

М. Осипов, в отличие от Т. Капоте, не искал «кричащих» событий: они сами нашли его. С 2006 г. он работал кардиологом в Тарусской боль-

нице и параллельно писал заметки о жизни в провинциальном городе в журнал «Знамя» (см. Знамя. 2007. № 5, 12). 29 февраля 2008 г. он с главврачом Тарусской больницы И. Олейниковой при помощи благотворителей и без помощи местной власти открыли межрайонный кардиологический центр. А 3 марта главой администрации Тарусского района Ю. Нахровым главврач была уволена, и против нее и М. Осипова было возбуждено уголовное дело – якобы по факту мошенничества с деньгами благотворителей (позднее выяснилось, что доказательства поддельные). Оказавшийся в сложившейся ситуации, М. Осипов «на месте» следил за развитием событий и описывал их со своей точки зрения (см. Знамя. 2008. № 7).

Таким образом, оба автора не просто использовали фактическую информацию при создании художественно-документальных нарративов, но и сами находились непосредственно в центре событий и описывали опыт их проживания участниками.

Художественность

Композиционные детали

Композиционное построение любого нарратива подчинено задачам, которые ставит перед собой нарратор.

Главная цель традиционного публицистического нарратива – привлечь внимание читателя к материалу в условиях ограниченного времени и обилия других текстов. Поэтому материал выстраивается по принципу «перевернутой пирамиды»: главный аспект описываемого события выносится в начало (рекламирует основной текст), второстепенные ранжируются в зависимости от их значимости.

Основная цель художественно-документального нарратива – создать определенное отношение к проблеме посредством драматичного сюжета произведения. Для создания и удержания у читателя эмоционального напряжения используется традиционная схема построения художественного произведения: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Сюжет «Хладнокровного убийства» соответствует этой схеме: 1) экспозиция (день до убийства: обычный день убийц Смита и Хикока, и их жертв Клаттеров); 2) завязка действия (убийство Клаттеров); 3) развитие действия (расследование убийства); 4) кульминация (арест убийц); 5) развязка (казнь убийц).

Сюжет «101-го километра» также включает в себя все эти компоненты: 1) экспозиция (приезд доктора в г. Тарусу); 2) завязка действия (Осипов начинает активно работать в Тарусской больнице); 3) развитие действия (эффективное лечение больных, создание современного кардиологического отделения); 4) кульминация (увольне-

ние главврача, возбуждение уголовного дела); 5) развязка (увольнение городничего, восстановление в должности главврача).

В «Хладнокровном убийстве» хронология изложения в целом выдерживается. В «101-м километре» события излагаются не в хронологическом порядке: экспозиция идет не перед завязкой, а после нее.

Отличительным признаком художественно-документального нарратива является композиционное построение «сцена за сценой».

Сцена – обязательная часть нарратива, которая представляет события примерно в таком же темпе, в котором они должны были происходить в жизни [8]. Действие в сцене происходит с участием одних и тех же героев в течение определенного отрезка времени и представлено в перспективе одного из персонажей (повествователя). Смена персонажей, нарратора, места или времени действия маркирует переход к следующей сцене. Такая структура позволяет исключить из нарратива достаточно крупные однообразные эпизоды, сохранив при этом ощущение целостности, связности текста.

Например, в «Хладнокровном убийстве» в первой сцене – Перри в кафе «Маленькое сокровище» в Олате ждет Дика; в следующей сцене – они в мастерской готовят машину к дальней поездке; в следующей – отмываются в туалете после ремонта; далее – они уже в магазине в Эмпории покупают все необходимое для убийства; затем – у католической больницы в пригороде Эмпории пытаются купить перчатки и т. д.

Т. Капоте не описывает весь путь Перри и Дика из Олата в Холкомб, а выбирает наиболее информативные, с его точки зрения, отрезки их пути, параллельно комментируя действия героев: вводя информацию ретроспективного, проспективного или интроспективного планов. Меняется сцена – меняются декорации. Все, что между сценами – неважно.

В «101-м километре» в первой сцене Максим Осипов и Анна Григорьевна (старушка, пожаловавшаяся Путину на плохое лечение) находятся в кабинете доктора, начало рабочего дня; в следующей сцене – Максим Осипов и хирурги той же больницы в его кабинете, вечер; далее – Максим Осипов и Анна Григорьевна в кабинете доктора, год спустя.

М. Осипов не описывает подробно однообразные рабочие будни, а представляет информацию сценами-картинками, как в комиксах.

Таким образом, оба произведения имеют драматический сюжет; события организованы в нарративах «сцена за сценой».

Стилистические детали

На первый план в художественно-документальном нарративе, в отличие от документально-

го, выходит не объективность, а эмоциональность изложения. Поэтому важную роль здесь играет не точность формулировок и однозначность интерпретаций, а использование специальных выразительных средств речи.

Специфическим компонентом стиля Т. Капоте, реализующим экспрессивность «Хладнокровного убийства», является ритм. Приведём примеры использования ритма на разных уровнях: синтаксический: ритмичное чередование сцен с участием убийц, жертв, свидетелей преступления и следователей создает эффект напряжения; морфологический: “the streets, unnamed, unshaded, unpaved...” – ритмичный повтор однотипных депричастий подчеркивает, что Холкомб – тихое место, где ничего не делается и не происходит; лексический: ритмичное употребление слов “pain”, “aspirin” при описании Перри создаёт ощущение непрерывающейся боли, которую можно лишь заглушить на время седативными средствами; фонетический: “His top hat tumbled; urinating, defecating, Perry O’Parsons entered eternity.” – ритмично повторяющийся звук [t] способствует созданию в воображении читателя картины бьющегося в конвульсиях повешенного человека.

Ярким элементом идиостиля М. Осипова является использование тропов. Рассмотрим несколько примеров.

«Кабинет я получил скромный, но отдельный. Дали кушетку, два стула и стол с одной ногой. Остальные ноги отвалились сами, а эта приросла, пришлось взять у слесаря топор и ее ампутировать» – это пример олицетворения; автор намерено употребляет вместо слова «ножка» его пароним «нога» и не отрубает ее топором, а ампутирует. Игра слов создает комический эффект.

«Так примерно лечат и теперь: за пять лет в России меняется многое, за двести – ничего» – это парадокс: на первый взгляд, утверждение противоречит здравому смыслу (чем больше лет прошло, тем больше изменений произошло), но таит в себе более глубокое значение (в российской истории есть много примеров, когда развитие происходило не эволюционно, а революционно, возвращаясь после очередного скачка к исходной точке).

«Вдруг (19 марта) начался страшный сквозняк – комиссия в больницу – десять человек, и тут же – пятнадцать ревизоров в администрацию. Сквозняк сдул со своих мест и Городничего, и даже бедного Председателя» – эта метафора оригинально сопоставляет сквозняк и комиссию, выделяя важные признаки сравнимых объектов: внезапность появления и способность с легкостью убрать со своего места (или хотя бы подвинуть) плохо укрепленные объекты.

Таким образом, в обоих художественно-документальных нарративах активно используют

ся специальные выразительные средства для создания различных стилистических эффектов.

Художественные детали

Художественная деталь – это подробность, подчеркивающая смысловую достоверность произведения достоверностью вещественной, событийной – конкретизируя тот или иной образ [9]. Деталь эффективно воздействует на читателя, так как она создает образ целого за счет незначительной его черты. В выборе детали проявляется точка зрения автора, актуализируется категория модальности.

Описывая в «Хладнокровном убийстве» городок Холкомб, Т. Капоте выделяет на общем фоне лишь отдельные детали: “a stark old stucco structure, the roof of which supports an electric sign – dance – but the dancing has ceased and the advertisement has been dark for several years” (ветхое строение с неоновой вывеской «Танцы», которая давно не светится), “another building with an irrelevant sign, this one in flaking gold on a dirty window – Holcomb bank” (здание с размещенной на грязном окне позолоченной вывеской «Холкомбский банк», с которой стерлась почти вся позолота). Эти детали создают образ тихого уединенного поселка, где жизнь спокойна и однообразна. Чужие в Холкомб не едут, так как здесь нет развлечений. Никаких интересных событий не происходит.

В «101-м километре» М. Осипов с помощью деталей также создает образ провинции.

«В больничном сортире – обрывки кроссворда (и больные, и сотрудники помногу решают кроссворды): “жалкие люди”, слово из пяти букв. Женским почерком аккуратненько вписано: НАРОД (по мысли авторов кроссворда, правильно – “сброд”)» – эта деталь создает образ жителя глубинки – жалкого человека, для которого быть сбродом – норма.

«До сих пор перед глазами веселая старушка, которая в знак благодарности принесла трехлитровую банку маринованных огурцов, а потом зашла поинтересоваться: доктор, а как насчет баночки договоримся?» – эта деталь так же создает образ бедного жителя провинции (каждая банка на счету).

Таким образом, оба автора наблюдательно фиксируют в своих нарративах детали, создавая целостные образы за счет частных.

Точка зрения

Задача автора художественно-документального нарратива – передать субъективное понимание событий, оставаясь при этом объективным в плане фактов. То есть пространство художественно-документального нарратива не просто копируется с окружающей действительности, но по-

казывается в определённом ракурсе, с удобной для автора позиции. Точка зрения автора проявляется во всем: в отборе из множества фактов наиболее информативных, в фокусировании внимания на наиболее существенных деталях, в выборе перспектив, в которых представлены действия сцен, в выстраивании сцен по порядку и т. п.

Т. Капоте, с целью достижения наибольшей объективности, выбрал для представления событий позицию аукториального повествователя от третьего лица. Но его текст – это не сухое изложение фактов: несмотря на то что автор не показывает свое отношение к описываемым персонажам и явлениям прямо, читатель угадывает его, интерпретируя используемые писателем стилистические приёмы.

М. Осипов ведет повествование с позиции персонального повествователя от первого лица. В своем произведении, помимо опосредованной передачи своей точки зрения, он открыто выражает мнение по многим вопросам.

Таким образом, оба автора, освещая фактические события, стараются быть не максимально объективными, как в традиционной журналистике, а показать свою точку зрения.

Приходим к выводу, что художественно-документальный нарратив действительно сочетает признаки публицистического и художественного произведений: повествуя о фактических актуальных событиях, нарративный журналист выражает свою точку зрения на них с помощью средств художественной литературы.

Примечания

1. Татару А. В. История знаменитости как новый феномен массовой культуры // Филологические науки (Научные доклады Высшей школы). 2010. № 5–6. С. 57–65.
2. Квашис В., Альбрехт Г. Куда идёт смертная казнь? // Право и политика. 2001. № 6. URL: <http://daily.sec.ru/>
3. База данных ФОМ: Американцы о смертной казни для убийц: динамика за 75 лет: база данных содержит сведения об уровне поддержки американцами смертной казни с 1936 по 2002 г. Электрон. дан. 2003. URL: <http://bd.fom.ru/report/map/doc0307>
4. Kansas coalition against the death penalty. URL: <http://www.ksabolition.org/facts/kansas-facts>.
5. Смертная казнь в США. URL: http://www.memoir.ru/node/Smertnaya_kazn_v_SSHA
6. Plimpton G. The Story behind a non-fiction Novel // The New York Times January. 1966. № 16. URL: <http://www.nytimes.com/>
7. Там же.
8. The Oxford Dictionary of Literary Terms. URL: <http://www.encyclopedia.com>
9. Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/definit/detal-hudozhestvennyy/>

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 749

С. Т. Махлина

МОДЕРН В ИСТОРИИ ЖИЛОГО ИНТЕРЬЕРА

В статье выявлены отличительные характеристики термина модерн, отделяющие его от модернизма или современного искусства. Даны его хронологические рамки и главные особенности. В статье раскрываются национальные особенности стиля модерн в Англии, в России, в странах Балтики – Финляндии, Швеции.

The article covers the distinctive characteristics of the term “modern”; they distinguish it from the terms “modernism” or “contemporary art”. The chronological frames of this term are set and its main features are determined. The article reveals the national peculiarities of the style “modern” in England, Russia and the Baltic countries, such as Finland and Sweden.

Ключевые слова: стиль, модерн, эстетизм, функциональность, микромодель мира. В. Орта в Бельгии, А. ван де Вельде в Голландии, в Англии – Ч. Р. Макинтош, Г. Гимар во Франции, А. Гауди в Испании, Й. Говман и О. Вагнер в Австрии, Ф. Шехтель в России.

Keywords: style, Art Nouveau, aestheticism, functionality, micromodel of the world. V. Horta (Belgium), H. van de Velde in Holland, Ch. R. Mackintosh – in Great Britain, H. Guimard in France, A. Gaudi in Spain, J. Hoffmann and O. Wagner in Austria, Schechtel in Russia.

Модерн (фр. *moderne* от лат. *modernus* – новый, современный) – период развития европейского искусства на рубеже XIX–XX вв., главным содержанием которого было стремление художников противопоставить свое творчество историзму и эклектизму искусства второй половины XIX столетия – отсюда название. В 1852 г. в Лондоне была проведена выставка, которую назвали «Ложные принципы дизайна». Эта выставка критически была описана Диккенсом под именем «Дом ужасов», которую называли выставкой «плохого вкуса». Отмечались как раз те предметы, которые получили награды на Всемирной выставке 1851 г. Здесь были газовые лампы в виде фарфоровых цветов, гирлянды цветов, фруктов, дичи украшали громадные буфеты. В предисловии к каталогу выставки Ричард Редгрейв писал о несовместимости принципа миметизма и натурализма с задачей дизайна.

Следует отличать термин модерн от модернизма или современного искусства. К сожалению, в современной журналистике довольно часто именем модерн именуют интерьеры сталинского времени, новейшие интерьеры и т. п. Хронологические рамки модерна – 1886–1914 гг. Главная особенность модерна – новое в нем формировалось, прежде всего, в области архитектуры, декоративного и прикладного искусства. Стиль модерн стал обращаться ко всем, не разделяя общество на классы. Эта всеядность модерна стала одной из причин его критики. Кроме того, как очень точно пишет Д. Сарабьянов, «несомненно, в модерне много буржуазного – в самом дурном смысле этого слова. Речь идет именно о буржуазии именно периода кризиса и упадка, когда буржуазный вкус в искусстве может быть отождествлен с мещанской пошлостью... эти проявления безвкусицы и нравственного упадка. <...> даже в творчестве больших мастеров модерна <...> дают себя знать» [1]. Эту пошлость, буржуазность отмечали многие. «Новый стиль... называется стилем старости, упадка – одним из ранних, но уже ярких проявлений капиталистического декаданса» [2]. Вместе с тем стиль этот, изучаемый и воспринимаемый сегодня с исторической дистанции, оказывается, обладает рядом положительных черт. Не случайно сегодня так ценятся вещи этого периода.

Одна из особенностей этого стиля – прогрессивные социальные возможности. Возникло представление о глобальной роли художника в обществе, стремление внести эстетический идеал в быт. При всей двойственности, характерной для модерна – прогрессивности и реакционности, массовости и индивидуальности, доминирующими чертами оказывались признаки усталости, утомления. И все же, в этом стиле большое внимание уделялось качественному взаимоотношению между формой и ее средой, между массой и пространством, что было характерно для классицизма. И в интерьере модерн внес черты органичности, цельности, что так не хватало многим другим направлениям в истории культуры. Новшеством интерьера модерна стало то, что художники сочетали стилизованные круговые линии и геометрические решетки, новой стала цветовая гамма, были ассимилированы принципы японского дизайна и японских изобразительных мотивов.

Во Франции стиль модерн носил название «Ар Нуво», в Австрии – «сецессион», в Германии –

«югендштиль». Свои национальные особенности стиль модерн имел в Англии, в России, в странах Балтики – Финляндии, Швеции. Вместе с тем Д. Сарабьянов подчеркивает, что как стиль модерн оказался связанным с развитием художественной культуры почти во всех национальных школах Европы и Америки [3]. Этот стиль был принципиально направлен на внеисторический, внациональный характер интерьеров, в отличие от эклектики, историзма, как раз подчеркивавших это национальное. И, что важно, если эклектика ориентировалась на прошлое, то модерн – на современность.

Предтечей модерна в Англии был Эстетизм. Это движение «эстетов из Челси» – круг Россети, Уистлер, Уайльд. Именно в их домах впервые были созданы «эстетические» интерьеры. Время расцвета этого движения – 60–70-е гг. XIX в. Особенности этих интерьеров заключались в следующем: «Дробность и фрагментарность целого, собранного как конструкция из выгороженных “экспозиционных зон”, развитие от детали к целому, противоречие между миниатюрной выделкой фрагмента и своеобразной “гигантоманией” пространства и т. д. В отличие от, например, интерьеров бидермейера, где история “одомашнивалась” – военные баталии становились сюжетом росписей декоративных фарфоровых тарелок, а статуи великих полководцев превращались в настоящие бронзовые статуэтки – в интерьерах эстетизма воплощался обратный принцип. Вещи разрастались, ширма превращалась в стену, шкатулка – в комнату, наполненную предметами, как драгоценностями» [4]. Дом становится микромоделем мира. Впоследствии из таких интерьеров возникли интерьеры модерна. Для них была характерна стилизация природных форм в абстрактную геометрическую форму, внимание к цветовому оформлению. Художники модерна У. Моррис, Ф. Уэбб, Дж. Уистлер и другие стремились создать из дома «Гармонию, Симфонию, Аранжировку столь же совершенную, как картина или гравюра, которая стала ее частью» [5].

В 1892–1893 гг. по проекту архитектора В. Орта в Брюсселе был построен дом, который поражал воображение современников. Это был особняк Тасселя, который считается первым творением настоящего модерна в архитектуре. Конфигурация архитектурных деталей, орнамента были совершенно необычными. Связано это было с тем, что новые материалы, такие, как бетон, стекло, металл, керамические облицовки, позволяли создавать пластичные, «литые» очертания архитектурных деталей. Этот стиль легко воспринимался и вскоре был подхвачен архитекторами разных стран, в том числе России, и получил название «модерн».

Одним из представителей венского модерна был Й. Хоффманн (Гофман). До 1900 г. он ориентировался преимущественно на немецкий югендштиль. «Широкие арочные оконные и дверные проемы, стены, украшенные орнаментом с мотивом волны либо монументальными росписями, несколько более строгие, но все же узнаваемые изгибы ар нуво в мебели, – вот черты, присущие стилю Хоффманна в течение двух лет со времени образования сецессиона» [6]. Основные его представители: в Бельгии – А. ван де Вельде, в Англии – Ч. Р. Макинтош, Г. Гимар во Франции, А. Гауди в Испании, Й. Гофман и О. Вагнер в Австрии. Ф. Шехтель – в России, в Америке – Ф. Л. Райт. Стиль этот отражал вкусы буржуазной элиты, несмотря на то что он выступал против академического духа, он вызывал нарекания интеллектуальной элиты.

В настоящее время все больше проступают черты, отличающие одну национальную школу от другой, поэтому так часто искусствоведы оперируют терминами Ар нуво, Ар деко, Сецессион, югендштиль, хотя, по сути – это модерн с проявлениями национальных особенностей. Тем не менее общение между представителями разных стран, взаимовлияния были достаточно широки. Интерес Хоффманна к английскому модерну проявился в том, что он пригласил Ч. Р. Макинтоша и его жену Маргарет Макдональд-Макинтош на VIII выставку сецессиона в 1900 г. Интерьер чайной комнаты Макинтошей вызывал разноречивые отклики. Некоторые писали о ней, что это адская комната, камера пыток. Другие считали, это одно из наиболее поразительных открытий современного искусства. Студенты школы прикладного искусства носили на руках Макинтоша и его жену по улицам Вены. Как бы то ни было, – это была сенсация, несмотря на то что на выставке участвовали знаменитые мэтры – Анри Ван де Вельде и Чарльз Роберт Эшби. Вызывали повышенный интерес резко контрастное решение цвета в интерьере, столкновение белого и черного, столкновение плоскостности и пространственности, «графическая» структура. Комната рассматривалась как произведение искусства. И в этом проявлялась концепция Макинтоша. «Знаменитый высокий стул с овальной перекладной больше напоминал некий абстрактный объект, скульптуру, обладавшую необычным пластическим языком» [7]. Влияние на венских мастеров не замедлило сказаться. В 1901 г. Антон Попишиль выставил стул с высокой спинкой, в 1902 г. Карло Озер сделал диван в духе шотландского мастера. Под влиянием Макинтоша Хоффманн приходит к тотальному геометризму. Венские художники стали преследовать сугубо практические цели явно под влиянием шотландского мастера. За два месяца до открытия Венских ма-

стерских Верндорфер написал письмо Макинтошу и в ответе шотландец писал: «Если хотите достичь творческого успеха с вашей программой, каждый объект, который выходит из ваших рук, должен нести печать выраженной индивидуальности, красоты и наиболее точного исполнения. С самого начала вашей целью должен быть каждый предмет, который вы производите, каждый объект должен быть сделан для определенной цели и места... Позже вы можете появиться на суд мира, нападать на фабричное производство на его собственном поле, но только величайшей работой вы можете чего-либо достигнуть в этом веке; именно производством вещей, обладающих великолепной формой и такой ценой, чтобы они были доступны для покупки беднейшим... план, который задумали Хоффманн и Мозер, великолепен...» [8].

Макинтош, по определению одного из теоретиков того времени, стремился так организовать пространство в интерьере, чтобы это было «жилище для прекрасных душ» [9]. Хоффманн также стремился создать интерьер для человека, «осваивающего мир при помощи новейших достижений науки и техники, верящего в прогресс больше, чем в Библию» [10].

Для интерьера модерна характерно обязательное участие живописи и декоративной плоскости, подчиненной «диктатуре» стены, когда живопись органично включается в архитектурно-пространственную среду комнаты.

Постепенно интерьеры освобождались от перегруженности предметами обстановки. Архитектурные формы становились более функциональными. Так возник «функционализм».

В России стиль модерн проявил себя к 1900-м гг., хотя его элементы уже обозначились в недрах ложнорусского стиля. Одним из проявлений модерна был Талашкинский художественный кружок в имении кн. М. К. Тенишевой под Смоленском. Мебель и другие предметы декоративно-прикладного искусства, предназначенные для интерьера, здесь делали в духе национального романтизма. Столь же важным для модерна был мамонтовский кружок. Сюда входили Виктор Васнецов, Михаил Врубель, Василий и Елена Поленовы, Александр Головин, Михаил Нестеров, Валентин Серов, Константин Коровин и др. Картины создавались ими для определенных интерьеров. Так, панно триптиха «Суд Париса» было создано Врубелем для лестницы в доме Е. Д. Дункер в Москве (1893), Поленова и Головин создали эскизы оформления столовой в доме Марии Федоровны Якунчиковой. Предполагались здесь и панно. Для модерна как раз было характерно увлечение декоративными панно, выполненными в разных техниках. Столь же притягательным для интерьеров модерна было искусство

во гобелена. На западе их создавали Анри Ван де Вельде, Отто Экман, художники группы наби. В России – Елена Поленова, Мария Федоровна Якунчикова, Вера Вульф, Надежда Псищева [11].

В Москве в Ермолаевском переулке находится дом Ф. Шехтеля, который он построил для себя в модном тогда стиле модерн в 1896 г. Ныне это резиденция посла Республики Уругвай. Это был особняк-замок с круглой башней. Тогда его прозвали «избушкой с непотребной архитектурой». Это негативное отношение к модерну сохранялось долгое время. Не случайно Т. М. Соколова не допускала в Государственный Эрмитаж мебель модерна. Сегодня отношение к модерну изменилось и современные интерьеры тяготеют именно к этому стилю. Парадный вход дома Шехтеля располагался в 6-угольной башне. Здесь Шехтель прожил 14 лет. В холле – резные деревянные панели конца XIX в. Гостиная и столовая, камерная каминная – все было в духе модного стиля. В центре каминной была резная лестница. Камин – украшение кабинета. На потолке – дубовые балки. Верхний ярус окна заполнен витражами на рыцарские сюжеты. Потолок парадной столовой делили на квадраты дубовые балки. Медный светильник с плафоном цветного стекла свисал на цепях над столом. В кабинете стены были завешаны живописью, его собственными архитектурными проектами. В центре – камин из родосского мрамора. Ограниченная резной балюстрадой галерея была создана для библиотеки. В модерне, как правило, предмет или мотив являются одновременно и тем, что каждый из них представляет, и в то же время – знаком иного существования. Всеобщего и вечного. Таким образом, в модерне внешнее и внутренне, видимое и незримое оказываются тесно взаимосвязанными, когда каждая вещь приобретает двойной смысл. При этом главная ориентация – на органическое начало. Форма в предметах модерна приобретает динамику и способность к саморазвитию – подобно растению или живому организму, обладая изначальной незаконченностью и подвижностью, заряжая предметы стихийной жизненной энергией – так, например, вырастают цветы и травы, расцветают деревья. И для модерна природа – неиссякаемый источник новых форм в любой конструкции, в любом произведении модерна, и в каждой вещи. Поэтому в доме даже второстепенные детали – вентиляционные трубы, подоконные доски, проемы окон и дверей, карнизы – становятся художественно осмысленными средствами. Именно это способствует тому, что в модерне польза и красота не разделены, а взаимосвязаны, что проявилось в том, что основой формообразования модерна стал тезис «преобразование полезного в изящное». Носителем красоты становится специфически

обработанная, соответствующая принятым в модерне канонам красоты утилитарно-конструктивная форма. Мастер стремится в любой вещи подчеркнуть выразительность формы и цвета, обнаруживая интерес к фактуре материала, открывая заново возможности традиционных материалов и вводя в обиход новые. Но среди всех формообразующих принципов – композиция, конструкция, символика цвета и ритм, пропорции – орнамент становится основным принципом построения. С одной стороны, он предмет изображения, с другой – он становится принципом организации – не случайно в модерне популярными оказались стиль рококо и японский традиционный стиль. Рисунок становится прекрасным средством для фиксации динамического. В модерне культивируются линии длинные, тянущиеся параллельно или свитые в спираль и сложные узоры. Отсюда – линия «удар бича» (термин, придуманный бельгийским архитектором В. Ортом).

Предметы модерна были рассчитаны на бытование в повседневной жизни, они врывались в окружающую человека среду, в обыденное сознание, отражая сложную духовную атмосферу времени. Основной принцип – единство искусства и жизни. На этой почве модерн выходил за пределы искусства, претендуя на мироустройство, объединяя в единый ансамбль все аспекты и предметы повседневной жизни, обустроивая быт по законам красоты.

Образная символика модерна весьма многообразна. Это солнце, круг, прорастание и, конечно же, женская фигура. Она воспринималась как эмблема красоты. Понимание искусства как живого организма приводит к тому, что любая эпоха, в которой проявлялась идея синтеза, воспринималась близкой модерну. Это мог быть и древний период, и эпоха Средневековья, и эпоха Возрождения. Вот почему неоромантизм модерна сменяет неоклассицизм, а затем протоконструктивизм. Здесь уже влияние техники, прагматизма, рациональности, предчувствие прихода нового, рационального. В декоративно-прикладном искусстве модерн совершил переворот, придав ему в духе своей эстетической программы исключительно художественное значение.

Это стремление к синтезу проявилось во взаимодействии искусств, что в интерьере, например, приводило к взаимодействию художников. Дизайнеры моделировали так, чтобы декор соответствовал форме, целью архитектора, скульптора было создание сложного синтетически целого произведения. Однако двойственность мо-

дерна вызывала критику многих современников. Так, З. Гиппиус довольно ядовито критикует «мирикусническую» выставку «Современное искусство» (1902): «А еще совсем недавно казалось, что путь современного искусства – не конечный путь красоты для красоты. Благоразумие эстетов оказалось безумием. Мы для новой красоты нарушаем все законы, преступаем все черты. Когда-то это казалось полетом. Теперь, любуясь комнатой-цветком, мы ясно видим, что никакого полета не было, и даже не было мысли о нем, и даже лететь отсюда совершенно некуда и незачем. Прекрасно можно устроиться и без крыльев» [12].

Сегодня интерьеры модерна и мебель этого времени высоко ценятся теми, кто обратился впервые к этим проблемам. Модные журналы рекомендуют обязательно использовать модерн в современном интерьере. Большинство современных молодых людей видят в модерне аромат старины и потому значимости и значительности.

На самом деле, как и любой другой стиль в интерьере, он был порожден своим временем, отражал его особенности и вкусы, и, конечно, сегодня некоторые его функциональные особенности оказываются востребованными.

Примечания

1. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 10.
2. *Аркин Д.* Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М., 1932. С. 17.
3. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 262.
4. *Вязова Е.* Интерьер эстета: истоки европейского ар нуво // Модерн и европейская художественная интеграция: материалы междунар. конф. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 400.
5. Там же. С. 411.
6. *Федотова Е. Ч. Р. Макинтош и Й. Хоффманн.* Диалог в интерьере модерна // Модерн и европейская художественная интеграция: материалы междунар. конф. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 416.
7. Там же. С. 417.
8. Там же. С. 420.
9. Там же.
10. Там же.
11. *Киселев М.* Панно и гобелен в искусстве русского модерна // Модерн и европейская художественная интеграция: материалы междунар. конф. М.: Государственный институт искусствознания, 2004. С. 332.
12. *Жадова А.* Поиски художественного синтеза на рубеже столетий // Декоративное искусство СССР. № 8. 1976. С. 25.

УДК 7.01

О. В. Ефремова

ИДЕЯ «КРАСИВОСТИ» КАК ОСНОВНОЙ КАЧЕСТВЕННЫЙ КРИТЕРИЙ В ДИЗАЙНЕ ЖИЛОГО ИНТЕРЬЕРА КОНЦА XX в.

Современный дизайн интерьера, помимо «архитектурного» подхода к проектированию жилого интерьера, предполагает и «декорационный», связанный с изучением предметного наполнения и принципов формирования художественно-образной целостности в организованном пространстве интерьера.

В данной статье рассматривается идея «красивости», понимаемая как основной качественный критерий, определяющий художественно-стилистический образ жилого интерьера и влияющий на особенности декорационного подхода, а в общем случае на дизайн жилого интерьера конца XX в.

Modern design of interior, apart from “architectural” method of projecting dwelling interior, implies “decorative” technique. The latter is connected with studying the object placing and principles of forming artistic-figurative integrity in the organized interior space.

In this article the author considers the idea of “decorativeness” understanding it as a basic qualitative criterion which defines artistic-stylistic image of a dwelling interior and has a specific influence on peculiarities of decorative method and in general on dwelling interior design at the end of the 20th century.

Ключевые слова: идея «красивости», декорационный подход, пространственная и художественная организация, «стихийный дизайн».

Keywords: the idea of “decorativeness”, decorative method, spatial and artistic organization, “spontaneous design”.

Жилой интерьер отражает социально-экономические, морально-эстетические запросы общества, переоценка которых влечет за собой изменения в организации жилого пространства и формирования его художественного образа. Распространенный в обществе образ жизни задает определенные стандарты образа дома, жилья, жилого интерьера, влияющие на качественные критерии его дизайна.

Объективные причины, связанные с коренными переменами в общественном устройстве России конца XX в., повлекли за собой и изменения в социальном заказе общества архитекторам и дизайнерам на устройство жилой среды. Прежде всего, эти изменения сказались на устройстве жилого интерьера. В это время на смену утилитарно-функциональной рациональности в художественной и пространственной организации жилого интерьера приходит желание разнообразить его форму, придать ей выразительность и наполнить ее более сложным смысловым содержанием. Это желание объясняет процесс актив-

ного освоения исторических и современных стилей в оформлении отечественного жилого интерьера.

В дизайне жилого интерьера «необходимо отбросить универсальные модернистские принципы функциональности и рациональности» и строить его «на привычных формах и местных традициях». В итоге за основу образного решения интерьера брались «узнаваемые элементы определенных стилей и компоновались по своему усмотрению». Результатом всего этого являлся неоднозначный, часто иронический «радикальный эклектизм» [1].

В данный период стилевое смешение наблюдается в оформлении отечественного жилого интерьера. В стремлении преодолеть монотонность, серийность планировочных решений квартир возникает сложный, не обладающий какими-либо индивидуальными чертами и признаками, трудноразличимый по своему составу союз стилистических мотивов, распространяющийся как на приемы и средства художественной и пространственной организации, так и на характер предметов обстановки и декоративно-прикладного оформления.

Как известно, художественный образ можно передать только через сложное соединение «конструкция – форма – образ», механическое копирование и комбинаторика стилистических элементов в интерьере приводит к стилизации, к поверхностному украшательству, к «красивости». В отличие от «нехудожественного конструирования» в соединении с поверхностным «украшением», характерных для стилизации, дизайн – «единный процесс функционального, конструктивного и художественного проектирования» [2]. Соответственно, формирование художественного образа жилого интерьера предполагает, что стилистическая принадлежность элементов, вводимых в интерьер, должна исходить из задач функциональной целесообразности, определяемых общей дизайн-концепцией, а не из представлений о «красивости».

Но в 90-х гг. в отдельных реализациях дизайна жилого интерьера идея «красивости» часто превалировала над идеей целесообразности.

В качестве примера можно рассмотреть реализованный проект дизайна московской квартиры, выполненный архитектором Дмитрием Величкиным [3]. Автор проекта постарался осуществить «реализацию крупных форм в малых масштабах» [4]. Торжественная симфония классицизма аранжирована им для камерного исполнения. В соответствии с этим в небольшой, по современным меркам, квартире появляются колонны коринфского ордера, которые обозначают эллиптическую форму ротонды, определяющие зону столовой. Для того чтобы потолок в эмитируемой ро-

тонде казался выше, архитектор опускает потолок над зонами кухни, коридора, гостиной. Потолок декорируется лепными карнизами и розетками. Помимо этого в оформлении интерьера вводится темного тона резное деревянное довольно массивное оформление межкомнатных дверей, напоминающее по форме античный портик. Эти красивые и эффектные приемы, заимствованные из классического стиля, были бы вполне уместны на площади от 100 м² при высоте помещений 4–5 м. Но в рассматриваемом примере такой дизайн интерьера был обусловлен, по-видимому, некоторым представлением о домашнем уюте, воплощенном в традиционных формах, а именно, классике. И хотя автор проекта не стремился задавать строгих стилистических границ, он явно апеллирует к тысячелетнему опыту архитектуры.

Таким образом, элементы стиля вводились как прием декорации, т. е. элементы определенных стилей не затрагивали конструктивной формы интерьера. Дизайн интерьера сводился к простому поверхностному украшательству, являющемуся признаком стилизации. Нарушался «единый процесс функционального, конструктивного и художественного проектирования» [5], составляющий суть самого дизайна.

Идея «красивости» просматривается и в дизайне жилого интерьера типовой московской квартиры [6]. Заказчики проекта хотели получить квартиру «радостную, смелую, неординарную, способную увлечь и покорить... Квартиру – жаркую страну, квартиру-сказку, квартиру-праздник» [7]. Архитектор Олег Резников постарался осуществить эту идею в дизайне интерьера. Им было принято решение, что дом, прежде всего, должен быть ярким. Для этого он использовал самые жизнеутверждающие цвета, чтобы «они путешествовали, перетекая и несколько видоизменяясь, из помещения в помещение. Столь же перетекающим, не статичным непременно должно сделаться и пространство. Никакой стандартной комнатной планировки! Как можно меньше прямых углов и вообще жесткости!» [8]

В итоге интерьер квартиры получился довольно необычным для того времени: сложная пластика потолков, непростая линия пола во всех помещениях, зеркальная плитка на стене в прихожей, зеркальная пятиметровая стена шкафа и зеркальный потолок в спальне, эркер и скругленная стенка из стеклоблоков в гостиной, за которой спрятана кухня, витражи а la Версаче, замысловатая подсветка не позволяют воспринимать помещения как прямоугольные.

Это впечатление усиливает и цветовая гамма: оливковый общий тон прихожей сменяется чистыми энергичными цветами – желтым и насыщенным синим в гостиной, кухне и спальне. К

ним добавляются яркие геометрические сполохи в рисунке ковров и портьер, выглядящие как роскошный театральный задник, оригинальная по форме и цвету мебель.

В комбинации всех этих ярких и необычных для того периода приемов и предметов декорирования, в пространственном расположении мебельных групп просматривается явное желание продемонстрировать их «красивость» и неповторимость в интерьере. Например, в небольшой гостиной соединены такие активные элементы, как сложный по геометрии двухуровневый потолок с подсветкой, эркер и скругленная стенка из голубых стеклоблоков, подсвеченная полукруглая ниша в стене, контрастный по своему сочетанию ковер и, как было сказано выше, почти театральные портьеры, плюс к этому добавляются витражи на дверях и яркая по цвету мебель. Все перечисленные элементы интерьера претендуют на главную роль в композиции и представляют собой спорящие друг с другом доминанты, что и оказывает сильное влияние на восприятие пространства.

В итоге интерьеры квартир превращались в некий пространственный коллаж, демонстрирующий приемы и средства декорирования.

Следует отметить, что в данный период новые строительные технологии, декоративно-отделочные материалы начинают активно использоваться в дизайнерской практике.

В силу того что в данный период проходило становление практики дизайна жилого интерьера как профессиональной деятельности и четкие эстетические критерии не были выработаны, все доводы в пользу того или иного дизайн-проекта больше строились на представлениях об образе идеального дома. Эти представления основывались на собственном жизненном опыте, на когда-то увиденных примерах, служивших образцами для подражания.

Дизайнеры увлекались игрой с различными визуальными пространственными и стилистическими иллюзиями, используя для этого подчас необычные приемы и средства для придания интерьеру совершенно невероятного образа. Как говорил В. И. Глазычев, «дизайнеры, как и архитекторы, часто руководствуются формальными соображениями. Многие интерьеры хорошо выглядят на фотографиях, но жить в них трудно» [9].

В данном контексте невозможно не затронуть проект интерьера И. Бердникова «Королевство зеркал» [10], реализованный в одной из московских квартир. Архитектор, используя отражающие и глянцевые художественно-выразительные качества таких материалов, как зеркало, стекло и керамическая плитка, в сочетании с усложнением геометрии потолка и пола, пытался увеличить реальное, физическое пространство инте-

рьера и преодолеть монотонность бетонно-мо-
нолитной стены в типовой квартире.

Ощущение, которое вызвал данный интерьер, наглядно представлено в описании: «...с порога пропадает ощущение реальности: в первые минуты гость не видит ничего ...кроме себя. Где настоящая стена, а где ее отражение, не сразу разберешь... Иногда кажется, что все вокруг – одно сплошное зеркало. Вид от входной двери через зеркало позволяет увидеть отражение того, что пока скрыто за углом. Стоит подойти ближе к колонне, стены как бы раздвигаются... В дом вошел я, как в зеркало, жил наизнанку...» [11].

Таким образом, идея расширения реального пространства через движение человека в постоянно изменяющемся по ритму и характеру деталей помещении, организованного через «игру» с отражениями и диагоналями, «наложениями» стен из плитки на зеркальную поверхность, смещением горизонтальных и диагональных линий, акцентов и доминант в данном проекте имеет гротескное воплощение.

Так, в гостиной и коридоре сложная геометрия пересекающихся под разными углами диагоналей повторяется геометрическими фигурами на потолке, будто к полу или потолку прикрепили гигантское невидимое зеркало.

Металлизированная колонна – своеобразный центр всей пространственной композиции, доминанта, на которой «держится» вся квартира, также отражается в зеркале, тем самым создается центр-дубликат. Посредством постоянных отражений в интерьере все акценты дwoятся, создается хаустическое, неустойчивое пространство.

Автор проекта, чтобы не обмануться и не принять отражение за реальное пространство, «расчертил» зеркала на квадраты, справедливо полагая, что иллюзия не будет абсолютной. Однако переломанная зеркальная плоскость ломает и пространство, которое отражает, разбивает его на множество мелких подпространств.

Аналогичная тенденция прослеживается и в работах архитекторов и дизайнеров, опубликованных в журналах “SALON”, например: 2003 г. № 8 – проект М. Погорелого и В. Дорохова; 2001 г. № 4 – проект И. Мейтыса и П. Орловского и другие проекты [12].

Кроме выразительных качеств стекла и зеркала необычное прочтение получает и такое средство выразительности, как свет, т. е. его используют не только как освещение, но и как материал, способный создавать различные пространственные эффекты и иллюзии, вызывая эмоционально-чувственное переживание пространства.

Дизайн питерской квартиры, выполненный архитекторами М. Рейбенгом и А. Новожиловой, может послужить одной из многих зарисовок творческой интерпретации света, определяюще-

го всю пространственную и визуальную концепцию интерьера [13]. В интерьере квартиры, разработанном дизайнерской группой в составе В. Барабонина, М. Алиева, О. Унчиева, представлены художественно-эстетические качества проекционно-графического света, посредством которого или с помощью которого в пространстве интерьера задается определенное эмоциональное состояние [14].

Таким образом, можно считать, что современные технические возможности во многом расширили творческий тезаурус архитекторов и дизайнеров того периода. Однако многие проекты, представленные выше, можно рассматривать как своеобразные творческие эксперименты по формированию концептуального пространства жилого интерьера, «в котором человек ощущает себя и присутствующим, и в то же время растворенным в более неуловимом нематериальном, виртуальном пространстве» [15]. Проекты можно рассматривать как примеры дизайна жилого интерьера, в котором создание подобных пространственных эффектов базируется не на идее целесообразности, а опять же на идее «эффективности», «красивости», так как, например, здесь не учитываются требования гуманитарного плана, такие, как функциональная целесообразность, фактор психофизического комфорта человека в интерьере.

В данном случае можно считать, что эстетическое представление о дизайне интерьера, сложившееся первоначально под воздействием функционального подхода, породило не функциональный результат. Другими словами, дизайнеры поступили так, как «поступают испокон веков другие дизайнеры, также попавшие под влияние господствующих идей своего времени», а именно, «спутали функциональный аспект с эстетическим» [16]. Поэтому использование в дизайне интерьера тех или иных декоративно-художественных материалов, приемов носило эстетствующий экспериментальный характер.

Другим аспектом, характеризующим критерий «красивости» дизайна жилого интерьера, можно назвать так называемый «евроремонт», часто понимаемый в обыденной жизни как залог высокого качества, как самодовлеющая ценность, как образец «евростиля».

Желание соответствовать некоему европейскому стандарту привело к тому, что продуктом отечественного дизайна жилого интерьера стал все тот же серийный, конвейерный проект, выполненный по европейским образцам европейскими материалами.

Примером может служить дизайн типовой московской квартиры, выполненный по проекту архитекторов А. Вязьминова и Ю. Орловой, реализованный в начале 90-х гг. и опубликованный

в журнале “SALON” (1995. № 1(2)) [17]. Взяв за основу дизайна идею разработки проекта интерьера для среднего класса, которого в России пока не было и образ квартиры для которого еще формировался, архитекторы, конечно, ориентировались на западные образцы.

Однако, как считали сами архитекторы, западные образцы, как правило, не подходят к нашим условиям жизни. Тем не менее общий принцип простоты и лаконизма в отделке помещений, не требующий больших усилий по их утилитарному обслуживанию и определяющий так называемый «евростиль», явно просматривается в дизайне данного интерьера. В итоге заказчик получает «квартиру чистенькую, гладкую, насыщенную всем необходимым: от светильников до дверей и дверных ручек, – но стандартную, не предназначенную для конкретного человека» [18].

В процессе реализации дизайна таких проектов появились квартиры, как близнецы похожие друг на друга, а вместе напоминающие стандартные меблированные, еврокласса, комнаты в гостиницах.

Стилистика дизайна таких интерьеров имеет много общего: цветовые сочетания, планировочные решения, оборудование, декорирование и т. д. Стены обычно окрашивались или отделывались декоративной штукатуркой белых или светлых тонов. Отделка пола представляла собой комбинацию паркета, ковролина, линолеума или плитки, в зависимости от функционального назначения помещения. Предметное наполнение – свободно расставленная мягкая мебель в виде гарнитуров или отдельных предметов в гостиной, минимальное количество шкафов, а чаще их замена на легкие полки. В декорировании интерьера предпочтительно использование нейтральных, безличностных предметов массового производства: постеров, декоративных безделушек и т. д. Планировочное решение допускало объединение помещений, например кухни с гостиной, гостиной с коридором с их последующим функциональным зонированием. Дизайн квартиры, рассмотренный в качестве примера, а также дизайн многих квартир того периода, описанный в журналах и книгах [19] по дизайну жилого интерьера, наглядно иллюстрируют все перечисленные признаки «евроремонта» – «евростиля».

Таким образом, копирование западных «формул и приемов» дизайна жилого интерьера, а не «постижение принципа» [20] неумолимо приводило к утилитарному упрощению стилистики дизайнера решения до уровня «евроремонта».

В стремлении привести свой быт в соответствие с новыми представлениями об образе жизни люди искали пути устройства жилого интерьера и обращались подчас к неожиданным средствам и приемам. Архитектор А. Э. Гутнов в сво-

ей книге «Мир архитектуры: язык архитектуры» писал: «Каждый человек в глубине души чувствует себя архитектором, создателем своего дома. Не просто строителем, а именно архитектором, творцом пространства, отвечающего своим потребностям, а потому индивидуализированного, не такого, как у всех» [21]. Вероятно, это явление можно рассматривать как проявление стихийного народного технического творчества, характеризующего эстетические пристрастия заказчика.

Выражалось это украшательство не только через «нелепые самоделки, которые иной раз видишь – кто лоджию остеклит, кто выкрасит в яркий цвет стену своей квартиры» [22], но и через применение в оформлении квартиры вещей не по их прямому функциональному назначению или же через необычное использование вышедших из употребления старых вещей. Это явление получило название «стихийного дизайна» [23]. Средства и способы «стихийного дизайна» в начале 90-х гг. являлись своеобразным дизайнерским приемом в формировании художественного образа жилого интерьера.

Эксперименты по использованию для декоративной отделки стен промышленного оборудования, циновок, деревянных жалюзи, гофрированного картона или использование соломенных шляп, деревянных колес, крынок для изготовления светильников; плетеных корзин, прялок для кашпо и различных подставок были связаны с небольшим выбором, а иногда и отсутствием декоративных отделочных материалов.

Итак, в 90-е гг. XX в. практика дизайна жилого интерьера только формировалась. На рынке полиграфической продукции наблюдалось практически полное отсутствие специализированной профессиональной и популярной литературы, касающейся вопросов дизайна жилого интерьера. На фоне нехватки профессиональных кадров ею пытались заниматься не только архитекторы и проектировщики. Появившийся негосударственный, частный заказчик, часто имея специфические понятия о проектно-строительной продукции, просил не столько действительной оригинальности, сколько яркости, броскости и непохожести.

Дизайнер и заказчик нередко действовали интуитивно и спонтанно, а проектирование носило свободно-хаотичный характер.

Проектные предложения данного времени отличались стихийностью подходов, разрозненностью художественных приемов и средств. Стилистическое решение интерьера разрабатывалось на художественном ощущении. Художественный образ жилого интерьера формируется на основе приемов комбинаторики, тем самым изначально разрывая целостность первоначально созданного образа на разрозненные составные части, ги-

пертрофируя отдельные детали, используя отдельные фрагменты планировки и декорирования, механически перенося их на имеющиеся помещения квартиры, создавая тем самым эффектные по внешней форме художественно-пространственные композиции.

Основной идеей, определяющей их визуальную концепцию, становится идея «красивости», которая часто выступала основным качественным критерием дизайна жилого интерьера, что приводило к его декорации.

Примечания

1. Френч Х. История архитектуры. М.: Астрель АСТ, 2003. С. 122.

2. Глазычев В. А. Функция – конструкция – форма. URL: http://www.glazychhev.ru/publications/articles/1965_fkf.htm

3. Казарлицкий Ю. На рубеже столетий под сенью классики // SALON. 1996. № 4(9). С. 39–42.

4. Казарлицкий Ю. На рубеже столетий под сенью классики // SALON. 1996. № 4(9). С. 39–42.

5. Глазычев В. А. Функция-конструкция-форма. URL: http://www.glazychhev.ru/publications/articles/1965_fkf.htm

6. Федорова А. Middle. Квартира для будущего класса // SALON. 1995. № 1(2). С. 61–69.

7. Гёдымин А. Мой дом – мой праздник // SALON. 1998. № 2(18). С. 49–53.

8. Там же.

9. Глазычев В. И. Жилье – это не только квадратные метры. URL: http://www.glazychhev.ru/habitations&cities/200407_Zhilye_eto_ne_tolko_kvadratnyye_metry.htm

10. Твэритина Ю. Королевство зеркал // SALON. 2000. № 8(42). С. 81–89.

11. Там же.

12. Вологодина О. Экологизмы пространства // SALON. 2003. № 8. С. 175–183; Маевская М. Улица полна неожиданностей // SALON. 2001. № 4. С. 70–75.

13. Короткова О. Принцип второго света // SALON. 2003. № 4. С. 182–191.

14. Иванова Е. Дом в Баку. Европейский акцент // SALON. 2001. № 9. С. 81–93.

15. Нильсон Ф. Многозначное пространство // Мир дизайна. 1999. № 1. С. 2–6.

16. Нельсон Д. Проблемы дизайна / пер. Д. Э. Куниной, Д. В. Сильвестрова. М.: Изд-во «Искусство», 1971. С. 188.

17. Федорова А. Middle. Квартира для будущего класса // SALON. 1995. № 1(2). С. 61–69.

18. Федорова А. Материк нераскрытых возможностей // SALON. 1995. № 3(4). С. 42–44.

19. Книги серии «ЕВРОСТИЛЬ» авторов Хостер Фишер-Улиг, Курт Ени и др.: Рациональное использование внутреннего пространства, Мансарда и т. д., выпущенные в 1997 г. московским издательством «ВНЕШСИГМА».

20. Нельсон Д. Проблемы дизайна...

21. Гутнов А. Э. Мир архитектуры: язык архитектуры. М.: ВНЕШСИГМА, 1985. С. 25.

22. Там же. С. 26.

23. Флоренская О. Русский дизайн. URL: <http://kikg.ifmo.ru/nav/rozenon.pdf>

УДК 39

Н. Г. Гагиева

ОРНАМЕНТ ВЯЗАНЫХ ИЗДЕЛИЙ КОМИ (ЗЫРЯН) КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX в.: АНАЛИЗ ЗНАКОВЫХ СРЕДСТВ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена исследованию орнамента, семантики и терминологии базовых мотивов вязаных изделий коми (зырян) конца XIX – начала XX в., которые рассматриваются в контексте культурных знаков народа.

The article is devoted to studying the ornament of knitted items of Komi (Zyryan) people of the late XIX – early XX centuries which is considered in the context of cultural signs of the people on the basis of ethnographic materials. Semantics of basic motives of the ornament and their terminology are given.

Ключевые слова: коми (зыряне), этнография, традиционная культура, узорное вязание, орнамент, семантика, конец XIX – начало XX в.

Keywords: Komi (Zyryan) people, ethnography, traditional culture, pattern knitting, ornament, semantics, the end of the XIX – the beginning of the XX century.

В качестве основных обозначим формально-стилистические особенности художественных образов народного искусства коми (зырян) конца XIX – начала XX в. Формально-стилистические особенности художественных образов народного искусства конца XIX – начала XX в. были представлены двумя группами.

Первая группа представляла образы, имевшие распространение на материальных памятниках, принадлежность которых к культуре коми (зырян) очевидна. К таким памятникам относились деревянные и берестяные предметы быта, широко бытовавшие по этнической территории коми с древних времен. Главными из таких образов являлись:

- орнитоморфные: водоплавающие (утка, гусь, лебедь);
- зооморфные: (лось, медведь, олень, конь, заяц, две двоянные конские головы);
- фантастические существа (утка с головой коня, утка с конским хвостом);
- эпиграфические изображения: пасы;
- геометрические орнаментальные мотивы: спираль, прямой и косой крест, простые ромбы, сетчатые ромбы, елочки, зигзаги, треугольники, «рога оленя», поперечные отрезки, наклонные отрезки, горизонтальные линии, двоянные линии.

Пластические изображения: орнитоморфные, зооморфные, фантастические – вырезались из де-

рева, входили в стан предметов, становились их декором. Как правило, образы являлись мифологическими, имели в культуре коми (зырян) особый символический статус.

Эпиграфические, геометрические изображения традиционно оформляли деревянные и берестяные предметы быта коми (зырян) в виде прорезного орнамента или отдельного мотива, использовались в орнаментике тканых поясов (ткачество на дощечках). Изображения были знаковой системой передачи информации самостоятельными элементами, несли в себе информацию с жестко закрепленным значением; мифологическим образом – целым комплексом представлений, с этим знаком связанным [1]. Очевидно, что эпиграфические и геометрические изображения имели одну природу с древними родовыми и племенными знаками коми (зырян) [2]. На это указывает немало примеров использования в конце XIX – начале XX в. пасов в качестве мотивов орнаментации традиционных предметов быта [3].

Композиция деревянных предметов быта основывалась на простой организации изображений: отдельно стоящие мотивы (или 2–3 мотива), расположенные друг за другом, организовывали горизонтальный линейный бордюр; несколько рядов одинаковых бордюров (декор верхней части изделия или вся декорируемая поверхность).

Вторую группу образов составляли заимствованные, которые были представлены в «новых» [4] ремеслах: узорном ткачестве (русское заимствование, время распротранения – XVI в.), узорном вязании на 5 спицах (русское заимствование, XVIII в.), вышивке (русское заимствование), росписи (русское заимствование).

Главными в заимствованных образах являлись следующие мотивы:

- геометрические: ромбы различных модификаций с точкой или крестом посередине (ткачество, резьба, вязание, роспись), свастичные (вышивка, ткачество, вязание), многолучевая звезда (ткачество, вышивка, резьба), солярный знак, в который включены 6- или 8-конечные фигуры [5] (вышивка, узорное вязание, резьба, роспись); квадраты со сложной проработкой, мелкие ромбики, полромба с крючками на концах и отростками (вышивка, роспись, ткачество, резьба) [6];

- изобразительные: антропоморфные изображения женских фигур (ткачество; вышивка, роспись);

- зооморфные: двуглавая птица, кони в рост, петух (ткачество, вышивка, резьба), курица, паукообразное – ракообразное изображение, рога оленя (ткачество, вышивка) [7];

- растительные: древо жизни (ткачество, вышивка, роспись); вьющаяся цветочная гирлянда, цветочные элементы (ткачество, вышивка).

Как мы наблюдаем, к особенностям культуры коми (зырян) конца XIX – начала XX в. относится соединение автохтонных образов и заимствованных образов более позднего времени. Характерным для конца XIX – начала XX в. было то, что новые заимствованные образы стали широко использоваться в традиционных для коми (зырян) ремеслах – резьбе по дереву и бересте, в декоре предметов быта. Такие мотивы, как косоый крест, зубцы, треугольники, рога [8], стали применяться в узорном станочном ткачестве (пояса, ткани, обрядовые полотенца). Мотивы геометрических «конских голов» и изображение фигур коней [9], широко представленные на этнической территории коми-зырян с I века н. э., повторились в узорном станочном ткачестве (ткани, пояса) и узорном вязании. Образ медведя, имеющий в культуре коми (зырян) особый статус с древних веков, стал использоваться в меховой мозаике охотничьих сумок.

Многие символы культуры коми, известные с древних веков, в «новых» орнаментах приобрели иное качество [10]. Ромб обогатился земледельческой символикой, знаком «проросшего» зерна; его стороны продолжились, «нарастались» крючками, отростками. Крест и ромб, ранее изображаемые порознь, в изучаемое время чаще стали применяться в единой композиционной «связке» [11]. Знак косоого креста, вероятно, применявшийся у древних коми в качестве оберега [12], вошел в структуру организованных многосоставных орнаментов.

При анализе характера орнамента изделий «новых» ремесел: узорного станочного ткачества (пояса, полотенца, ткани), узорного вязания (изделия вязаного ассортимента костюма), вышивки (обрядовые полотенца, одежда) конца XIX – начала XX в. наблюдалось большое единство. Оно выражалось в том, что схожие мотивы, состоящие из одних и тех же базовых элементов, образовывали орнаментальные композиции на основании сложных форм симметрии с переворотами и повторами. Композиция орнамента в изделиях новых ремесел имела сложные формы выражения: орнамент был организован в линейные или сетчатые неразрывные композиции, между частями которой наблюдались логические конструктивные «связи».

Предмет нашего изучения – диагонально-геометрический орнамент вязаных изделий – также признается русским заимствованием. Семантика орнамента вязаных изделий составляла известные земледельческие образы народного искусства [13]. В многообразии орнаментальных форм прослеживаются мотивы, которые являлись базовыми:

Крест («перна») [14]. В узорном орнаменте коми (зырян) широко использовался, в основном,

косой крест: в центре больших ромбов; линейный узор из малых косых крестов – «крест сер». В ритуальных погребальных вязаных предметах костюма существовал строгий запрет на его изображение.

Ромб (круг – «гӱгыль»). В узорном вязании коми (зырян) рассматривался глобально – как солнце (круг – «гӱгыль») и как ошейник (пространство вокруг шеи животного) [15]. Мотив разнообразных ромбов широко применялся для изделий женского вязаного приданого, а также на тканых поясах коми-зырян (ромб, «шагающий» по полосе, – трактовался как сложное пространство, совершенное осуществление поэтической концепции «человек в мире» [16], передающий взаимопроникновение двух начал – пространства мира и человека). Разнообразная структурная основа ромба строилась по принципу деления формы на части. Ромб мог делиться на диагональные части «гӱгыль сер» (русское «ромб-решетка»). Стороны могли дополняться не только внутренними гребешками-отростками: «утчись сер», – но и внешними: «гӱгыль итчес сер»; и комбинированными: «утчись мӱс сер». Вершина (ы) ромба могла(и) продолжаться прямыми линиями «утчись меж сер», «компас сер» (русский «ромб-репей», «малая решетка»), оформляться одним или двумя загнутыми крюками-концами (русский «ромб-лягушка»). Часто вершина имела в продолжении маленькие ромбы (утчись сер); узор, составленный из пяти ромбов, средний из которых – самый большой – «перна сер» (нагрудный крест). В орнаментальной композиции с ромбом в качестве главного мотива могли добавляться сегменты ромба, деленные по горизонтали или по вертикали; при этом другие мотивы использовались редко. Большую группу мотивов составляют варианты большого и малого ромба с помещенным в него крестом; сетчатое расположение малых ромбов с точкой (русское «засеянное поле») посередине. Ромбы часто помещались один в другой (нередко встречались множественные «вложения»); были оформлены внешней решеткой.

Волнистые линии. Названия волнистых линий у коми (зырян) в конце XIX в. имели локальную окраску и содержали сравнения с пилой: «пила сер» – горизонтальная зубчатая линия; «пила пинь сер» (зубья пилы) – более сложная зубчатая горизонтальная линия, стороны зубцов которой были тоже зубчатыми; «пила сер» – вертикальная зубчатая линия, от 2 до 4 зубцов; «чукыль – мукыль сер» (туда и сюда) – волнистая горизонтальная линия в 2–3 ряда. Волнистая линия являлась дополнительной, окаймляя или соединяя узоры многорядного орнамента.

Восьмилучевая звезда (звезда сер) – символ огня, в вязании коми (зырян) имела диагональ-

но-геометрический характер стилизации. Использовалась в сложных линейных композициях по горизонтали и по вертикали.

Свастика (чукыля баран сюр). В коми узорном вязании использовалась как левосторонняя, так и правосторонняя свастика [17]. В частном случае изображалась свастика с двумя лопастями (сыннан пинь сер – зуб гребня) или в сложных композициях с другими мотивами.

Мотивы рогов – древний знак (оленьи рога), изображаемый финно-уграми еще на керамике андроновского времени. Названия мотивов данной характерной разновидности орнамента связаны у коми (зырян) с животным миром; в основном с оленем, но также с другими рогатыми животными: кӱр сюр сер (оленьи рога); кӱр сюр сер (рога молодого оленя); меж сер (бараньи рога); мӱс сюр сер (рога коровы). Распространены не только в узорном вязании оленеводческих районов, но и в центральных областях края. Использовалась в мужской вязаной одежде.

Другие мотивы: маленькие треугольники острием к основанию; отрезки на наклонной поперечине (мужской узор) – в сетчатом орнаменте. Между мотивами и после различных бордюров часто использовалась прямая линия («веськыд сер»).

Как правило, в орнаменте вязаных изделий коми (зырян) мотивы редко использовались сами по себе; они входили в структуру сложных композиций линейного или сетчатого характера, повторялись в определенном ритме или с другими характерными мотивами.

Вместе с тем значительную группу вязаных орнаментов коми (зырян) составляли семеричные [18], с равенством фона и изображения (принцип оборотности), которых можно признать автохтонными [19]. Семеричные линейные орнаменты имели простое композиционное построение из одного повторяющегося мотива. Ведущими исследователями традиционной культуры коми (зырян) признается [20], что именно данная группа орнаментов дошла до нас в своей первозданной чистоте, именно в них сохранилась забытая древняя символика мировоззрения древних коми.

Таким образом, соединение в орнаменте вязаных изделий коми (зырян) конца XIX – начала XX в. большой группы заимствованных мотивов в сложной композиционной связке и более простых автохтонных знаков культуры придавало исследуемому орнаменту характерную неповторимость и своеобразие. Чтобы акцентировать данную сторону вопроса, проведем анализ орнамента вязаных изделий двух пограничных районов – коми (зырян) Вологодской губернии и русских Архангельской губернии [21].

Во-первых, единой была семантическая основа орнамента – земледельческая. Во-вторых, приме-

нение мотивов диагонально-геометрического орнамента: семеричных; крупных сетчатых (р. Удора и р. Мезень). Также – применение мелких мотивов геометрического орнамента прямой структуры с условно малым ритмом (р. Нижняя Печора, р. Удора, р. Мезень). В-третьих, использование редкого технологического приема: оформление двух орнаментальных блоков рядом – «рубцов».

С другой стороны, в орнаменте вязаных изделий Архангельской губернии на ромбах использовалось больше крючков, сложных свастичных мотивов («лягушек»), «пучков» из маленьких ромбов с отростками, пышных разветвлений на концах ромбов. Часто в центр большого ромба включалась свастика, мотивы на основе его «лопастей», – что никогда не использовалось коми (зырянами). Характер композиции орнамента – сетчатый (с условно средним ритмом его мотивов), реже линейный. Часто весь рисунок орнамента выполнялся одной темной нитью на фоне широких цветных полос (2 и более).

Характер композиции орнамента вязаных изделий коми (зырян), в основном, линейный; реже сетчатый. При выработке семиотической классификации декора использовалась традиционная модель данного времени; наиболее значимой была верхняя зона вязаных изделий; часто по мере удаления от нее происходило уменьшение ширины орнаментальных бордюров и мотивов; характера и количества «информации» в орнаментальных полосах; насыщенности орнамента цветом. При переходе на новый бордюр менялся весь орнамент и вся его цветовая гамма. Изделия коми (зырян) отличались большей многоцветностью.

Таким образом, несмотря на то что становление и развитие исследуемых орнаментов происходило при тесном взаимодействии народов в одном временном пространстве, под влиянием схожих факторов на смежных территориях, единую семантическую основу, данный анализ выявил и существенные факты отличия в орнаменте вязаных изделий русских (Архангельской губернии) и коми (зырян) (Вологодской губернии) конца XIX – начала XX столетия.

Таким образом, относительно «новая» для коми (зырян) техника вязания на 5 спицах; не характерные для культурной традиции мотивы используемого в вязании орнамента; сложный характер его композиции указывают, что орнамент вязаных изделий конца XIX – начала XX в. являлся русским заимствованием. С другой стороны, содержательная связь орнамента вязаных изделий с древними орнаментальными традициями коми (зырян) указывает, что в нем отразились устойчивые глубинные корни этноса.

Таким образом, орнамент вязаных изделий коми (зырян) конца XIX – начала XX в. можно признать полноценным этнографическим источником

материальной культуры народа коми (зырян), и определять в качестве его феномена культуры.

Примечания

1. Изначально в пасах использовались знаки рода или племени. Пас представлял собой символ, который служил знаком родовой принадлежности (социальная роль), оберегом (магическая, ритуальная роль), орнаментальным мотивом на одежде (орнамент, украшение). На определенной ступени социально-экономического развития пасы имели широкое применение в среде коми-зырян – *Вологодский священник П. И. Савваитов*. О зырянских деревянных календарях и о пермской азбуке, изобретенной св. Стефанием. М., 1873. С. 11. Как знаковая система передачи информации, пасы схожи с буквой; учеными предполагается, что этими знаками в свое время воспользовался креститель земли коми Стефаний Пермский для создания первой зырянской азбуки.

2. Схожее миропонимание; художественный угловатый «подчерк» изображения, который был связан с технологией работы по дереву.

3. Рисунок-пас в технике прорезной резьбы на боковой поверхности берестяной шкатулки, с. Усть-Ильч. Использование родовых женских пасов в качестве декоративного бордюра революционного знамени (все музейные предметы НМРК).

4. «Новыми» принято считать ремесла, распространение которых связывают с русским влиянием.

5. Древняя свадебная головная повязка невесты «Юрной», северные коми.

6. «Юркортод», летские коми.

7. Женский головной убор «Треюк – ошувка», северные коми.

8. Активно используемые по этнической территории коми еще в керамике Андроновского времени.

9. Гляденовская культура (ранний железный век), бляхи; керамика ванвиздинской культуры (поздний железный век). В произведениях искусства данного времени финно-угры руководствовались представлениями о Мировом Древе, о трёхчастной модели вселенной, которые были распространены в пределах всего скифо-евразийского сообщества.

10. Ромб на деревянных изделиях коми древнего времени имел только боковые грани.

11. Одновременное изображение противоположностей – женского и мужского начал (ромб и крест), а также воды – огня означали процессы развития и движения; раскрывали идею материнства, плодovitости, любви.

12. Ствол ружья. Экспонат этнографического музея СыктГУ.

13. *Амброз А. К.*, 1965; *Иванов С. В.*, 1963; *Найхард А. А.*, 1975; *Рыбаков Б. А.*, 1981–1985; *Буткевич Л. М.*, 2008.

14. Вся основная терминология на коми языке // *Шитунова Г. В.* Народное искусство коми (узорное тканье, вязание, вышивка). М., 1960.

15. Коми терминология.

16. *Семенов В. А.* Традиционная духовная культура коми-зырян: ритуал и символ: учеб. пособие по спецкурсу. Сыктывкар, 1991. С. 79.

17. Не удалось узнать, было ли это, как на русском Севере: свастика против часовой стрелки считалась женской, по часовой стрелке – мужской.

18. Состоял из 7 рядов. Первый ряд вывязывался соответственно: три петли одного цвета, три петли другого цвета и т. д.

19. Широко представлены на этнической территории коми в керамике с бронзового века.

20. Грибова А. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми. М., 1980. С. 97.

21. ФГУК «Архангельский государственный музей деревянного зодчества и народного искусства “Малые Корелы”» Архангельского областного краеведческого музея.

УДК 7.072.5

С. В. Кривонденченков

ЭТИМОЛОГИЯ И СЕМАНТИКА СЛОВА «ЗНАТОЧЕСТВО» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ

В статье рассматриваются этимологические и семантические свойства слова «знаточество» в контексте становления отечественного искусствознания. Анализируется обширный словарно-энциклопедический материал, касающийся понятий «знаток», «эксперт», «атрибуция», «экспертиза». Выявляются их сходства и отличия на различных этапах исторического развития общества.

This article shows etymological and semantic properties of the word “connoisseurship” within the advancement of native studies of art. Extensive dictionary and encyclopedic materials, concerned with such notions as “a connoisseur”, “an expert”, “attribution”, “expertise”, have been analyzed. Their similarities and distinctions on different stages of historical development of the society have been revealed.

Ключевые слова: знаточество, знаток, эксперт, атрибуция, искусствознание.

Keywords: connoisseurship, connoisseur, expert, attribution, art studies.

С конца прошлого столетия, в связи с актуальностью вопросов экспертизы произведений изобразительного искусства, в отечественной искусствоведческой литературе все чаще стало появляться слово «знаточество». В 2001 г. даже вышла переведенная с немецкого на русский язык книга Макса Фридендера «Об искусстве и знаточестве» [1]. Казалось бы, профессиональная принадлежность знаточества очевидна, но происхождение этого слова, его содержание и использование в искусствознании по-прежнему требуют специальных пояснений.

В лексиконе многих европейских стран закрепился интернациональный вариант понятия «знаточество» – английское слово “connoisseurship”. Его синонимы в других языках, – например, в немецком “der Kennerschaft”, – используются крайне редко. В течение длительного периода времени, предшествующего становлению зна-

точества как отдельной области искусствознания, в основном употреблялось слово «знаток». Так, в XVI–XVIII вв. называли человека, обладавшего определенными навыками сравнения произведений искусства. Нередко эти навыки приобретались благодаря путешествиям. В Италии, где, можно сказать, и зародилось знаточество, таких людей называли “conoscitore”, во Франции – “connoisseur”, в Германии – “der Kenner”. В российской языковой практике слову «знаточество» также предшествовало слово «знаток». Постараемся понять, какова этимология рассматриваемых слов и каким образом, с учетом отставания развития отечественного знаточества, устанавливалась связь их семантики с западноевропейской.

В толковом словаре В. И. Даля, который отражает состояние живого русского языка середины XIX в., слово «знаточество» отсутствует. Понятие же мужского рода «знаток» или женского «знатуха» подразумевает следующее: «опытный, искусившийся в каком-либо деле, знающий, смыслящий толк, дело, вещь, качество и доброту; эксперт» [2]. В XVIII в. помимо слова «знаток» могли использовать славянское слово «знатель» [3], например, оно встречается в переписке М. В. Ломоносова. Согласно «Словарю русского языка, составленному Вторым отделением Императорской Академии наук» существовало производное от «знателя» понятие «знательство» [4], которое в определенной степени можно считать предтечей слова «знаточество». Также отметим, что существовал еще один старинный синоним знатока – «знатец» [5]. Это существительное родственно и со словом «знахарь» [6]. Его значение «лекарь – колдун» утвердилось в первой половине XIX в., а в XV–XVII вв. под словом «знахарь» или «знахорь» подразумевался «знаток, тот, кто знает дело» [7]. Подтверждение этому также можно найти в четырехтомном этимологическом словаре русского языка Макса Фасмера [8]. В свою очередь слова «знаха – знаток» являются производными от глагольного корня «знати». «В славянском и других индоевропейских языках продолжения данного глагола, – читаем в этимологическом словаре 2010 г., – расширили свою семантику за счет глагола ведать, иметь сведения о предмете, явлении» [9]. Таким образом, удастся установить истоки происхождения слова «знаток» и начальный период формирования им будущих специальных смысловых функций.

В семантическом отношении слово «знаток» в середине XIX в. имело размытые границы, так как не указывалось, какими знаниями он обладает и в каком конкретном «деле» он имеет опыт. При этом такая эта «неопределенность» сохранялась и через столетие в словаре русского языка С. И. Оже-

гова: «знаток – тот, кто обладает большими знаниями в чем-нибудь, тонким пониманием чего-нибудь» [10]. С другой стороны, в период становления знаточества это понятие уже имело определенные специализированные черты. В качестве примера приведем фрагмент из воспоминаний, записанных в 1889–1891 гг. выдающимся филологом, литературоведом и историком искусства Федором Ивановичем Буслаевым. Вот какую характеристику дал ученый своему попутчику по заграничному путешествию графу Сергею Григорьевичу Строганову: «Он не принадлежал к большинству тех заурядных любителей изящного, которые, относясь к художественному произведению слегка, как к приятной забаве, умеют оценивать его качества только личным своим вкусом, иногда тенденциозным пристрастием, а то и просто минутным капризом. Настоящий знаток не довольствуется в эстетических взглядах таким узким, крайне субъективным кругозором и проверяет и подкрепляет свои личные впечатления и суждения научным знанием и опытом, которую приобретает многолетним и постоянным изучением художественных произведений во всех мельчайших подробностях технического их исполнения. Именно таким знатоком был и граф» [11]. Возникает вопрос, каким образом слово «знаток» стало употребляться в неразрывной связи с искусством в России на рубеже XIX–XX вв.?

Сравнивая толкования слова «знаток», данные В. И. Далем и С. И. Ожеговым, замечаем, что в первом случае определение заканчивается словом «эксперт». Появление его не случайно, ведь В. И. Даль в своем словаре дважды подчеркивает синонимичность этих слов: «эксперт – знаток, сведущий и опытный в деле человек» [12]. Слово «эксперт» иностранного происхождения и могло привнести новые смысловые оттенки в слово «знаток». Обратимся к «Объяснительному словарю иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке» 1883 г.: «Эксперт (лат. *expertus*, от *experiri* – исследовать) – знаток, выбранный для определения достоинства и ценности какого-либо предмета или для исследования известного факта» [13]. Здесь имеет место уточнение смыслового значения специализированной деятельности знатока. Для проведения необходимых исследований он «выбирается» теми, кто причастен к предмету исследования (например, коллекционерами). Ему необходимо не просто осмыслить «качество и доброту» «вещи», но и определить ее «достоинство и ценность» (например, художественную и материальную ценность произведения искусства).

Теперь приведем лаконичные определения из словаря С. И. Ожегова: «эксперт – специалист, дающий заключение при рассмотрении какого-

нибудь вопроса» [14], «экспертиза – рассмотрение какого-либо вопроса экспертами для дачи заключения» [15]. Дополнительно отметим, что в словаре синонимов того же времени по-прежнему сохранялась тождественность понятий «знаток, ценитель, специалист, эксперт» [16]. Сравнение с вышеизложенным материалом позволяет сделать вывод, что в русском языке XIX и XX вв. почти не изменилась семантика слова «знаток», но значительные семантические расхождения коснулись его синонима – слова «эксперт». В частности, в середине прошлого столетия уже обозначилась главная отличительная особенность современной экспертной работы – составление итогового заключения, что в позапрошлом веке не входило в обязательные требования, согласно определениям и «знатока», и «эксперта».

Итак, в отечественной справочной литературе с XIX в. существовали понятия «знаток» и «эксперт», но долгое время отсутствовало слово «знаточество». Оно появилось в изданиях советского времени в качестве специализированного термина с обязательной пометкой «искусство». Например, в Большой советской энциклопедии 1952 г. «знаточество – овладение эмпирическими знаниями, необходимыми для атрибуции художественных произведений, т. е. для определения их подлинности, автора, времени и места создания» [17]. Аналогичное определение встречаем в Словаре русского языка 1957 г.: «Знаточество – обладание знаниями для определения подлинности художественного произведения, его автора, времени и места создания» [18]. Нетрудно заметить, что в этих двух случаях знаточество напрямую отражает содержание слова «атрибуция (лат. *atributie* – приписывание) – установление принадлежности анонимного произведения конкретному автору, национальной или местной художественной школе, определение времени создания» [19]. Следовательно, по мере формирования в искусствоведении принципов атрибуции происходило научное уточнение понятия «знаточество».

Однако в отечественных изданиях второй половины XIX – начала XX в. слово «атрибуция» не встречалось ни в полных словарях иностранных слов, ни в многотомных словарях русского языка, ни в различных «словарях-толкователях», ни в энциклопедиях, в том числе художественных. Избегали слова «атрибуция» и в переводных статьях того времени. Так, при помощи понятия «знаток» Б. Барнсон рассказывал о методике атрибуции в статье «Основы художественного распознавания» [20], напечатанной на русском языке в 1914 г. Позднее, в 1923 г. в издательстве «Дельфин» вышел в свет «Знаток искусства» М. Фридендера, где также был представлен материал об атрибуции посредством изложения

функций знатока: «Знаток исследует произведение искусства с целью установления его автора» [21]. Редактором русскоязычного издания сочинения немецкого исследователя был Б. Р. Виппер, что, вероятно, способствовало закреплению новых элементов терминологической базы в арсенале советского искусствознания. В «Словаре иностранных слов, вошедших в русский язык» 1933 г., наконец, появился термин «атрибуция – приписывание анонимного произведения искусства какому-нибудь определенному художнику» [22]. «Однако попыток обобщить атрибуционный опыт, попыток подвести под него научный, теоретический фундамент, – писала в 1967 г. в автореферате кандидатской диссертации “Проблемы атрибуции картин старых западноевропейских мастеров” И. В. Линник, – в советской искусствоведческой литературе до сих пор предпринято не было, за исключением статьи “К проблеме атрибуции” покойного профессора Б. Р. Виппера (известной нам в рукописи)...» [23]. Впоследствии эта проблематика также нечасто, но уже более широко и публично освещалась в работах советских ученых: публикация в 1970 г. вышеназванной статьи [24] Б. Р. Виппера, лекции «О знаточестве и методике атрибуций» [25], прочитанные В. Н. Лазаревым в 1972–1975 гг. в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова, издание в 1980 г. книги «Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин» [26] И. В. Линник. Таким образом, существовала парадоксальная ситуация: теория атрибуции, рассматриваемая на примере деятельности знатоков и экспертов, способствовала утверждению их типологической сути в искусствознании, а при этом через понятия «знатока» и «эксперта» входил в научный оборот термин «атрибуция».

Уяснение роли атрибуции в работе знатока помогает понять один из существующих вариантов формулировки термина «знаточество», где под ним подразумевается «метод» исследования. Этому соответствуют приведенные выше определения 1950-х гг., которые подразумевают процесс познания и начинаются словами «овладение» и «обладание» знаниями. Аналогичного подхода придерживался В. Н. Лазарев: «Знаточество, знаток – совершенное знание материала, позволяющее отличить оригинал от копии и подделки, определить время исполнения изучаемого памятника, его состояние сохранности, принадлежность руке определенного художника (иначе говоря, способность дать верную атрибуцию)» [27]. К подобным формулировкам последнего времени можно отнести цитату из третьего тома Нового энциклопедического словаря изобразительного искусства, составленного В. Г. Власовым в 2005 г.: «Знаточество – *метод* искусство-

знания, основывающийся на доскональном изучении отдельных художественных произведений, особенностей почерка конкретного мастера, его техники, используемых материалов» [28].

Второй вариант современной интерпретации понятия «знаточество» складывается, главным образом, из представлений об искусствознании как совокупности подразделов или специальных дисциплинарных направлений. Так, в Российском энциклопедическом словаре 2001 г. «знаточество – *раздел* искусствознания...» [29], в Большой Советской энциклопедии 1972 г. и в Новой Российской энциклопедии 2010 г. «знаточество – *направление* в искусствознании...» [30]. В контексте исторической смены поколений знатоков и экспертов подобный подход вполне оправдан. При этом необходимо понимать, что определение «знаточества» как «направления» коренным образом отличается от представления «знаточества» в качестве «метода».

Вероятно, наиболее объективным является компромиссное объединение двух вариантов приведенных понятий. Самый известный теоретик знаточества М. Фридендер еще в начале прошлого века, неоднократно указывая на важность процесса исследования, подчеркивал весомый вклад в искусствознание достижений этих исследований, их историческое значение: «...знаточество есть цвет научного исследования искусства, результат и увенчание успешных трудов в этой области. Только из глубочайшего проникновения в сущность творческой личности рождается умение узнать и определить мастера» [31]. Через десятилетия, в конце XX – начале XXI в., необходимость комплексного восприятия понятия «знаточество» стала еще более закономерной. Так, в профессиональном Терминологическом словаре по искусству 1997 г. оно определяется как «*направление* в искусствознании, сформировавшееся в конце XIX в., поставило своей целью совершенствование *методики* атрибуции произведений искусства» [32]. А в Большой Российской энциклопедии 2008 г. дана еще более точная формулировка: «Знаточество – *направление* и *метод* в искусствознании» [33].

В заключение необходимо отметить, что ключевым словом в анализе понятия «знаточество» (англ. “connoisseurship”) является слово «знаток». Синонимами последнего в разное время были слова «знатель», «знатец» и «знахарь». В семантическом отношении понятие «знаточество» менялось с течением времени, на что указывают изменения в содержании синонима слова «знаток» – «эксперт». В терминологическом плане «знаточество» в русском языке оформилось к середине XX в. как специализированное понятие. Научное уточнение его происходило по мере развития принципов атрибуции. В историческом

контексте «знаточество» необходимо воспринимать не только как метод, но и как направление в искусствознании.

Примечания

1. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореневой. СПб.: Андрей Наследников, 2001.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М.: Рус. яз., 1978–1980. Т. 1. А–З. 1978. С. 689.
3. «Знатель – тот, кто осведомлен о чем-либо, знаток; специалист» (Словарь русского языка XVIII века / гл. ред. Ю. С. Сорокин. СПб.: Наука, 1995. Вып. 8. С. 211).
4. Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1903. Т. 2. Вып. 7. С. 2761.
5. «Зналец – знающий человек, знаток» (Словарь русского языка XI–XVII веков / гл. ред. С. Г. Бархударов. М.: Изд-во Наука, 1979. Вып. 6. С. 48).
6. Там же. С. 52.
7. Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка. Репринтное издание. М.: «Книга», 1989. Т. 1. Ч. 2. Е–К. С. 994; Этимологический словарь современного русского языка / сост. А. К. Шапошников: в 2 т. Т. 1. М.: Флинта: Наука, 2010. С. 325.
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т / пер. с нем. О. А. Трубачевой. М.: «Прогресс», 1986. Т. 2 (Е–Муж). С. 171.
9. Этимологический словарь современного русского языка. Т. 1. С. 325.
10. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: «Рус. яз.», 1975. С. 215. Также можно привести аналогичное определение более позднего издания: «Знаток – человек, обладающий большими сведениями, познаниями в какой-либо области, тонким пониманием чего-либо, изощренным вкусом в чем-либо». (Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1985–1988. Т. 1. А–Й. 1985. С. 617).
11. Буслав Ф. И. Мои воспоминания. М.: Издание В. Г. Фон-Бооля, 1897. С. 168.
12. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. Р–V. 1980. С. 564.
13. Объяснительный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке, с объяснением их корней. Составил по словарям Гейзе, Рейфа и других Михельсон. СПб.: «Русская типография А. О. Лютецкого», 1883. С. 736.
14. Ожегов С. И. Словарь русского языка. С. 832.
15. Там же.
16. Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка. М.: Изд-во «Сов. энцикл.», 1968. С. 170.
17. Большая советская энциклопедия / гл. ред. В. А. Введенский. М.: Гос. науч. изд-во «Большая сов. энцикл.», 1952. Т. 17. Земля – Индейцы. С. 134.
18. Словарь русского языка: в 4 т. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1957. Т. 1. А–И. С. 847.
19. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. М.: Эллис Лак, 1997. С. 59.
20. Бернсон Б. Основы художественного распознавания // София. 1914. № 1. С. 40–69.
21. Фридлендер М. Знаток искусства // Музей; 6. М.: Сов. художник, 1986. С. 32.
22. Словарь иностранных слов, вошедших в русский язык / сост. К. С. Кузьминский, М. М. Каушанский и др. М.: Изд-во «Сов. энцикл.», 1933. С. 138.
23. Линник И. В. Проблемы атрибуции картин старых западноевропейских мастеров: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1967. С. 7.
24. Виппер Б. Р. К проблеме атрибуции // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 541–560.
25. Лазарев В. О знаточестве и методике атрибуции // Исствознание. 1998. № 1. С. 43–59.
26. Линник И. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980.
27. Лазарев В. О знаточестве и методике атрибуции // Исствознание. 1998. № 1. С. 43.
28. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 3 Г–З. СПб.: Азбука – классика, 2005. С. 711.
29. Российский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Науч. изд-во «Большая Рос. энцикл.», 2001. Кн. 1. С. 546.
30. Большая Советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Изд-во «Сов. энцикл.», 1972. Т. 9. С. 555; Новая Российская энциклопедия: в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. М.: ООО «Изд-во «Энциклопедия»: ИД «ИНФРА-М», 2010. Т. 6(2). С. 76.
31. Фридлендер М. Знаток искусства. С. 36.
32. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. С. 198.
33. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / отв. ред. С. А. Кравец. М.: Большая Рос. энцикл., 2008. Т. 10. С. 521.

УДК 82.12+791.43

В. Ф. Дмитриев

**ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ КИНОДРАМАТУРГИИ:
ОТ «ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ»
А. Г. РЖЕШЕВСКОГО
ДО «ПОЭТИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ»
А. И. СНЕЖИНА**

В данной статье мы проанализируем «эмоционального сценарий» А. Г. Ржешевского, изучим его особую и довольно тесную взаимосвязь с новой жанровой формой – «поэтическим сценарием» А. И. Снежина, возникшим в киноискусстве совсем недавно.

The author analyzes “the emotional scenario” of A. G. Rzheshesky and its peculiar connection with the new genre form – “the poetic scenario” of A. I. Snezhin, which has emerged recently in the art of cinema.

Ключевые слова: эмоциональный сценарий, новая жанровая форма, поэтический сценарий, российская кинодраматургия, основные особенности.

Keywords: the emotional scenario, new genre form, the poetic scenario, Russian film dramatic art, substantial features.

Категория жанра исторически подвижна, «как и вся шкала художественных ценностей» [1], и способна сосуществовать с насущными потребностями современной жизни. «Любой жанр может заимствовать специфические особенности других жанров и существенно менять свой строй и облик» [2].

Достойным примером этого процесса может быть российская кинодраматургия, чье развитие особо ощутимо связано с появлением новых жанровых форм и эволюцией уже существующих жанров.

Появление кино как отдельного вида искусства заставило кинематографистов по-новому взглянуть на вопрос создания сценария.

«Литературных произведений (классических и современных) было много... Чтобы стать сценаристом, художник слова должен был перевоплотиться в кинематографиста... От писателей, шедших в кино, требовались не просто литературные произведения, а произведения, пригодные для кино постановок!» [3]

Разногласия в вопросе создания сценария повлекли за собой разделение литературно-драматических произведений на два вида: «железного» и «эмоционального сценария».

«Железный сценарий» эпохи немого кино был «удобен для производственных отделов кинофабрик. По такому сценарию легко было подсчитать метраж, количество кадров, число декораций и мест натуральных съемок, продолжительность и сто-

имость постановки. Его предпочитали и режиссеры-ремесленники, так как в нем уже была проделана значительная часть работы постановщика... Но такой сценарий не давал целостного эмоционально-образного представления о будущем фильме...

В противовес ему Эйзенштейн выдвигает понятие «эмоционального сценария», полноценного в плане литературно-словесного изложения» [4].

«Эмоциональный сценарий – пишет С. Эйзенштейн, – это предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине...» [5], это «нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающее не “анекдотическую цепь событий” и не “традиционное описание того, что предстоит увидеть”, а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру» [6].

Создание высокой чувственности, литературности и глубокой образной выразительности, по мнению Эйзенштейна, есть главная задача для писателя-сценариста.

Сценарий должен волновать режиссера, вдохновлять его на создание нового, высокохудожественного произведения.

«Первым, осуществившим эти положения на практике, был начинающий литератор А. Г. Ржешевский. В своих сценариях “Двадцать шесть бакинских комиссаров” и “Очень хорошо живется” он, отказавшись от “номеров” и “планов”, излагал события будущего фильма в форме романтической новеллы, написанной патетическим языком, с лирическими отступлениями и рассуждениями “от автора”. Его сценарии уже не походили на протоколы и технические документы, а приближались к художественной литературе» [7].

Талантливый кинорежиссер В. Пудовкин после прочтения одного из сценариев Ржешевского образно заметил: «Я получил совершенно своеобразное, до того не знакомое мне впечатление. Сценарий волновал, как волнует литературное произведение...» [8].

И действительно, это были очень необычные, пафосные сочинения, написанные высоким патетичным языком.

«Появление новых “эмоциональных сценариев” Ржешевского было радушно принято ведущими кинематографистами страны. Его тут же объявили основателем новой школы, а его произведения экранизировали. “Очень хорошо живется” – В. Пудовкин, “Двадцать шесть бакинских комиссаров” – Н. Шенгелая. (Несколькими годами позже – уже в звуковом кино – сценарий Ржешевского “Бежин луг” ставит С. Эйзенштейн)» [9].

Тем не менее, при всей эмоциональности и свежей образности произведений Ржешевского, они, как отмечали многие современники, имели ряд существенных недостатков.

«Сценарии Ржешевского были идейно расплывчатыми, бессюжетными, лишенными... инди-

видуализированных образов людей. Описание эпизодов и сцен порой было настолько туманно, что трудно было представить, как они могут быть изображены на экране. Да и язык Ржешевского, при всей его внешней патетичности, был бледным и маловыразительным...» [10].

Отечественному кинематографу нужны были сценарии, «которые можно было читать, как художественное произведение» [11] и через которые «при этом как бы просвечивал будущий фильм во всей конкретности его пластических образов» [12].

«Эмоциональные сценарии» Ржешевского, при всем уважении к его особому орнаментальному стилю, не отвечали этим требованиям.

С появлением звука многое меняется, в киноискусство приходит литературный сценарий, развиваясь и совершенствуясь, он предстает перед нами в том виде, в каком мы привыкли видеть его сейчас.

Эта заслуга целого поколения сценаристов: Габриловича и Виноградской, Шкловского и Б. и О. Леонидовых, Ермолинского и Гребнера и многих, и многих других.

Именно их неустанным трудом и была создана отечественная форма литературного сценария, с ее высоким психологизмом, тонкой эклектикой и особым, образным колоритом.

«В последующем отдельные кинодраматургии осуществляли попытки написания диалогов в стихах и включали их в общую структуру сценария, что, по сути, делало сценарий не пригодным для экранизации.

При этом *описательная часть сценария* по-прежнему писалась прозой, так как никому из авторов не удавалось решить проблему сюжетной конкретности и специфики.

Подобная проблема была решена в 2011 г. с появлением поэтического сценария «После весны» и с обозначением Алексеем Снежиным... основных особенностей новой жанровой формы» [13].

Описательная часть сценария, по мнению Алексея Снежина, вполне может быть стихотворной. «Эта замечательная особенность существенно отличает поэтический сценарий от других видов сценария» [14] и придает ему особое художественное своеобразие.

Прообразом «поэтического сценария» А. И. Снежин считает «эмоциональный сценарий» эпохи немого кино, чье возникновение противопоставлялось существованию «железного» сценария – «холодного и прагматичного, с четким монтажным листом» [15].

А. И. Снежин выделяет три основные особенности новой жанровой формы:

– образность – сочная красочность изображения, присущая исключительно поэтическому творчеству. Она позволяет использовать слова в переносном смысле.

– лаконичность – сжатость, немногословность повествования. «В “поэтическом сценарии” описание обстановки, внешности и поступков героев осуществляется в довольно сжатой форме, с использованием наименьшего количества слов. Это обусловлено спецификой самой поэзии, не способной в полной мере отобразить все нюансы окружающего мира. Однако эта особенность не мешает автору создавать точное, стройное произведение, способное донести до читателя основные цели своего творческого замысла.

– необычайная динамичность действия. События в “поэтическом сценарии” развиваются очень быстро, под стать нашему времени, когда стоит только замешкаться и можно уже не успеть вскочить на подножку уходящего поезда. Возможно, эта особенность и определила возникновение поэтического сценария как жанра, способного сосуществовать с новыми веяниями мира, его актуальными запросами и безумным темпом жизни» [16].

«Таким образом, можно констатировать, что возникновение “поэтического сценария” в российской кинодраматургии не только обогатило жанр сценария новыми содержательными особенностями, но и способствовало его общему развитию» [17].

Примечания

1. Арутюнян С. М. Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). М.: МГУКИ, 2007. С. 121.
2. Там же. С. 121.
3. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М.: Искусство, 1965. С. 70.
4. Снежин А. И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2011. № 9. С. 90.
5. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1968. С. 432.
6. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М.: Искусство, 1965. С. 73.
7. Там же. С. 73.
8. Там же. С. 74.
9. Снежин А. И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2011. № 9. С. 91.
10. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М.: Искусство, 1965. С. 74.
11. Там же. С. 75.
12. Там же. С. 75.
13. Снежин А. И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2011. № 9. С. 91.
14. Там же. С. 90.
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же. С. 91.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЗАТУЛЛОЕВА Оксана Владимировна – соискатель кафедры филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета. 432027, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, д. 32
E-mail: ogundrova@mail.ru

АЙТАСОВА Сания Ибрагимовна – аспирант очной формы обучения кафедры русского языка, культуры речи и методики их преподавания ПГСГА. 443099, г. Самара, ул. М. Горького, д. 65/67
E-mail: ajtasova_si@mail.ru

АХРЕНОВА Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Института лингвистики и межкультурной коммуникации Московского государственного областного университета. 105005, г. Москва ул. Радио, д. 10а
E-mail: nakhrenova@mail.ru

БОЗРИКОВА Светлана Алексеевна – аспирант кафедры литературы Балашовского института (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского». 412300, Саратовская обл., г. Балашов, ул. Карла Маркса, д. 29
E-mail: bozrix@mail.ru

ВОРОНИНА Лариса Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкого языка Белгородского государственного научного исследовательского университета. 308015, г. Белгород, ул. Победы, д. 85
E-mail: voronina@bsu.edu.ru

ГАГИЕВА Надежда Гавриловна – старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства Сыктывкарского государственного университета. 167000, Республика Коми, г. Сыктывкар, Октябрьский пр-т, д. 55
E-mail: gagievanord@mail.ru

ГАФУРОВА Айсылу Асгатовна – аспирант заочной формы обучения кафедры современного татарского языка Казанского (Приволжского) федерального университета. 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18
E-mail: Aysel.Gafourova@ksu.ru

ГЛАДИЛИН Никита Валерьевич – кандидат филологических наук, докторант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета. 119991, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1
E-mail: nikitagl@inbox.ru

ГРИДАСОВА Альбина Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры английской филологии и методики преподавания Армавирского лингвистического социального института. 352901, Краснодарский кр., г. Армавир, ул. Кирова, д. 22–24
E-mail: bogdanova_m82@mail.ru

ГУРЕЕВА Ирина Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии Вятского государственного гуманитарного университета. 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26
E-mail: gureeva-irina@mail.ru

ДМИТРИЕВ Виктор Федорович – аспирант Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева. 430000, г. Саранск, ул. Большевикская, д. 68
E-mail: 561144@rambler.ru

ЕФРЕМОВА Ольга Владимировна – старший преподаватель кафедры дизайна Тольяттинской академии управления. 445000, г. Тольятти, ул. Приморский бульвар, д. 24
E-mail: efremovaolga2007@yandex.ru

ЗИНОВЬЕВА Эллона Николаевна – аспирант кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета. 432700, г. Ульяновск, площадь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, д. 4
E-mail: ellona-474@yandex.ru

ИВАНОВА Татьяна Константиновна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре немецкого языка как иностранного Казанского (Приволжского) федерального университета. 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18
E-mail: tatiana.ivanova@ksu.ru, tanyscha_07@list.ru

КОРНИЕВСКАЯ Светлана Игоревна – аспирант кафедры английского языка Тверского государственного университета. 170100, г. Тверь, ул. Трехсвятская, д. 10
E-mail: Sdanina@yahoo.com

КОСТЯКОВА Лариса Николаевна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре русского языка Московского государственного областного социально-гуманитарного института. 140412, Московская обл., г. Коломна, ул. Новопоселковая, д. 10
E-mail: Laniko10@list.ru

КРИВОНДЕНЧЕНКОВ Сергей Викторович – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, зав. отделом живописи вт. пол. XIX – XXI вв. 191011, г. Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4
E-mail: krivondenchenkov@rusmuseum.ru

КУЛИКОВА Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН. 630090, г. Новосибирск, ул. Николаева, д. 8
E-mail: kulis@mail.ru

ЛИ Виктория Владимировна – аспирант, ассистент кафедры английского языка Коми государственного педагогического института. 167982, г. Сыктывкар, ул. Коммунистическая, д. 25
E-mail: lee-07@list.ru

МАНЖУЛА Оксана Владимировна – аспирант кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета. 614990, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15
E-mail: achilleon@mail.ru

МАТАСОВА Ульяна Валериевна – аспирант кафедры всемирной литературы Нижегородского государственного педагогического университета. 603950, г. Н. Новгород, ул. Ульянова, д. 1
E-mail: Uljana09@mail.ru

МАХЛИНА Светлана Тевельевна – доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 191186, г. Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2
E-mail: publish@bookhouse.ru

ПАНИНА Татьяна Игоревна – аспирант Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН. 426004, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4
E-mail: tipanina@mail.ru

ПОСИДЕЛОВА Елена Александровна – ассистент кафедры английского языка, соискатель кафедры перевода и информатики Педагогического института ФГОУ ВПО «Южный федеральный университет». 344082, г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, д. 33
E-mail: posidelova@bk.ru

ПРОХОРОВ Георгий Сергеевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ГОУ ВПО «Московский государственный областной социально-гуманитарный институт». 140410, Московская обл., г. Коломна, ул. Зеленая, д. 14, кв. 5
E-mail: prokhorov_goscha@mail.ru

ПРОХОРОВА Ольга Валерьевна – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Марийского государственного университета. 424000, г. Йошкар-Ола, ул. Красноармейская, д. 71, каб. 321
E-mail: prohorova76@rambler.ru

ПРОМАХ Лилия Валерьевна – соискатель кафедры русского языка Института фундаментального образования Уральского федерального университета. 620002, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19
E-mail: promakhlilia@yandex.ru

САВЧЕНКО Алла Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета. 394006, Воронежская обл., г. Воронеж, Университетская пл., д. 1
E-mail: ODF88@mail.ru

СИМОНОВА Лариса Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета. 105005, г. Москва, ул. Радио, д. 10а
E-mail: mouette37@yandex.ru

СИНЯВСКАЯ Светлана Павловна – соискатель кафедры теории языка и переводоведения Санкт-Петербургского государственного университета экономики и финансов. 191186, г. Санкт-Петербург, Наб. канала Грибоедова, д. 34
E-mail: sinyawskaya@rambler.ru

СМИРНОВА Наталья Викторовна – аспирант кафедры русской литературы Нижегородского государственного педагогического университета. 603005, г. Н. Новгород, ул. Ульянова, д. 1
E-mail: Smirnova1604@yandex.ru

СОКОЛОВА Наталья Игоревна – доктор филологических наук, профессор кафедры философии, социологии и педагогики Майкопского государственного технологического университета. 385000, Республика Адыгея, г. Майкоп, ул. Первомайская, д. 191
E-mail: sokol.n@list.ru

СОЛДАТКИНА Татьяна Альбертовна – старший преподаватель кафедры иностранных языков № 1 Марийского государственного университета. 424000, г. Йошкар-Ола, ул. Красноармейская, д. 71
E-mail: stata@rambler.ru

СТЕПИН Сергей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева. 430007, г. Саранск, ул. Студенческая, д. 11а
E-mail: rus_foreign_lit@mordgpi.ru

ФАХАРОВА Гульнара Рафкатовна – аспирант кафедры современного русского языка и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета. 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18
E-mail: gylnara86fah@mail.ru

ШЕЯНОВА Светлана Васильевна – кандидат филологических наук, доцент по кафедре финно-угорских литератур Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева. 430000, г. Саранск, ул. Демократическая, д. 69
E-mail: filfak.mgu@mail.ru

Вестник
Вятского государственного гуманитарного университета
Филология и искусствоведение
Научный журнал № 4(2)

Подписано в печать 25.10.2011 г.
Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Мусл.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,5. Тираж 1000. Заказ № 1943.

Издательство Вятского государственного гуманитарного университета
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26
(8332) 673-674