

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА

ВЕСТНИК

**Ленинградского государственного университета
имени А. С. Пушкина**

Научный журнал

**№ 2(26)
серия филология**

Санкт-Петербург
2009

**Вестник
Ленинградского государственного университета
имени А. С. Пушкина**

Научный журнал

№ 2(26)
Основан в 2006 году
серия филология

Учредитель: Ленинградский государственный университет имени
А. С. Пушкина

Редакционная коллегия:

В. Н. Скворцов (главный редактор),
Е. С. Нарышкина (зам. главного редактора),
Н. В. Поздеева (отв. секретарь),
Л. Л. Букин, Т. В. Мальцева, Г. П. Чепуренко

Редакционный совет:

Т. А. Галушко, доктор филологических наук, профессор;
Т. Я. Гринфельд-Зингурс, доктор филологических наук, профессор;
Е. И. Колесникова, кандидат филологических наук, доцент (отв. за выпуск);
О. Н. Морозова, кандидат филологических наук, доцент;
С. А. Семячко, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник;
И. Б. Смирнов, кандидат педагогических наук, доцент;
Л. И. Харченкова, доктор педагогических наук, профессор;
Г. Д. Чеснокова, кандидат филологических наук, доцент;
С. С. Шимберг, кандидат филологических наук, доцент;
В. А. Ямшанова, доктор филологических наук, профессор

**Журнал входит в перечень ведущих рецензируемых научных журналов
и изданий, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов
докторских исследований**

Отв. редактор А. А. Беляева
Редактор А. А. Титова
Технический редактор Н. В. Чернышева
Свидетельство о регистрации: **ПИ № ФС77-23714**
Подписной индекс Роспечати: **36224**

Адрес редакции:
196605, Россия, Санкт-Петербург,
Петербургское шоссе, д.10
тел. / факс: (812) 476-90-34
[http:// www.lengu.ru](http://www.lengu.ru)

© Ленинградский государственный
университет (ЛГУ)
имени А. С. Пушкина, 2009

Содержание

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ

С.К. Севастьянова

Литературно-публицистическое наследие патриарха Никона
в «переходной» культуре России XVII в. 7

Т.В. Мальцева

Жанровые изменения русской комедии XVIII века 13

Ю.А. Дунева

Реализация художественного времени в пьесе Е.В. Аладына
«Сочинитель в гостинице, или Соперник самому себе» 19

Н.П. Жилина

Свобода как аксиологическая категория в поэме

А.С. Пушкина «Кавказский пленник» 24

Н.П. Жилина

Сюжет прозрения в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 31

В.А. Черкасов

Методология В.Ф. Ходасевича в биографии «Державин»
в рецепции критики 1920–1930-х гг. 38

Е.Е. Саблина

Драматургическое начало в поэзии Д. Хармса 45

Е. А. Иваньшина

Оптические мотивы в повести М. А. Булгакова
«Роковые яйца»: текст и интертекст 53

О. В. Шалыгина

Композиционные и архитектурные формы
в эстетике М. М. Бахтина в оценке критики 65

И.С. Урюпин

Фольклорная природа образа кота Бегемота в романе
М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» 70

Е.В. Борода

Век XXI: мир новых возможностей или счастливый сон человечества?
(по повести братьев Стругацких «Хищные вещи века») 82

Е.А. Афанасьева

«Демонологический» роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни»
как предвестник жанра «славянской» фэнтези 89

И.В. Шарданова

Созвучие эстетических принципов Э. По и А. Грина
(к вопросу о сходстве и различиях романтизма XIX и XX веков) 97

О.В. Гаврилина

Чувство природы как один из способов создания образа героини
в женской прозе (на материале творчества Светланы Василенко) 105

ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ

В.Н. Бабаян

Классификация диалога в триаде с молчащим наблюдателем 115

В.Н. Бабаян

Молчащий наблюдатель и молчание в диалоге 119

А. В. Бондаренко

Языковая онтология: наследие и перспективы 124

<i>В.Т. Дзахова</i>	
Перцептивные характеристики гласных фонем осетинского (иронского) литературного языка	134
<i>С. И. Дружинина</i>	
О некоторых синкретичных конструкциях в системе сравнительных сложноподчиненных предложений.....	140
<i>В.С. Князькова</i>	
Лагерные жаргонизмы как средство проявления языковой личности героя (на материале повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и её переводов на словацкий язык).....	151
<i>Н.Д. Федяева</i>	
Значение лексемы норма: лексикография и эксперимент.....	161
<i>К.Ю. Новиков</i>	
Методы и подходы к исследованию детско-юношеских дискурсов СМИ	168
<i>О.П. Фесенко</i>	
Проблема отражения фразеологии пушкинской поры в словарях русского языка	175
<i>М.В. Ягодкина</i>	
Комплексные универсальные единицы рекламной коммуникации.....	183
<i>Ю.Ф. Тетерина</i>	
Сегментно-полевая модель концепта «смерть» как инструмент диахронического анализа	189
<i>Ю.Ф. Тетерина</i>	
Некоторые особенности концептуализации смерти в религиозном дискурсе: коммуникативный аспект.....	193
Сведения об авторах.....	198

CONTENTS

POETICS OF THE LITERATURE

S.K. Sevastyanova

Literary-Publitsistichsky heritage of patriarch Nikon
in «transitive» culture of Russia of XVII century7

T.W. Maltseva

The genre transformation of the Russian comedy in XVIII cent..... 13

Y.A. Duneva

The artistic time in dramatic work of E.V. Aladjin..... 19

N.P. Zhilina

Freedom as an axiological category in A.S. Pushkin's
«The Prisoner of Caucasus»24

N.P. Zhilina

The topic of *insight* in Pushkin's «Eugeni Onegin»31

V.A. Cherkasov

The V.F. Chodasevič's method in the biography «Deržavin»
in the reception of the critics in the 1920–193038

E.E. Sablina

Dramaturgic beginning in Kharms' poetry45

E.A. Ivanshina

Optical motives in novel «Fatal eggs» by M. A. Bulgakov: text and intertext53

O. V. Shalygina

The Compositionnye and arhitektonicheskie forms of M. M. Bakhtin65

I.S. Uryupin

The folklore roots of the fancy Begemot in M.A. Bulgakov's
Novel «The Master and Margarita»70

E.V. Boroda

XXI century: is it a world of new opportunities or a happy Dream
of humankind according to Strugatsky's novell
«Rapacious things of the world»82

E.A. Afanasyeva

The «demoniacal» novel by A.A. Kondratyev
«On the banks of the river Yarin» as a forerunner of «Slavic» fantasy89

I.V. Shardanova

The consonance of E. Poe's and A. Green's aesthetic principles
(on the issue of similarity and difference
of the romanticism in XIX and XX centuries)97

O.V. Gavrilina

The sense of nature as a way to create an image of heroin
in the women 's prose (creativity in the in
the materials of the creation by Svetlana Vasilenko) 105

LANGUAGE AND LINGUAL PERSON

W.N. Babayan

Classification of a two-person talk in the presence of a silent bystander 115

W.N. Babayan

A silent bystander and the act in a two-person talk 119

A.W. Bondarenko

Language ontology: legacy and prospects 124

<i>V.T. Dzahova</i>	
Perceptive characteristics of the vowels of Ossetian (iron) literary language	134
<i>S. I. Druzhinina</i>	
About some syncretic constructions in the system of comparative complex sentences	140
<i>V.S. Kniazkova</i>	
Jargon words as a means of a language personality display of a hero in «One Day in the Life of Ivan Denisovich» by Alexander Solzhenitsyn and its Slovak translations.....	151
<i>N.D. Fedyaeva</i>	
The meaning of lexeme “standard”: lexicography and experiment	161
<i>K.Y. Novikov</i>	
Methods and approaches to research of child-youths discourses of MASS-MEDIA.....	168
<i>O.P. Fesenko</i>	
The problem of Pushkin time phraseology having described in Russian language dictionaries.....	175
<i>M.V. Yagodkina</i>	
Complex universal units of the advertising communications.....	183
<i>Y.F. Teterina</i>	
The segmented model of the concept «Death» as a means of diachronic analysis.....	189
<i>Y.F. Teterina</i>	
Some aspects of the concept “Death” in a religious discourse: the communicative approach	193
About authors	198

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.081, 821.161.1, 261.6

*С.К. Севастьянова**

Литературно-публицистическое наследие патриарха Никона в «переходной» культуре России XVII в.

В статье рассматриваются традиционные основы литературно-публицистической деятельности патриарха Никона, особенно ярко проявившиеся в его эпистолярных текстах, адресованных современникам, и духовно-назидательных сочинениях. Никон-автор опирается на традиции средневековой культуры, где находит выработанные веками возможности для выражения актуальных идей его современности, и отражает новаторские тенденции, характерные для зарождающейся культуры Нового времени, связанные с возрастанием личностного начала и усилением роли автора.

In article traditional bases of literary-publicistic activity of patriarch Nikon, especially brightly shown in its epistolary texts, addressed to contemporaries, and spiritually-instructive compositions are considered. Nikon as the author leans against traditions of medieval culture where finds the possibilities developed by centuries for expression of actual ideas of its present, and reflects innovative tendencies, characteristic for arising culture of the New time, connected with increase of the personal beginning and strengthening of a role of the author.

Ключевые слова: русская культура переходного времени, личностное начало, традиционные методы работы с текстом, писатели патриаршего круга, книжник и традиционалист.

Key words: Russian culture of transitional time, personality beginning, traditional methods of work with a text, writers of patriarch circle, bookman and traditionalist.

XVII век – важнейший этап в развитии русской культуры, «...век потерянного равновесия... век резких характеров и ярких лиц» [20: 301]. Исследователи определяют это столетие как переходное от культуры Средневековья к культуре Нового времени [4; 15; 17; 21], когда трансформируется и литературная система [1; 6; 11; 12; 14].

* **Севастьянова Светлана Климентьевна**, кандидат филологических наук, доцент, декан гуманитарно-экономического факультета, Рубцовский индустриальный институт (филиал) Алтайского государственного технического университета имени И.И. Ползунова; ст. научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск); se-vask@mail.ru

Литературная и книжная деятельность авторов и писателей XVII века, отразившая противоречия той эпохи, давно привлекает внимание литературоведов. С этой точки зрения сочинения патриарха Никона совершенно не изучены. До сих пор внимание исследователей привлекало «Возражение», содержание которого служило историкам источником для характеристики личности Никона и его представлений о соотношении духовной и светской властей. Переписка Никона с современниками издана в составе документов «дела» Никона, чем определена специфика публикаций. Внимание же филологов привлекли несколько посланий патриарха царю [3; 7; 9: 514–522, 669–674]. Выводы, сделанные филологами, не объясняли природы литературной деятельности патриарха. Лишь Е.К. Ромодановская указала на близость литературной манеры Никона и писателей «московской школы» – первых расколоучителей: Аввакума, дьякона Федора, Авраамия и др. [13].

Личность и государство – главное смысловое противоречие эпохи [5: 134]. В литературе и публицистике это противоречие реализовалось в тематике сочинений и в возрастании личностного начала [4: 319–343].

Письма и послания патриарха Никона, его духовно-нравственные сочинения можно рассматривать как «программные» тексты для XVII в., в которых московский патриарх сформулировал собственные представления об идеальном православном правителе и качествах патриарха. В качестве идеального светского правителя владыка видел православного царя, верного греко-византийскому православию, строителя христианской православной империи; образец для особых отношений государства и Церкви Никон находил в древнейших периодах русской истории и в византийской концепции «симфонии» между ними. В дидактических целях патриарх проводит аналогии между современными ему событиями и событиями церковной и священной истории. На подобии сакральным сюжетам и образцам строилась вся древнерусская письменность, однако особенность референции Никона к каноническим сюжетам состоит в том, что выстроенный ими второй уровень повествования спроецирован на события его собственной биографии, случившиеся после принятия им патриаршества; параллели к евангельским сюжетам помогают Никону реализовать его представления о патриархе как подобию Христа. Идеи патриарха Никона получили новое звучание в творчестве писателей патриаршего круга второй половины XVII века и дали толчок для создания большого количества сочинений, в которых активно обсуждалась тема «священства» и «царства».

В сочинениях Никона усиление личностного начала проявляется и на уровне стилистики его произведений. Языковая дихотомия

текстов патриарха определяется содержанием и целью его сочинений. Патриарх Никон обращается преимущественно к тем словесно-стилистическим средствам, которые связаны с проявлением сильной эмоциональной активности автора: разные типы повторов, неупорядоченные подобные созвучия, риторические вопросы и восклицания, метафоры и сравнения, библейская фразеология позволяют автору соединить содержательный и психологический аспекты ведения полемики.

По своему типу русская культура XVII в. оставалась средневековой, и это обстоятельство способствовало усилению конфликта традиции и новизны. Традиционные тексты, как и раньше, определяли литературные и культурные нормы, служили основным литературным образцом. Русские книжники и писатели продолжали работать в русле «субстанционального» подхода к тексту (в отличие от «релятивистского») [8], когда целью становилось стремление к архетипу через максимальное и точное воспроизведение источника и доказательство подобия. Но новое отношение к тексту, книге, авторству, образованности и просвещенности зародилось именно внутри традиционализма [4: 319–343]; развитие «науки о критике текста», спровоцированное церковным расколом и введенное в практику справщиками московского Печатного двора [2: 74], оказало влияние на литературно-публицистическую деятельность патриарха Никона. Его сочинения, с одной стороны, прочно связаны с книжной традицией Древней Руси, с другой – характеризуются чертами культуры Нового времени.

Уникальность эпистолярных сочинений патриарха – в их «серединном» положении между строгим деловым письмом и литературным посланием; среди писем патриарха Никона есть как «чистые», так и «переходные» типы от формулярного послания к посланиям, отражающим новые формы художественного осмысления действительности. Из эпистолярных текстов Никона в литературном отношении наиболее интересны послания. Этот жанр в творчестве патриарха продолжает эпистолярную традицию Древней Руси и сохраняет литературную преемственность с ранними этапами становления жанра. Многие послания Никона составлены в традициях послания-поучения – основного на Руси типа письма. В традиции апостольских посланий – самых авторитетных образцов эпистолярного жанра – Никон вел переписку с царем из ссылки в Ферапонтовом монастыре.

Окружные грамоты патриарха Никона о моровом поветрии и Крестном монастыре составлены в традициях окружных посланий русских иерархов. Специфика этих сочинений Никона очевидна при сравнении их с окружными посланиями современников Никона – патриарха Иосифа, которому атрибутируется сборник «Патриаршее

поучение», и патриарха Иоакима, автора «слов» против раскольников. Все эти произведения появлялись как отклики на актуальные события политической и церковной жизни. Но индивидуальность каждого автора отразилась в посланиях по-разному. «Поучение» патриарха Иосифа, не называвшего прямо ни дат, ни событий, ни виновников происходящего, существовало поэтому как бы вне исторического времени; Никон и Иоаким открыто выступили против своих противников по чисто церковным вопросам, точно сформулировав свою и чужую позиции. В качестве источников назидательных посланий пастве просвещенные иерархи привлекали преимущественно одни и те же печатные книги – Острожскую Библию 1581 г., «киевские» издания «Бесед на Деяния апостолов», «Маргарит», «Толкование на Апокалипсис» Андрея Кесарийского, а также Евангелие, Апостол, Пролог «московской печати», современной иерархам, благодаря чему стилистика поучений московских владык испытала на себе сильное влияние печатной книжности. Все послания изданы на московском Печатном дворе, что явилось отражением возрожденной в среде боголюбцев проповеди и использования для учительных целей печатного слова. Между тем послания трех иерархов, ориентированные в духе времени на «читающего» (а не «слышащего»), принадлежат к разным традициям архиерейских поучений печатным словом: тексты Иосифа и Иоакима изданы в окружении других текстов и тем самым продолжили традицию учительных сборников; грамоты Никона изданы отдельными книгами как призыв и руководство к действию: эта традиция находит параллели в рукописных агитационных листах Смутного времени и в «воровских письмах» протопопа Аввакума, посылаемых из Пустозерской тюрьмы.

Назидательные сочинения патриарха Никона имеют свои литературные образцы. «Наставление царю», составленное на основе «Нравственных правил» Василия Великого, адресовано лично Алексею Михайловичу. Никон предложил царю программу христианского спасения и покаяния, обратившись к нему прежде всего как к человеку и христианину. Наставления отца Церкви с общими правилами о благочестии приобрели индивидуально-личностную направленность. Никон применил одновременно два противоположных способа работы с источником, характерных для культуры XVII в.: с одной стороны, патриарх работает как типичный средневековый книжник, воплощающий и раскрывающий единый образец; с другой – изменяя авторитетный текст, он ведет себя как автор совершенно нового текста, с принципиально новым характером, в котором выражает собственные взгляды на актуальные вопросы современности [19: 404–458].

Завещание-устав для братии Воскресенского монастыря – произведение полностью компилятивное, создано в византийско-русских традициях жанра. В отличие от завещаний игуменов монастырей, регламентирующих разные стороны монастырской жизни, патриарх Никон сосредоточился на поддержании строгой дисциплины в обители и ответственности настоятеля за каждого монаха. Источник уставной части завещания – минейная редакция «Устава» преподобного Иосифа Волоцкого [18: 226–247]. Патриарх Никон дал авторитетным текстам новую жизнь, осложнил их новыми текстами, создал оригинальные сочинения, соответствующие конкретным жанрам русско-византийской литературной традиции, используя ее внутренние возможности для выражения традиционных идей.

В работе с традиционными источниками Никон в большей степени проявил себя как типичный книжник. Его главный принцип работы с традиционным текстом – составительский; при компилировании разных по объему текстовых фрагментов и использовании в качестве «донорских» текстов произведений классиков византийской духовной литературы автор стремится сохранить их аутентичность: «чужие» и традиционные тексты вступали во взаимоотношения между собой на всех уровнях структуры нового текста и обогащали его новыми смыслами.

Традиционное отношение патриарха Никона к словесному творчеству отражает подход в понимании существа понятия авторства и авторского самосознания, характеризующий в XVII в. книжников монастырской традиции [16: 576] и писателей патриаршего круга, боровшихся против массового проникновения западных «новин» в русскую жизнь [10: 19–45]. Будучи противником «латинумудрия», укорененный в святоотеческую и древнерусскую традицию, патриарх Никон в то же время был открыт для восприятия западно-русских тенденций в церковной культуре, которые соответствовали духу православия. В сочинениях Никона можно обнаружить тенденцию критического отношения к тексту: лексические варианты библейских цитат (фрактаты), предпочтение московских изданий библейских книг острожским. Работа Никона с лексикой библейских цитат напоминают работу справщиков Печатного двора, которые посредством глосс вносили в текст грамматические и лексические изменения. Новое отношение к книге (и Священному Писанию, в частности) было результатом роста грамотности и просвещения. Методы установления адекватного понимания текста Никон находил в традициях древнерусской культуры, в греческой патристике и византийской литературной традиции, предполагавших обязательное толкование библейского текста и обращение к исходным текстам-образцам.

По отношению к словесному творчеству патриарха Никона можно назвать «грекофильствующим традиционалистом», литературно-публицистическое наследие которого опирается на традиции средневековой культуры, где находит выработанные веками возможности для выражения современных автору идей и отражает новаторские тенденции, характерные для зарождающейся культуры Нового времени, связанные с возрастанием личностного начала и усилением роли автора.

Список литературы

1. Буланин Д.М. Последнее столетие древнерусской книжности // Слов. книжников и книжности Древней Руси. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1992. – Вып. 3: XVII век. – Ч. 1. – С. 3-13.
2. Демин А.С. Первое издание Пролога и культурные потребности русского общества 1630–1640-х // Лит. сб. XVII в. Пролог / в сер. «Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.)». – М.: Наука, 1978. – С. 59–77.
3. Елеонская А.С. Русская публицистика второй половины XVII века. – М.: Наука, 1978.
4. Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
5. Кондаков И.В. Русская культура: краткий очерк истории и теории: учеб. пособие для студ. вузов. – М.: Кн. дом «Университет», 1999.
6. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков: Эпохи и стили. – Л.: Наука, 1973.
7. Люстров М.Ю. Старинные русские послания (XVII–XVIII век). – М.: Изд. Моск. культурологического лица № 1310, 2000.
8. Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII в. // ТОДРЛ; отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1976. – Т. 31: «Слово о полку Игореве» и памятники древнерусской литературы. – С. 271–284.
9. Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 1 / сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. – М.: Худ. лит-ра, 1988.
10. Панич Т.В. Книга Щит веры в историко-литературном контексте конца XVII века. – Новосибирск: Сиб. хронограф, 2004.
11. Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ. – Л.: Наука, 1984.
12. Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. – М.: Наука, 1974.
13. Ромодановская Е.К. Литературное творчество патриарха Никона и старообрядческие писатели // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки: сб. науч. тр. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. – С. 58–64.
14. Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. – Новосибирск: Наука; Сиб. изд. фирма, 1994.
15. Русская культура в переходный период от Средневековья к Новому времени: сб. ст. – М.: Ин-т Рос. истории, 1992.
16. Сапожникова О.С. Сказание о Яренгских чудотворцах и методы работы древнерусского автора // Рус. агиография: Исслед. Публ. Полемика. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 546–600.

17. Сапронов П.А. Русская культура IX-XX вв. Опыт осмысления. – СПб.: Паритет, 2005.
18. Севастьянова С.К. Духовное завещание патриарха Никона // Патриарх Никон и его время: сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко / Труды ГИМ. – М., 2004. – Вып. 139. – С. 226–247.
19. Севастьянова С.К. Материалы к «Летописи жизни и литературной деятельности патриарха Никона». – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
20. Флоровский Г. Противоречия XVII века // Из истории русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 1996. – Т. 3 (XVII – начало XVIII века). – С. 299–321.
21. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени: философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой трети XVIII в. – М.: Языки рус. культуры, 1999.

УДК 821.161

Т.В. Мальцева *

Жанровые изменения русской комедии XVIII века

В статье дано описание жанровых трансформаций русской комедии XVIII в. Исследуется жанровый инвариант полемической комедии на литературную тему, особенности его композиции, системы образов, стиля.

The article is devoted to the description of genre transformation of the Russian comedy in XVIII cent. It investigates the genre invariant of polemic comedy on a literary theme, the specificity of its composition, image and style systems.

Ключевые слова: комедия, жанровый инвариант, полемика.

Key words: comedy, genre invariant, polemic.

До настоящего времени проблема жанра остается дискуссионной в отечественном и зарубежном литературоведении, так как жанр является и основной «единицей» литературного процесса, и результатом синтеза элементов разных видов искусств и родовых начал литературы, и объектом рецепции (авторской, критической, читательской) и т. д.

Особенно продуктивный путь исследования жанра в современном литературоведении – изучение генезиса и поэтики жанровых структур [2; 6; 11; 12]. При этом особенный интерес вызывают начальные стадии формирования жанровых моделей литературных произведений. Отправной точкой формирования жанровых систем новой литературы становится XVIII век.

Жанровым динамизмом характеризуется в XVIII в. развитие русской комедии. Русская комедия XVIII – начала XIX в. – достаточ-

* **Мальцева Татьяна Владимировна**, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и русского языка, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина; kafliit@yandex.ru

но исследованная отрасль истории литературы как по персоналиям, так и концептуально [1; 4; 7; 8; 9]. В этих работах описана каноническая жанровая модель комедии. Но развитие комедии сопровождалось рождением неканонических жанровых вариантов комедии. Одним из таких вариантов, по нашему мнению, является полемическая комедия на литературную тему.

Полемика в литературе XVIII в. была и постоянным контекстом литературного процесса, и важной темой художественных произведений. Совершенно особую роль играла в полемике XVIII в. литературная проблематика. В это время степень влияния литературы на общественную жизнь была настолько велика, что полемика по вопросам литературы обретала общезначимый характер, как, например, спор о формах, приемах и объектах литературной сатиры в журналистике 1769–1774 гг.

Предметом полемики становились почти все вопросы, связанные с литературой: каковы задачи литературы, жанровые каноны оды, трагедии, комедии, эпопеи, по какому принципу реформировать русский стих и каковы содержательные возможности стихотворных размеров. Писателей интересовало, что является пределом лексико-стилистического нормирования в отдельных жанрах и что составляет предмет эпической поэмы, в чем должны состоять задачи сатиры, какими путями должна развиваться русская комедия, и т. д. К этому можно прибавить споры, вызванные личными амбициями авторов, полемику, отражавшую смену писательских поколений или переориентацию вкусовых пристрастий, взаимоотношения литераторов, которые не отличались деликатностью.

В литературе XVIII в. полемика осуществлялась в разнообразных формах: как собственно полемических, таких как литературная сатира, журнальная полемика, литературная критика, так и в выполняющих эти функции художественных жанрах. Такое положение приводит нас к необходимости различать функциональную и жанровую полемичность и, следовательно, ограничивать полемические жанры (литературная критика, литературное письмо и др.) от художественных жанров с полемической направленностью, таких как комедия и драматическая пародия. Именно в комедии и драматической пародии в XVIII – начале XIX в. активно велась полемика на литературные темы.

Во второй половине XVIII в., когда начинает происходить размежевание любительства и профессионального занятия литературой, очень важным становится определение принципов литературного поведения. Литература, литературный процесс, литературные пристрастия и персоналии становятся достаточно распространенным самостоятельным мотивом в литературе. Именно тогда в поле зрения писателей попали собственно литературные и

эстетические проблемы художественности, творческой индивидуальности, размежевания бытового и литературного поведения.

«В образе русской литературы петровской эпохи (да и последующих времен) должен был присутствовать культурный герой-демиург – создатель этой литературы», – справедливо считает исследователь русской прозы XVIII в. М. Я. Билинкис [3: 5]. В соответствии с этим в литературу вошли проблемы, связанные с индивидуальностью писателя: литературные пристрастия и вкусы, амбиции и честолюбие. «Обнаженная» литературная среда становится объектом художественного описания и полемики.

Необходимо уточнить, что объем полемичности может быть настолько малым (полемический намек, полемическая реминисценция, полемическое упоминание), что его наличие не является жанрообразующим или поэतिकосоставляющим началом. Сращение функций (художественной и критико-полемической) в литературе XVIII в. создало жанры-гибриды, такие, например, как полемическая комедия и драматическая пародия, поэтому литературная полемика, можно сказать, способствовала перестройке жанровой системы драматургии и становлению русского театра. По замечанию М. Янковского, «комедийный жанр в русском театре той эпохи представляет собой, помимо присущих ему чисто сценических черт, своеобразный литературный спор, продолжающийся несколько десятилетий, с меняющейся «повесткой дня» [13: 6].

Использование жанра комедии в качестве средства ведения литературной полемики составляет едва ли не главную отличительную особенность в истолковании задач комедии уже на самом раннем этапе ее становления, который приходится в России на начало 1750-х годов. Важно помнить, что для создателей первых образцов правильной комедии на русской почве, помимо использования опыта европейских драматургов, существенной оставалась опора на традиции сатиры.

Функциональная природа комедии осмыслялась в одном контекстном ряду с задачами сатиры. Вот как определял сущность комедии в своей «Эпистоле о стихотворстве» в 1747 г. А. П. Сумароков:

*Свойство комедии – издевкой править нрав;
Смешить и пользовать – прямой ее устав.
Представь бездушного подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе.
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос,
Который родился, как мнит он, для амуру,
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру.
Представь латинщика на диспуте его,*

*который не совет без «ерго» ничего.
Представь мне гордого, раздута, как лягушку,
Скупого, что готов в удавку за полушку.
Представь картежника, который, снявши крест,
Кричит из-за руки, с фигурой сидя: «Рест!»
О таинственник муз! Уставов их податель!
Разборщик стихотворств и тщательный писатель,
Который Франции муз жертвенник открыл
И в чисто слоге сам примером ей служил!
Скажи мне, Боало, свои в сатирах правы,
Которыми в стихах своих ты чистил нравы! [10: 9].*

То есть комедия, по мнению первого русского теоретика этого жанра, должна была иметь сатирическую направленность. А.П. Сумароков в «Эпистоле» не делает различия между сатирой и комедией. По его мнению, у этих жанров общие «свойства»: «издевкой править нрав» — «свойство» комедии, «чистить нравы» — свойство сатиры.

Таким образом, возможность использовать комедию в публицистических целях и в качестве памфлета была заложена уже в самом истолковании функциональной природы жанра.

В комедиографии XVIII в. выделилась группа комедий с фигурой сочинителя, с образом которого в комедию вводилась тема литературы.

В историко-литературных работах такие комедии никогда не объединялись в особую группу и не были предметом специального рассмотрения. А между тем именно обсуждение литературных проблем дает начало русской комедиографии. Такое начало не казалось закономерным, оно совпало с частным фактом личного соперничества двух современников — Сумарокова и Тредиаковского. Литературные «побранки» воспринимались как недостаток пьес, поэтому первые образцы комедий получили невысокую оценку в критике. «В первых комедиях Сумарокова, собственно, нет даже никакого настоящего связующего сюжета. Мы найдем в них, конечно, рудимент сюжета в виде влюбленной пары <...> никакого действия, собственно, в комедии нет», — отметил один из основоположников научного изучения литературы XVIII в. Г.А. Гувковский в III томе концептуальной «Истории русской литературы» (в 10 т.) [5: 402].

В существующих классификациях комедийного наследия XVIII в. нет полемической комедии на литературные темы. П.Н. Берков считал комедии с образом Сочинителя памфлетными, так как эти комедии имеют «личный характер», и главная их задача — борьба с литературным конкурентом, представленным в образе сочинителя. В художественном отношении эти пьесы, по мнению

исследователя, слабы, в них «ощутима второстепенность интриги», комический сюжет разрабатывается недостаточно подробно, «комическое действие развивается только для того, чтобы детальнее показать главное действующее лицо» [4: 33–34].

Считаем, что это утверждение не соответствует той задаче, которую ставили перед собой авторы комедий на литературные темы. Драматурги были заинтересованы в положительной реакции и сочувствии читателей и зрителей, которые доказывали бы их правоту в литературном споре, поэтому они заботились о зрелищности своих пьес. Авторы совмещали профессиональный спор о литературном первенстве с общеинтересным комедийным сюжетом. Таким «обреченным на успех» у зрителей и потому столь любимым драматургами был сюжет сватовства и любовного соперничества.

В комедиях на литературную тему этот комедийный сюжет дополнялся, догружался литературными элементами. Таким образом, общий комедийный сюжет распадался на две интриги: комедийную интригу сватовства и литературную интригу. Общим звеном в них, ядром действия являлась фигура сочинителя. Он был участником как литературной (в роли сочинителя), так и бытовой интриги (в роли неудачливого соперника жениха или отца невесты).

Литературный сюжет этих комедий составляет особый комплекс, в который входят следующие компоненты (эпизоды): описание кабинета стихотворца и самого стихотворца с атрибутами сочинительства; описание процесса творчества (подготовка к сочинению какого-либо произведения, обсуждение какого-либо эпизода сочиняемого произведения), неумное самовосхваление; поиск слушателей, назойливое навязывание чтения или подношение своего произведения; поединок соперников (реальный или литературный) с участием сочинителя; обвинение участников конфликта в отсутствии вкуса, обещание сделать их объектами сатирических произведений.

Эти компоненты обретают черты метатекста: они повторяются из пьесы в пьесу, создавая своеобразную перекличку текстов и связывая их в единый текст общими поэтическими формулами. Каждый из этих эпизодов может выполнять функцию микросюжета, так как не все компоненты этой схемы присутствуют в каждой пьесе. Эти элементы составляют композиционную схему полемической комедии на литературную тему. Регулярность и полнота их присутствия в пьесах являются доказательством их жанрообразующей природы. По наличию литературного сюжета в особую жанровую группу полемической комедии на литературную тему нами выделено около 20 пьес в комедиографии XVIII в. Среди них «Тресотиниус» и «Чудовищи» А.П. Сумарокова, «Знатоки» Н.Ф. Эмина, «Самолюбивый стихотворец» Н.П. Николева, «Сочинитель в прихожей» и «Проказ-

ники» И.А. Крылова и др. В каждой из них реализована «литературная» и любовная интрига.

Жанровая особенность полемической комедии является включение в текст пьесы пародий и стилизаций произведений конкретного автора или явлений литературы, которые являются объектом полемики. Стилизации представлены в комедиях очень широко: это стихотворные стилизации («Песенка любовна» Тресотиниуса в одноименной комедии А.П. Сумарокова), эпистолярные стилизации (письма Ветраны и ее воздыхателей в комедии Н.Ф. Эмина «Знатки»), драматические стилизации («траги-комикодрама» Куликина в той же комедии Н.Ф. Эмина) и др.

Вследствие актуализации полемического аспекта в литературе XVIII в. художественный текст начинает терять свою автономность, он функционирует одновременно в двух видах: как цельное самостоятельное завершённое произведение (замкнутая система) и как звено литературной полемики, элемент художественной коммуникации (незамкнутая система). Таким образом, любое произведение имеет потенцию стать участником полемического диалога, особенно драматическое как произведение изначально диалоговой формы.

Полемичность придает комедийным произведениям особое свойство. Благодаря открытому литературному конфликту полемическая комедия создает амбивалентный текст. Смоделированная в комедии реальность и сама реальность уподобляются до неразличимости. Такая адаптация драматургической эстетики к общественно-художественному сознанию давала возможность литературному факту становиться фактом реальности и наоборот.

Жанр полемической комедии, сформировавшийся в XVIII в., будет активно развиваться и в дальнейшем. В комедиографии XIX в. к нему обратятся А.А. Шаховской, Е.В. Аладьин, Н.И. Хмельницкий, М.Н. Загоскин и другие драматурги.

Список литературы

1. Александрова И.В. Драматургия А.А. Шаховского. – Симферополь, 1993.
2. Барахов В.С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр. – Л., 1985.
3. Билинкис М.Я. Русская проза XVIII века. Документальные жанры. Повесть. Роман. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1995.
4. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. – Л.: Наука, 1977.
5. Гуковский Г.А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: в 10 т. / под ред. Г.А. Гуковского и В.А. Десницкого. – Т. III. Литература XVIII века. – Ч. 1. – М.; Л.: АН СССР, 1941.
6. Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1996.
7. Москвичева Г.В. Жанровое своеобразие комедий первых десятилетий XIX в. // Вопр. сюжета и композиции: межвузовский сб. – Горький, 1980.
8. Москвичева Г.В. Русский классицизм. – М.: Просвещение, 1986.

9. Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма. Комедия // История русской драматургии XVII-первой половины XIX в. – Л.: Наука, 1982. – С. 109–163.
10. Сумароков А.П. Наставление хотящим быть писателями. – СПб., 1774.
11. Уртминцева М.Г. Жанр литературного портрета в русской литературе второй половины XIX в.: Генезис, поэтика, типология. – Н. Новгород, 2005.
12. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во МГУ, 1982.
13. Янковский М. Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. – Л.: Сов. писатель, 1964.

УДК 821.161

*Ю.А. Дунева**

Реализация художественного времени в пьесе Е.В. Аладьина «Сочинитель в гостинице, или Соперник самому себе»

В статье рассматривается проблема реализации времени в драматическом произведении. Материалом для анализа послужила пьеса Е.В. Аладьина «Сочинитель в гостинице, или Соперник самому себе».

The article deals with the problem of artistic time in dramatic works. The play of E.V. Aladjin is a source for analysis.

Ключевые слова: художественное время, сюжет, фабула, драма, Е.В. Аладьин, метапоэтика.

Key words: artistic time, subject, a plot of a story, a drama, E.W. Aladjin, meta-poetics.

Основные проблемы изучения времени в литературоведении связаны с представлением литературного процесса как целостного явления, протяженного во времени и ограниченного территориальной целостностью и единством языкового воплощения. Традиционная философская составляющая русской литературы сближает понимание и представление времени в литературе и философии. Актуальность обращения к категории времени обусловлена не только тесной связью философии и литературы, но и необходимостью подведения научной философской основы под литературоведческую интерпретацию тех особенностей реализации категории времени в художественном произведении, которые во многом определяют восприятие и оценку текста.

* **Дунева Юлия Александровна**, учитель русского языка и литературы Ново-Девяткинской СОШ (Санкт-Петербург); аспирант, Ленинградский государственный университет имени А.С.Пушкина; al_dunev@rambler.ru

Проблема представления времени в художественном произведении – одна из перспективных тем современного литературоведения. К изучению проблематики времени в художественном тексте обращались такие выдающиеся учёные, как М.М. Бахтин, Д.С. Лихачёв, Е.М. Мелетинский, Б.А. Успенский и др.

Изучением художественного времени в древнерусской литературе занимался академик Д.С. Лихачёв. Особое внимание он уделял памятнику древнерусской литературы – произведению «Слово о полку Игореве». По мнению учёного, будущее в новом времени – это то, что впереди (*у него еще целая жизнь впереди, наше будущее впереди*), представления же о прошлом связаны с представлениями о том, что находится сзади (*все страхи у него позади*).

В Древней Руси прошлое ассоциировалось с тем, что впереди. «Передний» означало «прежний, прошлый». Одно из значений слова «переди» было «прежде, раньше». Но, как отмечает Д.С. Лихачёв, представление Древней Руси о прошлом как о чём-то, что стоит впереди, не означает, что будущее рассматривалось как нечто, стоящее позади нас. «Задним» было то, что стоит в конце, позади временного ряда, безотносительно к нашему положению. Это могли быть события последних лет, иногда события будущие, замыкающие цепь событий, какой-то временной ряд [3: 264–265]. Из исследований учёного становится ясно, что для Древней Руси всякое время имело две половины: «переднее» и «заднее», т. е. прошлое и будущее. Настоящее еще не отделялось от будущего, вместе с ним оно составляет одну «половину» времени; другую «половину» времени составляет прошлое [3: 266].

Д.С. Лихачёв, исследуя произведения художественной литературы, отмечал: «Время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий – причинно-следственной или психологической, ассоциативной. Время в художественном произведении – это не только и не столько календарные отсчёты, сколько соотнесённость событий. В литературе есть свой принцип относительности. События в сюжете предшествуют друг другу и следуют друг за другом, выстраиваются в сложный ряд, и благодаря этому читатель способен замечать время в художественном произведении, даже если о времени в нём ничего специально не говорится».

Специального рассмотрения требует проблема реализации времени в образной системе драматургического произведения и способы художественного развёртывания на сцене. Проблема художественного времени в драме до сих пор остаётся малоисследованным научным пространством. Существует ряд литературоведческих исследований, посвящённых отдельным драматическим произведениям: «Художественное время в комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума"» Т.Н. Зотовой; «Время и вечность в

пьесах Булгакова» А.А. Кораблева; «Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А.П. Чехова» М.Н. Полуниной. Однако нет обобщающего теоретического труда, описывающего многообразие способов реализации художественного времени в драматических произведениях.

Время в драматургическом произведении не существует отдельно от других явлений художественного текста. В современном литературоведении устанавливается тесная связь рассматриваемой категории с сюжетом.

Под сюжетом традиционно понимается повествовательное ядро художественного произведения – система действенной (фактической) взаимонаправленности и расположенности выступающих в данном произведении лиц (предметов), выдвинутых в нём положений, развивающихся в нём событий. Выделяя в этом определении слова «повествовательный» и «действенный», мы подчёркиваем противопоставление сюжета и темы. В этом отношении сюжет является лишь одним из средств обнаружения темы.

Термин «сюжет» «соприкасается» с понятием фабулы. Сюжет представляет точку приложения силы (темы), он является системой установок, при помощи которых должно производиться действие, а фабула есть самый процесс действия, эффекты, получающиеся от приложения силы. Можно сказать, что между сюжетом и фабулой существует такое же взаимоотношение, как между темой и лейтмотивом. Если тема представляет собой нечто отвлеченное и не находит себе конкретного словесного закрепления в произведении, то сюжет – это отвлечение, вывод, сделанный читателями. С другой стороны, фабула, как и лейтмотив, есть нечто конкретно явленное. Обычно фабулу произведения рассказывают, пользуясь повествовательной формой.

Различение и противопоставление в драматическом произведении времени сценического и внесценического – одна из направляющих в развитии мировой драматургии. Сценическое время включает в себя действия, происходящие на сцене на глазах у зрителей. К внесценическим относятся те события, о которых персонажи рассказывают со сцены. Как правило, эти события встраиваются в общий сюжет произведения, без них зрителю может быть непонятно происходящее на сцене.

В изучении сюжета художественного произведения ряд вопросов связан с пониманием и представлением *темпа* и *ритма* развертывания действия. Если в системе классицизма «сбой времени» – замедление или ускорение действия – воспринимался как недостаток драматического произведения, то уже в реалистической драме, начиная с пьес А.Н. Островского, критики оценивали это как новаторство и проявление драматургического авангардизма.

Случаи замедления и даже приостановки действия (включение в пьесы немых сцен) характеризуют драматургию Н.В. Гоголя. Но уже в «Горе от ума» А.С. Грибоедова есть замедления драматического сюжета. Эти замедления исследователи называют *интервалами* [4: 289]. Отмечается большая ценность такого рода замедлений в композиции. Таким образом А.С. Грибоедов придает ритмичность сценическому движению театрального действия. Такой паузой, или интервалом, можно считать добродушную реплику Скалозуба в шестом явлении второго действия о гвардейцах и армейцах. Монолог является интервалом между двумя напряжёнными сценическими моментами: спором Фамусова и Чацкого и обмороком Софьи. Ещё отчетливее пауза в четвёртом явлении третьего действия. Появление слуг, подготавливающих комнаты к балу, можно отнести к тому же эффекту – это происходит между объяснением Чацкого с Софьей и Молчалиным и съездом гостей. Особенно ценна для понимания движения времени в ходе сюжета пауза в четвёртом акте, когда уезжает Репетилов и последняя лампа гаснет. Это момент заполнения интервала, которое имитирует замирание сценического движения накануне катастрофы.

Для анализа реализации категории времени в драматическом произведении нами выбрана пьеса Егора Васильевича Аладьина «Сочинитель в гостинице, или Соперник самому себе» (1822). Жанровая характеристика, данная автором, представляет пьесу как *комедию-водевиль в одном действии*. Однако на этом жанровое своеобразие произведения не исчерпывается. «Сочинитель в гостинице», с одной стороны – пародия на сохранение в литературной практике устаревших, неактуальных для начала XIX в. правил, а с другой – метапоэтическое описание требований нового века к драматическому произведению и драматургу.

На протяжении всей пьесы Е.В. Аладьина временной план действия расширяется за счёт обращения к внесценическим действиям. Например:

Ю л и н. *Прошедшею зимою*, когда я был в Петербурге, познакомился с Софией на бале <...>

<...> жестокая болезнь оковала мои силы – и я, *два месяца* на краю гроба должен был томиться в мучительном ожидании (явление 1).

Ретроспективные отсылы читателя к событиям прошлого замедляют темп пьесы, создают ритмический орнамент комедии.

Другой приём, используемый Е.В. Аладьиным, можно назвать актуализацией интервалов. Автор обозначает временной промежуток, проходящий между действиями, репликами персонажей, тем самым ускоряя действия, пропуская эти временные промежутки.

Ю л и н. Ни слова! Я готов и иду в сад, *через пять минут* вы должны быть там же – в большой липовой аллее я буду ожидать вас, слышите ли – *через пять минут!* или страшитесь вывести меня из терпения! (уходит) (явление 7).

Это оказывается важным для понимания общей динамики драматического произведения, написанного так, чтобы действие развёртывалось перед зрителем в рамках реального времени. Однако реплики персонажей, апеллирующие к событиям, имевшим место в прошлом, расширяют общий временной план пьесы. Таким образом, время сценическое вписывается в более широкий временной отрезок, актуальный для понимания действий, развёртывающихся перед читателем-зрителем.

Е.В. Аладьин включает в текст пьесы рассуждение главного героя – сочинителя – о соотношении реального и сценического времени. Такой приём не нов даже для литературы начала XIX в., однако именно метапоэтизм становится одним из ведущих мотивов произведения.

Н а д о е л о в. *Тридцатилетняя* война, историческо-романтическая трагедия, в одном действии с хорами, балетом, сражениями и...

Ю л и н. *Тридцатилетняя* война в одном действии? Вот чудо! да как вы стиснули *тридцать лет* в одно действие? (явление 2).

Н а д о е л о в. (...) в сей трагедии не соблюдено правило единства времени и места – да это и не нужно, зато сколько красот! а вдобавок я не отступил ни на шаг от истории и хронологии... (явление 2).

Н а д о е л о в. Представьте себе, что должны чувствовать зрители, видя перед своими глазами промчавшимися *в один час тридцать долгих лет*, видя, как юные герои мужают и стареются. Не правда ли, что это очень натурально изображает скоротечность жизни? (явление 2).

Автор выступает как традиционалист, выстраивая в пьесе привычное для литературы своего времени развитие сюжета. В уста пародийного персонажа вкладывается иная трактовка способов представления времени в драме. Так обнаруживается конфликт между новаторскими и консервативными (конечно, такое разделение условно) взглядами на композицию и – шире – поэтику драматического произведения.

Сочетание в рассматриваемой пьесе двух аспектов: авторской реализации идеи времени и эксплицирование в речи персонажа иного способа отражения времени в тексте художественного драматического произведения указывает на метапоэтический характер

произведения. Пьеса Е.В. Аладьина «Сочинитель в гостинице, или Соперник самому себе» отражает одну из интереснейших для литературоведческого анализа черт русской литературы, и в частности драматургии – вынесение своих художественных взглядов, принципов и предпочтений в конфликтную часть произведения. Отстаивание собственных эстетических представлений в дискуссиях героев и антигероев нашло своё воплощение и в малоизвестной пьесе Е.В. Аладьина.

Список литературы

1. Зотова Т.Н. Художественное время в комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума": автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Тамбов, 2004.
2. Кораблев А.А. Время и вечность в пьесах Булгакова // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. - М. 1988. – С. 39–56.
3. Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. - СПб.: LOGOS, 2007.
4. Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». – М.: Наука, 1971.
5. Полунина М.Н. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А.П. Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 2006.

УДК 882

Н.П. Жилина *

Свобода как аксиологическая категория в поэме А.С. Пушкина «Кавказский пленник»

Исследуя одну из ключевых категорий романтизма через систему сюжетных оппозиций, автор показывает, что главный конфликт поэмы носит, прежде всего, аксиологический характер, и приходит к выводу об отказе Пушкина уже в этот период от просветительских взглядов.

Researching one of the key categories of Romanticism via the system of plot oppositions, the author reveals that the main conflict of the poem has, first and foremost, axiological character. The author thus inferred that at the period A. Pushkin turned away from enlightenment ideas.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, поэма «Кавказский пленник», свобода, плен, страсти, исключительная личность.

Key words: A.S. Pushkin, a poem «Caucasian captive», freedom, captivity, passions, exceptional personality.

* **Жилина Наталья Павловна**, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет имени И. Канта (Калининград); nzhilina@rambler.ru

Открывший собою ряд романтических поэм «Кавказский пленник» был одобрительно встречен большинством критиков и имел большой успех у читателей, воспринявших его как «подражание» Байрону. Категория *свободы*, которая в романтическом мировосприятии осознается как абсолютная ценность, является центральной в этой поэме и представлена в различных типологических вариантах. Прежде всего, это *вольность* горцев, максимально близких к природе людей, не знающих ограничений цивилизации и не скованных ими. Жизнь черкесов, подчиненную своим особым этическим принципам, во многом определяет *хищное* начало, и автором они не раз названы хищниками. Вопреки идеям руссоизма, в пушкинской поэме их особый «мир» показан как заключающий в себе амбивалентные черты: так, пространственно ограничивающие его горы предстают в поэме не только как «черкесской вольности ограда», но и как «гнездо разбойничьих племен» [8: 108].

Прямую противоположность представляет свобода иной национально-культурной общности – она представлена в эпилоге и также имеет двусторонний характер: проявляя себя в пределах устойчивых ценностей и древних традиций, в рамках государственности и патриотизма, устанавливая спокойствие на Кавказе, она в то же время несет гибель черкесской вольности: «И воспою тот славный час, // Когда, почуя бой кровавый, // На негодующий Кавказ // Подъясся наш орел двуглавый. <...> И смолкнул ярый крик войны: // Всё русскому мечу подвластно. // Кавказа гордые сыны, // Сражались, гибли вы ужасно; // Но не спасла вас ваша кровь, // Ни очарованные брони, // Ни горы, ни лихие кони, // Ни дикой вольности любовь! <...> К ущельям, где гнездились вы, // Подъедет путник без боязни, // И возвестят о вашей казни // Преданья темные молвы» [8: 130–131].

Но в центре внимания автора, прежде всего, проблема личной свободы, антонимически заявленная в самом названии поэмы и непосредственно связанная с главным героем, с его мечтами и устремлениями: «Свобода! Он одной тебя // Еще искал в пустынном мире. <...> С волненьем песни он внимал, // Одушевленные тобою, // И с верой, пламенной мольбою // Твой гордый идол обнимал» [8: 109–110].

Этот образ свободы, представленный как бы одновременно с двух различных позиций (по точному замечанию Ю. Манна, переживание Пленником свободы «освещено явно со стороны, с точки зрения повествователя» [7: 36]), также оказывается амбивалентным: в противоположность герою, в сознании которого понятие *свободы* является безусловно сакральным («Прости, *священная* свобода!» [8: 108]), в авторском восприятии подвергается сомнению, если не совершенно опровергается, сама истинность и непреложность этой сакральности («*призрак* свободы», «гордый *идол*»). Такая коннота-

тивно-оценочная противоположность восприятий героя и автора оказывается заложенной в самой семантике слова, что получает отражение в его толковании: согласно словарю Даля, «свобода – своя воля, простор, возможность действовать по-своему; отсутствие стеснения, неволи, рабства, подчинения чужой воле. Свобода понятие сравнительное: она может относиться до простора частного, к известному делу относящемуся, или к разным степеням этого простора и, наконец, к полному, необузданному произволу или самовольству» [3: 151].

Центральная сюжетная оппозиция *свобода – плен* (где *свобода* выступает как *адекват жизни, а плен – смерти*) дополняется в поэме другой, частного характера: *родной предел – край далекий*: «Отступник света, друг природы, // Покинул он родной предел // И в край далекий полетел // С веселым призраком свободы» [8: 109]. В противоположность «родному пределу», ставшему для героя странством измены, лжи и суеты, «край далекий» изначально представляется ему идеальным воплощением абсолютной свободы как в ее внешних, так и внутренних проявлениях. Рабство, наступающее его здесь, парадоксальным образом открывает перед ним неожиданные возможности для обретения истинной свободы. Мир, в «родном пределе» открывшийся ему только одной стороной и обнаруживший лишь свое несовершенство, теперь предстает перед ним сложным, многогранным и удивительно притягательным. При первой же встрече пленного с черкешенкой исчезают прежние трагические ощущения, а физическая жажда, утоленная кумысом из рук «девы молодой», заменяется жаждой жизни: «Но голос нежный говорит: // Живи! И пленник оживает. <...> Потом на камень вновь склонился // Отягощенную главой; // Но все к черкешенке младой // Угасший взор его стремился...» [8: 111]. Это не только изобразительная, но потрясающей точности психологическая деталь.

Далеко не только с этнографической целью включает Пушкин также и описание жизни и быта горцев. Именно через них передаются те внутренние изменения, которые произошли в душе Пленника: во время пребывания в неволе в нем пробуждается интерес к жизни, причем к чужой и, казалось бы, чуждой ему жизни: «Но европейца все вниманье // Народ сей чудный привлекал. // Меж горцев пленник наблюдал // Их веру, нравы, воспитанье, // Любил их жизни простоту, // Гостеприимство, жажду брани, // Движений вольных быстроту, // И легкость ног, и силу длани. // Смотрел по целым он часам, // Как иногда черкес проворный, // Широкой степью, по горам, // В косматой шапке, в бурке черной, // К луке склонясь, на стремяна // Ногою стройной опираясь, // Летал по воле скакуна, // К войне заранее приучаясь. // Он любовался красотой // Одежды бранной и простой» [8: 114]. Именно здесь оказывается возможным и настоящее

слияние героя с природой, которая открывается ему во всем своем великолепии: «В час ранней, утренней прохлады, // Вперял он любопытный взор // На отдаленные громады // Седых, румяных, синих гор.// Великолепные картины!» [8: 113].

Так становится понятно, что причины отчуждения Пленника имели двусторонний характер и заключались не столько в несовершенстве мира, сколько в самом герое, воспринимавшем его лишь в определенном ракурсе. Описанная в предыстории эволюция мировосприятия пушкинского героя (от восторженности к разочарованию) стала следствием как внешнего воздействия, так и внутренних процессов, показанных автором настолько отчетливо, что невозможно не понять: это было бегством не только от мира, но и от себя самого. Пленник покидает родной край в поисках свободы как последнего прибежища в состоянии полной душевной опустошенности: «страстями чувства истребя, охолодев к мечтам и к лире» [8: 109].

Рассматривая просветительскую концепцию свободы, Ю.М. Лотман отмечает: «Этика героического самоотречения, противопоставлявшая гражданина поэту, героя – любовнику и Свободу – Счастью, была свойственна широкому кругу свободолюбцев – от Робеспьера до Шиллера. Однако были и другие этические представления. Просвещение XVIII в. в борьбе с христианским аскетизмом создало иную концепцию Свободы. Свобода не противопоставлялась Счастью, а совпадала с ним. Истинно свободный человек – это человек кипящих страстей, раскрепощенных внутренних сил, имеющий дерзость желать и добиваться желанного, поэт и любовник. Свобода – это жизнь, не уместяющаяся ни в какие рамки, бьющая через край, а самоограничение – разновидность духовного рабства. Свободное общество не может быть построено на основе аскетизма, самоотречения отдельной личности. Напротив, именно оно обеспечит личности неслыханную полноту и расцвет» [6: 50].

Романтическое сознание, наследуя и развивая идеи просветительства, напрямую связывает понятие личностной свободы с возможностью открытого, никакими внешними рамками не ограниченного переживания и проявления страсти. Как известно, в наиболее яркой и полной форме это нашло свое отражение в творчестве Байрона, прежде всего в типологически сходных образах главных героев его поэм, ведущих свое начало от «Чайльд-Гарольда». Немаловажно при этом, что Байрон, по мнению некоторых авторитетных ученых, «олицетворяет не одно из течений в романтизме, как обычно трактуют его, а романтизм как таковой, в полном своем и развернутом виде» [1: 17]. По Пушкину же, именно страсти становятся главным препятствием на пути к внутренней свободе человека: будучи пленницей страстей, душа не может об-

рести истинного освобождения. При этом нельзя не учитывать, что непреодолимое влечение к абсолютной свободе также является страстью, только иного, не совсем привычного для нашего современного сознания свойства. Такой подход, совершенно не совпадающий с просветительскими идеями и даже противоречащий им, в то же время полностью соответствует христианским антропологическим представлениям.

Хотя характер пушкинского героя не разработан в поэме сколько-нибудь подробно, а лишь слегка очерчен, от читателя не остаются скрытыми глубинные психологические причины того состояния, в котором герой пребывает к моменту начала событий. Разочарование и бунтарское неприятие всего окружающего возникает у Пленника в результате крушения того идеального образа мира, который сложился в его сознании при вступлении в жизнь, в чем в немалой степени проявляется влияние просветительских воззрений. Представление о человеке, прекрасном по своему природному естеству, которое подвергается искажению лишь в процессе воздействия на него уродливых социальных условий, становится причиной последующего разочарования в окружающем – обычном мире, не выдерживающем сравнения с идеалом. Но в этом же кроется и причина заблуждения человека относительно собственной души, которая представляется наделенной изначально лишь самыми высокими и прекрасными свойствами. В противоположность христианским принципам просветительская идеология направляла личность на поиски идеала в пределах земного мира, а такие традиционные ценности, как *любовь, дружба, творчество*, привычные для религиозного сознания и воспринимаемые им в сугубо духовном плане, переориентировались просветителями в земное русло и уже в этом трансформированном виде наделялись сакральными свойствами. Таким образом, именно просветительский идеал человека и мира, сквозь призму которого воспринимается Пленником все окружающее, становится главной и основной причиной его последующего разочарования.

Основной конфликт романтической поэмы обычно определялся учеными как отчуждение героя от мира и противоборство с ним. Поскольку у Байрона «поэт как бы отождествляет себя со своим героем путем эмоционального участия в его поступках и переживаниях» [4: 29], в его поэмах на протяжении всех событий сохраняется единая призма восприятия, единая точка зрения – «изнутри» воспринимающего сознания. Очень точно это выражено Г.А. Гуковским: «У Байрона весь "внешний" материал дан как лирический, как выражение души автора, отраженной в душе героя ... У Байрона ... весь мир погружен в душу, мятущейся и отвергающей этот мир, теснящийся в ней. Отсюда – полное единство байроновской поэмы» [2:

324]. Герой Байрона, полностью освобожденный от ответственности за состояние своей души, вознесен над миром на недостижимую высоту и противопоставлен всему окружающему. Бунт героя против всего мироздания и его Творца, в своей сущности поддержанный автором, становится основой конфликта в его поэмах.

Подобно Байрону, Пушкин показывает, как ощутивший свою исключительность человек, опираясь на представление о собственной непогрешимости, присваивает себе права судьи над всем окружающим миром. Однако значительная дистанция между автором и героем, которая дает о себе знать с самого начала пушкинской поэмы, создает эффект объективности повествования и позволяет читателю воспринимать героя как бы одновременно с двух позиций: изнутри и извне – через критическую призму авторского сознания. Отсюда иная организация всей художественной структуры в пушкинской поэме, где аксиологические системы координат автора и героя не только не совпадают, но оказываются противоположными. В то время как герой предпринимает попытку достичь максимальной свободы вне каких-либо моральных запретов, позиция автора имеет в своей основе традиционные принципы христианского мировосприятия. Как верно замечено одним из исследователей, хотя «поэтика "южных" поэм ... во многом восходит к Байрону», «однако проблематика пушкинской поэмы далеко не байроновская. Существенное отличие состоит в том, что пушкинский герой, отвергающий, как и байроновский, официальную мораль, сам подлжит моральному суду. ... Пушкин сосредоточивает усилия не столько на протесте личности, сколько на внутренних мотивах поведения. <...> Пушкин ... тоже ищет разгадку романтической разочарованности героев, но в их душе, а не в объективной действительности» [5: 211–212].

Утвердившаяся в советское время мысль о центральной в сюжете поэмы антитезе природы и цивилизации, воплощением которых являются черкешенка и Пленник, в аксиологическом контексте обнаруживает свою несостоятельность. В свое время Г.А. Гуковский обратил внимание на то, что «...черкешенка – общеромантическая героиня (идеал любви), слабо связанная в своем поведении и психике с характером и бытом ее народа: она ведет себя, скорее, как условно-романтическая дикарка или как руссоистская героиня культа свободы чувства, чем как восточная женщина» [2: 324]. В ходе событий становится хорошо видно, что разные, казалось бы, по своей этнической принадлежности и уровню развития, представляющие различные «цивилизационные модели» центральные персонажи обнаруживают сходство в главном: мировоззренчески они принадлежат к одной аксиологической системе – той, где наивысшей ценностью безусловно признается любовное чувство. Примечательно, что в финале событий они как будто «меняются

местами», и ее разочарованность еще ярче оттеняет оживление его души. Основная суть конфликта, таким образом, состоит в противопоставлении двух аксиологических систем, а центральная концепция пушкинской поэмы может быть воспринята и прочитана не только как антируссоистская, но и в целом антипросветительская.

Отход Пушкина от просветительского мировоззрения подтверждается и биографическими сведениями. Описывая состояние поэта в пору его пребывания в Одессе во время южной ссылки, после разгрома кишиневской группы Союза Благоденствия, ареста В.Ф. Раевского и отстранения Орлова от командования полком, Ю.М. Лотман замечает: «Измена и предательство становятся теперь постоянным предметом размышлений Пушкина. <...> Просветительская идея врожденной доброты и разумности человека подвергалась сомнению в целом» [6: 86]. Однако глубокое несогласие с просветительскими идеями, как видим, обнаруживается гораздо ранее, уже в пору написания «Кавказского пленника».

Таким образом, конфликт в пушкинской поэме не исчерпывается только внешним уровнем, главной становится его внутренняя составляющая. Новые ценности, избранные героем взамен прежних и определяющие его жизнь, в конечном итоге не выдерживают испытания. Романтический идеал исключительной личности, в поисках *абсолютной свободы* вознесшийся над миром и противопоставивший себя ему, в художественном мире пушкинской поэмы показывается как несостоятельный и полностью отвергается.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма – 2: сб.ст. – М.: Искусство, 1971.
2. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М.: Худож. лит-ра, 1965.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Гос. изд-во иностр. и национальных слов., 1955. – Т. 4.
4. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Л.: Наука, 1978.
5. Коровин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). – М.: Наука, 1979.
6. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб.: Искусство, 1995.
7. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 4. (Курсив везде мой – Н. Ж.).

УДК 882

Сюжет прозрения в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

Анализ личности главного героя пушкинского романа, данной в авторском изображении и в сознании главной героини, а также рассмотрение мифопоэтических образов, заключенных в «сне Татьяны» и несущих в себе семантику гибели, позволяет обнаружить нечеткость аксиологических принципов Онегина и глубинные возможности «прозрения» двойственной сущности героя, равно открытого как Добру, так и Злу.

Analysis of the male protagonist's character in Pushkin's novel presented both in author's depiction and female protagonist's perception as well as contemplation of mythopoetic images from Tatiana's dream containing the semantics of ruin allows to reveal uncertainty of Onegin's axiological principles and deep possibilities of "insight" in dual essence of the hero open to the good and the evil.

Ключевые слова: душа, любовь, романы, соблазн, грех, гибель.

Key words: soul, love, novels, sin, ruin, temptation.

В художественном мире пушкинского романа Татьяна Ларина, как давно заметили исследователи, обладает особым статусом и особой близостью к автору, подчеркнутой тем, что именно с ней в дальнейшем будет связан образ музы, которая поэту в это время

Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкой в руках [11: 167].

Круг чтения самой известной пушкинской героини привлекал внимание критиков еще со времен Белинского, высказавшего мнение, что «она не умела бы ни понять, ни выразить собственных ощущений, если бы не прибегла к помощи впечатлений, оставленных на ее памяти плохими и хорошими романами, без толку и без разбора читанными ею...» [1, VI: 416]. Романы становятся для Татьяны-«отроковицы» особым миром, именно в них реализуется отличающая ее с детства глубокая внутренняя потребность какого-то высокого, «метафизического» пространства, противоположного житейски-бытовому, постоянно окружающему ее. «Ей рано нравились романы; // Они ей заменяли все», – замечает автор [11: 49]. Это «все» включает в себя, видимо, не только повседневные занятия и обычный круг общения, но и мистические, религиозные потребности души, столь сильно проявляющие себя в героине, с раннего детства

* Жилина Наталья Павловна, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет имени И. Канта (Калининград); nzhilina@rambler.ru

погруженной в свой внутренний мир, остающийся скрытым и неизвестным для ее близких.

После знакомства с Онегиным, в поисках соответствий между литературой и жизнью, Татьяна с еще большим упоением погружается в любимые книги. По замечанию Л.С. Выготского, «любовь Татьяны везде изображена как воображаемая любовь, везде подчеркнута, что она любит не Онегина, а какого-то героя романа, которого она представила на его месте» [2: 285]. «Воображаясь героиней // Своих возлюбленных творцов» [11: 59], Татьяна создает в своем сознании и образ Онегина, экстраполируя на него качества известных ей литературных героев – в их ряду автор выделяет два противоположных полюса: с одной стороны, безукоризненно добродетельный Грандисон, с другой – Ловлас, воплощение коварного, но обаятельного зла. В соответствии с этой заимствованной в романах типологией Татьяна воспринимает и Онегина, пытаясь установить близость «милого героя» к одному из двух полярно противоположных типов. Автор, обычно уклоняющийся от прямых характеристик, в этом случае нарушает свой принцип, выступая с открытой оценкой Онегина: «Но наш герой, кто б ни был он, // Уж верно был не Грандисон» [11: 60]. В дальнейшем авторское представление о нем выражается еще отчетливее: в прямых обращениях к героине, которую он как будто стремится предостеречь, возникает образ человека, несущего в себе гибельное начало, а через мотив соблазна явственно обнаруживается тема греха:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки *модного тирана*
Уж отдала судьбу свою. <...>
Везде, везде перед тобой
Твой *искуситель роковой* [11: 61–62].

Таким образом, в характере Онегина, формирующемся в сознании читателя столкновением различных мнений и соотносением со многими литературными персонажами, одна из сторон выделяется как доминирующая и получает достаточно четкое обозначение. В то же время свойственная ему личностная неопределенность не снимается: продолжая диалог с героиней, задумавшейся над написанным письмом, автор ставит вопрос, как будто выявляя не только ее, но и свое собственное непонимание истинной сути Онегина:

Письмо готово, сложено...
Татьяна! Для кого ж оно? [11: 65]

Своеобразным ответом на этот вопрос становится все дальнейшее поведение Онегина с Татьяной, отчетливо показывающее, что основой, доминантой изображения его личности является противоречивость. Прежде всего, состояние Онегина после прочтения

письма оказывается прямо противоположным предыдущим авторским характеристикам:

Но, получив посланье Тани,
Онегин *живо тронут* был... <...>
И в *сладостный, безгрешный сон*
Душою погрузился он.
Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел;
Но *обмануть он не хотел*
Доверчивость души невинной [11: 80].

В объяснении Онегина с Татьяной проявляется не характерная, казалось бы, для него неподдельная искренность и прямота, не исключающая, правда, элемента некоторой игры, существования в определенной роли, тонко уловленного автором («Так *проповедовал* Евгений...» [11: 83]). В то же время комментарий автора, хотя и не лишенный иронического оттенка, обращает внимание читателя на прекрасные, высокие стороны личности Онегина:

Вы согласитесь, мой читатель,
Что очень *мило* поступил
С печальной Таней наш приятель;
Не в первый раз он тут явил
Души прямое *благородство* [11: 83].

Так в авторском изображении характер Онегина колеблется между двумя полюсами, в широчайшем диапазоне от Ловласа до Грандисона. В сознании Татьяны, которая, как и Ленский, воспринимает мир с детским прямодушием и даже некоторой прямолинейностью, невозможно совмещение таких взаимоисключающих качеств в одном человеке, а ее попытки установить близость «милого героя» к одному из двух полярно противоположных типов остаются безуспешными. Однако, видя в любви высшую жизненную ценность, не сомневаясь в предопределенности их встречи («То в вышнем суждено совете... // То воля неба: я твоя...» [11: 70]), она в равной степени готова принять любой из них.

Проблема личности Онегина, его истинной сущности впервые встает перед Татьяной после ее «чудного сна», с которого и начинается для нее процесс прозрения. Исследователи давно заметили, что сон Татьяны, занимает особое положение в общей системе пушкинского романа. «Рассказ о сне, – пишет В.М. Маркович, – выделен уже тем, что, занимая почти полтора стиха, надолго прерывает ход реальных событий. Не менее существенно местоположение этого рассказа: сон Татьяны помещен почти в "геометрический центр" "Онегина" и составляет своеобразную "ось симметрии" в построении романа. Создается впечатление чрезвычайной смысловой важности расположенного таким образом фрагмента. Сон героини сразу же

назван "чудным": это звучит как указание на его необычную природу. Позже выясняется, что «чудный» сон не разгадывается по соннику. <...> Так вырисовывается еще один намек на то, что перед нами не просто сон в обычном смысле слова» [7: 8]. Обилие фольклорных и мифопоэтических образов и мотивов с преобладающей в них темой гибели лишь подчеркивает это. Собственно, тема смерти возникает еще до описания самого сна, в эпизоде гадания Татьяны: «И вынулось колечко ей // Под песенку старинных дней...». Автор добавляет, что «...сулит утраты // Сей песни жалостный напев; // Милей кошурка сердцу дев» [11: 103]. Различие между этими двумя народными песнями Пушкин раскрывает в своих примечаниях: песня о *кошурке* предвещает свадьбу – песня, услышанная Татьяной, предрекает смерть [11:195].

После гадания на воске и на улице (на прохожего) Татьяна собирается ворожить в бане, но в последний момент, испугавшись, передумывает, однако не отказывается от гадания «на сон». Как отмечает комментатор романа, «указание на то, что "Татьяна поясок шелковый сняла" – не простое описание раздевания девушки, готовящейся ко сну, а магический акт, равнозначный снятию креста. Это доказывается особой функцией пояса, зафиксированной в ряде этнографических описаний русских поверий» [5: 653]. Гадание, т. е. магическое узнавание судьбы, запрещено религиозными установками как действие, имеющее целью обретение особой власти, доступной только Богу. В ходе этого опасного действия гадающий вступает в общение с нечистой силой, что и случилось с Татьяной, душа которой оказалась беззащитной перед властью нечистой силы:

И снится чудный сон Татьяне.
Ей снится, будто бы она
Идет по снеговой поляне,
Печальной мглой окружена;
В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и седой
Поток, не скованный зимой;
Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
Положены через поток;
И пред шумящею пучиной,
Недоумения полна,
Остановилась она [11: 104].

Первый же зрительный образ сна – *снеговая поляна* – выводит к семантике определенной направленности. В мифологических представлениях «календарные единицы могут иметь этическую интерпретацию», и «альтернатива дня и ночи является элементарной

семантической моделью оппозиций света и тьмы, по которой строятся все календарные мифологемы», а «представление о частях дня переносится в мифологии на год и на более длительные са-кральные циклы», (то есть утро метафорически означает расцвет, а «ночь – гибель растительного мира» [3: 613-614]). Таким образом, можно со всей определенностью сказать, что картина *зимней ночной* поляны имплицитно уже содержит в себе семантику гибели, подкрепленную и усиленную характеристикой состояния окружающего героиню мира – «Печальной мглой окружена».

Поток (ручей, представший перед ней «шумящею пучиной»), через который проложен «дрожащий, гибельный мосток», это в мифопоэтическом плане *переправа через реку* – устойчивый символ как свадебной, так и похоронной поэзии. Как указывают ученые, «переправа – преодоление водной преграды, символизирующей границу между миром живых и миром мертвых или между девичеством и состоянием замужней женщины. Осмысляется как наиболее ответственная и опасная часть пути в иной мир, связанная со смертельным риском и испытаниями, результат которых не предreshен заранее» [12: 304].

«Как на досадную разлуку, // Татьяна ропщет на ручей». В роли неожиданного помощника выступает *медведь*: в то время как Татьяна «Не видит никого, кто руку // С той стороны подал бы ей», он «... лапу с острыми когтями // Ей протянул...» [11: 104]. Не случайно здесь появляется именно *медведь*: Татьяна гадает на жениха, а в мифологии восточных славян образу медведя «присуща брачная символика. Медведь, приснившийся девушке, сулит ей жениха и замужество» [12: 212–213]. Но семантика образа этим не исчерпывается. В мифологическом сознании древних *медведь* занимает очень значительное место: он «один из основных персонажей народной зоологии, наделяемый антропоморфными чертами» [12: 211]. При этом нельзя не принимать во внимание, что *медведь* – амбивалентный символ. Выступая в североевропейской традиции как царь зверей [13: 323], он одновременно осознается как хозяин нижнего мира. <...> В библейской традиции М. соотносится с персидским царством, несущим смерть и разрушение. В Ветхом и Новом завете рисуется образ медведя – страшного фантастического или даже апокалиптического зверя (Дан. 7,5; Апок. 13,2). Библейские тексты оказали решающее влияние на последующее символическое отождествление М. с сатаной. Однако в средневековой традиции М. еще чаще обозначает греховную телесную природу человека» [8: 128–130]. Сложная семантическая наполненность этого образа находит свое отражение и в символической системе сна. Перебравшись через опасный ручей, Татьяна продолжает путь: «Пошла – и что ж? медведь за ней!» [11: 104]. «Пред ними лес... <...> Дороги

нет; кусты, стремнины // Метелью все занесены...» [11: 105]. Образ леса здесь является чрезвычайно важным: в мифопоэтических представлениях древних «лес – одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку ... через лес проходит путь в мир мертвых» [4: 49]. Пытаясь убежать от «косматого лакея» и слыша его за собой, Татьяна «трепетной рукой // Одежды край поднять стыдится...» [11: 105]. Эта психологическая деталь соотносится еще с одной гранью сложного мифологического образа медведя: воплощения в нем персонифицированной похоти [8: 130]. *Шалаш в лесу*, куда медведь приносит упавшую в снег Татьяну, – место пребывания нечистой силы, дьявольский мир, антидом, хозяином которого является Онегин («Так, он хозяин, это ясно...» [11: 107], – понимает Татьяна, заглянув в щелку двери). Намек на inferнальное начало в Онегине содержался уже в обращенных к Татьяне словах медведя об их «кумовстве»: «Медведь промолвил: "Здесь мой кум. // Погрейся у него немножко!" [11: 106]. Тайные, скрытые стороны личности Онегина открываются Татьяне в ее сне, который «есть провал в иную реальность, сверхреальность: в мир перво-сущностей и первосмыслов. <...> На таком уровне сон Татьяны есть сюжет о "о поединке роковом" ... Добра и Зла внутри двух душ, и Татьяны, и Евгения. Ибо встречаются в иномирии-«лесу» именно их "освободившиеся" во время сна души» [10: 291]. В своем подсознании Татьяна удивительным образом проникает в подсознание Онегина, в его «подполье». В молодости он отдал свою душу в полную власть страстям – теперь страсти владеют им. Особенно очевидным это становится в следующем эпизоде: «Онегин тихо увлекает // Татьяну в угол и слагает // Ее на шаткую скамью // И клонит голову свою // К ней на плечо...» [11: 108].

В своих примечаниях к роману Пушкин уделил особое внимание этим стихам: иронический выпад в сторону современных ему критиков, которые, по его словам, находили «в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность», давал возможность поэту акцентировать их особый смысл. На определенной семантике этих стихов настаивал и В. Набоков в своих комментариях к роману, обращенных к иноязычному читателю: «Глагол "увлекать" ... содержит определенный оттенок, имеющий значение соблазняющих уговоров и обольщения, что, вне всякого сомнения, и видно из этого пассажа. "Слагает" следующей строки ... в данном контексте передает паразитическую вялость, скованность и податливость тела героини. Глагол использован здесь в смысле, близком к глаголу "укладывать" – значение, усиливающие намеренность и целенаправленность действий Онегина» [9: 512]. Представляется совершенно справедливой мысль о том, что «собственно эротическое толкование» этого эпизода «и верно, и очень важно в контексте романа. Перед нами не-

удавшаяся попытка соблазнения ... – силой "темной страсти", самодовлеющей эротике» [10: 291].

В контексте событий невозможно не увидеть всю тяжесть преступления Онегина. Подчинившись страстному влечению, Онегин не только нарушает братские основы, которые в христианском сознании являются главными и единственными основами жизни, в противоположность собственным словам («Я вас люблю любовью брата...» [11: 82]), он идет на обольщение, на соблазн невинной и чистой души, доверчиво открывшейся ему. Именно об этом сказано в Евангелии: «А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему жернов на шею и потопили его в глубине морской. Горе миру от соблазнов, ибо надобно прийти соблазнам; но горе тому человеку, через которого соблазн приходит» [Мф. 18: 6–7]. Так начинает отчетливо звучать тема греха, получающая еще более яркое развитие в следующем эпизоде сна, ставшем пророческим. Здесь этический угол зрения, нравственная призма применена к важнейшему в романе событию – дуэли, и благородный «поединок чести» предстает как злодейское убийство, орудием которого становится «длинный нож», главный атрибут душегуба-разбойника. *Разбойничье* начало, неожиданно проявившееся в светском денди, петербургском аристократе, показывает его внутреннюю принадлежность к антимиру, хаосу, «пространству, обитаемому чудовищами, inferнальными силами или людьми, которые с ними связаны» [6: 189].

«Чудный сон», оказавшийся «вещим», не только Татьяне, но и читателю раскрывает личность Онегина с неожиданной стороны, позволяя выявить двойственную сущность героя, основанную на его открытости и равной готовности как к Добру, так и к Злу.

Список литературы

1. Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Худ. лит-ра, 1981.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968.
3. Календарь // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1991–1992. – Т. 1.
4. Лес // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1991–1992. – Т. 2.
5. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб.: Искусство–СПБ, 1995.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996.
7. Маркович В.М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: ст. разных лет. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1997.
8. Медведь // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1991–1992. – Т. 2.
9. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / пер. с англ.; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК Интелвак, 1999.

10. Новикова М. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. – М.: Наследие, 1995.
11. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 5. (Курсив везде мой – Н. Ж.).
12. Славянская мифология: энцикл. слов. – М.: ЭЛЛИС ЛАК, 1995.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Астрель-Миф, 2001.

УДК 821.161.1.0"1920/1930"

В.А. Черкасов*

Методология В.Ф. Ходасевича в биографии «Державин» в рецепции критики 1920–1930-х гг.

В статье анализируется рецепция критиками 1920–1930-х годов методологии В.Ф. Ходасевича в биографии «Державин» (1931). Выясняется, что уже критиками, современниками Ходасевича, были замечены такие конструктивные для автора «Державина» методологические установки, как антибиографичность, генетически родственная формалистским представлениям о соотношении жизни и творчества поэта, и полемичность по отношению к пушкинской концепции личности Г.Р. Державина.

In this issue is analysed the reception of the V.F. Chodasevič's method in the biography «Deržavin» (1931), which is characteristic for the critics in the 1920 – 1930. As it turned out they have noticed so methodological principles in «Deržavin», as antibiographism and polemics with the A.S. Puškin's conception of the Deržavin's personality.

Ключевые слова: рецепция, биографический метод, антибиографизм, полемичность.

Key words: reception, biographical method, antibiographism, polemics.

В 1920-е – 1930-е гг. в русской науке господствовал, условно говоря, «биографический» подход к художественным произведениям. То есть представители главных литературоведческих школ – культурно-исторической, психологической, социологической, интуитивистской и психоаналитической – в своей научной деятельности исходили из презумпции каузальности, якобы существующей между художественными произведениями и теми или иными внелитературными рядами (собственно говоря, настоящими объектами их исследования), которые прямо или косвенно связаны с биографической личностью творца.

Наиболее остро это убеждение сформулировал М.О. Гершензон в преамбуле к статье «Северная любовь Пушкина»: «Пушкин

* **Черкасов Валерий Анатольевич**, кандидат филологических наук, Белгородский государственный университет; Cherkasov.Valeri@mail.ru

необыкновенно правдив, в самом элементарном смысле этого слова; каждый его личный стих заключает в себе автобиографическое признание совершенно реального свойства, надо только пристально читать эти стихи и верить Пушкину» [1: 53].

Что касается методологии историко-биографических произведений В.Ф. Ходасевича, то, как правило, и в критике 1920–1930-х гг., и в современной науке идентифицируется ее генетическое родство с психолого-биографическим подходом к литературным произведениям, прежде всего с методологией М.О. Гершензона. Этот взгляд базируется на анализе, прежде всего, пушкинистских работ Ходасевича.

Так, Б.В. Томашевский вписал концепцию статьи Ходасевича о пушкинской драме «Русалка», вошедшей в книгу «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1924), в традицию пушкинистских исследований так называемой проблемы «утаенной любви» поэта [2, I: 439]. В начале XX в. эта проблема приобрела самостоятельное значение благодаря публикации упомянутой выше статьи Гершензона «Северная любовь Пушкина» [3: 9].

Впоследствии генетическая зависимость наукологических штудий Ходасевича от гершензоновской методологии отмечалась Я.Л. Левкович [4: 283] и Р. Хьюзом, которому, по-видимому, и принадлежит последнее по времени указание на этот счет [5: 215]. В принципе данная оценка критиков поддерживается мнением самого Ходасевича, считавшего Гершензона своим учителем и другом [6, IV: 236].

Однако если перейти к рассмотрению тех сторон биографического дискурса Ходасевича, которые имеют отношение к личностям других русских писателей, и, в частности, к личности Г.Р. Державина, то здесь уже в отзывах первых критиков можно увидеть проблемность. Другими словами, критики 1920–1930-х гг., привыкшие к пушкинистским биографическим исследованиям Ходасевича в духе Гершензона, переходя к оценке его концепций других писательских индивидуальностей, испытывают в результате эффекта «обманутых ожиданий» нечто вроде легкого интеллектуального потрясения.

Так, В.В. Вейдле, рецензируя первые главы художественной биографии Ходасевича «Державин» (1931), не скрывает своего недоумения по поводу избранной автором видимой методологической установки на игнорирование биографической значимости стихов главного героя. По мысли Вейдле, так мог поступать Моруа в своей биографии Шелли, однако такой путь был бы неприемлем для Ходасевича, который должен показать читателю личность и творчество, жизнь и дело поэта в их единстве. Для критика остается загадкой, каким образом удастся автору в следующих главах совместить взятый в начале повествования «тон» «со сколько-нибудь

отвлеченным комментарием державинских стихов, хотя бы и взятых в отношении к его жизни» [7: 3], т. е. выполнить стоящую перед ним упомянутую задачу.

На взгляд М.А. Алданова, рецензировавшего полный текст «Державина», Ходасевич сохранил минималистский подход к стихам Державина как к источнику биографии поэта до конца повествования. «В.Ф. Ходасевич отводит много места рассказу о политической деятельности Державина, – отмечает рецензент, – О нем как о поэте автор говорит короче, – и об этом должно пожалеть: страницы о том, как была написана ода "Бог", едва ли не самые сильные в книге; они могли и должны были бы войти в классическую хрестоматию» [8: 497].

С другой стороны, в критике 1930-х гг. не существовало единого мнения и по поводу методологических установок пушкинистских работ Ходасевича. Так, Ю.В. Мандельштам, считавший, что жизнь и творчество поэта должны изучаться в их единстве и что это единственный «правильный» путь, могущий привести исследователя к искомой цели – к познанию его «творческой личности» или ее «основного ("онтологического") устремления» [9: 7], очутился, видимо, в затруднительном положении при рецензировании книги своего старшего коллеги «О Пушкине» (1937). Дело в том, что в эту, так сказать, «психолого-биографическую» схему, с точки зрения критика, никак не укладывались некоторые главы, носившие несомненные следы влияния формального метода. То есть, по словам Мандельштама, в этих главах Ходасевич «так тщательно скрыл общую тему книги <"синтез личности и творчества Пушкина">, что главы эти представляются нам уже сплошной классификацией, может быть очень тщательной, но как раз не "обнаруживающей душевных процессов"...» [10: 9]. По мнению критика, включение подобных работ наряду с психолого-биографическими исследованиями «творческой личности» поэта угрожает внутреннему единству книги: «Получается так, как будто ученый-пушкинист во имя чуть ли не формального метода порою восстает против художника и ведет с ним упорную борьбу. Эта двойственность подхода моментами и грозит (так! – **В.Ч.**) нарушением цельности» [10: 9].

Мы полагаем, что Ходасевич имел в виду прежде всего данный упрек Мандельштама по поводу якобы нарушенного им в книге «О Пушкине» принципа синтетического изучения личности и творчества поэта, когда в начале своей рецензии на его книгу биографических очерков «Искатели» (1938) пояснял свой взгляд на проблему соотношения жизни и творчества поэта: «Связь между жизнью и творчеством замечательного человека, в какой бы области его творчество ни проявлялось, может быть различна. В одних случаях она тесна и прочна до неразрывности, до такой степени, что в самом творчестве

слишком многое остается для нас нераскрытым, если мы не знакомы с его жизненными стимулами. В других случаях эта связь сравнительно более или менее ослаблена, жизнь влияет на творчество не так сильно и непосредственно, и мы можем хорошо узнать и понять человека, не слишком вдаваясь в историю его жизни. Я говорю "не слишком" – потому что невозможно себе представить такой случай, когда бы творчество оказывалось от жизни вполне изолированно. Следовательно, и нет творчества, до конца постижимого в полном отрыве от жизнеописания» [11: 9].

Таким образом, выясняется, между прочим, сложное, дифференцированное отношение Ходасевича к проблеме биографической значимости художественных произведений Пушкина.

В современной науке проблема методологической установки ходасевичевской концепции личности писателя, которая была поставлена в критике 1920–1930-х гг., весьма плодотворно разрабатывается американским ученым Джоном Мальмстадом. Особенного внимания заслуживает его указание на возможную связь данной проблемы с неоднозначным отношением Ходасевича к формализму.

В предисловии к художественной биографии Ходасевича «Державин», переизданной в 1975 г., Мальмстад комментировал замеченную им авторскую установку на частое отсутствие какой-либо связи между произведением и непосредственным переживанием (*experience*) заглавного героя биографии в контексте полемических высказываний критика в отношении формалистского антибиографизма [12: XIII]. В статье «Ходасевич и формализм: несогласие поэта» (1985) Мальмстад подчеркнул существующую между доктринами Ходасевича и формалистов методологическую связь: «Несмотря на сильный протест, у самого Ходасевича на удивление много такого, что перекликается с формализмом. Он всегда подчеркивал важность формального анализа в критике, и многие его работы о Пушкине, где речь идет о звукописи, повторяющихся мотивах и синтаксических конструкциях, не выглядели бы инородными в любых формалистических сборниках. Безусловно, его понимание литературной истории как "эволюции стилей" и его отрицание понятия "прогресса" в литературе, выраженное в нескольких статьях (наиболее известная из них – "Памяти Гоголя", 1934 г.), очень тесно связаны с формалистической доктриной, так что становится ясно, с какого близкого расстояния он на нее смотрел» [13: 292].

С другой стороны, ученый объяснил также суть существовавшего разногласия Ходасевича с формализмом. Ходасевич считал, что изучение творчества того или иного писателя должно начинаться с анализа литературных приемов. Однако этот анализ не должен быть самоцельным, как у формалистов. Он должен вести к познанию мировоззрения художника, ибо, по словам Ходасевича, «прием

выражает и изобличает художника, как лицо выражает и изобличает человека» [13: 293].

Таким образом, из анализа Мальмстада следует, что Ходасевич признавал практическое значение открытых формалистами литературных категорий для изучения личности писателя.

Критиками 1920–1930-х гг. была поставлена еще одна проблема, касающаяся методологии биографического дискурса Ходасевича в «Державине». Мы имеем в виду замеченную ими полемичность по отношению к распространенным взглядам на личность Державина как конструктивный фактор ходасевичевской концепции этой личности.

В.В. Вейдле писал об этом еще в ту пору, когда «Державин» не был напечатан отдельной книгой, а появлялся в виде выпусков в журнале «Современные записки». Характеризуя литературное мастерство писателя, критик отметил в том числе принципиальную новизну созданного им образа заглавного героя. По его словам, этот успех был достигнут в результате реализации упомянутой полемической установки Ходасевича: «Спокойный, ровный рассказ прикрывает усердную борьбу против установившихся мнений, застарелых предрассудков и освященной временем небрежности. Без малейшей полемики, без ссылок, без "научного аппарата" Ходасевич нарисовал нового Державина и перерисовать его будет очень и очень нелегко» [14: 3].

П.М. Бицилли в своей рецензии на «Державина» указал на один из конкретных адресатов полемики Ходасевича: на концепцию поэта и поэзии, выраженную в словах Моцарта, героя пьесы Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830), «о счастливых праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого Прекрасного жрецах» [15: 314]. По словам критика, Державин, изображенный Ходасевичем прежде всего как «служилый человек» XVIII столетия, «просто <...> не понял бы, как это можно служить "Прекрасному", будучи "праздным", в чем "Прекрасное" исключает "пользу" и почему "польза" "презренна" и заслуживает пренебрежения. Глубоко правильно замечание Ходасевича, что для Державина поэзия была продолжением государственной службы. "Карьера" Державина была вместе и его творческим путем» [15: 314–315].

Бицилли тонко заметил полемическую установку ходасевичевской концепции «служилого» Державина по отношению к жизнетворческой асоциальности пушкинской концепции поэта и поэзии. Именно погруженность героя Ходасевича в «жизнь», подразумевающая добровольное подчинение ее законам, полная самоотдача текущему «делу», т. е. государственным и народным нуждам, позволяют критику говорить о его «человечности», гуманности в высшем, «ренессансном», значении этого слова [15: 314]. «У великого

гения есть право сказать себе: "Ты Царь, живи один", – пишет Бицилли, – Но этим самым он обрекает себя на одиночество и *заставляет* "чернь" испытывать к нему, как человеку, некоторую холодность и равнодушие. Державин "человечнее" Пушкина и в каком-то "чисто человеческом" отношении *ценнее*» [15: 315].

Об адекватности данных оценок Вейдле и Бицилли авторскому замыслу свидетельствует следующее признание Ходасевича, сделанное в письме к последнему из упомянутых критиков: «Увы, кроме Вас и Вейдле, критики мои просто пересказывают книгу <...> О "Державине" судят они, не имея понятия о Державине» [16: 15]. Здесь же он охарактеризовал рецензию Бицилли как «компетентную и содержательную».

Сам Ходасевич обозначил свою полемическую установку по отношению к пушкинской концепции личности и творчества Державина в литературно-критических статьях, которые по своей тематике примыкают к биографии «Державин», т. е. являются, так сказать, ее «спутниками».

Как показал Мальмстад, полемическая реплика Ходасевича в адрес пушкинской оценки творчества Державина содержится уже в статье 1916 г. «Державин (К столетию со дня смерти)». Ученый имел в виду следующее заявление критика, представляющее собой концовку данной статьи: «... Державин – один из величайших поэтов русских» [12: VII]. Он же впервые обратил внимание на развитие антипушкинского полемического дискурса Ходасевича в статье «Слово о Полку Игоре»^е, над которой критик работал непосредственно перед началом писания биографии «Державин» [17: 340]. По Мальмстаду, именно пушкинская точка зрения оспаривается в следующем утверждении автора статьи «Слово о Полку Игоре»^е: «... из написанного Державиным должно составить сборник, объемом в семьдесят – сто стихотворений, и эта книга спокойно, уверенно станет в одном ряду с Пушкиным, Лермонтовым, Боратынским, Тютчевым» [12: VII]. Здесь же ученый отметил тезис Ходасевича по поводу мотивированности отрицательной оценки Пушкина «соображениями партийными и литературно-тактическими», а не, по выражению Мальмстада, «чисто артистическими» (purely artistic). По словам Ходасевича, процитированным Мальмстадом, «... Пушкину нужно было немножко "столкнуть Державина с корабля современности"» [12: VII].

Итак, подводя итог нашему исследованию, следует сказать, что уже критиками, современниками Ходасевича, были замечены такие конструктивные для автора «Державина» методологические установки, как антибиографичность, генетически родственная формалистским представлениям о соотношении жизни и творчества поэта, и полемичность по отношению к пушкинской концепции личности Г.Р. Державина. Современный ученый Джон Мальмстад творчески

развил и довел до логического конца замечания и наблюдения критиков 1920–1930-х гг., указав на релевантность научных достижений формалистов для биографического дискурса Ходасевича. Мы полагаем, что будущий исследователь концепции личности писателя в биографии Ходасевича «Державин» должен исходить в своем анализе из указанных методологических установок, замеченных критиками межвоенного двадцатилетия.

Список литературы

1. Гершензон М.О. Северная любовь Пушкина // Утаенная любовь Пушкина. – СПб.: Академический проект, 1997. – С. 53–73. Эта статья, впервые опубликованная в 1908 году, в 1920-е гг. стала актуальным литературным фактом благодаря включению в состав книги Гершензона «Мудрость Пушкина» (1919).
2. Ходасевич В.Ф. Пушкин и поэты его времени: в 3 т. / под ред. Р. Хьюза. – Berkeley Slavic Specialities, 1999. – Т. 1 (Ст., рецензии, заметки 1913–1924 гг.).
3. Иезуитова Р.В. «Утаенная любовь» в жизни и творчестве Пушкина // Утаенная любовь Пушкина. – СПб.: Академический проект, 1997. – С. 7–33.
4. Левкович Я.Л. Биография // Пушкин: итоги и проблемы изучения. – М.; Л.: Наука, 1966. – С. 251–302.
5. Хьюз Р. В.Ф. Ходасевич: Письма к М.А. Цявловскому <Предисловие к публикации> // Рус. лит-ра. – 1999. – № 2. – С. 214–217.
6. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Согласие, 1996–1997.
7. Вейдле В.В. «Современные записки»: Кн. XXXIX // Возрождение (Париж). – № 1493. – 4 июля. – 1929.
8. Алданов М.А. В.Ф. Ходасевич. Державин. Издательство «Современные записки». Париж, 1931 г. <Рецензия> // Современные записки (Париж). – 1931. – № 46. – С. 496–497.
9. Мандельштам Ю.В. Судьба романа // Возрождение (Париж). – № 4041. – 29 авг. – 1936.
10. Мандельштам Ю.В. Ходасевич о Пушкине // Возрождение (Париж). – № 4077. – 8 мая. – 1937. Кавычками Мандельштам обозначает цитату из книги Ходасевича.
11. Ходасевич В.Ф. Книги и люди: «Искатели» // Возрождение (Париж). – № 4150. – 23 сент. – 1938.
12. Malmstad John E. The Historical Sense and Hodasevič's Deržavin // Ходасевич В.Ф. Державин. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1975. – P. V–XVIII.
13. Мальмстад Джон Э. Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Рус. лит-ра XX в.: Исслед. америк. уч. – СПб.: Петро-РИФ, 1993. – С. 284–301.
14. Вейдле В.В. «Современные записки» XLIII: часть литературная // Возрождение (Париж). – № 1878. – 24 июля. – 1930.
15. Бицилли П.М. Державин <Рецензия на биографию Ходасевича «Державин»> // Ходасевич В.Ф. Державин. – М.: Книга, 1988. – С. 314–316. Статья впервые опубликована в парижской газете «Россия и славянство» 18 апр. 1931 г.
16. Зорин А.Л. Начало // Ходасевич В.Ф. Державин. – М.: Книга, 1988. – С. 5–28.
17. Ходасевич В.Ф. Камер-фурьерский журнал. – Бм.: Эллис Лак, 2000, 2002. Статья Ходасевича «Слово о Полку Игореве» была опубликована в парижской газете «Возрождение» 31 янв. 1929 г.

УДК 821.161

Драматургическое начало в поэзии Д. Хармса

В статье проанализированы особенности лирики Д. Хармса. Д. Хармс в своем творчестве не разграничивал четко лирику и драму, таким образом, драматические элементы проникали в стихотворения, образуя новую лирическую разновидность.

Daniil Kharms didn't precisely differentiate lyrics and poetry in his creativity, thus drama elements are seen in his/Kharms' poems, which creates a new lyrical diversity.

Ключевые слова: Д. Хармс, лирика, драма, драматургическое начало, синтез родов литературы.

Key words: D. Kharms, lyrics, drama, dramaturgic beginning, lyrical diversity.

Д. Хармс начал писать лирические тексты очень рано, будучи еще ребенком, но в печати первое его стихотворение появилось в 1926 г. (когда поэту исполнилось 20 лет) в альманахе «Собрание стихотворений», подготовленном Ленинградским отделением Союза поэтов. Молодой поэт входил в литературную группу «Чинари», участников которой называли «заумниками», но их концертная заумь сильно отличалась от «срывов» А. Туфанова. Д. Хармс не увлекался фонетическим звукорядом, прибегая к трансформации слов, он сохранял их смысловое ядро. Поэты группы «Чинари» преподносили слушателям веселые стихотворные «нелепости-скоморошины» [1: 21], в их произведениях крутился забавный абсурдный мир, где все наоборот: оживали покойники, кашу не ели, а пили, ходили задом наперед. По мнению А. Александрова [1: 22], «Чинари» не столько коверкали внешнюю оболочку слова, сколько спутывали связи слов, их стихи были вызовом скуке.

Поэтика Д. Хармса в дальнейшем (во время участия в группе ОБЭРИУ) существенно изменится. В манифесте группы утверждалось, что нужно смотреть на предмет «голыми глазами». Обэриуты, как и многие художники двадцатых годов, были увлечены изобразительной стороной искусства, его своеобразием. Искусство – не фотография, не зеркало, оно имеет свою логику, свою природу, свою убедительность, преобразует в новые формы энергию действительности.

Д. Хармса в этот период занимали проблемы человеческого предела (смерть и время), взаимодействия земного и космического. Хотелось бы отметить, что его стихотворения эволюционируют от

* **Саблина Елена Евгеньевна**, методист, Волжский гуманитарный институт (филиал) Волгоградского государственного университета; соискатель, Московский городской педагогический университет; sablina_lena@mail.ru

балагурских (ранние) к философским: все его творчество пронизывают сквозные мотивы («Мечь», «Вода и Хню», «Смерть дикого воина»).

Мы обращаемся в первую очередь к тем стихотворениям, которые строятся как драматические, т. е. поделены самим автором на сцены или реплики, или имеют ремарки. Таких произведений мы насчитали 32, кроме незавершённых или отвергнутых самим автором. Под драматургическим началом мы понимаем способы и приемы построения драматического произведения. В своем творчестве Д. Хармс пытается синтезировать принципы написания лирического и драматического текста.

Мир драматического произведения многопланов и разнообразен, он отличается специфическими чертами от других родов литературы, так как имеет двойную природу: литературную и театральную. О.М. Фрейденберг отмечает, что «драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений ... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемых драматическим искусством» [5: 282]. Итак, мы можем говорить о синтетичности драматического рода литературы.

К изучению драмы сформировалось три основных подхода с учетом двойственности произведений драматургии – это и литературное произведение, и его театральное воплощение.

Во-первых, Аристотель в своей «Поэтике» говорил о том, что драма как произведение создает особого рода переживание события и судьбы героя читателем-зрителем. Это переживание обозначается понятиями катастрофы и катарсиса.

В стихотворении Д. Хармса «Окно» ученице трудно толочь камни (она трудится уже пять суток), и от непосильного труда умирает:

Ш к о л ь н и ц а. Я не могу толочь эти камушки

Они, учитель, так тверды

Моя же ручка так нежна

...

Учитель я измучена

Непрерывной цепью опытов

Пять суток я толку. И что же:

Окоченели мои руки,

Засохла грудь.

О Боже, Боже! [7, I: 189–190].

Но все же ученица постигает «теплоту парообразования» в момент своей смерти, когда ее душа вылетает через окно. Окно в творчестве Д. Хармса – это сквозной мотив, и в большинстве случа-

ев оно является транслятором из этого мира в иной. Трагедия свершилась, но истина постигнута.

Подобная трагедия произошла в стихотворении «Часовой – Теперь я окончательно запутался...»:

Отмерзают руки, ноги,
Снежный ком вползает в грудь.
Помогите, люди, боги,
Помогите как-нибудь [7, I: 240]!

Барбара замерзла насмерть, а Часовой ей не смог помочь, тогда он сел и курил, рассуждая о суровых временах.

Во-вторых, от немецкой философской эстетики рубежа XVIII–XIX вв. (Гегель, Гете) до XX в. развивалась теория драмы, базирующаяся на понятиях конфликта и сюжета.

В стихотворении «Полёт в небеса» исходное равновесие – Вася живет с мамой – нарушается; возникает конфликт, когда:

Вася взмыл, беря метлу
И садясь в неё верхом
Он забыл свою светёлку,
Улетел и слеп, и хром [7, I: 84].

Несмотря на предостережения Хора, который в большинстве произведениях Д. Хармса исполняет роль Всевидящего Ока, Вася все-таки «застрял на небесах».

Предмет лирики – это внутренний мир человека; его мысли и чувства (движение и развитие), как правило, фабула в лирических произведениях отсутствует. Предмет изображения в драме – объективное материальное бытие, представленное не во всей полноте, а через характеры людей, проявляющиеся в их целенаправленных действиях. Например, в стихотворении «Ехал доктор из далёка ... » заболела тетя Катя:

Не лежит и не сидит
И за мухами глазами
Неподвижными следит.
Тётя Катя не хохочет
Только плачет, как река [7, I: 95].

К больной пригласили доктора Матрёну, и выяснилось, что доктор – шарлатан: вместо градусника проткнул пациентку осью, хотел ударить ее лопатой. В облике врача есть что-то сатанинское: у него шесть пальцев на ноге.

Или в стихотворении «Идет высокий человек и ловко играет на гармоне ... » мы также можем вычленить фабулу: описывается вечеринка в одном из домов и поведение гостей. Но и есть стихотворения, в которых передан внутренний мир лирического субъекта. В стихотворении «Ряд вопросов проносился...» лирический герой рас-

суждает о вечных философских проблемах: почему так создан мир? Почему люди смертны?

В-третьих, в современном литературоведении развивается теория драматического слова. В.Е. Хализев [6: 42] замечает, что в драматических произведениях пропорции между повествованием и речевыми действиями персонажей резко смещены в пользу последних. Преобладает прямая речь. Слова не комментируются и не обсуждаются каким-либо сторонним наблюдателем, можно говорить лишь об элементах повествования как вспомогательных компонентах. Повествование присутствует в самих словесных действиях персонажей, а также в авторских ремарках и репликах, «поручаемых» кому-либо из действующих лиц (реплики в сторону).

В аспекте речевой структуры драма противостоит эпике. Поэтому уместнее говорить не о повествовании в драме, а о «словесном действии». По мысли В.В. Федорова, «... сцена является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения. Но это не означает, что «сцены» нет в драме как художественном произведении ... Драматической (видовой) формой изображения является исполнение ... Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает "эффект отсутствия" исполнителя» [4: 147–149].

Выделим элементы «словесного действия» в лирических произведениях Д. Хармса:

- во-первых, они присутствуют в репликах персонажей. Например, в стихотворении «Окнов и Козлов» в диалогичной форме сталкиваются разум и вне (за) разумное. Победа остается за «форточкой возвышенных умов» (если это можно считать победой):

Я внезапно растворилось
Я дыра в стене домов
Мне всё на свете покорилось
Я форточка возвышенных умов [7, I: 191];

- во-вторых, элементы «словесного действия» встречаются в авторских обращениях к публике, «поручаемых» персонажу. Например, стихотворение «Откуда я?..» начинается рядом вопросов:

Откуда я?
Зачем я тут стою?
Что вижу я?
Где же я? [7, I: 93].

Эти вопросы являются основополагающими для Д. Хармса. Или в стихотворении «Месть» апостолы говорят об огне, воздухе, воде и земле – это четыре начала жизни в оккультных воззрениях, а также основные стихии древнегреческой философии, первоначала. Мы знаем, что писатель увлекался оккультизмом и его любимым произведением был роман Мейринка «Голем»;

• в-третьих, наконец, «словесное действие» можно встретить в ремарках. В стихотворении «Искушение» значительно словоизменение: девки – девицы.

Данная трансформация в номинации героинь происходит после того, как Полковник предлагает близость одной из девушек:

Говорил тогда полковник,
Глядя вслед и горячо:
«Ты взойди на этот холмик,
Обнажи своё плечо» [7, I: 70].

Цель лирики – изображение субъективного внутреннего мира человека, художественное освоение характерных духовных состояний, а цель драматургии – объективный показ человеческой личности в действии, в развитии, который осложняется тем, что спутниками драматургии являются пантомима и живопись (декорации). У Д. Хармса персонажи не показаны во внутренней эволюции, а только во внешнем развитии. Так, автор не изображает чувства и мысли ученицы в стихотворении «Окно», а показывает ее в столкновении со своим учителем, в споре с ним, т. е. через внешнее поэт передает внутреннее:

Ш к о л ь н и ц а. – Смотрю в окно
И вижу птиц полки
У ч и т е л ь. – Смотри в ступку на дно
И пестиком зёрна толки [7, I: 189].

Драма как род литературы накладывает ограничения на содержание лирического произведения у Д. Хармса. Портретно-жестовые и пейзажные характеристики, обозначения вещного мира используются в той мере, в какой они укладываются в высказывания героев или ремарки. Не может быть широко развернутых и усложненных сюжетов. Так, в стихотворении «Кулундов: Где мой чепец? Где мой чепец?..» персонажи Кулундов и Родимов ведут самостоятельные партии. Первый ищет чепец, а второй рассказывает о царе, проезжающем по Невскому проспекту.

По функции языка лирика и драма также отличаются. В лирике косвенное, переносное или иносказательное значение слова выдвигается на первый план, а в драме структура художественной речи определяется монологами и диалогами. Нами отобраны стихотворения, построенные в форме диалога. Но Д. Хармс некоторые из них предваряет вводным словом автора, выполняющим функцию пролога в драме. Таково стихотворение «Тюльпанов среди хореев», где описывается природа и занятие Тюльпанова, или «Ехал доктор из далёка ...», в котором автор рассказывает предысторию доктора.

Но лирические произведения Д. Хармса драматургичны не только по цели, предмету, содержанию и функции языка, но еще и по форме. Так, в его стихотворениях используются ролевые репли-

ки, ремарки (например, «всё» в конце произведения равнозначно «занавес» в конце пьесы), сценические эффекты (в «Искушении» девушки исчезают «ГРОХ-ХО-ЧЧЧА»).

Известно, что лирика – это внутренние переживания, эмоции, мысли и чувства лирического субъекта, таким образом, о содержании лирического произведения в традиционном понимании говорить не приходится, в отличие от драмы, в которой сюжет можно проследить от завязки до развязки.

Слова в драме являются и речевым высказыванием, и одновременно действием, так как актер, играющий спектакль, выстраивает свои мизансцены, исходя из реплик, он как бы обыгрывает то, что написал автор. Следовательно, речь и действие взаимообусловлены. Обратимся к стихотворению «Он и мельница» и отметим, что мы можем последовательно изложить ход событий, описываемых в стихотворении. Прохожий, идя мимо мельницы, спрашивает у нее дорогу в Клонки, она отвечает, что не знает: «шум воды отбил мне память». Прохожий интересуется: где остановка, мельница вспоминает, что там ее отец сломал ногу, и таким образом, между ними завязывается разговор, который заканчивается ссорой.

В драмах речевые акты – монологи и диалоги. Особняком стоит стихотворение «Лапа» – это самое «хлебниковское» и футуристическое произведение, потому что в нем находим:

1) заумь, например, девочка пела: Пли-пли

кля кля

Смах-смах гапчанух

Векибаки сабаче ... [7, I: 130];

2) реминисценции, которые отсылают читателя к творчеству Хлебникова. Читаем у Д. Хармса: «Ну человечество! Дыши!», что отсылает нас к Хлебникову: «Но человечество – лети!»;

3) Хлебников является персонажем стихотворения;

4) вводятся неологизмы (холостуя = будучи холостым и др.);

5) монтажная композиция;

6) футуристические рифмы (статуй – растатуй, не упи – купи и др.).

Важная особенность – использование явных и неявных отсылок к культурным реалиям Востока и Древнего Египта. В этом стихотворении сочетаются стихотворное начало с прозой и графическим планом Аменхотепа.

В результате анализа лирических произведений Д. Хармса, представленных в форме диалога, мы пришли к выводу, что они построены по драматургическому принципу, так как в них, во-первых, функцию повествования выполняют реплики персонажей, во-вторых, имеются реплики в сторону, в-третьих, лирический текст сопровождают ремарки.

Но драматургичны стихотворения не только по форме (ролевые реплики, ремарки, сценические эффекты), но и по своей цели – изобразить личность в действии, в конфликте. Предмет лирики Хармса – бытие, представленное через характеры, благодаря чему содержание приобретает драматургические характеристики: портретно-жестовые и пейзажные описания используются в той мере, в какой они укладываются в высказывания героев и ремарки; сюжеты не усложнены. Например, в «Искушении» хор (четыре девки) говорят о себе так:

Наши руки многогранны,
Наши головы седые (портретное описание)
или в этом же произведении находим описание жеста полковника:
Полковник ручкой помахал
и вышел зубом скрежеща
как дым выходит из прыща [7, I: 68].

В другом стихотворении мать Васи говорит о том, что она плачет так: «Видишь, слёзы на глазах» [7, I: 84]. Репликой птички поэт рисует пейзаж и героя, о котором идет речь в стихотворении «Тюльпанов среди хореев»:

Помним сад,
В саду скамейка,
На скамейке с пирогом
В том саду сидел Тюльпанов ...
Помним дом,
На крыше пламя,
В окнах красная заря
Из дверей выходит няня [7, I: 104].

Другое описание пейзажа находим в «Падении вод»:

Тухнет печка. Спят дрова.
Мокнут сосны и трава.
На траве стоит петух.
Он глядит в небесных мух [7, I: 119].

В стихотворении «Часовой – теперь я окончательно запутался ...» Часовой дает свой автопортрет:

Я погиб и опустился,
Бородой совсем оброс,
В кучу снега превратился –
Победил меня мороз [7, I: 238].

Д. Хармс в своих ранних стихотворениях ощущает и передает динамику и конфликтность мира через динамику слова-жеста и интонации, через скрытый драматизм слова. Игрой в слова он добивается эффекта почти физического ощущения в слове движения, парения, полета. Он ищет и создает образ слова или «слово – образ».

В драматургии эта свобода игры со словом воплотится в свободу буквальной игры с театральными образами. Почти сразу, как только Д. Хармс начинает свои опыты, у него появляется тяга к диало-

гизации текста. На смену ритмическому завораживающему, захватывающему поэтическому монологу приходит персонифицированный диалог. Д. Хармс не только разбивает стих на реплики, но часто наполняет его действиями и пространственными определяющими ремарками. К своим произведениям писатель относится, как к «миниспектаклям». Чтения, которые устраивали обэриуты, сопровождались актерской игрой. Например, нам известно, что к стихотворению «Сек» на полях рукописного текста есть помета «качать укоризненно головой».

Как мы указывали выше, особняком стоят стихотворения «Лапа» (самое футуристическое произведение Хармса) и «Ряд вопросов проносился ...» (в нем поэт рассуждает о вечных философских проблемах).

Н. Буало пишет: «Театр требует ... преувеличенных широких мнений как в голосе, декламации, так и в жестах» [8, I: 679]. Этот прием Д. Хармс также использует в своих стихотворениях: усиливает звуковые эффекты («Искушение»), утрирует движения и жесты, например, так гувернёры характеризуют папин танец:

мы смотрели полчаса
ты крючком летал в стакане
руки в бантик завернул [7, I: 68].

Птичка говорит о лирическом герое: «но Тюльпанов сдвинул брови» («Тюльпанов среди хореев» [7, I: 104]).

Способом реализации мировоззрения Д. Хармса становится принцип «драматургичности», благодаря чему сюжет недраматических произведений приобретает драматические характеристики.

Таким образом, Д. Хармс синтезирует лирическое и драматическое начала, привнося в лирику драматургические принципы построения сюжета и конфликт, тем самым создавая новую жанровую форму. И.К. Кузьмичев формулирует эту закономерность следующим образом: в литературе XX века происходит «синтез родовых и дифференциация внутривидовых, или жанровых, форм» [3: 292]. Конечно, в творчестве Д. Хармса эта тенденция проявилась исключительным образом: намечается переход лирического произведения в лирико-драматическое.

Список литературы

1. Александров А. Чудодей // Хармс Д.И. Полет в небеса. – Л., 1988. – С. 3–17.
2. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – М., 1995.
3. Кузьмичев И. К. Введение в общее литературоведение XXI в. – Н. Новгород, 2001.
4. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
5. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.

6. Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М., 1986.
7. Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: в 6 т. – СПб., 1999–2002.
8. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2 т. / сост. С. Мокульский. – М.; Л., 1953.

УДК 821. 161. 1-3

Е. А. Иваньшина^{*}

Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по образованию (Рособразования) в рамках исследовательского проекта 2.1.3/4705 «Универсалии русской литературы (XVIII – нач. XX вв.)».

Оптические мотивы в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца»: текст и интертекст

В статье рассматривается оптический (визуальный) сюжет повести М. Булгакова «Роковые яйца» и те мифологические и литературные коды, которые составляют его подтекст. В качестве доминантных сюжетообразующих мотивов актуализируются парные мотивы глаза – яйца и змея – петуха, а в качестве основных принципов построения булгаковского текста – монтажность и зеркальность. Оптический сюжет повести соотносится с мифом о Персее и Горгонах, евангельскими мотивами, «Пёстрой лентой» Конан-Дойла, текстами Андерсена, Гофмана и Гоголя, а также с рядом текстов русской литературы, объединённых наполеоновской темой.

In this article we examine optical (visual) plot of the novel «Fatal Eggs» by M. Bulgakov and the mythological and literary codes which make its plot. In dominate plotmaking motives are very actual pair motives of eyes-eggs and snake-cock in role of main principals of building Bulgakov's text – assembly and mirror. Optical plot of the novel correlates with the myths Perseus and Gorgons, gospel motives, «The Speckled Band» by Conan-Doyle, texts of Andersen, Hoffman, Gogol and also with the number of texts from Russian literature connected with Napoleon topic.

Ключевые слова: змей, петух, яйцо, фокус, глаз, монтажность, зеркальность.

Key words: snake, cock, egg, focus, eye, assembly, smooth.

Мифопоэтические, исторические и интертекстуальные коннотации сюжета повести «Роковые яйца» (далее – РЯ) рассмотрены

^{*} **Иваньшина Елена Александровна**, кандидат филологических наук, доцент, Воронежский государственный педагогический университет; sergiencou@yandex.ru

Е. А. Яблоковым, который исследует булгаковский текст, актуализируя змеино-птичий комплекс и связанную с ним семантику [19: 50–73]. Нас же интересует оптический потенциал РЯ, т. е. комплекс визуальных мотивов (они являются здесь сюжетообразующими) и те интертекстуальные параллели, которые могут быть с ним связаны генетически или типологически.

Оптический (визуальный) код занимает в поэтическом языке М. А. Булгакова особое место и реализуется в разнообразной «аппаратуре» (ср. изобретения Персикова-Иванова, Ефросимова, Рейна/Тимофеева, а также необыкновенные оптические возможности Иешуа, Воланда и мастера), которая представляет собой функциональные аналоги нематериального творческого инструментария автора (его взгляда, памяти, сновидческой фантазии). Принципы работы булгаковской оптики отрефлектированы на уровне автометаописания и могут быть обозначены словами «фокус» и «монтаж». Слово «фокус» подразумевает совмещение модусов зрения и слепоты [6, IV: 552] и актуализируется в булгаковском сюжете как остроумное событие, двумя сторонами которого являются обман и разоблачение. Монтажный смысл основан на подмене в кадре объектов, совмещённых в соответствии с определённой логикой. Этот принцип как раз проявлен и осознан в РЯ, где монтажная подмена разыграна в фабуле и где смысл конструируется прямо на глазах у читателя путём столкновения общих элементов (яйца) разных семантических рядов (птицы и змеи), образующих серию уподоблений/расподоблений и реализующих принцип зеркальности как системообразующий структурный принцип булгаковского текста.

Оптический комплекс у Булгакова совмещает птичий и змеиный коды, которые заданы в сюжете как симметричные (симметрия проявляется также в отсутствии жены у Персикова и мужа – у попадьи Дроздовой). Птицы в мифопоэтических традициях выступают как классификаторы верхней сферы, а змеи, наоборот, как классификаторы низа [10, II: 346]. Проблема в том, что в РЯ погибли подвержены и те, и другие. Мировое древо предстоит вырастить заново, и оно оказывается перевёрнутым.

Птица и змея – зеркальные образы [17: 162–163; 18], традиционно связанные со зрением/слепотой [17: 90–92, 133; 10, II: 310]. Зоркость и дальность птичьего взгляда обеспечивается возможностью полёта и парения [1: 176–181]. Но соблазн взгляда, способность к прозрению и проницанию – змеиная тема [2, I: 376–277, 296]. Взгляд птицы и взгляд змеи в совокупности составляют у Булгакова двойственную (амбивалентную) авторскую оптику, совмещающую модусы зрения и слепоты, которые, усиливая друг друга, создают

напряжение, необходимое для трансценденции (преобразования видимого).

Яйцо в булгаковской повести оказывается «фокусом», соединяющим птичий и змеиный побег мирового древа, и в этом смысле оно сродни фокусирующему устройству глаза. Корреляция яиц и глаз актуальна в свете описанного Фрейдом кастрационного комплекса, где страх кастрации тождественен страху потери зрения [8: 55]. Интересно, что В. Подорога соотносит гоголевское художественное зрение с глазом птицы, а его, в свою очередь, с яйцом [11: 93–105, 123]. Яйцо как защитный покров имеет нечто общее с одеждой, чья лицевая и изнаночная стороны соответствуют «верхнему» и «нижнему» потенциалам, сфокусированным в яйце. Космологический смысл яйца как вместилища позволяет отождествить его с посудой: в яичной «посуде» в шереметьевской оранжерее спеет живая каша; разбитая скорлупа похожа на посудные черепки. Битая посуда, как и перевернутая, фигурирует в переходных обрядах [16; 14: 184]. Яйцо в булгаковской повести работает как оператор переходности и является остроумным и амбивалентным «предметом», в котором сосредоточены двусмысленные возможности.

Куриный и змеиный мор в РЯ – зоологическая проекция исторического времени (констатация конца старой исторической парадигмы). Но лента истории с определённого момента начинает раскручиваться в обратном направлении (см. мотив обратного хода [3, II: 47]), и начало новой парадигмы оборачивается апокалипсисом.

Сюжет РЯ устроен по оптическому принципу. В оптической перспективе булгаковского текста куриная смерть соотносится, с одной стороны, с ритуальным убийством петуха («Полотенце с петухом»), с другой – с нашествием авиаторов («Адам и Ева»), которые предстают теми самыми огромными птенцами, которых выращивает Рокк.

События здесь словно управляются поворотом невидимого винта (ср. с винтом микроскопа, винтовым стулом Персикова, змеей, извернувшейся пятисажённым винтом). Сначала изображение как бы расфокусировано (истории с гадами и курами развиваются параллельно), потом происходит двойная фокусировка: первой её ступенью является случайное вмешательство Иванова во взгляд Персикова, второй – вмешательство в события Рокка. Но можно взглянуть на сюжет повести наоборот: сначала глаз ясно различает два параллельных ряда событий; затем глаз случайно засоряется, и изображение, оказавшись не в фокусе, даёт эффект нового измерения времени, связанного с красным лучом (это зеркальное измерение является не измерением жизни, как кажется Иванову, а

измерением смерти); искусственный глаз растёт и, отделившись от своего гениального носителя, превращается вмешательством Рокка в слепое смертоносное орудие. Таким образом, перед нами история зрительного оборотничества, с которым связано обращение времени вспять (выворачивание).

Движение сюжета начинается с цветного завитка, напоминающего женский локон, который в результате технической (Иванов) и идеологической (Рокк) «доработки» превращается в клубок змей (см. описание каши-террариума в оранжерее), актуализируя сюжет о Горгонах, у которых змеи заменяют волосы, а взор превращает всё живое в камень [10, I: 316]. Три соучастника эксперимента – Персики, Иванов и Рокк – эквивалентны тройной манифестации змея-Волоса (ср. с трёхглавым мифологическим змеем), а также тройничным сёстрам граям, стоящим на пути Персея к Горгонам. Если Персей, отрезая голову Медузы, освобождает пространство, разворачивает свёрнутое и побеждает смерть [9: 313], то Персики своим открытием способствует обратному процессу и выступает в роли анти-Персея: с его помощью Медуза вновь оживает. Если Персей завладевает глазом грай, то Персики отдаёт свой гениальный правый глаз в распоряжение Иванова и Рокка (этот глаз оказывается принадлежащим троим, переходит из рук в руки, как и глаз грай).

«Камень», с одной стороны, связан с семантикой имени «Пётр» (так зовут ассистента Иванова), а с другой – это название змеи в заговорах [19: 50]. Камень [9: 303–305], в свою очередь, соотносим с Роком [19: 65]. Rock (англ.) – с одной стороны, утёс, скала, булыжник, горная порода, нечто надёжное, с другой – причина провала, неудачи. Таким образом, фамилия Рокка двусмысленна, как и название повести. Ещё одно значение – «прялка» – роднит Рокка с роком как судьбой, представляемой в образе прядущей пряжу прялки. В этой связи лейтмотивное винтообразное движение можно соотнести с движением веретена (предмета, обычно задействованного в сюжете судьбы), а змей – с пряжей (которая символизирует и жизнь, и причудливую фантазию, преувеличение). Как известно, волосы (шерсть, руно) связаны с Велесом и змеёй, прядение – функция женского персонажа, хозяйки нижнего мира [10, II: 344], с которой соотнесены различные зрительные запреты [17: 92]. Велес и Перун – антагонисты основного (змееборческого) мифа, в котором они представляют нижний и верхний миры, но могут замещать друг друга по ряду признаков как зеркальные двойники. Отношения двойничества связывают и Персикова с Рокком. Персики сочетает хтонические признаки с атрибутами высшего божества основного мифа: его фамилия соотносима с именем Перуна, он является грозой студентов, а в транскрипции «Певсики» связан с птицами. Как и петух-солнце, он соотнесён и с небесной, и с подземной сферами

(Горгоны тоже относятся к птицам, хотя имеют змеиные признаки). Кроме того, Персиков – сказочная баба Яга, у которой Рокк разжигается волшебным зеркалом, чтобы построить свой куриный рай (здание на мощных курьих ногах). Имя Персикова – Владимир – имеет не только исторические коннотации (обычно оно ассоциируется с киевским князем Владимиром и Лениным – оба по-своему способствовали смене исторической парадигмы [19: 64]). Володька – мифологическое наименование лешего [17: 87], который является манифестацией Велеса и на роль которого Персиков может претендовать как покровитель голых гадов. Другие «заместители» Велеса в повести – сторож Влас [19: 61] и остановивший змеиное нашествие мороз, отсылающий к Святому Николе [19: 69].

Винт как метафора одержимости одними и теми же вопросами (главные из которых – Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?) встречается в «Войне и мире» в сюжете Пьера Безухова: «Как будто в голове его свернулся тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, всё на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его» [15, V: 70]. РЯ можно рассматривать как модель истории, сталкивающей культурный опыт как особый вид зрения, с одной стороны (Персиков-Иванов), и деятельную волю – с другой (Рокк). Толстовскую мысль о столкновении разнонаправленных волей в историческом процессе Булгаков разыгрывает как столкновение интересов Персикова – Иванова – Рокка. Это столкновение разыграно и буквально («он [Персиков – Е. И.] столкнулся со странным, старомодным человеком, пребольно ткнувшись пальцами прямо в кобуру револьвера, висящего у человека на поясе» [3, II: 77]), причём происходит оно в людской каше, соотносимой с толстовским «роевым началом». Каша – уменьшенная модель истории, понимаемой как стихийный, роевой процесс, как движение толпы, стремящейся к осязаемой, простой цели. Каша в повести упоминается трижды: в первый раз – в гл. 6 (см. выше), затем в гл. 9 («Живая каша» – название главы [3, II: 99]), затем – в описании видения Полайтиса: «Вся оранжерея жила как червивая каша. Свиваясь и развиваясь в клубки, шипя и разворачиваясь, шаря и качая головами, по полу оранжереи ползли огромные змеи» [3, II: 102]. Далее, в гл. 11, о бегущей толпе сказано: «бежали густой кашей» [3, II: 109]. Проекция событий повести на исторические события 1812 г. очевидна: змеи наступают в РЯ по дорогам, по которым некогда шли на Москву французы; страшные события происходят в августе (месяц, когда был реально сожжён французами Смоленск) [3, II: 679]. Одержимость Иванова и Рокка сродни одержимости Германна (см. упоминание арии Лизы из «Пиковой да-

мы» [3, II: 91]): все трое – мономаны наполеоновского типа; во всех трёх случаях присутствуют мотивы ослепления идеей, осуществить которую предполагается за счёт покровителя, посвящённого в тайну, будь то тайна карт или тайна луча (Персиков оказывается в роли старухи-графини). Возможно, три камеры Иванова, в которых Рокк выводит своих «цыпляток», – аналог трёх карт.

Высшее существо наблюдает низших («Минут пять в каменном молчании высшее существо наблюдало низшее, мучая и напрягая глаз над стоящим вне фокуса препаратом» [3, II: 51]) и манипулирует их численностью одним поворотом винта – по сути это зоологический вариант наполеоновской идеи. Через наполеоновскую тему РЯ связаны с «Пиковой дамой», «Преступлением и наказанием» и «Войной и миром» (о наполеоновском мифе у Булгакова см.: [19: 72–77]). «Странная мысль наклёвывалась в его голове, как из яйца цыплёнок, и очень, очень занимала его», – говорится о Раскольникове перед тем, как он становится свидетелем разговора между студентом и офицером в трактире [7: 63]. Цыплёнок проклянется смертоносной идеей, опытное испытание которой должно изменить статус Раскольникова. Подобным образом Рокк сталкивается с изобретением Персикова: «...в Москве Рокк столкнулся с изобретением Персикова, а в номерах на Тверской "Красный Париж" родилась у Александра Семёновича идея, как при помощи луча Персикова возродить в течение месяца кур в республике» [3, II: 92]. В общем контексте с «Адамом и Евой» раскольниковские мотивы особенно актуальны. Ефросимов произносит вдохновенный монолог о старичках, которым ни до чего нет дела, кроме их опытов: «Вы – идею, а учёный в дополнение к ней – ...мышьяк!..» [3, III: 334]. Старичок-профессор, вооруживший идею технически, – Персиков, тогда как саму идею представляет Рокк. Подобным образом воплощает идею Ивана Карамазова Смердяков (кстати, о последнем говорят, что он родился от курицы).

Сравним сон Раскольникова на каторге и описание того, что происходит в камере Персикова. «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осуждён в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одарённые умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас бесноватыми и сумасшедшими. <...> Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга,

кололись и резались, кусали и ели друг друга. <...> Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спастись во всём мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса» [7, V: 516–517].

У Булгакова моровая язва имеет двойственное «разрешение»: она превращается, с одной стороны, в куриную чуму, а с другой – в смертоносный луч, под действием которого происходит следующее: «В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амёбы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. Какая-то сила вдохнула в них дух жизни. Они лезли стаяй и боролись друг с другом за место в луче. В нём шло бешеное, другого слова не подобрать, размножение. Ломающая и опрокидывающая все законы, известные Персикову как свои пять пальцев, они почковались на его глазах с молниеносной быстротой. <...> В красной полосе, а потом и во всём диске стало тесно, и началась неизбежная борьба. Вновь рождённые яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рождённых лежали трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны <...>» [3, II: 53–54]. Если идея Раскольникова рождается в голове, то в РЯ исходной точкой заблуждения становятся глаза. Но эффект катастрофы обеспечивает тщеславие ассистента Иванова и то идейное направление, которое придаёт открытию Рокк. Отношение к Персикову и Рокку соотносимо с отношением к Раскольникову на каторге, где его ненавидят и пытаются убить как безбожника [7, V: 515]. Ср.: «А вы знаете, Александр Семёнович, – сказала Дуня, улыбаясь, – мужики в Концовке говорили, что вы антихрист. Говорят, что ваши яйца дьявольские. Грех машиной выводить. Убить вас хотели» [3, II: 93]. Намерения мужиков осуществляются по отношению к Персикову: «Низкий человек на обезьяньих кривых ногах, в разорванном пиджаке, в разорванной манишке, сбившейся на сторону, опередил других, дорвался до Персикова и страшным ударом палки раскроил ему голову <...>» [3, II: 114].

Способ убийства – удар палкой по голове – вызывает ассоциацию с ранением Андрея Болконского в Аустерлицком сражении: «Как бы со всего размаха крепкою палкой кто-то из ближайших солдат, как ему показалось, ударил его в голову» [15, IV: 354]. В пользу этого сравнения говорит визуальный характер азарта князя Андрея, которому ранение мешает видеть занимающий его поединок между русским артиллеристом с французским солдатом: «Немного это больно было, а главное, неприятно, потому что боль эта развлекала его и мешала ему видеть то, на что он смотрел» [15, IV: 354]. Во

время этого сражения Болконский представляет себя визионером, которому одному открывается ход событий, неслучайно вещной метафорой его притязаний становится в этой сцене зрительная труба, которой противостоит туман как аналог слепоты героя (с точки зрения автора). Ещё одна ассоциация с Болконским возникает в момент переживания Персиковым своего открытия, когда его взгляд приковывается к золотому куполу храма: «Как же раньше я не видал его, какая случайность?..» [3, II: 52]. Ср.: «Как же я не видал прежде этого высокого неба?» [15, IV: 354]. Но удар палкой – это и отсылка к истории Тиресия (палкой ударяет спаривающихся змей), нарушившего зрительный запрет и наказанного за это слепотой [10, II: 513]. Кроме того, удар по голове завершает жизни скопца и царя Дадона в пушкинской «Сказке о золотом петушке» (ещё одна «куриная» история, связанная со зрением).

РЯ – сюжет визуальный, рассказывающий о силе взгляда. Так как возможность видеть даёт солнечный свет, понятия зрения и света родственны [2, I: 78–79]. См. в Евангелии: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твоё будет чисто, то всё тело твоё будет светло; Если же око твоё будет худо, то всё тело твоё будет темно. Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?» (Матфей: 6, 22–23). В РЯ связь света и зрения разыграна фабульно: в появлении чудо-луча повинно искусственное (электрическое) освещение. Если солнечный свет имеет подчёркнуто христианскую соотнесённость (см. упоминание солнца, лижущего золотой шлем храма), то луч Персикова должен быть причислен к противоположному ведомству. Перед нами история помрачения, рассказанная языком зрительных аффектов, к числу которых относятся зеркало и кино.

Цветной завиток (который не что иное, как пучочек света, мешающий наблюдению [3, II: 53]), попавший в правый глаз Персикова, отсылает к поучению из Нагорной проповеди: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не всё тело твоё было ввержено в геенну» (Матфей: 5, 29). Тот факт, что в открытии Персикова замешан именно правый глаз, оговорен дважды: [3, II: 50]. Кроме того, что завиток воплощает соблазн (похож на женский локон, т. е. замещает ушедшую жену), он же напоминает сучек в глазу, тоже отсылающий к Нагорной проповеди: «И что ты смотришь на сучек в глазу брата твоего, а бревно в твоём глазу не чувствуешь? Или, как скажешь брату твоему: "дай, я выну сучек из глаза твоего"; а вот, в твоём глазу бревно?» (Матфей: 7, 3–4). Сучек растёт и в глазах Рокка буквально превращается в бревно, оказавшееся змеёй: «И тотчас в глубине разлапистой путаницы послышалось шуршание, как будто кто-то поволок бревно» [3, II: 97]. И далее:

«Сероватое и оливковое бревно начало подниматься из их чащи, вырастая на глазах» [3, II: 97].

Змея – ветхозаветный символ соблазна. Персиков подчинился силе объектива, зрительному соблазну, который его и погубил. Пьер у Толстого не однажды переживает ощущение гибели, и в первый раз губительной для него оказывается связь с мраморной красавицей Элен, которая, подобно Медузе, завладела его взглядом и лишила собственной воли, что равносильно превращению в камень (Пьер становится подобным мраморной Элен и реализует потенциал собственного имени) и кастрации (о переживании Пьером страха кастрации и о связи кастрации со зрением см. также [12: 364–368]). Есть нечто общее в брачных историях Персикова и Пьера: оба неудачно женаты; от Персикова жена сбежала с оперным певцом (ср. с поющим петухом), жена Пьера изменяла ему; обе женщины умирают. Думая о наступившей свободе, Пьер мысленно соединяет жену с вражеским нашествием, а увлечение Персикова жабами интерпретируется сторожем как суррогатная женитьба (позднее она выльется в катастрофу, соотносимую с наполеоновским нашествием).

Цветной завиток корреспондирует с цветистым льдом на внутренней поверхности стёкол [3, II: 47]. Циклическое чередование тепла и холода, разбивающиеся стёкла и зеркала и засорённость взгляда – все эти признаки актуализируют в контекстуальном поле РЯ «Снежную королеву» [далее – СК]. Андерсеновский сюжет здесь инвертирован: сначала засоряется глаз Персиков, а затем ассистентом Ивановым изготавливаются зеркальные камеры, которые разбиваются в финале. Оба сюжета соотнесены с Пасхой. Вместо цветов в шереметьевской оранжерее выращивают змей. Вспомним, что Снежная королева у Андерсена прорастает из снежинки, упавшей в цветочный горшок. Помимо зрительного дефекта, с Каем Персикова роднит азарт первооткрывателя, вкусившего от запретного плода. Подобно Каю, профессор постигает соблазн творчества, приводящий к отрыву от реальности: когда Кай смотрит в лупу на снежинки, в каждой из них он видит «роскошный цветок или десятиугольную звезду», что для него «куда интереснее настоящих цветов» [1: 192]; Персиков – оторванный от реальности кабинетный учёный фаустинского типа. Белая гвардия Снежной королевы – снежинки – сравниваются в одном случае с курами, а в другом – со змеями. С СК РЯ роднит восприятие времени как сезонного чередования тепла и холода; в обоих случаях негативно отмечено всё, что искусственно пытается нарушить его ход: у Андерсена это попытка Кая-художника подчинить время своим желанием (добиться того, чтобы цветы не вяли и снежинки не таяли), победить его вечным искусством, т. е. вновь собранным из осколков зеркалом, улавливающим и останавливающим время (что, собственно, и осуществлено в цветнике

женщины, умеющей колдовать); у Булгакова Рокк берётся повлиять на направление и скорость времени – искусственно и быстро воскресить то, что умерло. Интересно, что свой эксперимент он осуществляет именно в оранжерее (ср. с цветником в СК). У Андерсена мы наблюдаем религиозное переживание времени (в центре его – розы как память страданий Христа), в которое вмещивается одержимый соблазном вечности художник. Как Кай, так и Персигов – авторские маски: РЯ – повесть о глазах, о силе взгляда, о пророческом зрении, в том числе зрении самого автора. У Булгакова нам явлено переживание исторического времени как волюнтаристского эксперимента, подменившего собой сакральную историю и испортившего замысел творца. Символом исторического времени у Булгакова становится соблазнительный цветной завиток – свернувшаяся змея, помрачившая некогда зрение Адама и Евы и обеспечившая им недостижимость райского блаженства.

Царящий в повести оптический разгул восходит к Гофману. Помимо «Песочного человека», где страх кастрации соотнесён с лишением глаз (о реализации в РЯ кастрационного комплекса, восходящего к «Носу», см.: [19: 53]), интерес для нас представляет «Золотой горшок», где студент Ансельм под влиянием «пользительного» табака переживает визионерское состояние, в котором видит змеек: «Как будто электрический удар прошёл по всем его членам, он затрепетал в глубине души, неподвижно вперил взоры вверх, и два чудных тёмно-голубых глаза смотрели на него с невыразимым влечением, и неведомое доселе чувство высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силилось разорвать его грудь <...>» [6: 85–86]. Здесь же Ансельму видятся сыплющиеся на него изумруды и слышится чудное пение тысячи флейт (ср. с флейтой Рокка). Есть определённая связь между РЯ и «Виём»: в обоих сюжетах героям приходится платить самую высокую цену за соблазн взгляда. Булгаков создаёт свою версию образа василиска, взгляд которого холоден и безжизнен: «Пришелец испуганно оглянулся на стол, на дальнем краю которого в сыром тёмном отверстии мерцали безжизненно, как изумруды, чьи-то глаза. Холодом веяло от них» [3, II: 82]. Ср. с глазами гигантской змеи, которую видит Рокк у пруда: «Лишённые век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба» [3, II: 98]. У Гоголя глаза панночки мёртвые, позеленевшие и – самое главное – незрячие [4, I: 346, 348]. Она не может видеть без помощи Вия: он-то и является как воплощённый взгляд, отвержение которого означает для Фомы гибель. Подобным образом без зрительной силы Персикова не может обойтись Рокк.

Персиков – южная фамилия, ассоциативно соотносимая с биографией Грибоедова. Грибоедов – участник скандальной двойной

дуэли, в результате которой погиб его приятель Шереметев и после которой самого Грибоедова удалили из Петербурга в Персию. В бывшем поместье Шереметевых происходит знаменитый эксперимент Рокка с яйцами. «Горе от ума» и «Роковые яйца» разделяет в создании временной интервал в сто лет. 1924 год (когда была написана повесть) – канун столетнего юбилея восстания декабристов, а 1928 год (к которому приурочены страшные события РЯ) – канун столетнего юбилея гибели А. С. Грибоедова. К грибоедовской эпохе относится и наполеоновский миф, на который спроецированы события повести.

Общим признаком змеи и птицы является пестрота [18: 49]. «Пёстрая лента» [далее – ПЛ] – название знаменитой новеллы А. Конан-Дойла, в центре которой оказывается образ змеи. Змея здесь – загадка смерти одной из сестёр-близнецов, которую Холмс разгадывает для того, чтобы предотвратить смерть другой сестры. У Булгакова в роли Холмса оказывается недалёкий Рокк, которому не под силу решить задачу с пропавшими птенцами. Если Холмса на правильный ответ навели вентиляционное отверстие в стене, шнурок от звонка, который не звонит, и свистящий звук, то Рокка подобные симптомы (характерный чмокающий звук и дыры в стеклянном переплёте крыши) не вразумили: Рокк как был, так и остался слепым. Холмс, наоборот, разгадывает тайну смерти и побеждает змею вслепую. ПЛ и РЯ роднит драконоборческий сюжет [14: 235], наличие загадки, связанной со змеями, и присутствие близнецовой темы: в РЯ она связана с яйцом [19: 220]; в ПЛ страдательную роль в истории играют сёстры-близнецы, фамилия которых, кстати, тоже имеет отношение к камню (Стоунер). В РЯ пёстрая лента – не только змея, но и кинематограф. К идее кинематографа отсылает и описание камер, и тот факт, что Рокк служил в ансамбле кинематографа «Волшебные грёзы», и сам принцип монтажа как подмены в кадре одного объекта (птицы) другим (змеёй) посредством яйца, и отражение происходящего в кинопроекции. В повести имеется ещё один оптический «прицел» – журналистская камера, нацеленная на Персикова и дающая тысячекратное увеличение. О кинематографической атмосфере в РЯ см. также [19: 189–192]. Эффект обманутого ожидания присутствует и в истории с яйцами, и в кинорепортаже, искажающем хронику открытия. Булгаковская история связана с тайной работы луча, улавливание которого происходит косвенным (табуированным) зрением, которое сродни подсматриванию. Взгляд Персикова нарушил целостность границы, разделяющей жизнь и смерть, и открыл хтоническую точку, следствием прикосновения к которой является катастрофа. В этой связи фамилия героя соотносима с персиковым деревом, которое сино-

нимично дереву познания и является маркером переходности из одного мира в другой [9: 71–72].

Список литературы

1. Андерсен Х. Сказки и истории. – М., 1992.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1995.
3. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1989.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1994.
5. Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: в 3 т. – М., 1962.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 1935.
7. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. – Л., 1989.
8. Друбек-Майер Н. От «Песочного человека» Гофмана к «Вию» Гоголя. К психологии зрения в романтизме // Гоголевский сб. – СПб., 1993. – С. 54–85.
9. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993.
10. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. – М., 1997.
11. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М., 2006.
12. Ранкур-Лаферьер, Д. Русская литература и психоанализ. – М., 2004.
13. Свешникова Т. Н., Цивьян Т. В. К функциям посуды в восточнороманском фольклоре // Этническая история восточных романцев. – М., 1979. – С. 147–190.
14. Смиренский В. Б. Формула тайны (О продуктивности мифологических и фольклорных сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001. – С. 225–247.
15. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. – М., 1979.
16. Топорков А. Л. Битьё посуды // Славянские древности. М., 1995. – Т. 1. – С. 180–182.
17. Успенский Б. Филологические разыскания в области славянских древностей. – М., 1982.
18. Цивьян Т. В. Змея = птица: к истолкованию тождества // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л., 1984. – С. 47–62.
19. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова – М., 2001.

Композиционные и архитектурные формы в эстетике М. М. Бахтина в оценке критики

Рассматривается вопрос переноса центра тяжести в формировании художественной целостности с темы, идеи, фабулы, сюжета, композиции на «моменты относящейся активности» (сферу эстетической деятельности) в ранних работах М. М. Бахтина. На первый план выдвигаются категории бытия эстетического объекта, жанра как способа завершения художественного целого, ритма как выражения эмоционально-волевой напряженности формы. В этом смысле можно говорить о телеологии и онтологии художественного ритма в бахтинском понимании. Диалектика тройственного мимезиса, разработанная П. Рикером в работе «Время и рассказ» во многом опирается на идею активной формы Бахтина.

The question carry of the centre of gravity in formation of art integrity from a theme, idea, a plot, a composition for "the moments of a concerning activity" (sphere of aesthetic activity) In Bakhtin's early works is considered. On the foreground categories of life of aesthetic object, a genre as way of end of an art ensemble, rhythm as expressions of is emotional-strong-willed intensity of the form are put forward. In this sense it is possible to speak about teleology and ontology an art rhythm in Bakhtin's understanding. The dialectics triple mimesis, developed by P. Riker in work «Time and the story», in many respects leans on idea of the active form of Bakhtin.

Ключевые слова: архитектоника, композиция, время, художественный ритм, художественная целостность, эстетическая активность, М.М. Бахтин, П. Рикер.

Key words: arhitektonika, a composition, time, an art rhythm, art integrity, aesthetic activity, M. Bakhtin, P. Riker.

В эстетике М. М. Бахтина на первый план выдвигаются категории бытия эстетического объекта, жанра как способа завершения художественного целого, ритма как выражения эмоционально-волевой напряженности формы. Вступая в полемику с формализмом «под маской» в работе «Формальный метод в литературоведении» (1928), М. М. Бахтин сделал решительный шаг вперед в решении проблемы взаимодействия формы и материала литературного произведения. Основным категориям формализма он при-

* **Шалыгина Ольга Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин, филиал Столичной финансово-гуманитарной академии (Владимир); olaira@yandex.ru, shalygina@hotmail.com

дал не просто динамическое, а интегративное значение. Рассматривая цель поэтической конструкции как процесс развертывания высказывания в реальном времени исполнения и восприятия, он снял противопоставление членов оппозиции «фабула – сюжет». Для него фабула развертывается вместе с сюжетом, потому что рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения. По мнению М. М. Бахтина, фабула и сюжет оказываются, в сущности, единым конструктивным элементом произведения: «Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет, в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения» [4: 155]. Это соотношение он также распространил на все элементы художественной структуры.

Принимая в «Формальном методе» идеологический язык эпохи, М. М. Бахтин «под маской» категории социальной оценки возвращается к понятию единства душевной и телесной ценности эстетического человека, которое осуществляет себя в единстве обымания, охватывания предмета и события в моменте живого самоощущения деятельности. В ранней статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) он писал: «Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения – как формальное – полагается *не в том, что или о чем говорится, а в том – как говорится* (курсив наш – О.Ш.), в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, – независимо от предметного и смыслового единства своего содержания; *повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно – в их объективности, то есть совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, – а моменты относящейся активности* (курсив наш – О.Ш.), живого самоощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обымания, охватывания предмета и события» [1: 64].

Перенос центра тяжести в формировании художественной целостности с темы, идеи, фабулы, сюжета, композиции (всех основных литературоведческих категорий) на «моменты относящейся активности» (сферу эстетической деятельности воспринимающего) выдвигает на первый план собственно эстетические категории: бытия эстетического объекта, жанра как способа завершения художественного целого, ритма как выражения эмоционально-волевой напряженности формы.

По М. М. Бахтину, все композиционные членения словесного целого – главы, абзацы, строфы, строки, слова – выражают форму лишь как членения, являясь этапами словесной порождающей деятельности. Это периоды единого напряжения, моменты активности охвата содержания извне, определенные из направленной на содержание деятельности автора и читателя. Выражаемое ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами эмоционально-волевое отношение автора и созерцателя носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу. Эта эмоционально-волевая напряженность формы и присущий ей характер «выражения ценностного отношения к чему-то помимо материала» придает понятиям бахтинской теории композиции особый статус совершенно оригинального направления внутри общеевропейской герменевтической традиции.

Общим для герменевтики и М. М. Бахтина является интерес к онтологии художественного произведения. По замечанию Н. К. Бонецкой, в новейшей эстетике «такой подход – вещь отнюдь не очевидная. Искусство привычно относят к области не бытия, но сознания; представление об образах искусства как «тенях теней», положенное еще Платоном в фундамент зарождающейся европейской эстетики, является неизбежным фоном многих эстетических учений и в XX веке. Близость М. М. Бахтина к герменевтике по этому вопросу потому отнюдь не есть случайное совпадение, но предвещает и другие глубокие параллели. Художественное творчество бытийственно, оно повышает ранг бытия <...>. Образ реален хотя бы потому, что он обладает силой воздействия на жизненную реальность, полагает Гадамер. Бахтин также считает, что активность художника-творца поднимает действительность над потоком времени <...>. Согласно Бахтину, форма сильнее жизненного содержания причастна бытию» [2: 34, 35].

В ранних работах М. М. Бахтин с чувствуемой активностью порождения связал «ритм (в самом широком смысле слова – и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему, порождающему единству» [1: 63].

В этом смысле можно говорить о телеологии и онтологии художественного ритма в бахтинском понимании. По его мнению, «целевая композиция» материального произведения не совпадает с успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта. Она носит активный характер становления: «Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и под-

лежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности – трагический характер) избирает адекватную композиционную форму – драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектурная форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной» [1: 21].

Архитектонические формы в контексте размышлений М. М. Бахтина о бытии эстетического объекта представляют собой «завершенные», успокоено довлеющие в себе формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч.; все они суть достижения, осуществленности. Архитектонические формы «ничему не служат, а успокоенно довлеют себе, – это формы эстетического бытия в его своеобразии» [1: 21]. Особая роль ритма связана с тем, что он «может быть понят и в том, и в другом направлении, то есть и как архитектурная, и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого – ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, – ритм архитектурен» [1: 20].

Круг размышлений М. М. Бахтина об активности формы по отношению к бытию тесно связан с понятием архитектоники, так как архитектурные формы, в отличие от композиционных, по его мнению, *входят в эстетический объект*. К. Кларк и М. Холквист считают, что работы Бахтина 1918–1924 гг. можно было бы представить как единый текст, условно именуемый «Архитектоника ответственности». Они полагают, что «Архитектоника» заметно присутствует также и в позднейших трудах М. М. Бахтина, «поскольку она акцентирует моменты действия, движения, энергии *завершения*¹. Жизнь, будучи событием, предполагает различные "я" в качестве деятелей. Чтобы отношение между мной и другим было успешным, оно должно быть оформлено и должно обрести цельность завершения, при этом архитектурная активность авторства, которая строит текст, оказывается параллельной бытийственной человеческой активности, которая строит меня самого» [3: 10]. Высвобождение энергии человеческой активности, строящей самого себя, оказывается целью «активной формы» в искусстве.

Поль Рикер, основываясь на телеологическом характере миметического синтеза, придал аристотелевской теории композиции (или искусства сочинения интриги) онтологическое значение. В его пони-

¹ Шрифтовые выделения в цитатах даны курсивом.

мании конфигурация (композиция) должна рассматриваться не как структура, из которой изъято время, а как деятельность во времени по структурированию мира – конфигурирование. Диалектика тройственного мимезиса, разработанная П. Рикером в работе «Время и рассказ, во многом опирается на бахтинскую идею активной формы. В «Заключении» второго тома книги «Конфигурация в вымышленном рассказе» П. Рикер признается в том, что свой анализ «игр со временем» он рассматривает с точки зрения их вклада «в композицию литературного произведения, в свете уроков Бахтина, Женетта, Лотмана и Успенского» [5: 159]. Выводы П. Рикера об обогащении и трансформации понятия интриги в XX в. строятся на прочном фундаменте бахтинской (и шире – герменевтической) традиции, признающей «мимезис сознания» действием, вторжением в бытие. П. Рикер полагает, что опыт литературы прошедшего столетия требует от литературной критики «чего-то гораздо большего, нежели уточненной формулировки принципа *синтеза разнородного*, с помощью которого мы формальным образом определяли построение интриги; он влечет за собой, помимо того, *обогащение* самого понятия действия пропорционально обогащению понятия интриги» [5: 161]. П. Рикер считает, что «вымышленный рассказ» в плане самого искусства композиции несет в себе более богатую информацию о времени, чем рассказ исторический, причем при анализе конфигурации времени повествованием акцент делается скорее на *форме интеллигентности*, чем на реализации темы времени как таковой.

По признанию французского философа, опираясь на М. М. Бахтина, он пришел к парадоксальному выводу о том, что «репрезентация реальности в процессе изменения, изображение незавершенных личностей и референция к неопределенному настоящему, настоящее «без заключения» требуют больше формальной дисциплины от создателя фабул, чем от рассказчика, использующего героический модус, который несет в себе внутреннее завершение» [5: 161]. Для характеристики нового «способа завершения», сформировавшегося в романе XX в., это чрезвычайно важное замечание. Зазор между изображенным временем и временем изображения предоставляет безграничные возможности манифестации времени и обогащает личностный опыт конфигурации времени современного человека.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975.
2. Бонецкая Н. К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию со дня Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995) / сост., ред. К. И. Исупов. – СПб., 1995. С. 32–42.

3. Кларк К., Холквист М. Архитектоника ответственности / пер. с англ. Н. Бонецкой // Философские науки. – 1995. – № 1. – С. 9–35.
4. Медведев П. Н (М. М. Бахтин) Формальный метод в литературоведении. – М., 1993.
5. Рикер, Поль. Время и рассказ. – М.; СПб.: Университетская кн., 2000. – Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе.

УДК 82.081

*И.С. Урюпин**

Фольклорная природа образа кота Бегемота в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В статье исследуется историко-философский аспект одному из самых загадочных русских романов XX в., «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, вызывающему бесчисленные споры в отечественном и зарубежном литературоведении. Автор, исследуя историко-философскую парадигму произведения, обнаруживает взаимодействие различных культурных кодов, переплавившихся в самобытные художественные образы. Один из них, образ кота Бегемота, аккумулирует в себе западно-европейскую и восточно-славянскую мифологическую стихию, получает неповторимый национальный колорит, связанный с русской фольклорной традицией, в частности – с поэтикой русского лубка.

The article is devoted to one of the most mysterious Russian novels of the XX century – ‘The Master and Margarita’ which caused many arguments and discussions in the Russian and foreign science of literature. The author analyzes historical and philosophical problems discovering interaction of different cultural codes, which transformed into the artistic images. One of them is image of Begemot, which accumulates West European and East Slavonic mythological elements, is shown through inimitable national colour, associated with the Russian folklore traditions, with the poetic of the Russian cheap print.

Ключевые слова: традиции, мифология, образ, русский лубок.

Key words: traditions, mythology, image, the Russian cheap print.

«Неразлучной парочкой» [1: 349] назвал Воланд своих «озорных» спутников – Коровьева и Бегемота, успевших – прежде чем навсегда покинуть Москву – совершить «последние похождения», в которых в полной мере проявилось «генетическое» родство персонажей, их единоприродная сущность, принадлежность к общему культурно-архетипическому и мифопоэтическому корню.

* **Урюпин Игорь Сергеевич**, кандидат филологических наук, доцент, докторант, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина; isuryupin78@mail.ru

Так, к древнеславянскому «скотьюму богу» «Велесу Коровину» в равной мере оказываются причастны и Коровьев-Фагот [2], и кот Бегемот, поскольку оба они обнаруживают мифологические признаки, восходящие к одному из олицетворений Велеса – демонической силе, именуемой русским народом Коровьей Смертью, которая представлялась иногда в виде «черной кошки», «незаметно гуляющей среди общества и напускающей на него порчу». Бывший некогда одним из могущественных богов славянского пантеона Велес в эпоху принятия Русью христианства стал восприниматься «черным чертом с коровьими ногами», который, «сталкиваясь с громом-молнией, превращался в кошку или кота черной масти» [3: 11]. Звероподобный бог Велес («его связь со "скотьем" (то есть животным) царством вытекает уже из его имени: Волос – волосатый – волохатый – мохнатый» [4: 45]) в булгаковском романе некоторыми своими свойствами проявился в образе «мохнатого» [1: 256] кота Бегемота.

Однако славянская мифопоэтическая традиция, восходящая еще к древнерусской летописи, включающей «миниатюру со сценой принесения клятвы дружиной князя Олега» (где воины клянутся Велесом, изображенным «в виде змеи» [5: 109]), донесла иной образ языческого божества – «змееобразный» [5: 109], который так же художественно обыграл М.А. Булгаков в своем романе. Намек на «змеиный» код, чрезвычайно важный для уяснения феномена Воландовской свиты, содержится не только в образе Коровьева, наделенного даже внешне чертами змея («гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно» [1: 8], способный «с великой ловкостью на ходу ввинтиться в автобус» [1: 51]), но – опосредованно – и в образе кота Бегемота.

Уже само имя персонажа вызывает ассоциации, восходящие к библейской Книге Иова, в которой Господь говорит праведнику о земном (бегемоте) и морском (левиафане) чудищах, противостоящих Его «величию и славе»: «Вот бегемот, которого Я создал <...> вот, его сила в чреслах его и крепость его в мускулах чрева его; поворачивает хвостом своим, как кедром» [Иов 40, 10–13]. Бегемот и левиафан, «гигантский змей или чудовищный дракон», «враждебное богу могущественное существо» [6: 308], согласно древнееврейской мифологии, являются равноправными ликами сатаны. В Откровении св. Иоанна Богослова дьявол прямо называется «древним змием» [Откр. 12, 9]. Вообще в Священном Писании князь тьмы нередко уподобляется самым разным пресмыкающимся тварям (аспидам, василискам, драконам, ехиднам), в том числе и «большому сухопутному животному» – бегемоту, которого семитские племена (что указано, между прочим, в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, весьма авторитетном для М.А. Булгакова) также относили к «голым гадам» и считали «исчадием ада и воплотившимся диаволом» [7: 257].

Имя «Бегемот», принадлежащее одному из могущественных демонов преисподней, писатель обнаружил в книге М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом», изданной в Санкт-Петербурге в 1904 г., которую тщательно изучил в ходе работы над романом. В исследовании, посвященном демонологическим легендам и преданиям Европы, его автор, подробно разбирая «луденское дело» урсулинского монастыря во Франции XVII в., описывает одержимую дьяволом игуменью Анну Дезанж, из которой были изгнаны семь бесов: Асмодей, Амон, Грезиль, Левиафан, Бегемот, Баллам, Изакарон. О Бегемоте, в частности, сказано, что он «происходил из чина Престолов», «изображался в виде чудовища со слоновой головой, с хоботом и клыками», «руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени» [8: 308].

Булгаковский персонаж, видимо, не случайно имеет некоторое внешнее сходство с этим демоном: «жутких размеров черный кот» [1: 82] показался секретарше председателя Зрелищной комиссии Анне Ричардовне самым настоящим «бегемотом» («здоровый, как бегемот» [1: 185]). Вместе с тем таинственный «котяра» [1: 129] наделен и внутренними качествами Бегемота – «демона желаний желудка», что уже отмечалось Б.В. Соколовым [9: 315]. Вообще в европейской средневековой литературе, неоднократно обращавшейся к inferнальным образам, бес «желаний желудка» является одним из главных искусителей человека: например, в «Божественной комедии» Данте он также представлен «хищным и громадным» зверем: «его глаза багровы, вздут живот, жир в черной бороде, когтисты руки» [10: 99]. Но в отличие от дантевского жестокого, «грязнорылого» Цербера, вгрызающегося в кости грешников, булгаковский Бегемот – его диаметрально противоположность – такая же вечная, как «естественная» непримиримость пса и кота.

В романе «Мастер и Маргарита» оппозиция «кот / пес» встречается всего однажды и связана с эпизодом следствия по делу пропажи администрации Варьете после сеанса черной магии. «Знаменитый Тузбубен» («остроухая, мускулистая, цвета папиросного пепла собака»), почувствовав недавнее присутствие нечисти в кабинете финдиректора, «зарычал, оскалив чудовищные желтоватые клыки, затем лег на брюхо и с каким-то выражением тоски и в то же время ярости в глазах пополз к разбитому окну», «вскочил на подоконник и, задрав острую морду вверх, дико и злобно завыл» [1: 180]. Собачий вой, указывал А.Н. Афанасьев, служил предвестием бед и несчастий, поскольку собака, способная по своей природе воспринимать «незримые очами смертных» миры, «чуёт черта» и в силу своего «духовидства» [11: 224] предупреждает об опасности. В

христианской мифопоэтической традиции за собакой закрепилось устойчивое значение трезвого и неподкупного стража, что также нашло непосредственное отражение в произведении М.А. Булгакова в образе верного друга Понтия Пилата, его единственно близкого существа – собаки Банги. Однако оппозиция «кот / пес» в «Мастере и Маргарите» значительно сложнее очевидного противопоставления образов и проявляется на самых разных уровнях – от буквально-прямого до метафорически-сущностного. Если пес (будь то авторитетный сыщик Тузбубен или беззаветно преданная прокуратору Банга) наделен в романе всеми позитивными свойствами, то кот, напротив, бравирует своими пороками и слабостями, приобретающими особый инфернально-романтический ореол.

Так, обжорство и бражничество Бегемота становятся не только его отличительной чертой (в силу мифологической природы «демона желаний желудка»), но и устойчивой маской, которой щеголяет персонаж в свите иностранного артиста. Поэтому все эпизоды, в которых Бегемот предается утолению желаний своего чрева, нарочито комичны и фееричны: вот в квартире Степы Лиходеева он «в развязной позе развалился» «на ювелиршином пуфе», держа «стопку водки в одной лапе» и «вилку», на которую «успел поддеть маринованный гриб, в другой» [1: 82]; на великом балу сатаны наполнил бассейн жидкостью «темно-желтого цвета» и, «трижды повернувшись в воздухе, обрушился в колыхающийся коньяк» [1: 263–264]; а после бала за ужином «при камельке», «в тесной компании приближенных и слуг» Воланда, «залихватски» пил «чистый спирт» и забавлял всех собравшихся своими кулинарными пристрастиями: «Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел», «намазал горчицей устрицу», вызвав недоумение Геллы («Ты еще винограду сверху положи» [1: 268]). Апофеозом чревоугодничества Бегемота стало посещение Торгсина на Смоленском рынке, где «толстяк» вдоволь насытился всеми «прелестями» «гастрономического и кондитерского отделений»: «Бегемот, проглотив третий мандарин, сунул лапу в хитрое сооружение из шоколадных плиток, выдернул одну нижнюю, отчего, конечно, все рухнуло, и проглотил ее вместе с золотой оберткой»; «Бегемот отошел от кондитерских соблазнов и запустил лапу в бочку с надписью "Сельдь керченская отборная", вытащил парочку селедков и проглотил их, выплюнув хвосты» [1: 339].

Но за внешне комической и даже гротескно-буффонной сценой куража Бегемота и Коровьева-Фагота в Торгсине проступает отчетливый символический пласт, раскрывающий суть «похождений» двух демонов-искусителей, соблазняющих человечество «хлебом» и «зрелищами». Перед многочисленными посетителями «прекрасного магазина» (которых писатель настойчиво именуется «публикой»:

«сзади уже напирала и сердилась публика» [1: 337]; «публика стала окружать негодяев...» [1: 340]) они разыгрывают «спектакль» на извечный сюжет о «царе голоде», что правит миром, поминутно импровизируя и расставляя в нем современные акценты. «Граждане! – вибрирующим тонким голосом прокричал» Коровьев, он «подпустил дрожь в свой голос и указал на Бегемота, немедленно скроившего плаксивую физиономию, – бедный человек целый день починает примуса; он проголодался... а откуда же ему взять валюту?»; «Откуда? – задаю я всем вопрос! Он истомлен голодом и жаждой!» [1: 340].

«Голод и жажда» – библейская метафора человеческого существования – наполняется в романе особым смыслом. Следуя за ветхозаветным пророком Амосом, возвестившим древним иудеям Божью волю: «Я пошлю на землю голод, – не голод хлеба, не жажду воды, но жажду слышания слов Господних» [Ам. 8, 11], М.А. Булгаков сетует на оскудение «духовной жажды» среди московского народонаселения, пораженного бесом «желаний желудка». И этот бес в соответствии с оригинальной демонологической концепцией «Мастера и Маргариты» (в которой сатана и его свита играют позитивную роль «обличителей человеческих пороков» [12: 463]) сам «разоблачает» чревоугодие. Он «кривляется» перед «столпившейся публикой» в Торгсине, выставляя наружу все ее слабости и недостатки, как отражают «сверкающие зеркальные двери» [1: 337] магазина всех входящих в него покупателей. При этом Бегемот «ломает комедию», совершая «показательную» расправу над одним «иностранцем» «в парадном сиреневом костюме», который «от лососины весь распух» и «весь набит валютой» [1: 340]: в результате «трюка» толстяка «сиреневый» провалился в кадку с керченской сельдью и «на чистом русском языке, без признаков какого-либо акцента» [1: 341], стал звать милицию.

Довершает «гастрономический» эксперимент над москвичами, забывшими Бога и заботящимися исключительно о «маммоне» [Мф. 6, 24], визит Бегемота и Коровьева в Дом Грибоедова, в котором, «как ананасы в оранжереях», «скрывается и вызревает целая бездна талантов» [1: 342]. Но вместо высокого служения искусству «будущие авторы "Дон-Кихота", или "Фауста", или, черт меня побери, "Мертвых душ"» [1: 342] предаются утолению чрева, что не может не возмутить даже вассалов князя тьмы. Коровьев и Бегемот в насмешку над литераторами Массолита надевают на себя писательские маски и, ловко манипулируя ими («Коровьев против фамилии "Панаев" написал "Скабичевский", а Бегемот против Скабичевского написал "Панаев"» [1: 344]), изнутри подрывают авторитет всех бездарных «борзописцев», больше всего мечтающих полакомиться «филейчиком из рябчика». Потому неудивительно, что эти «масти-

тые» беллетристы и поэты-графоманы с нескрываемой завистью и злобой устремили «недовольные глаза» на столик, «как бы по волшебству обраставший яствами», «перед двумя одетыми какими-то шутами гороховыми» [1: 346] необычными посетителями.

Данная женой литератора Петракова-Суховея мимолетная характеристика Бегемота и Коровьева («шуты гороховые») раскрывает подлинный смысл этих образов, буквально «разыгрывающих» современных обывателей-профанов, утративших сакральные чувства и идеалы. Так, в насмешку над мнимой благопристойностью и порядочностью советских граждан, непроницаемых для всего выходящего за пределы житейского рассудка, булгаковский Бегемот шаржированно копирует москвичей: ездит в трамвае («странный кот подошел к подножке моторного вагона "А", стоящего на остановке, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гривенник через открытое по случаю духоты окно», но «ни кондукторшу, ни пассажиров не поразила самая суть дела» [1: 51]), щеголяет своей мещанской неприемлемостью и убогостью («не шалю, никого не трогаю, починяю примус» [1: 333]), при этом предается невиданному обжорству и пьянству.

Однако чревоугодие и бражничество, согласно исследованиям М.М. Бахтина, непревзойденного знатока народной культуры европейского средневековья, в мировой литературе зачастую выступают формой выражения предельной внутренней свободы героев от внешнего мира, который они презирают, ибо «видят изнанку и ложь каждого» его проявления [13: 88]. Образы обжор и пьяниц уже в доклассовом фольклоре приобрели архетипические черты «плута, шута и дурака» [13: 88]. «Дураки, глупцы, шуты, – замечает О.М. Фрейденберг, – метафорически наделяются вечным голодом, прожорливостью (свойство смерти), ненасытной, баснословной жадностью к еде и питью» [14: 131]. Отсюда, вероятно, и обжорство булгаковского кота есть не что иное, как признак его шутства.

«Шутом гороховым» [1: 247] прямо назвал Бегемота и князь тьмы, представляя его Маргарите. Использованный Воландом исконно русский фразеологизм (о чем свидетельствуют данные авторитетного лексикографа XIX в. М.И. Михельсона [15, II: 544]) для характеристики своего верного спутника вносит в образ кота Бегемота особый семантический оттенок, позволяющий рассматривать его в контексте русской фольклорно-мифопоэтической традиции. Более того, само выражение «шут гороховый» подразумевает не просто «выворотного» «шутника, забавного весельчака – по призванию или ремеслу» [15: 544], но, как утверждал В.И. Даль, вызывает устойчивую ассоциацию с главным героем «потешных представлений», называемым «в нашей кукольной комедии» «петрушкой» [16,

650]. «Несомненное сходство с русским Петрушкой, лицедеем балаганных пасхальных и масленичных гуляний» [17: 359] отметили в образе Бегемота И. Белобровцева и С. Кульюс.

Более того, каждая сцена романа «Мастер и Маргарита», в которой фигурирует таинственный кот, сопряжена с целым каскадом искрометных шуток, розыгрышей, интермедий. Во время сеанса «черной магии» Бегемот «отмочил штуку», так поразившую публику, что «никто даже не ахнул, только рты раскрыли»: «он на задних лапах подошел к подзеркальному столику, передней лапой вытащил пробку из графина, налил воды в стакан, выпил ее, водрузил пробку на место и гримировальной тряпкой вытер усы» [1: 118]. Выступление Бегемота в Варьете оказало неизгладимое впечатление на московских обывателей, восторженно кричавших: «Класс! Класс!» всякий раз, когда кот совершал какой-нибудь, даже самый незначительный и банальный трюк, при этом исполненный важности и самодовольства, он непременно «раскланивался, шаркнув правой задней лапой, и вызывал невероятный аплодисмент» [1: 120].

Весь эпизод с участием Бегемота в Воландовском представлении создан М.А. Булгаковым в традициях русского лубка, поэтика которого стала основой микросюжета о «коте-балагуре», хорошо известного в фольклоре в самых разных его модификациях – от лубка «Кот казанский» (1800-е годы) до многочисленных «историй» о том, «Как мыши кота погребают» (1858). В русском народном поэтическом творчестве кот – один из излюбленных персонажей. Он встречается в произведениях едва ли не всех жанров, в самых архаических из них – в колыбельных песнях, бытовых и волшебных сказках – передается древнейшее представление (не только египтян, но и славян) о причастности котов (особенно черных) к нечистой силе. Бегемот в романе «Мастер и Маргарита», между прочим, с гордостью говорит об этом и «считает долгом предупредить, что кот древнее и неприкосновенное животное» [1: 333]. Мифологическая традиция связывает кота с пограничным локусом, разделяющим и сопрягающим два диаметрально противоположных мира – сна и яви, земной реальности и фантастического «иного царства».

Более того, кот не только «проникает» эти миры, одновременно пребывая в том и в другом, но и вбирает в себя два природных начала: человеческое и звериное. Отсюда, по мнению В.Н. Топорова, в фольклоре так распространен «мотив превращения кота в человека и обратного превращения человека в кота» в силу «неуловимости границ между кошачьим и человеческим» [3: 11]. М.А. Булгаков не случайно в образе Бегемота постоянно подчеркивает его «двойное бытие» – человеческое и кошачье одновременно: «кот тронулся на задних лапах» [1, 50]; «кот начал шаркать задней лапой... выделявая какие-то жесты, свойственные швейцарам, открывающим

дверь» [1: 125]. Есть в романе эпизоды, в которых писатель воспроизводит и сам процесс преобразования кота в человека на глазах у изумленных обывателей: так Анна Ричардовна, впустившая в кабинет Прохора Петровича самого настоящего кота, своими глазами видела, как этот кот превращается в «толстяка, тоже с какой-то кошачьей мордой» [1: 185]; швейцар, остановивший Коровьева «у зеркальных дверей Торгсина» («С котами нельзя!»), «выпучил глаза» на странную метаморфозу: «никакого кота у ног гражданина уже не оказалось, а из-за плеча его вместо этого уже высовывался и порывался в магазин толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота» [1: 337].

«Человекоподобные» коты, уважительно именуемые в русских народных сказках «Котами Котофеичами», «Котофеями Ивановичами», нередко оказываются героями лубочных листов. Исследуя «художественную природу русских народных картинок», Ю.М. Лотман выявил их универсальные структурно-семиотические признаки, проявляющиеся в произведениях словесного искусства, в которых даже, на первый взгляд, «нелубочное изображение» может «функционировать как разновидность "народной картинки"» [18: 323]. В романе «Мастер и Маргарита» таких «народных картинок» немало, но, пожалуй, самые яркие из них связаны с образом озорника и лицедея Бегемота – самого настоящего «шута горохового», без которого не обходится ни одна лубочная «камедь».

Вообще русский лубок немислим без «шутовских сюжетов», «ориентированных на театральное зрелище, игру» [18: 325]. Отсюда «тяготение лубка к маске» [18: 324], причем «народные картинки» «не просто подражают типу маски», а в полной мере «воспроизводят шутовское поведение» [18: 325] персонажа, *иронизирующего над самим собой*. Булгаковский Бегемот представляет собой именно такой тип героя, «валяющего дурака» [1: 248], как точно выразился о своем помощнике мессир, ибо «валять дурака» – значит лишь притворяться шутком, играть его роль, что с величайшим успехом и делает кот в свите Воланда. Он постоянно *иронизирует* и над своим *красноречием* («речи мои представляют... вереницу прочно упакованных силлогизмов, которые оценили бы по достоинству такие знатоки, как Секст Эмпирик, Марциан Капелла, а то, чего доброго, и сам Аристотель» [1: 248]), и над своим *внешним обликом* («штаны коту не полагаются, мессир» [1: 247], «уж не прикажете ли вы мне надеть и сапоги? Кот в сапогах бывает только в сказках, мессир», «я не намерен оказаться в комическом положении» [1: 248]), и над своей *миссией в дьявольской компании* («попрошу меня не учить» [1: 268], «я буду молчаливой галлюцинацией» [1: 278]).

Однако изначально присущая русским «народным картинкам» игровая природа, традиционно выражающаяся во всевозможных

разновидностях «шутовства» (*паясничания*), в «тематическом репертуаре лубка», по наблюдению Ю.М. Лотмана, предстает зачастую в своей особой форме – «чудачества», смысловое ядро которой составляет весьма специфическая эстетическая категория – «"чудо"» [18: 334]. В семантике самого слова «чудо» содержится не только указание на нечто сверхъестественное, чудесное, но – что не менее важно – обнажается странно-смешная, нелепая, чудная сущность вещей и явлений. М.А. Булгаков, создавая образ чудака Бегемота, безусловно, художественно учитывал многозначность самого понятия «чудачество», и потому весь эпизод с котом в Варьете построил в соответствии с поэтикой «лубочного» «чуда». Таким «чудом» – поистине «невиданной вещью» [1: 123] – для «двух с половиной тысяч человек в театре» оказалась расправа с Жоржем Бенгальским, у которого Бегемот «пухлыми лапами» «в два поворота сорвал» «голову с полной шеи» [1: 123], а после публичного акта прощения зрителями незадачливого «рационалиста», дерзнувшего утверждать, что «никаких чудес и магии не существует» [16: 122], «нахлобучил голову» конференсье «на свое место» [16: 123]. Ю.М. Лотман, анализируя лубочные листы, отмечает повышенный интерес народных художников к разного рода уникамам («великанам, карликам, уродам и пр.»), обычно демонстрируемым во время балаганных зрелищ. «Говорящая голова» Бенгальского из булгаковского романа в полной мере соответствует стилистике «народных картинок» из собрания Д.А. Ровинского [18: 335].

«Лубочная» эстетика значительно обогатила поэтику «Мастера и Маргариты», но особенно ярко проявилась в сценах с участием кота Бегемота, в которых художественно реализовалась вся многоцветная палитра «народных картинок»: и *статичный портретный офорт* («неизвестно откуда взявшийся кот, громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами» [1: 50]; «Теперь на шее у кота оказался белый френч галстук бантиком, а на груди перламутровый дамский бинокль на ремешке. Кроме того, усы кота были вызолочены» [1: 247]), и *динамичный пассаж о хвастуне-фантазере*, неоднократно становившемся героем лубочных листов после распространения в России анонимных сюжетов по мотивам книги Р.Э. Распе о приключениях барона Мюнхгаузена («жмурясь от удовольствия», Бегемот «рассказал о том, как однажды он скитался в течение девятнадцати дней в пустыне и единственно, чем питался, это мясом убитого им тигра», после чего «все хором воскликнули: "Вранье"» [1: 269]).

«Вранье от первого до последнего слова» [1: 269] составляет не только сущность всех реплик и реприз Бегемота, но и сопроводительного «текста» лубочных картинок, который соотносится с изо-

бражением «не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание» [18: 325]. Все мизансцены с участием кота построены по этому принципу: Бегемот «начинает заговаривать зубы, подобно самому последнему шарлатану на мосту» [16: 248] («тема»), за кое бы дело он ни взялся («ее *развертывание*»): будь то встреча в квартире № 50 Максимилиана Андреевича Поплавского, которого он вызвал из Киева в Москву «правдивой» телеграммой о смерти Берлиоза («Меня только что зарезало трамваем на Патриарших» [1: 190]), а затем выпроводил вон («Ваше присутствие на похоронах отменяется», «потрудитесь уехать к месту жительства» [1: 195]), или же игра в «живые шахматы» накануне весеннего бала полнолуния, когда, проиграв партию Воланду, кот «тихонько подпихнул своего короля в спину» и лживо заявил о своей «конечной победе» [1: 249].

Не гнушаясь обмана и надсмехаясь над привычными нравственными нормами, Бегемот в полной мере воспроизводит «игровую стратегию», характерную для персонажа «балагана», для которого, по мнению Ю.М. Лотмана, свойственно «чувство дозволенности нарушения моральных запретов» [18: 328]. На «балаганный тип» героя, к которому относится в романе «Мастер и Маргарита» кот, указывает и сам автор, заостряя внимание на эпизоде перебранки Воланда с Бегемотом: «Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади?»; «Долго будет продолжаться этот балаган под кроватью? Вылезай, окаянный Ганс!» [1: 247]. И. Белобровцева и С. Кульюс возводят образ Бегемота «к комическому персонажу немецкого балагана Гансу» [17: 359], само имя которого – «Gans» – в немецком языковом сознании вызывает вполне определенную ассоциацию – «"дурак" или "дурачок"» [17: 359]. В европейской средневековой культуре «дурак» – больше, чем просто маска, это ипостась демиурга в балагане-мистерии. По мнению М.М. Бахтина, смех дурака, носящий «народно-площадной характер», имеет одно главное свойство – он «выносит на площадь» «отраженное чужое бытие», «этим создается особый модус овнешнения человека» [13: 89].

Булгаковский Бегемот, примиряя на себе чужое *бытие* (кота, толстяка-мещанина, писателя), «овнешняет», т. е. в нарочито гротескной, комической форме «разоблачает» человеческие пороки и слабости *изнутри*, выворачивая их *вовне*, отчего «и сам смеется, и над ним смеются» [13, 89]. При этом смех героя приобретает важное онтологическое свойство: он вовсе не *маскирует*, а *обнажает* истинный смысл всего мирового «балагана», суть которого хорошо известна «форменному пророку» [1: 352], каким не без оснований считает себя Бегемот («уж вы мне верьте» [1: 352]). Однако «проро-

чество» Бегемота равносильно его «юрродству», которое он не оставляет, до конца исполнив возложенную на него миссию. Даже когда, совершив «последние похождения», Бегемот явился на «террасу одного из самых красивых зданий в Москве» [1: 348], чтобы принести мессире отчет о своем земном воплощении, кот не перестает дурачиться: несет, по словам Воланда, «какую-то чушь» [1: 352] о «своей жене», будто бы «двадцать раз рисковавшей остаться вдовой» [1: 351] из-за преследований, которым он подвергся в советской столице. «Но, по счастью, мессир, я не женат» [1: 351], – признается кот. Так, чужое *бытие* настолько захватывает Бегемота, что он забывает о своем *подлинном бытии*, которое проявляется лишь в финале романа, где с котом происходит последняя метаморфоза, раскрывающая его сущность.

Но прежде чем навсегда расстаться со своим шутовским обликом, кот обратился к Воланду с одной просьбой: «Разрешите мне, мэтр... свистнуть перед скачкой на прощание» [1: 365]. Свист как последний аккорд в выступлении Бегемота, в образе которого В.Б. Петров обнаруживает черты «кота-баюна» [19: 278], усыпляющего до поры и без того сонных обывателей, призван в конце концов разбудить московское народонаселение и вывести его из духовного оцепенения. А это действительно может сделать только мифический «кот-баюн», голос которого, по утверждению А.Н. Афанасьева, «раздается на несколько верст; сила его громадная» [11: 207]. Такой силой обладал и Бегемот, от его «резкого свиста» «в роще посыпались сухие сучья с деревьев, взлетела целая стая ворон и воробьев, столб пыли понесло к реке, и видно было, как в речном трамвае, проходившем мимо пристани, снесло у пассажиров несколько кепок в воду» [1: 365–366].

«Хохот Бегемота» [1: 366] завершил весь спектакль, разыгранный Воландом и его свитой в Москве. И когда ночной занавес закрыл «мир-театр», актеры сбросили свои маски. «Притих даже неугомонный Бегемот» [1, 367], «ночь оторвала» у него «и пушистый хвост», «содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочьями по болотам»: «тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих и он и летел беззвучно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны» [1, 368].

«Молчаливый и серьезный» [1: 367] «демон-паж» блестяще сыграл роль «кота-балагура». Создавая самобытный образ озорника Бегемота, М.А. Булгаков органично соединил и переплавил две мифопоэтические и культурно-философские традиции: западно-

европейскую и славяно-русскую, обнаружив в них единый корень, особенно явственно проявившийся в народной смеховой культуре.

Список литературы

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита; Письма // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – Т. 5.
2. Урюпин И.С. Синтез культурных кодов в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: образ Коровьева-Фагота в контексте восточно-славянской и западно-европейской мифологии // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 5 (61). – С. 304–309.
3. Топоров В.Н. Кот // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. – М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2: К – Я. – С. 11.
4. Семенова М. Мы – славяне!: Популярная энциклопедия. – СПб.: Азбука-классика, 2007.
5. Русская мифология: энцикл. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007.
6. Мейлах М.Б. Левиафан // Мифологический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С. 308.
7. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь. – СПб., 1891. – Т. III: Банки – Бергер.
8. Орлов М.А. Сказания и легенды средневековой Европы. – Ростов н/Д: Феникс; СПб.: Северо-Запад, 2007.
9. Соколов Б.В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты». – М.: Яуза, Эксмо, 2006.
10. Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. – М.: Худ. лит-ра, 1967.
11. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси. – М.: Эксмо, 2007.
12. Лескис Г. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Радуга, 2007.
13. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000.
14. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.
15. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: в 2 т. – М.: ТЕРРА, 1994.
16. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: ТЕРРА, 1995. – Т. 4: Р – V.
17. Белобровцева И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007.
18. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академ. проект, 2002.
19. Петров В.Б. Художественная аксиология Михаила Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2003.

**Век XXI: мир новых возможностей
или счастливый сон человечества?
(по повести братьев Стругацких «Хищные вещи века»)**

«Хищные вещи века» – одна из антиутопий, созданных братьями Стругацкими. В центре внимания писателей находится человек, его внутренний мир и духовный потенциал человечества. Культ потребления, материалистически ориентированная эпоха представляют для личности не меньшую опасность, чем тоталитарный режим.

«Ravenous things of the world» by Strugatskie belongs to the genre of anti-Utopia. It is one of the brothers writings just of such kind. The authors attention is concentrated on a personality, its inner world and inward potential of the humanity. The main problem is the one of consumption in society. When people turn in into a pagan god, for one's mind it is much more dangerous than totalitarism.

Ключевые слова: фантастика, братья Стругацкие, социальный прогноз, антиутопия.

Key words: Fiction, Brothers Strugatskie, social forecast/prognosis, anti-Utopia.

Социальный прогноз – постоянное искушение для художника, обратившегося к исследованию человека как «общественного животного». В бесчисленных попытках обозначить маршрут движения человечества смелые мастера слова колебались от описания блистательного Царства всеобщего благоденствия до мрачных картин самой жестокой тирании.

Тенденции предшествующего научного, социального и культурного развития получают закономерное воплощение или следствие в реалиях нашего века, отмеченного растущими темпами технического прогресса и трансформацией в связи с этим мышления человека. Около столетия назад Евгений Замятин, образно отмечая динамизм современности, бросал взгляд на мир из окна мчащегося автомобиля. Нынешний человек уже знаком с социологическим термином «футурошок», с самим этим явлением и его последствиями.

В одной из своих статей Аркадий и Борис Стругацкие высказали мысль о том, что «утопия родилась очень давно, а умерла в XX веке. Что же касается романа-предостережения, то родился он на гра-

* **Борода Елена Викторовна**, кандидат филологических наук, докторант, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина; lenavladim@rambler.ru

ни XIX–XX веков и умрет не скоро, ибо литература вкусила от сладкой горечи и познала болезненное наслаждение мрачных пророчеств» [2: IV, 450].

Творчество самих братьев, подобно грезам человечества, движется от светлых мечтаний к мрачным прогнозам. «Хищные вещи века» – это, по многим признакам, одна из созданных Стругацкими антиутопий. Мир без проблем, без горя, мир полного изобилия и удовлетворенных потребностей. «Человеческие общества переходят от стеснения, гнета, жестокости, опасности, негарантированности жизни, от ужасов войн и революций, от жизни суровой к более спокойной, довольной, свободной жизни, к жизни мещанской, к погоне за наслаждениями, к деморализации и упадку», – пишет о подобных обществах Н.А. Бердяев, многозначительно добавляя: «И потом вновь повторяется то же самое» [1: 329].

Нетрудно определить, какого рода опасения владели русскими писателями, которые во многом способствовали становлению отечественной фантастики. Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков, А.Толстой, В. Набоков, изрекшие свои прорицания, наблюдали становление советского Левиафана. Стругацким довелось наблюдать его агонию. Потом наступила другая эпоха.

Отличия в оценке тоталитарного общества видели сами Стругацкие, отмечая наиболее значимых для эпохи художников-прорицателей, но констатируя иные последствия насилия над личностью: «Опыт гнусных тоталитарных режимов XX века обнаружил, что с человеком может происходить кое-что похуже, чем превращение в робота. Он остается человеком, но он делается ПЛОХИМ человеком. И чем жестче и беспощаднее режим, тем хуже и опаснее делается массовый человек. Он становится злобным, невежественным, трусливым, подлым, циничным и жестоким. Он становится рабом» [2, XI: 482]. Они подводят грустный итог: «Авторы антиутопий начала XX века ошибались прежде всего потому, что боялись главным образом потери свободы – свободы мысли, свободы выбора, свободы духа... Выяснилось, что массовый человек не боится потерять свободу – он боится ее обрести» [2, XI: 486].

Однако потеря свободы, как известно, может быть обусловлена не только прямым насилием. В погоне за наслаждениями человек обретает ярмо другого рода. Связь «Хищных вещей...» с антиутопией, разумеется, была замечена в отечественной критике и публицистике. В частности, В. Ган называет «Хищные вещи века» «повестью-предупреждением» [2, IV: 582], В. Сапарин в связи с комментируемой им повестью Стругацких ссылается на зарубежные образцы, определяя их тем же понятием [2, IV: 585].

И все-таки однозначно классифицировать повесть было бы не совсем бесспорно. С одной стороны, Б. Стругацкий сам говорит о

том, что «авторы были уверены, что написали антиутопию, изобразили мир, в котором каждому уважающему себя человеку тошно и стыдно жить» [2, IV: 606]. Однако тут же комментирует: «Наше отношение к этому миру, как к АНТИУТОПИИ, переменялось. Мы поняли, что этот мир, конечно, не добр, не светел и не прекрасен, но и не безнадежен в то же время, – он способен к развитию. Он похож на дурно воспитанного подростка, со всеми его плюсами и минусами. И уж во всяком случае, среди всех придуманных миров он кажется нам наиболее ВЕРОЯТНЫМ. Мир Полудня, скорее всего, недостижим, мир "1984", слава Богу, остался уже, пожалуй, позади, а вот мир "хищных вещей" – это, похоже, как раз то, что ждет нас» [2, IV: 606].

В подавляющем большинстве критических статей после выхода повести отмечалось «ограниченное социальное видение» писателей. Однако то, что в повести не отражены, с позиции тогдашней конъюнктуры, социальные противоречия в типично буржуазном потребительском обществе, сейчас, пожалуй, уместно оценивать как существенную часть авторского замысла. Угроза духовному миру человека в полной мере обнажается именно тогда, когда все социальные противоречия устранены. Общественная борьба – это в некотором роде ширма, за которой скрывается духовная ипостась человека как существа, предполагающего устремленность в бесконечность, в чем бы она ни проявлялась. Эта сущность требует гораздо больших духовных усилий и гораздо более грандиозной работы над собой, чем социальная борьба.

Повесть номинально продолжает тему «Стажеров» Однако «Хищные вещи...» уводят в сторону, противоположную романтическому пафосу «стажерской» трилогии. Здесь не только проблема мещанства как категории нравственной. Авторами поднимается проблема экзистенциального характера, возникающая перед обществом в эпоху благоденствия.

Каждой эпохе свои искушения и свои опасности. Опасность для души быть уничтоженной вещами, материальным бытом несколько не меньше опасности подвергнуться насилию. Предупреждение о скрытых опасностях благополучной эпохи, царства изобилия можно без труда и неоднократно найти в сокровищнице отечественной философской мысли, в частности, у Н.А. Бердяева, который определяет материалистически акцентированную культуру понятием Царства Кесаря. «Когда социальный вопрос будет решен и все люди поставлены в условия достойного существования, когда не будет страданий от необеспеченного положения в обществе, от голода, холода, невежества, болезней, несправедливостей, тогда, именно тогда усилится чувство и сознание непреодолимого трагизма жизни, тогда не избранных только, а многих охватит духовная тоска» [1: 226].

Один из ликов в галерее наиболее общих типов, выписанных Стругацкими, – Человек Беззаботный. В «Хищных вещах...» именно он становится предметом внимания авторов. «Нам исключительно повезло. Мы родились в величайшую из эпох – в Эпоху Удовлетворения Желаний... О наука! Ты наконец освободила человечество! Ты дала нам, даешь и будешь отныне давать все... Любовь, радость, удовлетворенность, а для желающих, для тех, кто утомлен счастьем, – сладкие слезы, маленькие спасительные горести, приятные утешительные заботы, придающие нам значительность в собственных глазах» [2, IV: 58–59]. Вот, насколько возможно, вдохновенная хвала эпохе изобилия из уст героя повести доктора Опира. Не случайно этот значимый монолог авторы вложили в уста ученого мужа, так сказать, властителя умов и носителя духовных ценностей своего времени. Ведь сложность в том, что этот мифический рай, созданный воображением Стругацких, подчиняет себе не только материальную природу человека, но посягает и на заполнение пространства духовного.

Так, даже наследие прошлого рассматривается в соответствии с вкладом в создание сытого мира. Остановись, мгновенье, ты прекрасно! Лукавая фраза Фауста может быть произнесена. Перед нами человечество, которое уже ничего, в сущности, не хочет. Доктор Опир проводит краткий экскурс по философии, в котором оказываются опрокинутыми все сомнения и поиски человеческой мысли. Маркс, Фрейд, Ницше – все они рассматриваются только в отношении формирования века благоденствия. Ядро и истоки их философии, а уж тем более грандиозные озарения и нравственные страдания мало кого интересуют.

Тоскующий и мятежный Ницше со своим сверхчеловеком и демонической яростью богооставленности... Материалисты и идеалисты, мистики и агностики... Имена строителей Хрустального Дворца человеческой культуры годятся в лучшем случае в качестве броского названия для нетрадиционного развлекательного клуба. И в самом деле: кому сейчас нужно быть «по ту сторону добра и зла», если неплохо и по эту?

Замятин, говоря в начале XX века о чтении Апокалипсиса как ежедневной газеты, имел в виду сдвиг в сознании современников и неизбежное наступление реальности, которая вчера была лишь поэтическим прозрением. Однако в этом апогее благоденствия подобное замечание звучит более чем иронично. И, пожалуй, страшно.

Царство Кесаря – земной рай, объект вождения для тех, кто еще не живет в этом раю. Весьма значимым оказывается для обозначения идейной канвы произведения разговор Жилина с безымянным революционером. Когда мы свергнем правящую клику, мы сами будем купаться в изобилии, – обещает воинственный собесед-

ник Жилина: «Изобилие плохо, когда его у тебя нет, а у соседа оно есть. А завоеванное изобилие – это отличная штука!» [2, IV: 169].

Масштаб Царства от мира сего по сравнению, допустим, с Единым Государством Замятина у Стругацких несколько иной. Там тоталитарное иго Великого Благодетеля, здесь повсеместное присутствие Великого Дегустатора. Весьма радостно рассуждать о том, что время пессимистов прошло, как время туберкулезных больных и сексуальных маньяков (слава тебе, наука!), что обеспечение изобилия и решение извечных проблем любви и голода сделало присутствие сомневающихся и ропщущих просто неуместным (опять же слава тебе, наука!), что, наконец, путем прямого вторжения в темный мир подкорки можно избавиться от последних сомнений в собственном счастье (слава, слава, слава тебе, наука!). Это реальность «Хищных вещей...», очень похожая на последствия Великой Операции в Едином Государстве: «абсолютно безвредно, необычайно массово и конструктивно просто» [2, IV: 62].

А в действительности, несмотря на славословия науке, которые доктор Опир, в отличие от нас, употребляет без иронии, фактически обожествляется вовсе не наука, а выведенная ею очередная порода Золотого Тельца.

Новая реальность иллюзорна. В этом раю все либо искусственно, либо поверхностно. Чего стоит хотя бы преображение Ивана Жилина под руками мастера: «В зеркале, озаренная прожекторами, необычайно привлекательная и радующая глаз, отражалась ложь. Умная, красивая, значительная пустота... Весь мой внутренний мир, все, что я так ценил в себе... Теперь его вообще могло бы не быть. Оно было больше не нужно» [2: 55].

Окружающий мир представлен муляжами, иллюзиями, химерами... он диктует соответствующую реакцию на него. Получается такое соглашение, подразумевающее псевдодоверие человека к тому, что он видит, и псевдоэмоции, которые испытывает вроде бы всерьез. Если весь мир превращается в игру, то полем для настоящих чувств становится собственно игра.

Примерно в этом русле и следует толковать природу экстремальных игр. Она – в неудовлетворенной потребности человека к совершенствованию своей природы. Сталкиваясь с многообразной и сложной жизнью, преодолевая трудности, личность реализует и развивает свой духовный потенциал. В мире, где незачем бороться, где все возможности уже предоставлены, тяга к полноте бытия, не будучи осознанной, проявляет себя на уровне духовного инстинкта. Человек нуждается в инициации, не имея перед собой ясной цели. В результате его действие превращается в игру. «Теперь ведь жизнь

стала жирная, тихая, всего в достатке. К чему себя применить? Я же не карась, я же человек все-таки, мне скучно, а придумать сам ничего не умею» [2, IV: 121], – так комментирует ситуацию один из персонажей.

Сознание того, что люди вокруг мертвы духовно, порождает в детском восприятии мальчика Лэна образы конкретных живых мертвецов. «Ходят между живыми, как живые, при свете дня... Кивают и улыбаются, но в ночи лица их белые, и кровь выступает на лицах» [2, IV: 100].

Страшненькие картины взбесившихся от жиру людей, поедающих мозг живой обезьяны или в пьяном беспамятстве падающих лицом в разбитое стекло, способствуют развитию болезненной фантазии маленького героя. Гиперболизируя действительность, он меж тем верно улавливает ее суть. В его представлении окружающий мир – это мир разложившейся плоти, создающей видимость живого. «Мы все прокляты», – убежденно говорит он.

Мера пресыщения доходит у обитателей этого рая до того, что они погружаются в мир искусственной действительности, которая реализует все самые скрытые желания. Грезогенератор, слег – все это способы расширить область чувственных наслаждений.

«Иллюзорное бытие... Нет, это не наркотик, куда там наркотикам... Здесь никому не нужен покой, здесь ведь не угнетают и никто не умирает от голода, здесь просто скучно. Сытно, тепло, пьяно и скучно. Мир не то чтобы плох, мир скучен. Мир без перспектив, мир без обещаний» [2, IV: 151–152]. Счастливый сон человечества! Подобно заснувшим девам из евангельской притчи, эти люди угасили светильники Духа. Они проспят, согласно символике этой притчи, и приход Жениха, и конец истории, который для них, впрочем, уже наступил.

Однако сновидения бывают кошмарными. Поистине гротескными, сюрреалистичными представляются Жилину образчики радикальных общественных движений. Артики, пытающиеся заменить естественную жизнь искусственной даже в ее физиологии. Меценаты, остро чувствующие творческое бессилие эпохи, духовную импотенцию пресыщенного общества, а потому выражающие свою причастность к прекрасному в извращенной форме геростратовского наслаждения от уничтожения шедевров. Рыбари, нашедшие мрачное удовлетворение в том, что рискуют жизнью, в которой больше нет места подвигу.

Единственные, кто пытается разбудить несчастных людей, попавших в добровольное рабство к вещам, – интели (разумеется, се-

мантически и генетически родственные понятиям «интеллект» и, что еще важнее, «интеллигенция»). Они доступными средствами борются с воинствующим мещанством, пытаются напомнить, что человек может быть свободным. Но, повинувшись древнейшим правителям мира сего – голоду и любви, – люди не хотят просыпаться.

Впрочем, сами интели предлагают довольно болезненную форму протеста, опускаясь до терроризма, что само по себе свидетельствует о крайней степени запущенности духовного недуга. «Дать этому городу хоть какую-нибудь цель, заставить его оторваться от корыта... Они вызывают огонь на себя, пытаются возбудить в городе хоть одну общую для всех эмоцию, пусть хотя бы ненависть» [2, IV: 177].

Сложно «вернуть людям души, сожранные вещами», – подводит грустный итог герой повести. Пожалуй, это произведение у братьев – одно из самых реалистичных. В авторских комментариях Б.Н. Стругацкий отмечает: «Все, что написано в «Хищных вещах...» тридцать с лишним лет назад, сохраняет свою актуальность и сегодня. Мы стоим на пороге Мира Изобилия и должны быть готовы принять решение, как к этому миру относиться. Все мы вместе и каждый из нас в отдельности. Спасения от этого мира по-прежнему не видно, и – хуже того – непонятно даже, надо ли спасаться» [2, IV: 605].

Что ж, в достоверности прогнозов писателей мы имеем возможность убедиться сами или доверить это не столь отдаленным потомкам. Не менее важным для нашего самосознания (и самолюбия) представляется другое. Имея руль и ветрила, мы все-таки повинувемся воле волн. Нам очень лестно вообразить себя кормчими, но, как это ни грустно, в самом общем своем развитии история предрешена. Пресловутое право выбора принадлежит человеку, но не человечеству. Прыгнуть за борт может каждый. Немногим под силу повести корабль против течения. Но реку вспять не повернуть никому.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. – М.: АСТ, 2006.
2. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр. соч.: в 11 т. – Донецк, 2004.

Е.А. Афанасьева*

«Демонологический» роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни» как предвестник жанра «славянской» фэнтези

Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни» (Берлин, 1930) – характерный образец произведения, целиком и полностью построенного на мифологическом материале. Жанровая специфика произведения – «славянская» фэнтези. Е.М. Неёлов настаивает на том, что для настоящего, полностью сформированного романа-фэнтези данному произведению не хватает лишь сквозного сюжета.

The novel «On the banks of the river Yarin» by A.A. Kondratyev (Berlin, 1930) is a typical example of literary work, which is entirely based on the mythological material. The novel's genre is «Slavic» fantasy. E.M. Neelov insists on that «On the banks of the river Yarin» could have been a real, complete novel, if it had had a transparent plot.

Ключевые слова: славянская фэнтези, сверхъестественные существа, сквозной сюжет.

Key words: Slavic fantasy, supernatural creature, transparent plot.

По мнению некоторых исследователей, именно на рубеже XIX–XX веков начинается процесс «ремифологизации» – процесс обращения к мифологической традиции в попытке переосмыслить её с позиции современности [8: 287]. В основу этого процесса были положены: идеи философов Ф. Ницше, А. Бергсона, воспринимающих миф как вечно живое начало; теория коллективного бессознательного К.Г. Юнга; опыт психоанализа З. Фрейда; этнологические разработки по теории мифа Л. Леви-Брюля, Б. Малиновского, Дж. Фрезера. Одновременно стал вопрос об отношении первобытного и современного мифов к литературе, о зависимости мифа от конкретной исторической ситуации и т. д. [8: 288].

Совершенно особую роль в возрождении мифологической традиции в литературе сыграл А. Кондратьев. И.Ф. Анненский, рецензируя его роман «Сатиресса», писал: «Так приятно побыть часок среди гамадриад и панисков, которые, может быть, ещё даже не читали "Смерти Ивана Ильича" [10: 13]. И.Ф. Анненский обращает внимание на отсутствие у А. Кондратьева категории живого време-

* **Афанасьева Елена Александровна**, преподаватель кафедры скандинавских языков, Петрозаводский государственный университет; Aldona2@rambler.ru

ни, в котором прошлое просвечивает через призму настоящего. Автор погружён в архаику, он сумел полностью абстрагироваться от того пласта времени, которое отделяет его от героев. «Иллюзия, поданная как достоверность, – таков античный космос Кондратьева» [10: 13], – так характеризует его творчество О. Седов. Таким образом, перед нами вымысел, который под влиянием убеждающей силы автора превращается в нашем сознании в живую реальность.

Роман А. Кондратьева «На берегах Ярыни» (Берлин, 1930) – характерный образец произведения, целиком и полностью построенного на мифологическом материале. Миф под пером автора особым образом перерабатывается и превращается в литературную фантастику.

Слава писателя пришлась на начало XX века. Его творчество представлено вышеупомянутым романом «Сатиресса», стилизованным под античные мифы, сборниками рассказов, исследованием об А. К. Толстом, драмой «Елена» и т. д. [10: 16], однако сейчас этот писатель почти забыт. Тем не менее, несмотря на почти полное забвение, имя А. Кондратьева достойно упоминания среди российских писателей-фантастов.

Е.М. Неёлов полагает, что «соединение фантастического мира, построенного на материале народной мифологии и демонологии, с логикой и поэтикой волшебного сюжета рождает новую разновидность литературной фантастики – «фэнтези» [9: 169]. Именно к данному литературному направлению роман «На берегах Ярыни» и можно отнести. Жанровая специфика произведения – «славянская» фэнтези, так как мифологический мир, изображённый писателем, строится на материале славянской культуры.

Создавая «На берегах Ярыни», автор обращается к своему первому рассказу «Домовой» (газета «Россия», 1901), но теперь уже развивает масштаб повествования до полноценного романа [2]. По мнению исследователя творчества А. Кондратьева О. Седова, в этом произведении славянская и античная мифология сливаются в единый органичный пласт: мотивы заимствованы из фольклорных сказок, преданий, легенд, но соединяются они по образцу античных сочинений. Автор изображает жизнь леса, болота и деревни одинаково подробно, часто уподобляя болотных бесовок и ведьм древнегреческим богиням [10: 16].

А. Кондратьев создаёт замкнутый фантастический мир, где люди живут в одном времени-пространстве со сверхъестественными существами: перед нами предстаёт мир, который условно можно поделить на три уровня. Это мир людей – хозяин домового Ипат, любовник ведьмы Аниски Максим, знахарка Праскуха; мир нечистой силы – Водяной, хозяин Ярыни, и его русалки, болотные бесы; мир богов – богиня зимы, молодая красавица Весна, свергнутый Перун.

Живое время романа, когда давно прошедшее представлено как 'здесь и сейчас', внутри имеет линейную структуру, это уже не мифологическое 'коло', но субъективно-авторское, фантастическое. А. Кондратьев вспоминает и ряд реальных фактов русской истории. В романе отражено падение язычества: свергнутый идол бога Перуна лежит на дне Ярыни, ему остаётся лишь вспоминать былое могущество; конфликты варяжских и славянских племён: Водяной помнит, как «исчезла жена варяжского викинга, утонувшая здесь некогда при переправе во время сечи с неожиданно напавшими на её свиту дулебами <...> Теперь не то»[4: 309].

Быт обоих миров охарактеризован равно подробно, с чётким описанием отдельных деталей. К примеру, драка двух ведьм изобилует мелкими подробностями: «Две ведьмы даже подрались из-за чьей-то давно подошедшей коровы <...> Обиженная схватилась за ручку подоюника <...> успела схватить вилку и ткнуть в шею противнице» [4: 415]. Такое последовательное изображение ситуации позволяет автору создавать эффект «реальности» происходящего. Данная традиция берёт начало в волшебной сказке, когда изображаемые с максимальной достоверностью элементы быта позволяют сделать рассказ максимально достоверным. Эффект достоверности достигается также благодаря особой художественной картине мира, когда, по словам Б.Н. Липовецкого, «чудеса и фантастические происшествия «не признаются сказочными персонажами как нечто ирреальное» [7: 6].

Ещё одним бесспорным украшением романа являются многочисленные описания обрядов и поверий: подробно описываются способы колдовства: «Приказала подкатить <...> деревянный обрубок, села на него на расстоянии полуаршина от стены <...> достала из кармана длинную, чисто в наговорной воде вымытую тряпку, накинула на торчавший из стены на высоте коровьего вымени деревянный гвоздь» [4: 387]; средства привлечения женихов: «Набери будущим летом, вечером накануне Ивана Купала, цветов Иван-да-Марьи, любистку до зари, завяжи всё в пучок и иди в баню, да и парься там этим пучком» [4: 382]. А. Кондратьев описывает традиции народного знахарства так подробно и достоверно, что начинает казаться, что их применение на практике может привести к реальным результатам.

Автор вплетает в роман былички, легенды, сказки, создавая неповторимое фантастическое полотно. В качестве примера персонажей, заимствованных из былички, рассмотрим образы утопленника и водяного. Славянская традиция видит в водяном утопленника, который под воздействием лунных лучей оживает и выходит из воды пугать людей [5: 500–501]. Однако в романе данные образы – отдельные самостоятельные персонажи. У А. Кондратьева водяной –

хозяин озера, а утопленник находится у него в услужении: «Водяной <...> свистнул <...> заколыхались, приближаясь, очертания чернобородого мужика с раздутым лицом и неподвижными стеклянными глазами» [4: 313]; «Чернобородый утопленник, носивший когда-то имя Петра Анкудиныча или просто Петры, а теперь известный больше под прозвищем "Тяни за ногу", очень боялся своего господина» [4: 319]. Е.Е. Левкиевская и В.В. Усачёва отмечают, что водяной чаще всего имеет семью, состоящую из русалок и утопленниц [6: 398]. Автор романа следует этой традиции: его Водяник отнюдь не моногамен, настоящий многоженец: «всякая утопленница делается обычно временной женой Водяного» [4: 307]. Исследовательницы также отмечают дружбу данного существа с полевым и лешим, с которым, однако, могут драться из-за женщины [6: 398]. Любвеобильность Лешего, по прозванию Зелёный Козёл, заставляет его воевать с Водяником: «Он и поймал её [русалку] за развевавшиеся мокрые косы, в стремительной погоне не замечая, что почти по колёно уже стоит в воде... В этот же миг из воды показался Водяник и с силой дёрнул Зелёного Козла за левую ногу <...> озлобленный вторжением старинного врага в своё царство, Водяной с силой тащил его на глубокое место» [4: 379].

Внешний вид Водяного А. Кондратьева традиционен для былички. Сравним: «мокрая, почти лысая голова, плешь которой прикрывалась не столько редкими волосами, сколько бледно-зелёными водорослями», в «седой бороде запутался чёрный рак...» [4: 306], Водяной «толстый» [4: 334]. В быличке: «У него борода растёт, тина та самая <...> Волосы большие, тоже из этой тины <...> руки – как у лягушки – четыре пальца» [5: 340–341]. Согласно замечанию Е. Левкиевской, зелёный, чёрный – одни из самых частых цветов, характеризующих водяного [6: 396]. Это существо часто совмещает в себе человеческие и зооморфные черты [6: 396]. См. у А. Кондратьева: «лягушачьи лапы» [4: 306], «мелкие, но острые, как у щуки, зубы» [4: 315], «перепончатые ноги» [4: 336] и т. д.

Итак, как видно из представленного выше литературного материала, А. Кондратьев, используя образ водяного и утопленника, идёт по традиционному пути фольклора, лишь слегка трансформируя и поэтизируя его.

Ещё один типичный герой славянского фольклора, встречающийся в анализируемом романе, – русалка. В связи с этим персонажем автор говорит и о русальной неделе – традиционном языческом празднике. По свидетельству Д.К. Зеленина, следы праздника в честь русалок и нечисти – Русальной недели – сохранились вплоть до начала XX века: «у малорусов кое-где первый день Петрова поста зовётся *русали* <...>, а в других местах Семик, т. е. седьмой четверг после Пасхи, с чем ср. белорусск. Семуха – Троицын день,

седьмая неделя после Пасхи» [3: 142–143]. Исследователь полагает, что древнерусские празднества и игры (русалии) были заимствованы с Запада и распространились повсеместно благодаря христианству, так как «христианские *rosalia* совпали на Руси по времени с древним языческим праздником в честь заложенных покойников» [3: 142–143], т. е. в честь умерших неестественной смертью.

Нечисть, изображаемая А. Кондратьевым, также радуется наступлению этого времени: «Вместе с туманом вышли из рек и озёр <...> простоволосые русалки <...> радовались, пели и кричали, что скоро наступит их «русальная неделя» [4: 346]. После русальной недели русалки отправлялись обратно под воду, т. е. на «тот» свет, за пределы человеческого мира [5: 246]. Писатель же дарит этим существам возможность посещать людей вплоть до самой осени: «На Никитин день (15 сентября) уснула мёртвым сном <...> вся нечисть» [4: 326].

Следуя традиционным представлениям наших предков, А. Кондратьев делает одной из героинь своего романа Горпину, которая «из-за легкомысленной измены [Максима] бросилась в реку» [4: 317]. Сравним с полесским поверьем, предложенным Е. Левкиевской: «Русалка – это девушка, которая утопится от любви. Она на Русальной неделе и превращается в русалку, чтобы любимого увидеть» [5: 233]. Горпина А. Кондратьева также навещает близких: «Припадая к окошку, глядела утопленница на спящих в хате братьев, сестёр и родителей <...> Кое-кто из домашних заметил в окне лицо ночной гостьи прежде, чем та успела исчезнуть» [4: 328] и своего возлюбленного: «Горпина даже замерла по плечи в воде, встретившись взором со своим бывшим возлюбленным. Но Максим был пьян и нисколько не удивился при её виде» [4: 317].

Е. Левкиевская настаивает на том, что, согласно славянским поверьям и быличкам, русалки выглядят как обычные люди, а женщины-полурыбы характерны для мифологических представлений Западной Европы [5: 235]. У А. Кондратьева портрет русалки соответствует народной славянской традиции: «бледное лицо», «синевато-белая нагота», «толстые косы» [4: 308].

Народные верования ничего не говорят о сроке жизни русалки, однако у А. Кондратьева русалка постепенно теряет своё тело и растворяется в воздухе: «по мере пребывания у него, русалки становились всё тоньше, легче, прозрачнее и, наконец, вовсе куда-то пропадали» [4: 309].

Итак, рассмотрев образ русалки, созданный А.А. Кондратьевым, можно утверждать, что этот персонаж вполне соответствует славянским народным представлениям, несмотря на отдельные расхождения с ними, вызванные прежде всего тем, что перед нами не фольклорный текст, но авторское произведение.

Наряду с персонажами быличек и сказок в романе появляются и боги славянского язычества. Фигуры Зимы-Мары, Мокоши, Лели, Дажбога существуют обособленно в своём собственном небесном мире, и, исходя из текста романа, можно сделать вывод о том, что А. Кондратьев обратился к мифологической школе А.Н. Афанасьева, понимающего под различными языческими фигурами погодные явления.

Эпизоды текста, связанные с деятельностью этих персонажей, носят характер лирических отступлений и выполняют функцию описания смены времён года. Сравним с текстом романа: «Под пенье жаворонков неслышными стопами шла по ещё влажному лону земли царица Весна. Под лёгкими ногами её пробивалась сочная зелёная травка и выростали первые цветы» [4: 344]. «На крыльях полных ветров прилетела седая Зима <...> По мановению волшебного скипетра оделись пушистой белой одеждой леса, спрятались от злобного Хлада на дно Водяной» [4: 327].

Ведущей божественной фигурой в произведении А. Кондратьева становится Перун. Характерной особенностью данного персонажа является то, что он взаимодействует только с персонажами – представителями низшей демонологии, он отделён от мира богов: «Дубовый идол Перуна и толстый Водяник лежали рядом» [4: 334].

Как сообщает А.Н. Афанасьев, Перун представлялся нашим предкам владыкой дождевых потоков и молний [1: 248–249]. Культ Перуна, бога грозы, оружия и войны возник сравнительно поздно в связи с развитием дружинного, военного класса общества, при этом долгое время отнюдь не являлся ведущим. По мнению М. Элиаде, выдвигание Перуна как княжеского бога было связано с образованием Киевского государства [12: 64]. Желая укрепить государственную власть, опирающуюся на силу княжеской дружины, Владимир реформировал языческий пантеон, возведя Перуна на пьедестал главенствования [12: 64]. По свидетельству Лаврентьевской летописи 971 года, русские воины при заключении договора с Византией «по русскому закону клялись оружием своим и Перуном, богом своим» [5: 22].

В романе А. Кондратьева этот бог предстаёт перед нами в образе дубового идола, покоящегося на дне реки. Времена язычества прошли, поэтому его свергли, и ему только остаётся вспоминать о былом величии: « ... я был и на небе. В памяти моей всплывает порою, как хохотал я во время грозы, гоняясь за облачными девами. Они старались укрыться от меня, принимая вид разных животных и чудовищ» [4: 311]. Сравним с данными А.Н. Афанасьева: «дождевые тучи олицетворялись целомудренными девами, убегающими от бога-громовника; в бурной грозе гонится он за ними, настигает

<...> лишает их девственности, т. е. заставляет рассыпать плодотворящий дождь» [1: 550].

Лёжа на дне Ярыни, Перун вспоминает своё прошлое: «Езжу на тяжёлой колеснице, провожая огненными стрелами испуганных бесов» [4: 312]. Сравним с трудом А.Н. Афанасьева: «в грозе представлялось ему [народу] битва Перуна и подвластных ему духов с полчищами облачных демонов» [1, I: 257]. В данной ситуации снова можно говорить о следовании А. Кондратьева постулатам мифологической школы.

Идол Перуна обижен на людей, обратившихся к новому богу: «Почувствовав боль старой обиды <...> когда под предводительством служителя враждебной ему веры ворвались в запретную ограду люди с топорами, подрубили ему ноги <...> выдернули золотые усы и оторвали серебряную длинную бороду, тонкие нити которой знаменовали падающие на землю дождевые небесные капли» [4: 311–312].

В романе присутствуют отголоски солярных и лунарных мифов: Перун-идол рассказывает о борьбе за внимание Зари: «Знаешь того, кто прячется теперь в небе за круглым щитом и светом своим оживляет усопших? <...> Он в своё время сделал много мне зла. Я отрубил ему даже раз ухо за то, что он был слишком навязчив к Утренней Деве со звездой на челе... С тех пор всегда этот витязь с рогами на серебряном шлеме вредил мне исподтишка. Для открытой со мною борьбы он был слишком слаб и труслив» [4: 311]. В данном контексте образ Перуна объединяется с образом солнца, которому мифы приписывали любовный союз с зарёй. В частности, Н.Ф. Сумцов отмечает, что в белорусских и украинских песнях есть указания на то, что представление о браке солнца и зари было свойственно славянам. Существует загадка: «заря-заряница по полю ходила, ворота запирала, ключи потеряла, месяц видел – не поднял, солнце увидело – скрало», из текста которой следует, что солнце стало счастливым избранником, а месяц был отвергнут, в противоположность сербской песне «сунце и мјесец просе девојку», в которой выбор падает на месяц [11: 47].

Мир, изображаемый автором, абсолютно статичен: ни смерть, ни рождение новых героев не меняет привычного течения времени. Автор бесстрастно относится к своим персонажам. А. Кондратьев отрешённо и буднично описывает убийство утопленника Анкудиныча и маленького болотного бесёнка, самоубийство деревенского парня Максима. Все герои безропотно подчиняются судьбе: русалка Горпина, просившая человека помолиться за неё, за это должна умереть: «...прочла свой приговор, не оказала сопротивления, не пробовала бежать, но послушно последовала из омута в тростники» [4: 380], где Водяной её душит, обрекая дух на вечные скитания.

Также Максим спокойно и отрешенно накидывает на шею петлю, когда ему ночью является дух утонувшей возлюбленной и зовёт его с собой, прочь от постылой жены: «Максим висел неподвижно, в одном лишь белье, на верёвке, употреблявшейся им для ношения сена скоту. На лице повесившегося застыло выражение удивления и страха» [4: 426]. Топится и деревенская девчонка Аксютка, отравившая ведьму Аниску и её любовника Сеню, когда понимает, что её преступление раскрыто: «Быстро мелькая босыми пятками, пронеслась беглянка мимо мельницы, пробежала по мостику на плотину и молча кинулась вниз головой в Ярынь» [4: 502]. Такое подчинение слепому року вообще свойственно мифологическому сознанию, когда события совершаются не по воле человека, но по не зависящим от него обстоятельствам, и любое, на первый взгляд, самостоятельное действие ещё более подтверждает бесконечную власть судьбы.

Е.М. Неёлов настаивает на том, что для настоящего, полностью сформированного романа-фэнтези данному произведению не хватает лишь сквозного сюжета [9: 9]. Действительно, перед нами предстают отдельные сюжетные линии многочисленных персонажей: рассказ о домовом Ипата Савельева, история ведьмы Аниски и утопленницы Горпины и т. д. Однако общий элемент, который смог бы объединить повествование в единое полотно, в романе отсутствует.

Список литературы

1. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян (Поэтические воззрения славян на природу): в 3 т. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002.
2. Выграненко М. А. Кондратьев А.А., 2005 // http://annensky.lib.ru/names/kondr_name.htm
3. Зеленин Д.К. Избранные труды: очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. – М.: Индрик, 1995.
4. Кондратьев А.А. На берегах Ярыни // Сны: Романы, повесть, рассказы. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – С. 305–505.
5. Левкиевская Е. Мифы русского народа. – М.: АСТ, 2002.
6. Левкиевская Е.Е., Усачёва В.В. Водяной // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 1. – С. 396–400.
7. Липовецкий Б.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1992.
8. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза 2 половины XX века: проблемы поэтики: моногр. – М.: Мегатрон, 1997.
9. Неёлов Е.М. О фольклоризме «демонологического» романа А.Кондратьева «На берегах Ярыни» // Фольклорная культура и её межэтнические связи в комплексном освещении: межвуз. сб. – Петрозаводск, 1997. – С. 164–170.
10. Седов О. Мир прозы А.А.Кондратьева: мифология и демонология // А.А.Кондратьев «Сны». – СПб., 1993. – С. 5–27.
11. Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов: избр. тр. – М.: Восточ. лит-ра, 1996.
12. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: ИНВЕСТ – ППП, 1995.

**Созвучие эстетических принципов Э. По и А. Грина
(к вопросу о сходстве и различиях романтизма XIX и XX веков)**

Литературный процесс – это сложное и многогранное явление, в основе которого постоянное взаимодействие хронологически близких или удаленных друг от друга произведений. Эти взаимодействия могут быть внутринациональными и межнациональными; могут выражаться на уровне влияния отдельных произведений, отдельных художников, художественных течений, направлений и школ, наконец, на уровне литературных эпох. В данной статье речь идет о художественном взаимодействии на уровне творческой личности – влиянии эстетики Эдгара По на творческий метод Александра Грина. Художественные концепции этих авторов сопоставляются на основании их типологической близости.

A literary process is a complex and many-sided phenomenon based on a continuous interaction between works which are either chronologically near or distant. These interactions may be intranational or international; they may appear as an influence on the level of separate works, separate artists, artistic tendencies, trends and schools, and finally, on the level of literary ages. The article is devoted to the artistic interaction on the level of a creative personality, namely, the influence of E. Poe's aesthetics on A. Green's creative means. The artistic conceptions of these authors are compared on the basis of their typological closeness.

Ключевые слова: А. Грин, Э. По, романтизм, неоромантизм, типология.

Key words: A.Green, E.Poe, romanticism, neo-romanticism, typology.

Проблемы типологии традиционно находятся в самом центре литературоведческой науки. По принципу типологического сравнения выстроены работы целого ряда выдающихся отечественных и зарубежных исследователей. Данный метод обусловлен и широтой научного охвата, позволяющей привлечь в качестве исследуемого материала произведения различной национальной литературы, и возможностью преодоления некой замкнутости, лакунарности в постижении основных тенденций развития художественной словесности. Современной литературе присуща высокая степень диалогичности культур и традиций. «Интертекстуальность» сегодня – одно из наиболее употребляемых понятий. Любой художественный текст – творение и конкретно взятого человека, и продукт

* **Шарданова Ирина Валерьевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Кабардино-Балкарский государственный университет; shardan7@mail.ru

породившей его эпохи, и часть всеобщего культурного наследия: подобная установка делает типологический метод одним из самых популярных в современном литературоведении.

Речь не идет о процессе механического сопоставления произведений искусства и констатации факта соответствия или несоответствия их друг другу. Понять сегодняшний литературный континуум невозможно в отрыве от традиций предшествующих эпох – черты их переплетаются в современном тексте в весьма сложный причудливый рисунок. Вполне закономерно появление в XX в. неореализма, необарокко, неоклассицизма, неоромантизма и т. п. Философствовать об отсутствии белых пятен на литературной карте современности или развивать мысль о кризисности постмодернистской культуры, не создающей ничего, кроме ремейков, сегодня уже «не модно»: популярностью пользуется другая формула – нет текста конкретно взятого автора или направления, есть общий, глобальный метатекст мировой культуры. Бесспорно и то, что каждая культурная эпоха вживляет эстетические формулы, созданные ранее, в собственные, из чего рождается новое содержание искусства, а разграничить «новое» и «старое» в теоретическом смысле бывает весьма непросто.

Так, в отечественном и западном литературоведении нет четкого определения термина «неоромантизм». Автоматическое разложение на «нео» и «romance» приводило либо к очень широкому пониманию проблемы, когда «неоромантизмом» называют все альтернативные реализму произведения декадентской культуры, либо к очень узкому, трактующему «неоромантизм» как возрождение жанра приключенческого романа или повести. Сложность состоит еще и в том, что «неоромантизм», в отличие от романтизма «классического», не выработал четко сформулированной эстетической программы, манифестов. Чаще всего в научных дискуссиях «неоромантизм» определяется как «условное, неустойчивое наименование ряда эстетических тенденций, возникших в литературе европейских стран в конце XIX – начале XX в. как реакция на натурализм, а иногда также на пессимизм и "безверие" декадентства. Не сложившись в самостоятельное, обособленное течение, неоромантизм в качестве идейных стилевых тенденций повсюду переплетается и взаимодействует с реализмом» [1: 244].

Безусловно, сложность литературных процессов, происходящих на рубеже веков, вызывает и неоднозначность трактовок различных литературных течений. Это ведет к терминологической путанице, особенно заметной при попытках характеризовать роль романтической тенденции в искусстве рубеже XIX–XX вв. Для обозначения их используются такие термины, как «постромантизм», «романтическое возрождение», «неоромантизм», «поэтический реализм».

Чаще других применяется термин «неоромантизм», который появился в конце XIX века. В России этим термином охотно пользовались символисты для характеристики собственного творчества. Д.С. Мережковский в 1894 г. опубликовал статью «Неоромантизм в драме» [6]. Профессор С.А. Венгеров в 1914 г. посвятил неоромантизму отдельную главу в монографии «Русская литература» [2]. В эти же годы М. Горький выделяет такое явление, как «социальный романтизм» [3, XVI]. В советском литературоведении данную проблему исследовали М.В. Урнов [9], Л.Г. Андреев [4], Д.К. Царик [10], А.Г. Соколов [8]. Существуют и работы последнего времени, в которых изучение неоромантизма ведется параллельно с углубленным исследованием романтизма начала XIX столетия.

Исходя из анализа источников, посвященных проблеме разграничения понятий «романтизм» и «неоромантизм», можно сделать вывод, что исследователи придерживаются одной из двух точек зрения. Первая группа литературоведов отрицает неоромантизм как самостоятельное литературное течение, говоря о романтических традициях, о романтике как стилевой черте в искусстве рубежа XIX–XX вв.; вторая пытается четко разграничить новые литературные явления, возникшие в данную эпоху, определить черты каждого из них, закрепить за ними твердые смысловые определения.

В данной статье термин «неоромантизм» используется главным образом для выражения первой из вышеизложенных точек зрения. Безоговорочное использование этого термина теоретически представляется недостаточно оправданным, поэтому позволим себе говорить о романтических тенденциях, которые объединили некоторых художников начала XX века с художниками первой четверти XIX столетия. Такое понимание «неоромантизма» позволяет глубже изучить его взаимосвязь с романтизмом «классическим».

Интересным, с типологической точки зрения, представляется сопоставительный анализ эстетических систем двух известных романтиков мировой литературы – Э.А. По и А.С. Грина. О художественном родстве произведений А.С. Грина с произведениями Э.А. По писали много и не всегда точно: часто Грина обвиняли в калькировании поэтики По. Поводом для этого стали и восторженные отзывы юного Грина о творчестве американского романтика, и скрупулезное изучение им принципов письма Э. По. Одним из немногих, внимательно отнесшихся к художнику критиков, был А.Г. Горнфельд, который в 1917 г. написал: «Грин все-таки не подражатель Эдгара По, не усвоитель трафарета, даже не стилизатор, он самостоятелен более, чем многие, пишущие заурядные реалистические рассказы...» [9, II: 280].

Нельзя отрицать факта существования «реалистического» периода в творческой эволюции А.С. Грина. История литературы изо-

билует аналогичными примерами: черты реалистической и романтической эстетик можно найти в творчестве многих писателей и поэтов (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, А.М. Горький, Ч. Диккенс, Ш. Бронте, Т. Элиот, Т. Гарди и т. д.). Примечательно и то, в какой последовательности сменялись эстетические концепции А.С. Грина. Как правило, художники, жившие в период сосуществования романтизма и реализма, приходили к реалистической концепции путем преодоления романтических установок. У Грина этот процесс получает обратную последовательность. Немалую роль в этом переходе играет художественное наследие Э. По.

В истории гриноведения проблемы влияния Э. По на становление Грина-писателя касались так часто, что превратили ее в общее место. Однако этому влиянию подвергся не только А. Грин. Стоит сказать, что популярность Э. По в порубежной XX веку России была огромной: пик популярности его совпал с интересом к творчеству французских символистов. Почитание Ш. Бодлера и П. Верлена автоматически возвело в ранг идола их идейного учителя – Эдгара По. Стихотворения и «страшные новеллы» По высоко ценили А. Куприн и А. Блок, посвятивший стихи «безумному Эдгару». Разделяя всеобщее почитание, А. Грин считал автора «Ворона» блестящим художником, абсолютно владеющим мастерством художественного описания.

Безусловно, в ранних романтических рассказах Грина увлечение Э. По вычитывается и на уровне заглавий, и на композиционном уровне, и на уровне художественных приемов. Но даже в этих ранних опытах очевидно использование Грином отличных от По самостоятельных и ярких сюжетов. «...Еще начинающий автор, из-за лютой нужды нередко печатавшийся в изданиях бульварного пошиба вроде какого-нибудь "Аргуса" или "Синего журнала", – пишет о раннем А. Грине критик В. Россельс, – ... умел оберегать свои рассказы от тлетворной моды» [10: 18]. Стоит согласиться с мнением исследователя, что не дань моде привлекла молодого Грина к произведениям «великого американца» – связь эта, скорее общего мировоззренческого, чем подражательного свойства. Как говорилось ранее, подобная связь возникает не только у Грина, но и у многих его современников. Из библиографического справочника В. Либмана видно, что интерес к творчеству Э. По в России был поистине феноменальным. Переводами его текстов на русский язык занимались такие известные личности, как К.Д. Бальмонт, И. Городецкий, М. А. Энгельгардт, Р. Гальперин, В.В. Рогов, В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский, В.А. Неделин, Н. Чуковский. Статьи, посвященные анализу произведений Э. По, написаны Ап. Григорьевым, Ф.М. Достоевским, К.Д. Бальмонтом, А.А. Блоком, В.Я. Брюсовым.

Отыскивать причины подобной популярности необходимо в контексте эпохи. Кризис действительности в России того периода обусловлен не только глобальной общественно-политической трансформацией. Тревожные ощущения всеобщей зыбкости, необратимых катастрофических изменений усилили и процессы урбанизации, технизации жизни. Кардинальные изменения охватили и духовную сферу человека. На рубеже XIX–XX столетий возникла мысль о завершении не просто века, а длительного периода в развитии человечества, появлялись идеи о закате цивилизаций («Закат Европы» О. Шпенглера). Общей приметой переходной эпохи стало обращение к вневременным онтологическим вопросам, центральным из которых был вопрос о соотношении человеческой личности и окружающей действительности. Кто такой человек? Жертва социальной среды или игрушка в руках неведомых сил, всемогущего фатума; пассивный созерцатель или творец, своей волей преображающий жизнь? С верой в безграничные возможности, достоинство и исключительную ценность личности соседствовали представления о преобладании темного, животного начала в человеке (учение о бессознательном З. Фрейда). Нельзя не отметить и влияния философии Ф. Ницше на формирование взглядов русских писателей.

Неистовое желание реабилитировать высокий статус человека привело к активизации романтического типа творчества, в котором пересоздающая действительность начало преобладало над объективным воспроизведением фактов бытия. Многие из того, что было востребовано литературой конца XIX – первой трети XX в.: идеи, художественные принципы, поэтические средства являлось достоянием «классического» романтизма. Романтическое начало связывало художников, принадлежавших к разным литературным направлениям, течениям и школам. Обозревая русскую литературу рубежа веков, С.А. Венгеров указывает на ее психологическое единство: «Есть одно общее устремление куда-то ввысь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сблизать литературную психологию 1890–1910 годов с теми порывами, которые характерны для романтизма» [2: 18].

Характеризуя связь эстетических принципов А.С. Грина с художественной концепцией Э.А. По, следует отметить свойство, объединяющее творчество данных писателей на глубинном мировоззренческом уровне – это единство этического и эстетического начал. Оба художника, не уходя в область банального морализаторства, наполняют свои работы глубокой нравственной проблематикой. Отличительной чертой их текстов является символизация предметов и явлений действительности: далеко не каждый

реципиент способен раскрыть смысловые парадигмы, заложенные в их текстах. И По, и Грин пишут сложным языком мифометафор, архетипов и символов. Посредством дешифровки подтекстовых сигналов читатель понимает философию данных произведений. Исследователи неоднократно отмечали такое свойство текстов Э. По и А. Грина, как смысловая полифония. Любое явление или предмет на одном уровне прочтения – просто реальное событие, реальный предмет, а на другом – уравнение с множеством неизвестных. Сходство произведений выражается и в обилии мифологем, символов, архетипических мотивов, и в присутствии иносказательного, притчевого характера повествования.

Коснемся узловых мотивов творчества данных авторов. Начнем с того, что в поэтике романтизма имеет фундаментальное, базовое значение – с Идеала. И у Э.А. По, и у А.С. Грина он не отделен во времени и пространстве, а рассеян в окружающей человека действительности. Идеал доступен, но требует от личности особых усилий для обнаружения. Этим объясняется колоссальный динамизм художественных миров обоих писателей. Оппозиция «здесь / там» получает статус центральной проблемы. Из несовершенного «здесь» герои По и Грина либо физически движутся к гармоническому «там», либо внутренне, духовно эскапируют в плоскость идеала. Отсюда берет истоки мотив движения, постоянного поиска, присущий обоим художникам. Замкнутое пространство как физическое, так и духовное губительно для романтических героев.

В незамкнутых или, напротив, в малых замкнутых пространствах По и Грина происходит концентрация сюжетного развертывания, готового к неожиданным изменениям. Состояние зыбкости, неустойчивости, при этом постоянная способность (в потенциале) к резкому изменению ситуации характеризует так называемую «вторую реальность», приобретающую катастрофический оттенок. Э. По и А. Грину свойственно сплошное «напряжение» хронотопа и сюжета, причем в нескольких кризисных отрезках происходит особая – сверхпредельная – концентрация напряжения.

Схожи у Э. По и у А. Грина формы художественной условности, размывающие реальную действительность, превращающие ее в «вымысел». Условность в их произведениях – вне зависимости от того, во внутреннем пространстве души или во внешнем пространстве быта разворачивается сюжетная ситуация, – позволяет проникнуть в глубь примелькавшейся действительности, прорвать оболочку обыденности, скрывающей глубинную суть жизни.

Наивысшей формой проявления условности в текстах Э. По и А. Грина является мотив двойничества (оборотничества), который выполняет функцию снятия покрова, выворачивания наизнанку через ситуацию абсурда. Раздвоение личности как болезненное со-

стояние психики, или наличие физического реального дублета – прием, который и По, и Грин используют с целью акцентировать внимание читателя на проблеме самопознания. Человек не знает ни глубины заложенных в нем возможностей, ни мира, в котором он существует. Отрицание аксиом, утверждение глобальной сложности мироздания в эстетике романтиков приводят к столкновению реальности с миром запредельным, ирреальным. Типичной сюжетной ситуацией в произведениях обоих авторов становится мотив убийства двойника, его физическое, или психическое уничтожение. Это связано с нежеланием героев освободиться от диктатуры факта и традиции. Проблема получает символическую нагрузку, описывая современного человека, а в более широком значении – природу людей вообще.

Размышления о сути бытия неизменно приводят обоих романтиков к дискуссиям о статусе человека. Трагедия заключается в постоянно растущей пропасти между миром вырождающейся цивилизации и миром природы. Оторванность человека от природы вселяет в него постоянное ощущение одиночества и ужас перед небытием. Традиционной у По и у Грина становится парадигма «жизнь/смерть». Она приобретает функцию метафоры. Смерть – либо спасение, способ эскапировать в мир идей, либо наказание. Чаще дается схема, когда герой умирает, предав Идеал, веру в возможность воплощения трансцендентных идей в предметно-вещественном мире. Смерть не всегда имеет физическое выражение гораздо страшнее оказывается духовное умирание. Оппозиция «жизнь/смерть» представлена и в пределах человеческой судьбы, и в масштабах целого общества. Описывая частные трагедии, Э. По и А. Грин расширяют их смысл до масштабов общечеловеческих дилемм.

«Перестроить мир посредством Прекрасного» – важный тезис эстетики романтизма. Мечта о гармоническом миропорядке объединят обоих авторов. Но воплотить ее человек может, только очистив свои мысли и чувства от зла, войдя в гармонический контакт с природой. Наиболее полным выражением этой идеи, по Грину и По, является любовь. Если же человек искажен дисгармонией, отравлен злом, просветление невозможно. Утопия о спасении вселенной через любовь и красоту традиционна не только для романтизма, она присуща искусству в целом.

Идейно-тематическое созвучие произведений Э. По и А. Грина объяснимо типологическим родством романтизма XIX столетия и неоромантическими тенденциями рубежа XIX–XX вв. Выше приводились примеры созвучия ключевых мотивов в творчестве Э. По и

А. Грина. Коснемся и некоторых различий. Оба романтика постулируют идеал и гармонию посредством любви. Однако в произведениях Э. По нет реализации этого идеала. Сравним любой из светлых, жизнеутверждающих рассказов Грина о любви с текстами американского романтика. Благоговейное восхищение силой любви у А. Грина прямо противоположно той погребальной, трагической любви, перед которой склонялся Э. По, утверждавший, что «смерть любимой женщины, бесспорно, есть самый поэтический в мире сюжет». У Грина же любовь – спасительное, вселяющее в душу мужество и радость чувство. В. Россельс считает, что «... смирение от безнадежности, упоение страданием, покорность перед необратимостью Рока владеют смятенными душами персонажей Э. По. ... Отличительной чертой гриновских героев является не смирение, а, наоборот, непокорность перед коварной судьбой. Они не верят в Гений Судьбы, они смеются над ним и ломают судьбу по-своему» [7, I: 389]. Нельзя в полной мере согласиться с исследователем: герои не всегда «ломают судьбу» – трагические финалы встречаются в произведениях Грина достаточно часто. Однако сравнение общей тональности произведений Э. По и А. Грина делает очевидным стремление Грина преодолеть глубочайший пессимизм, присущий американскому романтику. Причины различий в данном случае следует искать в национальной специфике русской и американской культур и в конкретном историческом контексте рубежа XIX–XX веков.

Список литературы

1. Андреев Л.Г. Литература у порога грядущего века // Вопр. лит-ры. – 1987. – № 8.
2. Венгеров С.А. Русская литература XX века. 1890–1910. – М., 1978.
3. Горький М. Собр. соч.: в 16 т. – М., 1979.
4. История русской литературы рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). – М., 2001.
5. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987.
6. Мережковский Д.С. Неоромантизм в драме // Вестн. иностр. лит-ры. – 1894. – ноябрь.
7. Россельс В.М. Грин А. // История русской советской литературы: в 4 т. – М., 1967. – Т. 1.
8. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX в. – М., 1984.
9. Урнов М. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1967.
10. Царик Д.К. Типология неоромантизма. – Кишинев, 1984.

**Чувство природы как один из способов
создания образа героини в женской прозе
(на материале творчества Светланы Василенко)**

В произведениях женской прозы мы практически не встретим развернутых пейзажных описаний, тем не менее, обращение к природным и анималистическим образам чрезвычайно важно при изучении образов героев. Писательницы обращаются к древнейшим представлениям о мире и о человеке, что позволяет им создать образ женщины, женственности, минуя сложившуюся в «мужской» литературе традицию. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть «чувство природы» на материале творчества Светланы Василенко.

In the women's prose works, we almost did not meet the detailed landscape descriptions, however, appeal to the natural and animals images is extremely important when examining images of heroes. Writer turned to the oldest of the world and of man, which allows them to create the image of women, femininity, by passing established in «male» literature tradition. This article attempts to consider the feeling of nature in the Vassylenko Svetlana's creative material.

Ключевые слова: женская проза, чувство природы.

Key words: Women's prose, the sense of nature.

«Чувство природы» – этот термин, введенный в употребление Гумбольдтом в 1845 г., не сразу стал использоваться для анализа и понимания литературного произведения. Первоначально он служил, скорее, способом характеристики мировоззрения человека той или иной национальности в определенный исторический период. А. Бизе, один из первых исследователей чувства природы, считал, что оно обуславливается всегда достаточной высотой культурности, достаточным развитием ума и сердца» [1: 6]. Кроме того, он указывает еще два качества чувства природы: оно национально и меняется с течением времени.

Первой монографией, посвященной рассмотрению чувства природы в литературном произведении, можно по праву считать работу В.Ф. Саводника «Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева» (1911). Автор, как и А. Бизе, подчеркивает его историчность и индивидуальность для каждого человека, кроме того, отмечает теснейшую связь чувства природы с «эстетическими

* Гаврилина Ольга Вадимовна, аспирант, Московский городской педагогический университет; GavrilinaOlga@list.ru

эмоциями» [10: 2]. Последнее обстоятельство служит исходной точкой его исследования. В.Ф. Саводник поясняет: «...вполне естественно, что именно в произведениях живописцев, композиторов и поэтов находим мы наиболее яркое и законченное выражение, объективацию знакомого каждому человеку по личному внутреннему опыту чувство природы в его различных проявлениях» [10: 2]. Исследователь анализирует чувство природы на разных этапах творчества названных поэтов, рассматривает особенности пейзажных описаний и те художественные приемы, которые были использованы при их создании, что позволяет ему сделать вывод о личности поэта.

Изменение политического строя повлекло за собой изменения в направленности литературы, и изучение чувства природы стало неактуальным в литературоведении, а сам термин был забыт более чем на восемьдесят лет. Только в 1995 г. появляется коллективная монография, посвященная чувству природы в русской литературе [17: 432]. Авторы видят свою задачу не только в том, чтобы рассмотреть особенности чувства природы на различных этапах истории литературы, но и дать определение самого термина, проследить его собственную историю. Т.Я. Гринфельд приходит к выводу, что понятие «чувство природы» значительно шире понятия «пейзаж», поскольку «вмещает в себя философию природы, социально-эстетические идеи эпохи, имеет в виду направленность мировоззрения художника, включает в себя нравственные традиции осмысления темы человека и природы, своеобразие эстетики пейзажа, конкретный стиль данного произведения» [5: 3–4].

В 1998 г. выходит работа Л.В. Гурленовой, посвященная чувству природы в русской прозе 20–30х гг. Понятие «чувство природы», по мнению исследовательницы, «синтезирует в себе понимание природы, т. е. мировоззренческий аспект, и чувственное восприятие естественной среды, определяющее качества ее художественного изображения» [6: 15]. Автор уточняет, что преимущество может получить и один из этих аспектов, не вытесняя при этом другой. Гурленова также пишет о соотношении понятий «чувство природы», «пейзаж» и «образ природы», указывая, что последние два «могут трактоваться как ограниченно зависимые друг от друга средства художественного воплощения чувства природы» [6: 19]. Кроме того, автор выделяет три формы чувства природы: естественно-научную, социальную и мифологическую.

В 2001 г. появляется учебник-хрестоматия под редакцией Л.В. Гурленовой, где в словарной статье, посвященной интересующему нас понятию, отмечено: «Чувственное восприятие трансформирует истолкование природы в конкретные картины, которые могут иметь собственно эстетическое значение (вызывать эстетические

эмоции), нравственное (пейзаж облагораживает и учит), религиозное (вызывать религиозное переживание). Чувство природы дается человеку от рождения (стихийное, бессознательное чувство), однако более устойчиво оно тогда, когда является результатом последовательного воспитания гуманистическими наукой и культурой» [8].

Одно из наиболее полных на сегодняшний день определений чувства природы, включающее в себя все предшествующие попытки его истолкования, сформулировано Г.Г. Соиной. «Чувство природы» – «это комплекс рефлексий человека по отношению к природе и к самому себе как ее дихотомической составляющей, уходящей корнями в мифопоэтическое понимание образов природы, характеризующейся исторической изменчивостью, подвижностью и зависящей от социально-философских и этических взглядов, разнообразно проявляющихся в национальной культуре на каждом этапе ее развития» [11: 184].

К изучению «чувства природы» на материале женской прозы исследователи до сих пор не обращались. Это связано с тем, что, во-первых, если говорить о прозе 1990-х годов в гендерном аспекте, то именно творчество авторов-женщин явило собой тот феномен, который остается недостаточно исследованным. Во-вторых, на первый план в их произведениях выходят проблемы социальные и нравственные, действие чаще происходит в условиях города, т. е. связь с природой оказывается разрушенной внешними обстоятельствами. Авторы-женщины небольшими штрихами вводят природные и анималистические образы (порой на уровне сравнения, метафоры), дополняя, а порой и переосмысляя сложившийся в художественной литературе канон. В данной статье мы рассмотрим функции чувства природы при создании образа главной героини на материале творчества Светланы Василенко.

Обратимся к рассказу «За сайгаками» (1982), одному из первых произведений писательницы. Героиня ощущает пустоту внутри себя, которую старается заполнить случайными знакомыми, но испытывает облегчение, лишь вырвавшись из социума и припав к земле: «Я упала лицом в степь и вдыхала садняще-горький запах полыни, был бесконечный вдох без выдоха, пустота моего тела заполнялось полынной горечью» [2: 229]. Эта пустота соотносится с ощущением вечности («в себе я хранила моих предков и бережно, как вечный плод, носила в себе», «все помнила не памятью, а собой» [2: 213]).

Связью с душой предков, по народным поверьям, обладали так называемые хтонические животные (мифологические персонажи и животные, связанные одновременно с производительной силой земли (воды) и умерщвляющей потенцией преисподней, к которым относили прежде всего змей, лягушек и ящериц [12: 388–389]). И к этим образам нас приводит сам автор: «А сейчас я сидела в платье,

его змеиный зеленый шелк стал моей кожей» [2; 208]. Героиня чувствует, как становится частью мира, частью земли («Мир уничтожал меня и прорастал сквозь ненужное и тающее мое тело, чтобы оно слилось с ним, как змеи, суслики, ящерицы» [2: 209]). Возникает мотив рождения из земли: «мое размягченное тело с налипшей рыбной чешуей утончилось и удлинилось и начало свертываться медленно в кольца» [2: 209]. Это превращение в змею кратковременно, вскоре героиня снова становится собой, даже не понимает, зачем ей все это: «Мне нужно было, чтобы мы только поняли друг друга с этим парнем, а если нет, то зачем мне вечность и предки» [2: 230]. Таким образом, ощущение вечности в себе, связь с землей, с предками является своеобразным освобождением от социумных установок, навязанных женщине. Именно это было первоначальной задачей женской прозы: выпустить наружу проявление женской телесности, избавить женщину от гендерных стереотипов, бытующих в обществе. Для Василенко на первый план выходит не столько свобода телесных проявлений женщины, сколько познание и осознание женщиной себя, потому героини Василенко переживают многочисленные воплощения, которые реализуются в текстах через сравнения.

В начале повести «Шамара» (1990) звучит вопрос, обращенный к главной героине: «Ты кто: человек или кто?» [2: 131]. И чуть ниже другая реплика: «У тебя ногтей нет, у тебя когти» [2: 132] – слова соседки в общежитии. Эти две фразы как будто задают условия для поиска себя героиней: она человек или животное. Тем же размышлением (человек или животное – о Ганне) занята и заведующая детдомом (Тракторина Петровна), в который попадает немая Ганна, и приходит к выводу, что животное, обезьяна: «Чем отличается человек от животного? Наличием разума! Значит, она животное» [2: 17]. Чуть далее Ганна от страха кричала «по-звериному, как дети не кричат, так только звери от смертельного страха кричат» [2: 19].

По мнению окружающих, героиня – скорее животное, поскольку она груба, жестока («Да я захочу – тебя из электрички выкинут, захочу – в эластик на заводе замотают. Захочу – тебя в пирожках вместо повидла продавать будут, у вокзала порубят на кусочки и через мясорубку вместе с очками, поняла?!!» [2; 135–136], – кричит Шамара своей новой соседке), является своего рода изгоем в обществе («Ты дочь врага народа, – с ненавистью сказала Тракторина Петровна Ганне. – Ты – обезьяна, ты мразь, ты животное...» [2: 18]).

Но совершенно иной предстает героиня, оставаясь наедине с собой. В начале повести Шамара танцует для солнца, и солнце «целовало» ее в ответ. Позднее Шамара снова предстает перед читателем танцующей: «...на пленке лягушки записаны, брачную песню поют: у-а-а, у-а-а. Шамара им подпевает и танцует: у-а-а, у-а-а» [2: 150], брачная песня лягушек оказывается созвучной телесным желаниям Шамары.

Натка, героиня рассказа «Звонкое имя», тоже «чувствует себя лягушкой» [2: 239], это ощущение – снова проявление желаний плоти, но желание здесь уже иное: «В общежитии она идет в ванну и откручивает два крана сразу, чтобы быстрее, быстрее набралась вода. Сдирает с себя одежду, погружается в прохладную воду и замирает. Натка чувствует себя лягушкой: подышала воздухом – и в воду, туда, откуда пришла» [2: 239]. Вспомним русскую народную сказку «Царевна-лягушка», героиня которой была обращена в лягушку Кощеем Бесмертным, что трактуется как наказание за ее мудрость. И тем не менее Иван-царевич (т. е. мужской персонаж) не спасает ее от этого заклятья, а лишь продлевает его, бросив в печь лягушачью кожу своей жены. Обратим внимание и на то, что в сказке снятие лягушачьей кожи представляется как освобождение героини от чар, а в рассказе «Звонкое имя» снятие одежды и «превращение» в лягушку трактуется как освобождение от нелепых социумных установок, возвращение к себе. Этот образ в более позднем рассказе «Русалка с Патриарших прудов» трансформируется в образ жабы: «Будто огромная жаба поселилась внутри меня, по-весеннему похотливая, урчащая, скользко-холодная» [3]. В этот период своей жизни героиня рассталась с мужем. Обратим внимание, что славяне издревле наделяли лягушку женской символикой: «Из-за сходства лап лягушки с человеческими руками считают, что лягушка в прошлом была женщина» [12: 250]. Происхождение лягушек связывалось с людьми, утонувшими во время всемирного потопа, славяне верили, что лягушки однажды снова превратятся в людей, а ныне живущие люди – в лягушек.

Не менее значим образ рыбы. Рыбой бьется Шамара в руках Стукалкиной и Долбилкиной, когда в порыве нереализованной страсти она «в стену кулаками колотит, головой о стену бьется» [2: 151]. Тот же образ встречаем в романе «Дурочка». Ганна сперва смеется, видя пойманных Маратом рыбок, а затем, испугавшись, что отнимут, проглатывает рыбку, отданную ей: «Губы от налипшей чешуи у Ганны стали серебристые – будто рыбки» [2: 16]. В славянской мифологии рыбам присущи «немота и связь с водной стихией» [12: 340]. В этом эпизоде реализовано и народное поверье: «детям, пока они не научатся говорить, не дают есть ни рыбы, ни уши, иначе они долго будут немые, как рыбы» [2: 16]. О немоте Ганны мы узнаем как раз после того, как она проглотила рыбу. Немота, невозможность и нежелание говорить вызваны многочисленными социальными табу: общество запрещает женщине говорить о себе честно (менструации, половой контакт, беременность, аборт – то, без чего немислима жизнь женщины – носят статус тем запретных, «неприличных»). Сквозь немоту Шамары-рыбы прорывается голос женщины, говорящей о себе, лишь дойдя до крайней точки, она способна, кидаясь на

стену, кричать: «Я хочу!» [2: 151], а Ганна обретает голос только в служении Богу, не имея возможности говорить, она поет пасхальные песни.

Образ рыбы, как известно, немаловажен в христианстве. В «Словаре сюжетов и символов в искусстве» [15: 656] отмечается, что «буквы греческого слова, обозначающего рыбу, составили первые буквы слов (по-гречески): Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель» [15: 656]; впоследствии символ рыбы стали заменять изображения Христа на печатях, светильниках и саркофагах. В этом контексте проглоченная Ганной рыба может прочитываться как выбор своего предназначения: три девочки – Вера, Надя, Люба – отдали своих рыбок Тракторине Петровне, испугались (т. е. отказались от помощи людям – одна из миссий Христа). Вряд ли случайно автор дает сестрам Марата такие имена. Вера, Надежда и Любовь не в силах противостоять злу в лице заведующей детдомом. Не случайно дано имя и главной героине. С одной стороны, Ганна и Харыта – имена бабушек автора, но с другой – оба имени наделены особой символикой. Харитина – «благодатная», позже она воплощается в образе Божьей Матери. А Ганна (как Жанна, Иоанна, восходящие к имени Иван) трактуется как «милость Божья, благодать» [13: 180, 651]. В связи с этим прослеживается историческая параллель – образ Ганны перекликается с образом Жанны Д'Арк. Как известно, «соотечественники переносили на образ Жанны Д'Арк черты Девы-Богоматери, целомудрием спасающей Францию от бед» [16: 151]. С этой девушкой героиню романа роднит не только созвучие имени. Во-первых, как Жанну, так и Ганну к спасению людей позвали голоса свыше (иногда в связи с этим о Жанне Д'Арк говорят как о сумасшедшей), а во-вторых, Жанна, по преданию, переодевалась в мужскую одежду, чтобы не спровоцировать повышенное внимание солдат. А Надья-дурочка носит «синюю мужскую трикотажную майку» и «сатиновые мужские трусы», перешедшие ей от брата [2: 112].

Вернемся к начатому ранее рассуждению. Отметим особо мотив воды: Натка погружается в ванну, наполненную водой, «туда, откуда пришла», Шамара в эпизоде, предшествующем «лягушечьему» танцу, опускается на самое дно реки и садится там, «ноги скрестив, как человеческий зародыш» [2: 153], «хотела исчезнуть» [2: 154]. В финале Шамара уплывает по реке прочь от Устина, она «из себя другой уже улыбалась» [2: 180]. Сравнение с человеческим зародышем позволяет нам провести аналогию с процессом рождения: из воды и Натка, и Шамара выходят обновленными, как будто заново родившись, но социум по-прежнему видится им опасным. И опасность эта, по мысли автора, в обоих случаях исходит от мужчины.

Судьба Ганны также во многом связана с водой: в военном городке рождается слабоумная девочка, и родители, чтобы избежать

позора, отправляют ее на плоту по течению реки. Ганна преодолевает не пространство, а время и попадает в прошлое. Спасаясь от людской злости, она бросается в реку и попадает в сеть к рыбакам, которые сначала принимают ее за русалку. И возвращается к своим родителям Ганна снова по реке. На наш взгляд, автор реализует в этом романе метафору «река жизни», но течение этой реки непредсказуемо, нелинейно. С другой стороны, погружение в реку, в воду можно сравнить с христианским обрядом крещения. Жизнь Ганны меняется после каждого выхода из воды.

Остановимся подробнее на образе русалки. К рыбакам в сеть Ганна попадает «вся в серебряной чешуе, как большая рыба» [2: 71]. Ее принимают за русалку, но позже узнают в ней татарскую девушку Тубу, которая, по старинной легенде, утопилась из-за несчастной любви, а теперь, якобы, сидит в реке в облике русалки и ловит людей, особенно детей. Судьбы Ганны и Тубы оказываются схожи: обе они потеряли своих возлюбленных и обе бросились в реку, ища спасение. Кстати, исследователи русского фольклора отмечают «некоторую расплывчатость и, по-видимому, изначальную синкретичность образа» [4: 302] русалки. Л.Н. Виноградова пишет: «Кое-где рассказывали, что русалки не причиняют никакого вреда, а могут лишь испугать человека или подшутить над ним» [12: 338]. Такова Туба, она «совсем дите еще» [2: 78], – так говорит о ханской дочери Чубатый. «Однако подавляющая часть поверий, – продолжает исследовательница, – относит русалок к опасным духам, которые преследуют людей, сбивают их с пути, душат или щекочат до смерти, заманивают в воду и топят, превращают в животных или в какие-нибудь предметы». И такова, по мнению Василенко, женщина, брошенная своим мужем. Нина, героиня рассказа «Русалка с Патриарших прудов», мстит другим мужчинам. Она заманивает в пруд милиционеров, которые хотели ее арестовать, и, целуя, увлекает на самое дно.

В «мужской» литературе образ русалки реализуется в обоих вариантах. Первый образ – русалка, не приносящая вреда человеку, использован в стихотворениях М.Ю. Лермонтова и В.Я. Брюсова. Второй образ – русалка, желающая мести за свои поруганные чувства, ложится в основу баллад А.С. Пушкина («Русалка») и В.А. Жуковского («Ундина»). Причем, если в произведениях Пушкина и Жуковского русалка желает мести только своему возлюбленному, то героиня Василенко обрушивает силу своей мести на мужчин вообще, на тех, кто не ценит ее. После предательства любимого героини баллад бросаются в воду и становятся русалками (погибают), а перевоплощение в русалку в рассказе происходит с живущей героиней. После ритуала мести она «приходит в себя» и отправляется домой.

Обратим внимание и на стилевую особенность прозы С. Василенко. Автор зачастую использует прием постепенного «наращивания» одного образа: то есть образ на протяжении эпизода (или всего произведения) сопровождается различными (в том числе противоположными по своей семантике) эпитетами. В итоге создается «концентрированный» образ, несущий большую смысловую нагрузку. Например, в одном из эпизодов «так хорошо Ганна смеется, как птица смеется» [2: 14]; позже, почувствовав опасность (Ганна увидела выбритый крест на голове встреченного мальчика), она смеется уже, «как раненая птица», и еще ниже по тексту – «как больная птица» [2: 14]. Таким образом, постепенно добавляемые эпитеты «раненая» и «больная» делают нейтральное «птица» трагическим.

В романе «Дурочка» Ганна рождает солнце, а в рассказе «Русалка с Патриарших прудов» героиня вмещает в себя луну («серебряный лунный свет шел изнутри нее, будто она проглотила луну, либо сама была лунным телом луны» [3]). И если рожденное солнце приносит миру спасение, то луна, переместившаяся в женщину, несет за собой смерть. Разозленная, она превращается в рысь («посмотрела на них, как смотрит с дерева рысь, готовая прыгнуть и растерзать: золотыми и разъяренными глазами», «мягко, по-рысьи, отступала к пруду» [3]). В «Словаре сюжетов и символов в искусстве» статья о рыси слишком кратка, содержит лишь упоминание об остром зрении этого животного [15: 489]. Чуть полнее характеризует этот образ Дж. Трессидер: «Бдительность; символизм, основанный на остром зрении этого животного. Суеверия приписывают рыси возможность видеть сквозь преграды и обходить ловушки. В искусстве рысь символизирует дар зрения» [14: 307].

В рассказе «За сайгаками» во время своих метаморфоз героиня, сама не зная, почему, старается беречь глаза. Позже она осознает «превосходство свое над слепым миром, ибо имеет глаза» [2: 230]. Глаза, по ее мнению, «спасение в лукавящем, ускользающем и слепом мире» [2: 230]. Героиня поднимается с земли и замечает: «Глаза мои были бы вровень с глазами парня, если бы он здесь стоял. Вот зачем мне были нужны глаза» [2: 230]. Тогда же ей вдруг захотелось увидеть свою маму и своего сына, от воспоминаний о которых совсем недавно она раздраженно отмахивалась. Первоначально может показаться, что этим сравнением автор соотносит рост героев, но парень не стоит рядом. Значит, соотносится не рост – нечто большее. И это большее было обозначено чуть выше в тексте рассказа: героиня увидела «его белые глаза со зрачками. Глаза праведника» [2: 229]. То есть способность видеть, столь бережно храняемая героиней, соотносится с прозрением. И женщина-рысь – это женщина прозревшая, женщина, познавшая тайны бытия.

На наш взгляд, в рассказе «Русалка на Патриарших» Василенко предлагает ответ на вопрос, заданный Шамаре Устином, ее мужем: «Кто ты: человек или кто?» Автор специально сближает героев повести «Шамара» и рассказа «Русалка на Патриарших прудах»: героинь зовут Нина и Зина (Шамара – прозвище Зинаиды Шамариной), а их мужей – Устин и Юджин.

Женщина, по мнению автора, имеет в себе животное начало. Но оно проявляется не в отсутствии разума, как формулировала это мужеподобная Тракторина Петровна и как воспринимают Нину милиционеры («Они загоняли ее по-деревенски, откуда были родом, как загоняют козу, корову или овцу в хлев... Но Нина была другим зверем» [3], не в сходстве с бешеной собакой (как собака, Шамара дрожит от холода и скулит, сидя на крыльце, Устина), а в представлении славян о том, что человек может обернуться животным – зооморфизм (полное или частичное уподобление животному по внешнему виду). Но если в обрядах это верование было связано с переодеванием, то в прозе Василенко – с внутренним переживанием того или иного состояния.

В словаре «Русский фольклор» читаем: «Демонология содержит сведения о способности ведьмы превращаться в кошку, в жабу, в свинью» [7: 64]. Как мы видим, на страницах произведений Василенко героини в той или иной мере переживают эти превращения. Но способны на эти превращения не все героини. Можно предположить, что женщина, наделенная такой способностью, – ведьма, та, что ведает, знает. И действительно, за сумасшествием Ганны, за грубостью Шамары, за жестокостью Нины, за порочностью неназванной из рассказа «За сайгаками» стоит нечто большее, некое тайное знание, хранящееся в женщине испокон веков.

Несколько иначе трактует превращения героини в прозе Василенко финская исследовательница Арья Розенхольм [9]. Говоря об образе Надька/Ганна/Ахтуба (скорее всего, исследовательница допускает неточность, имея в виду образ Тубы, Ахтуба – река), она отмечает: «Героиня оказывается амбивалентным гибридом, человеком-животным; она плавает, как рыба, поет, как птица. Женский персонаж разрушает андро- и антропоцентрический дуализм и вместе с ним дуализм между телом и духом» [9: 130]. Этот вывод также подтверждает наши наблюдения о том, что для реализации зооморфизма в тексте героине необязательно внешне уподобляться тому или иному животному, перевоплощение происходит в душе героини.

Исследование функции чувства природы в произведениях, написанных женщиной, не может ограничиваться лишь образом героини, но уже на этом примере мы убедились, что подобные работы

необходимы для определения специфики женской прозы как литературного явления. Обращение к чувству природы является одним из методов создания образа «новой женственности», поскольку в основу ложатся не традиции, принятые в «мужской» литературе (против которых выступали писательницы в 80–90-е годы XX в.), а древнейшие представления о женщине и ее месте в мире.

Список литературы

1. Бизе А. Историческое развитие чувства природы. – СПб.: Русское богатство, 1890.
2. Василенко С. Дурочка: Роман, повесть, рассказы. – М.: Вагриус, 2000.
3. Василенко С. Русалка с Патриарших прудов // www.a-z.ru.
4. Власова М.Н. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. – СПб.: Северо-Запад, 1995.
5. Гринфельд Т.Я. «Чувство природы» и пейзаж // «Чувство природы» в русской литературе: моногр. – Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995. – С. 3–21.
6. Гурленова Л.В. Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х гг. – Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1998.
7. Зуева Т.В. Русский фольклор: слов.-справ. – М.: Просвещение, 2002.
8. Природа в русской литературе XII–XX веков: учеб. пособие: хрестоматия художественных текстов / отв. ред. проф. Л.В. Гурленова. Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского ун-та, 2001 (Цит. по <http://nature.syktu.ru/slovar.htm>).
9. Розенхольм А. «Трагический зверинец»: «животные повествования» и гендер в современной русской культуре // Гендерные исследования. – № 13. – (1 / 2005): Харьковский центр гендерных исследований.
10. Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. – М., 1911.
11. Соина Г.Г. Вопрос о чувстве природы в современной литературной науке // Природа и человек в русской литературе: материалы Всерос. науч. конф. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та. – М., 2000.
12. Славянская мифология: энцикл. слов. – М., 1995.
13. Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г. Словарь русских личных имен. – М.: Школа-Пресс, 1995.
14. Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М., 2001.
15. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Е. Майкапара. – М.: Крон-пресс, 1996.
16. Христианство: слов. / под общ. ред. Л.М. Митрохина и др. – М.: Республика, 1994.
17. «Чувство природы» в русской литературе: моногр. – Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995.

ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ

УДК 81'316.772.2

В.Н. Бабаян*

Классификация диалога в триаде с молчащим наблюдателем

В работе изучены особенности диалога в присутствии молчащего наблюдателя (МН), дана классификация диалога в триаде с МН, в основу которой положены различные лингво-социально-психологические признаки, выявляющие роль МН в образуемом им триадном диалоге.

The work is devoted to the study of a silent third person's (bystander's) influence on a two-person talk, the classification of a triadic dialogue with a significant role of a silent third person based on different linguistic and socio-psychological aspects.

Ключевые слова: молчащий наблюдатель, диалог, классификация, триада, молчание, активные и пассивные члены триады.

Key words: silent third person (bystander), two-person talk, classification, a triad, silence, Active and passive members of a triad.

Диалог является своеобразным связным текстом, автором которого становятся все его участники: как активные – собеседники, так и пассивные – молчащий наблюдатель (МН). Диалогическая речь представляет важнейшую форму языкового общения и часто происходит в присутствии МН. Хотя МН может и не принимать прямого участия при двустороннем речевом обмене, он так или иначе оказывает на него влияние, создавая своим присутствием особую речевую ситуацию, т. е. превращает диаду (адресант и адресат) в триаду (адресант, адресат и МН).

Взаимоотношения членов такой триады могут быть чрезвычайно разнообразными и определяться динамикой раскрытия тезаурусов активных членов триады (АЧТ) и их адресованности/неадресованности к МН. Классифицировать диалог в триаде можно по лингвосоциально-психологическому портрету как самих АЧТ, так и МН, некоммуниканта:

• 1) *по полу (гендерному признаку)* – двое мужчин говорят при женщине/ мужчине, две женщины беседуют при мужчине; две сту-

* **Бабаян Владимир Николаевич**, кандидат филологических наук, доцент, институт лингвистики и массовой коммуникации Международного университета бизнеса и новых технологий (Ярославль); vladimirbabayan@rambler.ru

дентки при студенте/ студентке, юноша и девушка при юноше/ девушке и т. д. По голосу и интонации можно определить, кто говорит – мужчина или женщина. Существуют также лексические особенности мужской и женской речи, но, как отмечают исследователи, они для европейских языков не столь очевидны. Известно, что женщины чаще выбирают формы с уменьшительно-ласкательными суффиксами, строят оценочные и эмоционально-экспрессивные высказывания; их речь мягче, они реже используют грубые выражения и т. д. Причем двое мужчин неодинаково будут говорить в присутствии мужчины/ женщины на определенные темы, в присутствии последней возможна полная/ частичная смена темы разговора;

• 2) *по возрасту* – два молодых человека говорят в присутствии пожилого мужчины или женщины, двое взрослых при ребенке и т. д. Известно, что признак возраста делит общество на детей, молодежь, среднее и старшее поколение. Речь ребенка не так трудно отличить от речи взрослого. Что касается речи молодежи, то следует подчеркнуть, что в своей среде, друг с другом они общаются сравнительно раскованно, непринужденно, они чаще всего даже к незнакомым, естественно, сверстникам, обращаются на «ты». В их речи преобладают жаргонные слова и обороты, чем они выражают свое желание отделиться от остальных людей. Всего этого, очевидно, нельзя сказать о старшем поколении. Оно, по сравнению с молодежью, более консервативно, не склонно к языковым новациям и даже негативно относится к таковым. А молодому поколению их речь порой кажется смешной. Разумеется, АЧТ будут говорить неодинаково в присутствии людей различного возраста. Возраст МН вынуждает их так или иначе модифицировать свой стиль общения, полностью или частично тему разговора. Вместе с тем, присутствие МН может оказаться вполне уместным, когда МН оказывается поддержкой данного коммуникативного акта;

• 3) *по месту жительства и национальности (географическому признаку)* – двое русских при еврее, два кавказца при русском и т. д. По речи можно определить, иностранец ли человек, а иногда и его национальность или регион, откуда говорящий приехал. Можно иногда определить местность, из которой происходит человек (специфические особенности произношения, отдельные лексические единицы и выражения и др.). Региональные особенности произношения дают представление о том, где человек родился или где прошла большая часть его жизни [4: 44]. Кроме того, в разных регионах одной страны АЧТ и МН могут вести себя по-разному в одинаковой ситуации общения, в соответствии со своими нормами, правилами и принципами. Два коммуниканта (кавказца) при появлении третьего лица (русского) могут продолжать разговор, если они говорят на родном языке, или же вообще переключиться на родной язык, если общение велось на русском;

• 4) *по образовательному, профессиональному и культурному признаку* – два филолога при рабочем и т. д. По этому признаку все люди делятся на носителей литературного языка и просторечия. Культурный и образовательный уровень человека всегда коррелирует с культурой его речевого поведения. Выбор слов, произношение, грамматическая правильность и другие характеристики речи свидетельствуют с известной степенью вероятности об образовательном уровне и роде занятий говорящего, т. е. о его принадлежности к определенному социальному слою. Передвижение человека от одной культурной среды к другой сопровождается соответствующей корректировкой его речи. Как отмечает Е.А. Маймескул, несоответствие этому правилу, часто наблюдающееся в реальной жизни, имеет тенденцию к саморазоблачению. Назвать человека культурным могут только окружающие его люди, каждый раз исходя из собственного представления. Поэтому, как отмечает исследователь, бытующая культура есть понятие относительное, находящееся в определенном отношении к идеальному понятию «культурной нормы», в разной степени доступному отдельным индивидам. Последнее корреспондирует с понятием «языковой нормы». «Языковая норма» подразумевает ряд критериев, соответствие которым маркирует культурного человека: широкий лексический запас, усложненный синтаксис, а также владение формулами речевого этикета и вежливости [2: 28]. Так, два образованных, культурных человека в присутствии менее образованного, в зависимости от их отношения к последнему, будут по-разному вести разговор;

• 5) *по месту ведения разговора* – общественный транспорт, магазин, семья, в гостях, учебное заведение, референтная группа и т. д. В соответствии с конкретным местом речь АЧТ будет адекватно подвергаться модификации. Очевидно, что профессионализмы в речи скорее используются на работе, чем в семье. В общественном транспорте не всегда, а то и вообще не будет уместным говорить на темы, являющиеся вполне нормальными дома в кругу семьи и т. д.;

• 6) *по степени известности / знакомства* – хорошо известные друг другу АЧТ в присутствии неизвестного человека; два друга говорят в присутствии приятеля одного из них и др. Различают следующие градации данного признака (знакомства): близость, дружеское знакомство, поверхностное знакомство, отсутствие знакомства, т. е. «нулевая степень известности». Здесь следует заметить, что чем менее известны общающиеся друг другу, тем более вероятно общение в строгих статусно определенных рамках представительства; по родственным связям – родители говорят при ребенке, два брата беседуют при сестре или младшем брате и т. д. Два брата неодинаково будут говорить на определенные темы в присутствии младшего брата/ сестры и кого-нибудь из взрослых;

•7) *по социальным связям (статусно-ролевому признаку)* – преподаватель со студентом при студенческой группе, начальник подчиненным при рабочих и т. д. Социальная роль требует определенного стиля речи. Даже при хорошо понятых словах, грамматически правильном построении фразы необходимо подбирать уместный в конкретной ситуации и по отношению к конкретному партнеру по коммуникации стиль общения, естественно, с учетом присутствующих. Так, речь учителя и родителя в присутствии молчащего учащегося (МН) будет подвергаться соответствующим изменениям, зависящим от цели АЧТ, т. е. взрослых и т. д. Отметим, что рассматриваемые сферы общения являются сферами с заранее заданными характеристиками речи статусно неравноправных партнеров (общение учителя и учеников на уроке). В речи учителя выделяются различные сигналы управления совместной деятельностью учащихся: привлечение внимания (а теперь послушайте, не надо говорить); контроль (вы можете что-нибудь сказать об этом?); контроль понимания (вам понятно, Петр?); резюмирование (итак, то, что я пытаюсь до вас донести); дефинирование («incamate» означает «воплоти»); направление изложения (теперь мы подходим к цели); корректировка (учитель: Дэвид, что значит слово «paramount»? Учитель. Да, более того, крайне важный); выделение тем (так, это ещё одна важная тема) (цит. по [1: 2]);

•8) *по ситуационной (пространственно-временной)* характеристике речи – двое АЧТ говорят, находясь рядом друг с другом в присутствии МН, либо два АЧТ говорят, например, по телефону, а МН находится рядом с одним из них, а может и каждый из общающихся вести разговор по телефону в присутствии своего МН, о присутствии которого визави (не)догадывается и соответственно (не)меняет тему разговора, переключается на другой язык, вообще прерывает беседу или же АЧТ продолжают разговор.

Говоря о многообразии отношений, возможных между двумя и более людьми, следует иметь в виду, что оно не бесконечно. По мнению О. Розенштока-Хюсси, возможны следующие типы комбинаций или чистых форм этих отношений:

• говорящий и слушающий единокорны, настроены на общий лад. Они соглашаются между собой.

• говорящий и слушающий «сомнительны» друг для друга, разобщены и настроены по-разному. Друг другу они чужие.

• говорящий зависит от слушающего, ожидая от него каких-то действий в ответ на свои слова.

• слушающий зависит от говорящего, поскольку говорящий уже совершил какое-то действие [3: 124].

Следует согласиться с точкой зрения Е.Ф. Тарасова, который считает, что информативные средства общения можно определить как знаки-признаки эмоционального состояния, коммуникативную деятельность, которая, естественно, может передаваться и треть-

ему лицу именно в виде знаков-признаков [5: 93]. Таким образом, если тезаурус АЧТ выглядит для них самих как знаки, для МН он же представляет собой признаки. При такой расстановке динамика тезаурусов АЧТ будет разной, а отдельные признаки получат возможность разной интерпретации. Взрослому, наблюдающему за беседой двух подростков, может показаться, что обмена информацией вообще не происходит, и все общение носит исключительно фатический характер. У пассивного наблюдателя может даже создаться впечатление, что перед ним и вовсе не общение, а какой-то иной процесс [6: 41].

Итак, в основу классификации триад могут быть положены различные признаки, учет которых и способствует выявлению роли МН как в различных типах триад, так и в каждом отдельном диалоге, иллюстрирующем характерные особенности перечисленных моделей двустороннего речевого обмена в присутствии МН.

Список литературы

1. Карасик В.И. Язык социального статуса. – М.: Гнозис, 2002.
2. Маймескул Е.А. Речевой этикет и его место в языке и культуре // РЖ. – 1995. – № 4. – С. 28.
3. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. – М.: Лабиринт, 1994.
4. Стернин И.А. Введение в речевое воздействие. – Воронеж, 2001.
5. Тарасов Е.Ф. Место речевого общения в коммуникативном акте // Национально-культурная специфика речевого поведения. – М.: Наука, 1977. – С. 67–95.
6. Ditmann A.T. Interpersonal Messages of Emotion. – NY Springer Publishing Co, Inc., 1972.

УДК 81'316.772.2

В.Н. Бабаян*

Молчалий наблюдатель и молчание в диалоге

В работе изучены особенности диалога в присутствии молчащего наблюдателя (МН), дана классификация диалога в триаде с МН, в основу которой положены различные лингвосоциально-психологические признаки, выявляющие роль МН в образуемом им триадном диалоге.

The work is devoted to the study of a silent third person's (bystander's) influence on a two-person talk, the classification of a triadic dialogue with a significant role of a silent third person based on different linguistic and socio-psychological aspects.

* **Бабаян Владимир Николаевич**, кандидат филологических наук, доцент, институт лингвистики и массовой коммуникации Международного университета бизнеса и новых технологий (Ярославль); vladimirbabayan@rambler.ru

Ключевые слова: молчащий наблюдатель, диалог, классификация, триада, молчание, активные и пассивные члены триады.

Key words: silent bystander, dialogue, classification, triad, silence, two-person talk, active and passive triad participants.

Говоря о диалогах в триаде с молчащим наблюдателем, представляется важным разграничить понятия «молчащий наблюдатель» («МН») и «молчание», относящиеся к различным областям языкознания (теории речевой деятельности и теории речевых актов): под «МН» подразумевается некий субъект, а понятие «молчание» выражает то, что этот субъект (МН) продуцирует.

Следует различать такие разновидности молчания, как абсолютное (неинтенциональное, потенциальное, доречевое) и коммуникативно значимое молчание (КЗМ). Именно КЗМ подлежит лингвистическому исследованию. По В.В. Богданову, КМЗ – это молчание, выполняющее определенную знаково-смысловую функцию в вербальной коммуникации, и в зависимости от ситуации такое молчание может иметь самые различные значения [2: 12]. Именно коммуникативное молчание имеет адресата, мотив (а иногда и цель), может соотноситься с вполне определенным содержанием и включено в систему стимулов и реакций [3: 114].

Повседневное общение всегда «разбавлено» молчанием или его разновидностями (умолчанием, паузой и т. д.). Определенная часть смысла в диалоге обязательно вербализуется, а оставшаяся, иногда достаточно важная и весомая, остается невербализованной. Несказанное, недосказанное, умолчанное всегда органично входит в общий контекст ситуации, обеспечивая тем самым её коммуникативную «плотность»: очень часто за обычными этикетными фразами следуют некие «лакуны», о наличии которых собеседники одинаково осведомлены, и разъяснение смысла и содержания этих «лакун» не входит в прагматический рисунок данной коммуникативной ситуации. Здесь уместно вспомнить ситуации, когда у партнеров по общению «язык не поворачивается» сказать самое главное, что является разновидностью подобного рода лакун.

Причины данного явления многочисленны и кроются как в специфике целенаправленного использования молчания, так и в специфике звучащего слова и его выразительных возможностей.

Значения слова могут поддаваться и не поддаваться передаче. В последнем случае люди могут молчать («о невыразимом»), передавая это размытое, трудно формулируемое значение с помощью неязыковых средств: молчания, паузы, жеста и мимики и т. д.

Намеренная невербализация в дискурсе не предполагает не только однозначной трактовки, но и логической трактовки вообще, хотя чаще всего адресат молчания «декодирует» подобную страте-

гию вполне адекватно. В обычном диалоге вербализация изначально нацелена на быстрое преодоление информационного разрыва между общающимися, а молчание – динамичное интерпретационное поле для адресата (и любого МН), в котором важно понять адресанта, и в этом его основной смысл. Таким образом, можно заключить, что намеренное молчание поддается логизированию и вербализации. Спонтанное же («аффективное») молчание, используемое в общении ненамеренно, выводит общение на уровень интуиции.

Диалог есть способ языкового общения с обязательной меной коммуникативных ролей. В определении диалога можно допустить наличие нескольких ходов, как минимум один из которых может являться неречевым. Иными словами, молчание в диалоге выступает коммуникативной стратегией, поскольку именно чередование речевых актов молчания и говорения образует дискурс – контекстуально обусловленный процесс общения. Диалогический дискурс может формироваться и наполняться исключительно силенциальными (от лат. *silentium* – молчание) актами, смысловыми лакунами и жестомимическими составляющими, которые успешно интерпретируются коммуникантами на интуитивном уровне. Чаще это имеет место при общении хорошо знакомых людей: они могут проводить довольно долгое время в молчании, им комфортно находиться в подобном коммуникативном пространстве. В данном случае уместно определение молчания, данное А.В. Домашенко: «Молчание – это та изначальная полнота смысла, которая в силу своей доступности непосредственному пониманию, не нуждается в озвучивании» [5: 20].

Коммуниканты всегда совершают выбор между вербализацией и невербализацией. И если они делают выбор в пользу второй, то это ещё не значит, что они этого не видят и не замечают. Слово – это знак, но его отсутствие (особенно там, где его ожидают) – тоже знак, который представляет собой адекватное коммуникативное средство в конкретной ситуации общения. Молчащий воспринимает и чувствует то, о чем настойчиво говорится везде и всюду, настолько отчетливо, что это отнимает у него желание говорить об этом словом.

С помощью языка человек высказывает лишь меньшую часть того, о чем думает, так как большая часть информации имплицативна и декодируется с помощью пресуппозиции и пропозиции. С другой стороны, надо уметь декодировать молчание в различных контекстах.

Таким образом, можно говорить о многозначности молчания. Л.П. Крысин высказал мысль о существовании особой универсальной девятой тактики речевого поведения в конфликте, которая может быть названа тактикой молчания. Действительно, молчание в

разных жанровых интеракциях может использоваться для выражения большой гаммы значений – от возмущения и негодования, до одобрения и восторга [4: 168].

Многозначность молчания не всегда и не обязательно снимается при помощи речи. Молчание как недоговоренность и сокрытость информации может выступать как элемент семантики слова и высказывания в имплицативных и ненормативных пропусках, в поэтической речи (метафора, подтекст), при использовании иронии и т. д. Тогда оно приобретает форму умолчания – частичного сообщения и частичного (временного или постоянного) сокрытия информации; пребывания части информации в имплицитной форме. Как подчеркивает А.А. Кибрик, умолчание используется тогда, когда информация: а) очевидна, б) неизвестна, в) несущественна или г) если говорящий хочет ее скрыть [7: 49].

Умолчание коммуникативно значимо и имеет соответствующие причины; в зависимости от обстоятельств адресат может либо однозначно восполнить имплицированную информацию, либо строить те или иные догадки относительно её характера [3: 241].

Другой формой молчания считается пауза – естественный коммуникативный ход (чтобы собраться с мыслями, обдумать, найти подходящее слово, сделать передышку и т. д.), но она искусственна, будучи использована как приём. Пауза является маркером молчания.

Паузацию относят к важнейшим фонетическим средствам речевого контакта [11: 43]. Она участвует в привлечении внимания собеседника к высказыванию, а также в создании адекватной тональности общения: более длительные паузы характерны для общения, протекающего в рамках доброжелательной тональности, что особенно ярко проявляется при диалоге. Соблюдение паузы дает возможность собеседнику выразить себя, стимулирует диалог, т. е. является одним из важнейших коммуникативных навыков.

Н.Д. Арутюнова в самом общем виде выделяет два типа молчания: межличностное (диалогическое) и социальное.

Основными признаками межличностного молчания принято считать намеренность, целенаправленность и конвенциональность.

Говоря о втором типе молчания – социальном – следует отметить, что исходя из того, что в рамках социального взаимодействия на первый план выступают вопросы этики и нормативности поведения, молчание может рассматриваться и как отсутствие протеста против ущемления прав другого (невыполнение нравственного долга в рамках «слабой этики») и как отрицательная акция, уклонение от положительного действия – ложь, предательство (в рамках «сильной этики») [1: 428].

Этикет как поведение включает различные формы выражения типичных социально закрепленных реакций. К ним В.И. Карасик от-

носит и молчание. Знаковая сущность молчания зависит от обстоятельств общения. Молчание слушателей в лекционной аудитории, в зале заседания суда, в храме предписывается нормами поведения, молчание за столом на званом вечере считается грубым нарушением приличий в англоязычном обществе. Молчание как предоставление права партнеру начать общение является признаком уважения статуса партнера, молчание в ответ на реплику партнера в диалоге часто оценивается как оскорбление [6: 90–91].

И.А. Стернин говорит об интересном типе молчания – «неловой паузе». С этим явлением мы встречаемся в ситуации, когда там, где не принято молчать, в процессе общения возникает пауза. Такая пауза в общении обычно труднопереносима. Так, например, у россиян за столом не принято молчать, как не принято молчать, находясь вместе с кем-либо. Принято, чтобы попутчики разговаривали друг с другом. Мы иногда думаем о человеке: «О чем мне с ним разговаривать?», «Мне с ним не о чем разговаривать». Это свидетельство осознания нами наличия у общения функции распределения времени [10: 28].

Итак, молчание можно рассматривать и как нарушение конвенциональных норм, в таком случае говорят о несанкционированном, т. е. не предусмотренном нормами общения молчании. Подтверждение этому находим в следующей цитате: «Молчание в некоторых ситуациях могло бы быть расценено как невежливость и невнимание, а иногда даже как враждебность» [9: 108]. Иными словами, молчание в тех случаях, когда от адресата ожидается какая-то реакция, считается явным нарушением общепринятых конвенций. Молчание может быть и речевым актом в рамках вежливого поведения – промолчать вместо ответа на грубость или агрессивный выпад. В данном случае желание уклониться от выражения собственного мнения можно объяснить либо принципом толерантного поведения, представленным в том числе системой коммуникативных запретов, нацеленных на защиту реализации прав личности, либо как прагматический прием камуфлирования столкновения (конфликта) целей. Как отмечает М.В. Колтунова, толерантность с позиции прагматики рассматривается как тип речевого взаимодействия, противопоставленный вербальной агрессии и близкий к понятию «терпимость» [8: 108].

Таким образом, можно заключить, что как межличностное (диалогическое), так и социальное молчание (социальное в ещё большей степени) имеют национальную специфику.

Важную роль в семантике и понимании молчания наряду с личностными особенностями субъектов коммуникации играют и ситуативные факторы. В зависимости от той или иной ситуации, от контекста общения, от особенностей третьих факторов молчание может быть справедливым, желаемым, оправданным, или наоборот. Бывают ситуации, в которых молчание почти целиком обусловлено

обстоятельствами, и наоборот, – такие, в которых моральная ответственность возлагается на смолчавшего партнера по общению.

Учёт присутствующего в диалоге МН и акта молчания позволяет по-новому взглянуть на диалогическое взаимодействие коммуникантов, способствует выявлению новых специфических особенностей диалога с МН, которые не обнаруживаются при обычном анализе диалога без учёта роли МН.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Феномен молчания // Язык о языке: сб. ст. / под общ. рук. и ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 418–437.
2. Богданов В.В. Молчание как нулевой речевой акт и его роль в вербальной коммуникации // Языковое общение и его единицы. – Калинин: Изд-во КГУ, 1986. – С. 12–18.
3. Богданов В.В. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens. – СПб.: РХГИ, 1997.
4. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М.: Лабиринт, 2001.
5. Домашенко А.В. Ещё раз об интерпретации и толковании // Филологические науки. – № 3. – 2005. – С. 16–23.
6. Карасик В.И. Язык социального статуса. – М.: Гнозис, 2002.
7. Кибрик А.А. Молчание как коммуникативный акт // Действие: лингвистические и логические модели: тез. докл. – М., 1991. – С. 49–50.
8. Колтунова М.В. Конвенции как прагматический фактор диалогического общения // Вопр. языкознания. – № 6. – 2004. – С. 100–115.
9. Корнилова Н.Б. Онтология молчания (на примере ранней прозы Леонида Андреева): дис. ...канд. филол. наук. – Ярославль, 2002.
10. Стернин И.А. Введение в речевое воздействие. – Воронеж, 2001.
11. Фрейдина Е.Л. Паузация как средство коммуникативного контакта // Фоносемантика и прагматика: тез. докл. Всерос. конф. – М.: Пенза, 1993.

УДК 81

А. В. Бондаренко*

Языковая онтология: наследие и перспективы

В статье рассмотрены вопросы языковой онтологии, дан анализ лингво-философских взглядов учёных прошлого и современности на проблемы бытия и сущности языка. В языке усматривается самодеятельное начало, принцип произвольной эманации. Речь признаётся средостением языковой сущности. Категория различения постулируется в качестве маркера языковой манифестации, а высказывание – онтической единицы. В статье анонсируются гносеологические принципы языковой онтологии.

* **Бондаренко Артем Владимирович**, кандидат филологических наук, доцент, докторант, Военный университет Министерства обороны Российской Федерации (Москва); artibond@mail.ru

The article is devoted to the discussion of Language Ontology while analyzing linguistic & philosophical views of Language being and essence problems by scientists of the past and present. The Language is interpreted as possessing a spontaneous origin i.e. involuntary emanation principle. The Speech is recognized as the habitat of Language essence. Distinction category is postulated as the marker of Language manifestation with the Expression deemed as the ontological unit. Gnosiological principles of Language Ontology are announced as well.

Ключевые слова: язык, онтология, бытие, сущность.

Key words: language, ontology, being, essence.

*Бытие, которое может быть понято, есть язык.
Ханс-Георг Гадамер*

«Онтология» (греч. on (ontos) – сущее + ...логия) как термин впервые был введен в научный обиход Р. Гоклениусом (1636 г.) и И. Клаубергом (1646 г.) и буквально означал «учение о бытии». Широкое употребление в философии он получил благодаря Х. Вольфу в качестве фундаментального раздела метафизики. Предметной областью онтологии выступает само по себе сущее или бытие, содержание которого описывается и раскрывается в таких категориях и терминах, как нечто и ничто, возможное и невозможное, определенное и неопределенное, количество и качество, порядок и истина, пространство и время, движение и становление и др.

Онтология (ранее именовавшаяся метафизикой) занимается постижением сущности вещей и априори это учение надотраслевое, имеющее универсальный характер для большинства наук. Вместе с тем приходится констатировать, что проблемы онтологии (метафизики), и в том числе онтологии языка, ставились главным образом в рамках философии. Но каждая антропологически ориентированная отрасль науки – и языкознание в этом смысле не исключение – так или иначе имеет дело с вопросами бытия, места и роли человека в мироздании и т. д. и вынуждена искать ответы на эти вопросы. Гносеология бытийного объекта (в нашем случае языка) полноценно реализуема лишь при условии выработки специфически онтологического стиля мышления.

Что значит мыслить онтологически? «Онтологическое мышление в конечном счёте есть размышление о происхождении и сущности окружающего человека мироздания. Но является ли оно исключительно делом философов, не имеющих практической ценности для простых людей? Мы должны отрицательно ответить на этот вопрос» [1: 2]. Мы вынужденно обращаемся к философам, а не к философии как таковой. Хотя в рамках лингвистической философии ученые достигли значительных результатов. Тем не менее данное направление исследования языка до сих пор понимается

именно как одно из направлений, причем наиболее отдаленное от «истинно лингвистического» варианта изучения языка.

С нашей точки зрения трудно объяснить фобию лингвистов, особенно структурального направления в языкознании, в отношении «несобственно» языкового рассмотрения языка. В поисках универсальной предметности они обращаются к внутренней форме, знаку, символу, предикации, коммуникации, но сущность языка всякий раз ускользает не только нескрытой и непостижимой, но и не определённой. А ведь достаточно повернуться лицом к бытию, взглянуть на него принципиально свежим, открытым, незамутнённым взглядом, не препарировав и не расчленив бытие на проявления, пусть и очевидные. Отводя языку статус гносеологического объекта вне бытия, мы заранее совершаем методологическую ошибку, обрекая все дальнейшие штудии на фатальную недостоверность. И напротив, экзистенциально-онтологический взгляд на проблемы языка способен привести нас к постижению его природной сущности.

История демонстрирует знаменательные вехи на пути к бытийной парадигме языка. Попытки, и небезуспешные, подобраться вплотную к сущности языка с онтологических позиций предпринимались со времен античности. Греческие философы Парменид, Гераклит, Платон и их последователи создали мощный теоретический конструкт, имя которому Логос. Парменид заложил основы античной теории бытия, отождествил Бытие с мыслью. Основные постулаты следующие.

➤ Кроме Бытия нет ничего. Мышление есть Бытие, так как нельзя мыслить ни о чём. Бытие никем и ничем не порождено, иначе пришлось бы признать, что оно произошло из Небытия, но Небытия нет.

➤ У Бытия нет ни прошлого, ни будущего. Бытие есть чистое настоящее. Бытие сплошно, т. е. не имеет частей. Если имеет части, значит, части отграничены друг от друга Небытием, которого нет.

➤ Если нет частей и если бытие одно, то нет движения и нет множественности в мире. В противном случае одно Бытие должно двигаться относительно другого.

➤ Так как не существует движения и множественности и Бытие одно, то нет ни возникновения, ни уничтожения. Так, при возникновении (уничтожении) должно быть Небытие. Если нет движения, возникновения, уничтожения, то и времени не существует. Бытие покоится, оно пребывает в вечности, а не во времени.

Органичным развитием (или дополнением) онтологии Парменида явилось учение Гераклита о Логосе – всеобщей закономерности, духовном первоначале, мировом разуме, абсолютной идее. «Хотя этот логос существует вечно, люди не понимают его – ни прежде, чем услышат о нем, ни услышав впервые» [14]. Ключевые категории

философии Гераклита – Логос, Судьба, Правда, Бог. По Гераклиту, «природа любит скрываться». Познание сущности бытия затруднено, количественное накопление знаний не способно открыть Истину, «многознание уму не научает». Приобщение к Логосу – вот единственный способ хоть как-то приблизиться к трансцендентному.

Идеологически близким к воззрениям Гераклита можно считать учение Платона об Эйдосе. Согласно Платону, «эйдос – наивысшая обобщенная, конкретная сущность вещи; и к нему неприменимы никакие не только вещные, но формально-логические квалификации» [8: 185]. Платон определяет сущее как нечто нераскрытое. «Сущее» указывает только на то, что предмет существует, причем не ставится тут вопроса ни о том, что такое этот существующий предмет, ни того, как он существует» [8: 504]. «Платонизм в сущности есть учение о трёх или, если хотите, о четырёх ипостасях, диалектически развёртывающих бытие во всей его целостности, – о Едином, Уме (Эйдосе, Идее), Душе и Космосе» [8: 620]. По Платону, Единое – сверхсущее, Единое порождает Ум как способ самосознания. Ум через становление одушевляется. Душа отелеснивается в Космос.

Следующим этапом эволюции онтологических взглядов на язык стало аристотелевское понятие «чтойности». Чтойность это «1) смысл вещи, 2) данный как неделимая и простая единичность и 3) зафиксированный в слове» [8: 724]. Бытие, по Аристотелю, многослойно. Сущие актуализируются, высвечивая то одну свою сторону, то другую. Границы между сущими условны и размыты. Имеет место обмен чтойностями. Смыслы трансформируются, вещи приобретают новое звучание, становятся новыми вещами. Онтологические взгляды Аристотеля нашли свое отражение в его учении о началах бытия под названием «Метафизика».

Плодотворная античная мысль дала новые всходы в евразийской филологической традиции нового времени, главным образом, немецкой и русской. В. фон Гумбольдт, основоположник теоретического языкознания, стал едва ли не первым лингвистом, рассматривающим язык с позиций онтологии. В. фон Гумбольдт включает язык в круг фундаментальных свойств человека, утверждая, что «действие человеческого языка простирается теоретически на всю бесконечную действительность, т. е. охватывает мир именно как целое. Это не простое расширение горизонта, а приобретение нового измерения» [6: 15]. Поразительным образом античное мировоззрение обретает новое звучание в словах великого немца. В. фон Гумбольдт, подобно Гераклиту, постулирует тотальную эзотерическую природу языка: «Конечно, язык возникает из таких глубин человеческой природы, что в нём никогда нельзя видеть намеренное произведение, создание народов. Ему присуще очевидное для нас, хотя и необъяснимое в своей сути самодеятельное начало, и в этом плане

он вовсе не продукт ничьей деятельности, а произвольная эманация духа, не создание народов, а доставшийся им в удел дар, их внутренняя судьба» [6: 49].

В последнее время бытийная проблематика языка всё чаще ассоциируется с именем выдающегося немецкого философа М. Хайдеггера, автора учения о бытии как об основополагающей стихии мироздания. По М. Хайдеггеру, говор бытия можно услышать посредством постижения сущности языка. Философия М. Хайдеггера по-новому ставит вопрос о смысле бытия. Опираясь на феноменологический метод Гуссерля, Хайдеггер развил некоторые идеи, которые впоследствии подтолкнули Сартра к созданию экзистенциализма. Однако сам Хайдеггер к этому направлению не примкнул, напротив, целиком и полностью погрузившись в феноменологию Гуссерля, приступил к созданию фундаментальной онтологии, чему и посвятил остаток своей жизни. Хайдеггер оставил после себя богатое научное наследие, однако его титульной книгой принято считать «Бытие и время». Программным же лозунгом всей лингвофилософской концепции мыслителя стала фраза «Язык есть дом бытия», разлетевшаяся на цитаты в трудах последователей экзистенциального направления в языкознании. Нынешнее состояние онтологической проблематики в науке о языке можно охарактеризовать как период затишья перед качественным скачком к синтезу нового знания. Учёные различных профилей, филологи, философы, эстетики, психологи, обращаясь к сущностно-бытийным вопросам языка, каждый по-своему дополняют единую картину языковой онтологии.

Ключевым вопросом лингвистической онтологии являются взаимоотношения внутри экзистенциальной триады Бытие – Язык – Человек. Рациональным зерном в концепции Парменида, безусловно, является отождествление Бытия с «бодрствующим», сознающим разумом, т. е. с Языком. Логос Гераклита – это Мир, организованный Абсолютом в обеспечение гармонии Человека и Природы. Иными словами, всё, что хоть как-то дано человеку в ощущении и восприятии, ассоциируется с говором Бытия. Такой же точки зрения придерживается и основатель философской герменевтики Х.-Г. Гадамер: «Человек, живущий в мире, не просто снабжен языком как некоей оснасткой – но на языке основано и в нём выражается то, что для человека вообще есть мир... подлинное бытие языка в том только и состоит, что в нём выражается мир» [5: 512–513]. Где бы человек себя ни обнаруживал – он оказывается во власти Языка, постоянно пребывая в нём. «Живущий человек изнутри себя устанавливается в мире активно, его осознаваемая жизнь в каждый её момент есть поступление: я поступаю делом, словом, мыслью, чувством; я живу, я становлюсь поступком. Однако я не выражаю и не

определяю непосредственно себя самого поступком; я осуществляю им какую-нибудь предметную, смысловую значимость» [2: 160]. Тотальный характер языка распространяется на всё сущее в этом мире, что как-то может быть явлено, и, в первую очередь, на человека как носителя языка.

Встаёт вопрос объектной локализации языка с позиций фундаментальной онтологии [3: 109–113]. Для человека язык выступает в качестве объекта познания и одновременно его (человека) сущности. Объективная гносеология языка затруднена (если вообще реализуема). То же мы читаем и у Ю.М. Лотмана, автора универсальной семиотической теории: «Мы погружены в пространство языка. Мы даже в самых основных условных абстракциях не можем вырваться из этого пространства, которое нас просто обволакивает, но частью которого мы являемся и которое одновременно является нашей частью» [9: 101]. Патриарх Женевской лингвистической школы Ф. де Соссюр выступает за максимально широкий взгляд на язык, полагая, что «цель лингвистики – понять сущность языка в самом широком смысле слова без всяких ограничений, изучить человеческий язык в целом во всех его проявлениях и связях, во всех его разновидностях вместе с историей их возникновения и причинами языкового разнообразия» [13: 171]. В этом смысле инструментальный характер языка отходит на второй план, уступая место его сущностно-бытийным характеристикам.

Человек одержим языком, находится в его плену. По Э. Кассиреру, «объектом лингвистики является язык, над свойствами которого воля отдельного индивида властна в такой же степени, в какой, например, соловей свободен сменить свою песню на песню жаворонка» [7: 93]. Академик Э.А. Поздняков придерживается того же мнения: «Так оно и есть: мир человека – это мир слов. Человек опутан словами и связан ими по рукам и ногам. Слово есть деспот; оно держит нас в своем плену на короткой цепи – не разгуляешься. Мы считаем, что мы владеем словом. Ничего подобного!» [12: 208]. Микросущность не может связать познавательной рефлексией макросущность целиком и во всех её свойствах, но способна приобщиться к ней субординарно, по крупицам собирая сведения о последней, привлекая междисциплинарный инструментарий. Нельзя познать язык его же методологией (гносеологический парадокс «барона Мюнхгаузена»). Даже такой апологет структурального подхода в лингвистике, как Ф. де Соссюр, признает: «Чтобы иметь здравый взгляд на лингвистику, необходимо посмотреть на неё извне... Лингвист, который является только лингвистом и никем более, по моему мнению, не в состоянии найти верный путь классификации фактов» [13: 152]. Вывод – необходима металингвистика языка, теоретической базой которой может стать фундаментальная онтология.

В постулатах Парменида кроется и неразрешимое противоречие, ибо, как полагает А.Ф. Лосев, «небытие как-то должно быть, и бытие как-то должно не быть» [8: 495]. А верно ли поставлен сам вопрос: бытие – небытие? Ведь человек ничего не знает о небытии – он всегда имеет дело с бытием! С нашей точки зрения, методологически более продуктивной выглядит антитеза ведение – неведение, способная преодолеть парадокс Парменида. Мы полагаем, что именно сокрытость и явленность причастны к речи, говорению, мышлению, вниманию, поскольку язык нисходит к человеку как некое откровение. Как верно замечает М.М. Бахтин: «До сих пор сказанное человеческое слово исключительно наивно; а говорящие – дети – тщеславные, самоуверенные, надеющиеся. Слово не знает, кому оно служит, оно приходит из мрака и не знает своих корней» [2: 236]. Слово изречённое уходит в инобытие, унося с собой экспрессию автора в смысловой континуум.

Средостение сущности языка это, в первую очередь, речь, говорение. «Экзистенциально-онтологический фундамент языка есть речь» [15: 187]. Х.-Г. Гадамер, подобно М. Хайдеггеру, находит онтологию языка в говорении: «Следует... подчеркнуть, что язык обретает своё подлинное бытие лишь в разговоре» [5: 516]. Человек говорит всегда – наяву и в мечтах. Мы говорим постоянно, даже тогда, когда не произносим никаких слов, а только слушаем и читаем, и даже тогда, когда пребываем в труде и праздности. Мы так или иначе постоянно говорим. Говорим потому, что говорение естественно для нас и происходит не по нашему произволу. Фр.-В. фон Херрманн считает говор Языка промежуточной реальностью между чистой физиологической наличностью человека и «обволакивающим» его Бытием: «Звучащее слово как некое «мировое», как сущее совершенно уникально. Оно занимает промежуточное положение между сущим, каким я сам являюсь в своих телесных отношениях, и внутримировым сущим, к которому я телесным образом отношусь» [16: 74]. Сущность языка, посредством которого Бытие только и даёт о себе знать, полилингвальна, изоморфна. Эманация бытия осуществляется различными медийными средами: звуком, светом, температурой, влажностью, пространством и временем. И человек в свою очередь задействует все медийные возможности, доставшиеся ему от Бытия: звук, графику, мимику, жест. Экзистенциальный поток Языка непрерывно стимулирует сознание человека. То, что человеку кажется дискретным (звуки, буквы, слова, предложения), первопричиной имеет вечный континуум Бытия.

Различение есть маркер «языковости». Через различение (аудиовизуальное, тактильное, температурное, темпоральное, семантическое, аксиологическое) Бытие раскрывает себя человеку. Различение можно считать универсальным маркером любой языко-

вой манифестации. В основе элементарной фиксации некоего существа в качестве объекта самого поверхностного внимания лежит различие, а значит, проявление языка. Переключение внимания с предмета на предмет, пассивное мирозерцание, неосознанная череда ассоциативных образов обусловлены действием языка и без обязательной вербализации воспринятого, осмысленного, изречённого. Различие присутствует как в собственно Бытии (человек актуализирует, выделяет различные фрагменты Бытия), так и в самом способе, в котором Бытие воспринимается человеком, – Языке.

Онтической единицей Языка мы признаём высказывание, но высказывание, понятое как индивидуальная экзистенция, как вот-бытие личности, её поступок, её текст в контексте Бытия. И здесь мы постулируем принципиальную неделимость, неразложимость этой единицы в отличие от единицы языка как системы – предложения. Отрыв высказывания (как, впрочем, и элементов низших уровней – фразы, предложения, слова) от бытийного контекста невозможен (а если и допустим, то только с учетом целого и в интересах более глубокого познания целого, т. е. высказывания).

Ранее мы уже говорили о необходимости создания металингвистики, теоретическим фундаментом которой могла бы стать языковая онтология. Впервые идею создания такой науки ещё в 50-е годы прошлого столетия выдвинул классик отечественной филологии М.М. Бахтин. Металингвистика М.М. Бахтина – это учение о Слове (мы нарочно интонируем бахтинское «слово» в силу его принципиального отличия от слова как единицы языковой системы) как идеологическом знаке, о слове металингвистическом. «Изучение природы высказывания и речевых жанров имеет, как нам кажется, основополагающее значение для преодоления упрощенных представлений о речевой жизни. Более того, изучение высказывания как реальной единицы речевого общения позволит правильнее понять и природу единиц языка (как системы) – слова и предложения» [2: 257–258]. Размеры высказывания не имеют принципиального значения. Это может быть и междометийный окрик, и многотомный роман. Главное – автор высказался, предоставив слово собеседнику. Именно в смене речевых субъектов проходит металингвистическая граница высказывания. В высказывании весь человек. Высказывание может быть молчаливым, отчасти овнешненным, но от этого оно не перестает быть высказыванием. Переключение внимания и любая интуиция (пусть даже самая смутная и неосознанная) есть зов Бытия, а значит, проявление Языка и его онтический квант – высказывание. Каково же экзистенциальное наполнение единицы явленного Языка? По М. Хайдеггеру, «анализ высказывания занимает внутри фундаментально-онтологической проблематики исключительное место, поскольку в решающих началах античной онтологии

λόγος служил уникальной путеводной нитью для подхода к собственно сущему и для определения бытия этого сущего. Наконец, высказывание исстари расценивается как первичное и собственное «место» истины» [15: 180]. Пребывая в говоре Языка, человек имеет дело с различными сущими (видимыми, слышимыми, ощущаемыми, проговариваемыми). Язык конструирует из крупиц Бытия, именуемых сущими, ту расположенность человека, которая максимально соответствует контексту Бытия. Сущие, таким образом, формируют модус переживания вот-бытия и как целое есть метафизический смысл данности индивидуума здесь и сейчас: что он ощущает, переживает, его мысли, образы, неосознанные движения. Сущие возникают как *force majeure*, пусть и мотивы их «выбора» могут осознаваться. Рефлексия всегда *post factum* – Бытие через Язык диктует человеку его произвол. Отсюда высказывание есть экзистенциальный конститутив смысла индивидуального вот-бытия.

Мы плавно подошли к другой проблеме, логичным образом вытекающей из многогранного и непреходящего воздействия языка на индивидуума – проблеме смысловой архитектоники личности. Не личность подбирает смыслы, но смыслы находят личность. Смыслы не только направляют поведение человека, но и формируют паттерн его языковой личности – социальный паттерн. Индивидуум есть частная реализация Человека и отражение (слепок) социума. Объективная психология, двигаясь в данном направлении, нивелирует антиномию индивидуального и социального в языковой конституции личности: «Другими словами, мышление легко обнаруживает свой социальный характер и показывает, что наша личность организована по тому же образцу, что и социальное общение... Правильнее было бы сказать, что мы знаем себя постольку, поскольку мы знаем других, или, ещё точнее, что мы знаем себя лишь в той мере, в какой сами для себя являемся другим, то есть чем-то посторонним. Вот почему язык, это орудие социального общения, есть вместе с тем и орудие интимного общения человека с самим собой» [4: 198]. Имеет место интериоризация смыслов, их перевод во внутреннее бытие человека. Личность, тем самым, есть некий общественный смысловой патент. «Архитектоника личности – это архитектоника смыслов, воплощенных в личности – демиургической носительнице смыслов» [11: 120]. Смыслы перемещаются в семиосреде вместе со своими вещами. Они и есть вещи – смысловещи. Так называемая коммуникативная ситуация – это встреча человека с новым смыслом. Ю.М. Лотман называет сам факт такой встречи «смысловым взрывом», а работу сознания – вдохновением. Не об этой ли специфической открытости, явленности языка мы говорили несколько ранее?! Граница, отделяющая мир семиозиса от внесемиотической реальности, проницаема. Сокрытое явствуется, обретая

смысл и расширяя тем самым пространство Культуры. Такое смыслообразование свидетельствует о потенциальном характере Языка [10]. Вслед за В.В. Налимовым мы полагаем смыслы предзаданными, предстоящими, потенциальными. Вероятностный характер слов заложен логикой бытия – Логосом. Человеку смысл приходит на ум, а уж потом интенция, потом идея, получающая свое оформление, потом деятельность (причем различной степени осознанности). Смысловый континуум пронизывает всю нашу жизнь, но содержит смыслы в запакованном виде. Бытие через Язык подсказывает человеку, какой конверт и с каким смыслом распечатать. Бытие подталкивает человека к разговору, им говорит, через него говорит. Человек оформляет говор Бытия через дарованный ему язык – единственное средство познания себя и других, единственный способ достижения экзистенциальной гармонии.

В заключение отметим, что разработка онтологической проблематики в языкознании позволит по-новому – в терминах бытия – взглянуть на общепризнанные и глубоко изученные факты языка. Сама же языковая онтология, будучи проблемой непарадигмальной, своим содержанием выходящей за пределы возможностей имеющихся теорий, взглядов, представлений, наличных парадигм, требует кооперации творческих усилий учёных различных профилей.

Список литературы

1. Абдуллин А.Р. Виды и сущность онтологического мышления: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Уфа, 2002.
2. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000.
3. Бондаренко А.В. Онтологический статус языка и его объектное позиционирование в современной лингвистике // Вестн. Военного ун-та. – 2008. – № 2.
4. Выготский Л.С. Психология. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988.
6. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / пер. с нем.; общ. ред. Г.В. Рамишвили; послесл. А.В. Гулыги и В.А. Звегинцева. – М.: Прогресс, 2000.
7. Кассирер Э. Философия символических форм. – М.; СПб.: Университетс. кн., 2001. – Т. 1. Язык.
8. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1993.
9. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
10. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Наука, 1979.
11. Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Прометей, 1989.
12. Поздняков Э.А. Философия культуры. – М., 1999.

13. Соссюр Ф.де. Заметки по общей лингвистике / пер. с фр.; общ. ред., вступ. ст. и коммент. Н.А. Слюсаревой. – М.: Прогресс, 2000.
14. Фрагменты Гераклита [Электронный ресурс] / пер. М.А. Дынника. – электрон. ст. (1 файл). – [200-?]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
15. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: Фолио, 2003.
16. Херрманн Фр.-В. фон. Фундаментальная онтология языка. – Мн.: Пропилеи, 2001.

УДК 811.221.18

В.Т. Дзахова*

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Фонологическая система современного осетинского (иронского) литературного языка», проект 06-04-37402 а/Ю

Перцептивные характеристики гласных фонем осетинского (иронского) литературного языка

В статье описывается эксперимент по установлению соответствий между формантными характеристиками осетинских гласных и опознанием их носителями осетинского и русского языка. Подтверждается зависимость восприятия гласных от фонологической системы языка. В качестве дополнительного критерия, существенного для носителей осетинского языка, предлагается длительность.

In this article is described experiment on an establishment of conformity between acoustical characteristics of ossetic vowels and an identification their by native speakers of Ossetian and Russian. Dependence of perception of vowels on phonologic system of language proves to be true. As the additional criterion essential to carriers of Ossetian language, duration is offered.

Ключевые слова: фонетика, осетинский язык, гласные, формантные характеристики, перцептивные характеристики.

Key words: phonetics, Ossetian language, vowels, formant characteristics, perceptual characteristics.

В современном осетинском (иронском) языке насчитывается семь гласных фонем: *а, е, и, о, у, ы, æ*. Такой количественный состав не вызывает ни у кого из исследователей сомнений. Традиционно фонемы делятся на сильные (*а, е, и, о, у*), восходящие к

* **Дзахова Вероника Тамбиевна**, кандидат филологических наук, Северо-Осетинский государственный университет; tambi69@mail.ru

старым долгим и дифтонгам, и слабые (*ы*, *æ*), восходящие к старым кратким [1: 444]. Использование терминов «сильный» и «слабый» представляется в данном случае не вполне удачным, поскольку «сила» в фонетике связана с интенсивностью. Исследование интенсивности всех гласных фонем выявило, что по интенсивности гласные [*ы*], [*æ*] не уступают остальным гласным [2: 177]. Критерий, по которому они действительно отличаются – это длительность: гласные [*ы*], [*æ*] обладают в осетинском языке самой малой длительностью. Исходя из этого, логичнее использовать для противопоставления двух групп согласных термины «краткие» и «долгие».

Гласные [*æ*] и [*ы*] отличаются от остальных гласных осетинского языка не только длительностью. Это самые «трудные» гласные для иностранцев, о чем говорили все исследователи осетинского языка. Так, например, Вс. Миллер отмечал, что «непривычное ухо иностранца не всегда уловит отличие *ä* от *a*» [4: 4]. Не слышал этого отличия и А. Шегрен, писавший *бах* (конь), *аз* (я) вместо *бæх*, *æз*. То, что гласные [*a*] и [*æ*], несмотря на акустическое сходство, являются самостоятельными фонемами осетинского языка, не вызывает сомнения. Взять, к примеру, квазиомонимы *аз* (год) – *æз* (я), *къам* (фотография) – *къæм* (волосок), *къай* (пара) – *къæй* (пласт) и мн. др., отличающиеся именно фонемами [*a*] и [*æ*].

Относительно гласного [*ы*] Вс. Миллер писал следующее: «приближаясь к русскому *ы*, осетинский *у* не вполне тождествен с ним, как видно из того, что осетин затрудняет выговор русского *ы*» [4: 8]. Необходимо отметить, что и сегодня еще осетины пожилого возраста произносят на месте русского [*ы*] [*у*], например, *ти* вместо *ты*, *бил* вместо *был* и т. д. Для русских осетинский [*ы*], наряду с [*æ*], также является гласным, который выдаёт русский акцент в осетинской речи.

Однако акустическое отличие осетинского [*ы*] от русского, обозначаемого той же буквой, никак не отражается в научной литературе: гласный [*ы*] в таблице осетинских (иронских) гласных находится на той же позиции, что и в русском языке. Это не согласуется с акустической теорией речеобразования, согласно которой за каждым акустическим отличием должна стоять различная артикуляция.

В данной статье мы попытаемся ответить на следующие вопросы: 1) как воспринимают изолированные осетинские гласные [*ы*], [*æ*] носители осетинского и русского языков? Представляют ли эти гласные трудность только для не владеющих осетинским языком, или носители осетинского языка тоже затрудняются опознавать эти гласные вне контекста? 2) чем артикуляторно отличается осетинский [*ы*] от русского [*ы*] и как это должно быть отражено в треугольнике гласных?

Для ответа на поставленные вопросы были проведены спектральный и перцептивный анализы гласных осетинского языка. Спектральному анализу подверглось 1600 изолированных гласных, выделенных из слов в произнесении восьми нормативных дикторов осетинского литературного языка. Данные относительно значений F1 и F2 усреднялись по женским и мужским голосам отдельно и представлены в табл. 1. На основании полученных данных были построены формантные области гласных.

Таблица 1

Значения F1, F2 гласных осетинского языка

Гласный	Мужской голос		Женский голос	
	F1, Гц	F2, Гц	F1, Гц	F2, Гц
а	590–730	1140–1320	780–970	1200–1400
æ	490–590	1240–1450	620–710	1250–1550
ы	420–470	1370–1570	370–520	1310–1600
е	390–450	1670–1800	370–430	1160–2000
и	260–280	1740–2100	350–430	1210–2200
о	420–490	800–920	400–500	710–860
у	320–350	670–810	390–440	630–710

Как показал анализ полученных значений, в произнесении дикторов-мужчин пересечения формантных областей разных гласных не было. В произнесении дикторов-женщин пересекаются значения формант гласных [и], [е], [ы]. Формантные характеристики гласных [а] и [æ] хорошо расходятся в произнесении всех дикторов. Если предположить, что восприятие гласных происходит с опорой на их формантные значения, то плохо должны опознаваться не гласные [а] и [æ], а гласные [и], [е], [ы].

Для проверки данной гипотезы был проведен аудиторский эксперимент. Аудиторам, в роли которых выступили 78 студентов Северо-Осетинского государственного университета и Северо-Осетинского государственного педагогического института, было предъявлено для опознания 117 изолированных гласных. Все аудиторы были разделены на две группы. В первую группу входили носители осетинского языка, во вторую – носители русского языка. Предполагалось, что наибольшую трудность для русских аудиторов будут представлять гласные [æ] и [ы], которые не находят своего соответствия в фонологической системе русского языка. Аудиторы – осетины, напротив, могут затрудняться в опознании гласных [и], [е], [ы], поскольку формантные значения этих гласных сильно пересекаются. Полученное для каждого стимула фонемное отображение оценивалось по t-критерию Стьюдента на предмет определения случайности/неслучайности. Рассмотрим результаты анализа по каждому гласному:

Гласный [a]. Теоретически гласный а мог быть опознан аудиторам-осетинами либо как [a], либо как [æ]. Ударный гласный [a] правильно опознан носителями осетинского языка в 71 %, что говорит о неслучайности ответов. Безударный гласный [a] плохо опознается носителями осетинского языка: в 41 % они опознают его правильно как [a], в 46 % – как [æ]. Такое опознание является случайным.

Носители русского языка неслучайно правильно опознают как ударный, так и безударный [a]: ударный [a] опознан в 92 %, безударный – в 72 %.

Гласный [æ]. При анализе ответов мы, исходя из формантных характеристик гласных, ожидали три варианта опознания аудиторам-осетинами гласного [æ]: как [a], как [æ] и как [ɨ]. Ударный [æ] был в большинстве случаев определен как [ɨ]. Безударный [æ] носители осетинского языка определяли чаще как [æ], чем [ɨ] и [a]. Однако все ответы носят случайный характер.

Носители русского языка затруднялись опознавать гласный [æ]. В большинстве случаев русские аудиторы определяли [æ] как [a]: в 28 % ударный [æ], в 33 % безударный. Ответы с точки зрения t-критерия Стьюдента носят случайный характер.

Гласный [ɨ]. Носителями осетинского языка неслучайно правильно опознавался и ударный, и безударный [ɨ]: ударный – в 70 %, безударный – в 45 %.

Носители русского языка затруднялись определить качество звука. Ударный [ɨ] правильно опознан ими в 20 %, безударный – в 7 %.

Гласный [u]. Носители осетинского языка правильно опознали ударный гласный в 91 % случаев, безударный – в 92 %.

Носители русского языка тоже без труда опознавали гласный [u]: 91 % в ударной позиции и 93 % в безударной.

Гласный [e]. Гласный [e] мог быть определен либо как [e], либо как близкий ему по формантным характеристикам [u]. Ударный [e] правильно опознавался носителями осетинского языка в 57 %, безударный – в 49 %. Ответы носят случайный характер.

Носители русского языка ударный [e] правильно определили в 54 %, безударный – в 49 %. И эти ответы носят случайный характер.

Гласный [o]. Осетинский [o] близок по формантным характеристикам к гласному [y], что отразилось на его восприятии. Ударный [o] аудиторам-осетинами опознавался случайно: в 41 % – как [o], в 48 % – как [y]. Безударный [o] в неслучайном большинстве опознан правильно (73 %).

Носители русского языка ударный [o] опознавали тоже случайно: в 49 % – как [o] в 46 % – как [y]. Безударный [o] правильно опознан в 83 %. Можно предположить, что большая длительность гласного [o] является и для осетин, и для русских дополнительным критерием в пользу определения его как [y].

Гласный [y]. Аудиторы-осетины неслучайно правильно опознали как ударный, так и безударный [y]: в 83 % – ударный, в 76 % – безударный.

Вторая группа аудиторов тоже правильно определили стимулы: в 85 % – ударный и в 70 % – безударный.

Обобщая результаты анализа, можно сделать следующие выводы.

1. Наибольшую трудность при восприятии для носителей осетинского языка представляли безударный [a], ударный и безударный [æ], ударный и безударный [e], ударный [o].

2. Для носителей русского языка трудными при восприятии оказались ударный и безударный [æ], ударный и безударный [ɨ], ударный и безударный [e], ударный [o].

3. В произнесении диктора-мужчины все гласные опознаны правильно, а в произнесении дикторов-женщин неслучайно правильно опознаны только гласные [u], [y], [ɨ]. Все остальные гласные опознавались случайно.

Результаты анализа еще раз подтвердили, что правильное опознание гласных напрямую связано с фонологической системой родного языка аудиторов. В фонологической системе осетинского (иронского) литературного языка гласный [æ] в фонологической системе осетинского языка расположен по своим акустическим характеристикам близко к гласным [a] и [ɨ], находясь между ними. Эта «срединность» и мешает его восприятию, в то время как и [a], и [ɨ] хорошо опознаются. Несколько хуже опознается безударный [a], теряющий часть своей длительности. Можно, таким образом, предположить, что в сознании носителей осетинского языка противопоставление [a] и [æ] связано не только с формантными характеристиками, но и с длительностью. Напомним, что [æ] наряду с [ɨ] являются самыми краткими осетинскими гласными. Все три гласных [a], [æ], [ɨ] – гласные среднего ряда, но отличаются степенью подъема: [a] – низкий подъем, [æ] – средний, [ɨ] – тоже средний подъем, но выше [æ]. Носители языка хорошо опознают рядность гласного, но затрудняются определить степень подъема, что говорит о тонкой градации этого признака.

В фонологической системе русского языка нет гласных среднего ряда среднего подъема. Поэтому аудиторы второй группы, носители русского языка, определяли гласный [æ] в большинстве случаев как

[a]. То, что ответы носили случайный характер, подтверждает, что гласные [a] и [æ] не тождественны даже для русского слуха.

Тот факт, что носители русского языка плохо опознавали гласный [ɨ], еще раз подтверждает существенные отличия этих гласных в осетинском и русском языках.

Случайный характер опознания ударного гласного [o] обеими группами аудиторов может быть связан с тем, что кроме формантных характеристик важную роль при восприятии играет и длительность стимула. Ударный [o], имея большую длительность по сравнению с безударным, имеет в обоих языках и больший уобразный призвук, что и препятствует его правильному опознанию.

Кроме того, следует сказать, что данный эксперимент подтвердил точку зрения о многозначности соответствий между формантными характеристиками гласных и их восприятием, высказанную А.С. Штерн и Е.В. Ерофеевой [3: 240]. Это значит, что, с одной стороны, стимулы с примерно равными характеристиками F1 и F2 получают разные неслучайные идентификации. Например, стимул, реализованный на месте орфографического *и* в слове *къудзи* (диктор № 1) с F1 = 340 Гц и F2 = 2220 Гц, опознавался как /i/, а стимул, реализованный на месте орфографического [e] в слове *лец* (диктор № 1), с F1 = 340 Гц, F2 = 2236 Гц, опознавался как /e/.

С другой стороны, одинаковые идентификации получают стимулы с весьма различающимися параметрами. Например, одинаково, как [ɨ], воспринимались стимулы с характеристиками F1 = 570 Гц, F2 = 1350 Гц (æ в слове *зымæг*, диктор № 2) и F1 = 390 Гц, F2 = 1580 Гц (ɨ в слове *азарын* диктор № 1).

Безусловно, что к разному (статистически достоверному) фонемному опознанию стимулов с одинаковыми значениями двух первых формант ведут какие-то другие акустические параметры, заложенные в качестве эталонов в сознании носителей языка. Вероятнее всего, в качестве такого параметра в осетинском языке выступает длительность гласных. Подтверждение этой гипотезы требует дополнительного анализа.

Проведенный анализ позволяет дать ответ и на второй вопрос, поставленный в начале статьи (чем конкретно отличается осетинский [ɨ] от русского [ɨ] и как это должно быть отражено в треугольнике гласных?) Осетинский *ɨ* является гласным среднего подъема среднего ряда, а не верхнего, как русский [ɨ]. Таким образом, треугольник осетинских (иронских) гласных можно представить следующим образом:

	передний ряд	средний ряд	задний ряд
верхний подъем	и		у
средний подъем	е	ы æ	о
нижний подъем		а	

Список литературы

1. Абаев В.И. Грамматический очерк осетинского языка // Осетинско-рус. слов. / под общ. ред. А.М. Касаева. – М.: Гос. изд-во иностр. и национальн. слов., 1952.
2. Дзахова В.Т. Акустические характеристики гласных фонем осетинского (иронского) литературного языка // Полилингвальное образование как основа сохранения языкового наследия и культурного разнообразия человечества. Материалы междунар. конф. – Владикавказ: СОГПИ, 2006.
3. Ерофеева Е.В., Штерн А.С. Связь формантных и перцептивных характеристик гласных // Проблемы фонетики: сб. ст. / отв. ред. Т.М. Николаева. – М.: Прометей, 1993.
4. Миллер Вс. Ф. Осетинские этюды. Ч. II. Исследования. – М.: Типография А. Иванова, 1882.

УДК 808.2: 801.561.72

С. И. Дружинина *

О некоторых синкретичных конструкциях в системе сравнительных сложноподчиненных предложений

В статье описаны синкретичные сложноподчиненные предложения, одним из элементов значения которых является сема сравнения. Эти предложения подробно анализируются на шкале переходности. В статье выявляются факторы, от которых зависит синкретизм рассматриваемых конструкций, акцентируется их семантический потенциал, уточняется характер взаимодействия.

The article represents description of syncretic complex sentences, sema of comparison is one of the elements of meaning in these sentences. These sentences are analyzed in detail on transitivity scale. In the article factors are detached, and syncretism of constructions, which is considered, depends on these factors, semantical potential of these sentences is accentuated, the character of interaction is specified.

Ключевые слова: синкретизм, сложноподчиненное предложение, шкала переходности, сравнение, атрибутивность, образ действия, степень.

Key words: syncretism, complex sentence, Scale of transitivity, comparison, attributivity, image of action, degree.

В статье рассматриваются синкретичные сложноподчиненные предложения (далее – СПП), в которых синтезируются значения сравнения и атрибутивности, сравнения и образа действия, сравнения и степени. Их анализ опирается на теорию синкретизма (син-

* **Дружинина Светлана Ивановна**, кандидат филологических наук, доцент, Орловский государственный аграрный университет; svetlana_druzh1@mail.ru

хронной переходности), разработанную В. В. Бабайцевой. Согласно этой теории под термином *синкретизм* понимается совмещение (синтез) дифференциальных структурных и семантических признаков единиц, противопоставленных друг другу в системе языка и связанных явлениями переходности [2: 235]. Можно выделить две разновидности синкретизма: синкретизм расчлененный и нерасчлененный (диффузный). Расчлененный синкретизм – это многозначность языковых и речевых явлений, оформленная грамматическими и лексико-грамматическими средствами. Диффузный синкретизм – многозначность языковых и речевых явлений, не оформленная этими средствами. Иногда синтаксические единицы характеризуются наличием полудиффузного синкретизма, если один компонент значения оформлен семантическими средствами, а другой выявляется из лексического наполнения предложения [2: 269–270].

Синкретизм сравнительных конструкций отмечался Л.А. Киселевой [7: 105–108], А.П. Сазоновым [9: 24, 32–34], С.Г. Бархударовым и С.Е. Крючковым [3: 37, 40], Н.Н. Прокоповичем [8: 97], Н.А. Андрамоновой [1: 26–27], А.К. Федоровым [12: 69–79; 11: 74; 10: 81], С.И. Дружининой [4: 84–100], Ю.А. Дудиной [6: 19] и другими лингвистами, однако на шкале переходности эти СПП еще не рассматривались.

Цель данной статьи – показать своеобразие синкретичных СПП с семантикой сравнения и атрибутивности, сравнения и образа действия, сравнения и степени, продемонстрировать переходные случаи на шкале, разработанной В. В. Бабайцевой, выявить факторы, определяющие особенности синкретизма рассматриваемых структур.

Шкала переходности наглядно показывает соотношение свойств сопоставляемых явлений:



Точки **А** и **Б** являются центрами (ядрами) оппозиций. В этих точках сосредоточен полный набор дифференциальных признаков сопоставляемых реалий. Обозначения **Аб**, **АБ**, **аБ** – переходные звенья, образующие зону синкретизма, в которой дифференциальные признаки членов оппозиции совмещаются. Синкретичные явления неоднородны: в звене **Аб** преобладают признаки типа **А**, в звене **аБ** – признаки типа **Б**, в сегменте **АБ**, области промежуточных образований, наблюдается примерное равновесие сочетающихся свойств [2: 132-134].

Проанализируем с помощью шкалы переходности взаимодействие СПП, иллюстрирующих оппозиции, которые связывают между собой общие семантические категории «сравнение – атрибутивность», «сравнение – образ действия», «сравнение – степень».

Главное и придаточное предложения структур с синкретичной сравнительно-атрибутивной семантикой связаны сравнительными союзами нереальной модальности **будто, как будто, словно, точно** и др., конструкций с синкретичными значениями сравнения и образа действия, сравнения и степени – сравнительным союзом реальной модальности **как** и сравнительными союзами нереальной модальности.

В точке **А** данных оппозиций располагаются ядерные собственно-сравнительные СПП, в которых сравнительные отношения выражаются наиболее четко и однозначно, поскольку в главном предложении есть отрицание, что делает невозможным восстановление указательного слова и, таким образом, препятствует возникновению синкретичных значений: *Шиповник не давался сделать надрез, как не дается в ковку молодая лошадь, – он колол ей тонкие пальцы...* (С. Сергеев-Ценский); *... ни один лист не колыхался, как будто вся природа дремала в сладостной ночи* (Н. Кукольник).

В точке **Б** оппозиции «сравнение – атрибутивность» находятся собственно-атрибутивные (собственно-определительные) СПП, в которых, кроме атрибутивного, других значений не наблюдается. В главных предложениях этих структур обычно присутствуют указательные слова (корреляты) *тот, такой*, указывающие на незамещенную позицию определения, или их можно восстановить: *Но всего больше действовал на него [Боброва] тот внутренний душевный разлад, который он примечал в себе с недавнего времени* (А. Куприн); *Там такие сторожа сторожат, каких я в первый раз в жизни вижу* (Н. Гейнце); *Вот перстень, который ты мне дала недавно: возвращаю его тебе, как ненужного свидетеля любви моей* (М. Лермонтов) (Ср.: *Вот тот перстень, который ты мне дала недавно...*).

В центре **Б** оппозиции «сравнение – степень» функционируют структуры с наиболее полно репрезентированной степенной семантикой – собственно-степенные СПП. В них используются указательные слова *столько, настолько*, предопределяющие наличие незамещенной позиции обстоятельства степени, и союзные слова **сколько, насколько**: *Я им [своим кольцом] могу столько же дорожить, сколько вы дорожите тем кольцом, которое у вас на руке...* (А. Вельтман); *Она знала жизнь настолько плохо, насколько это возможно в двадцать лет* (А. Куприн).

Необходимо сказать, что ядерных структур с чистым, неосложненным значением образа действия, которые должны были бы располагаться в центре **Б** оппозиции «сравнение – образ действия», не выявлено, что подтверждается иллюстративным материалом. СПП, в которых реализуется семантика образа действия, всегда синкретичны.

Оппозиция «сравнение – атрибутивность»

А – сравнение: *Как стали снимать [сапоги], так свету божьего я не взвидел, **будто** кожу с живого сдирают* (А. Серафимович).

Аб – сравнение + атрибутивность:

Аб₁ – ... *смотрела она [девушка] на меня с восторгом и смущением, **будто** слушала признание* (Д. Гранин); *Раздался сигнал, и в тот момент Васька почувствовал во всем теле необычайную легкость, **точно** у него за спиной выросли крылья* (А. Куприн);

Аб₂ – *Вдали по низинам лужицы – **будто** зеркала кто растерял* (И. Касаткин).

АБ – сравнение + атрибутивность:

АБ₁ – Он сделал *такую значительную, глубокомысленную гримасу, как **будто** сам затевал нечто в роде Гамлета или Макбета* (Н. Кукольник);

АБ₂ – *В глазах чувствовалась такая боль, как **будто** бы я только что пристально и близко глядел на блестящую точку* (А. Куприн).

аБ – атрибутивность + сравнение: *А женщины волокли такие чемоданы, **будто** переезжали в другое государство на постоянное место жительства* (В. Токарева).

Б – атрибутивность: *У меня не было друга, **которому** мог бы я на грудь пролить все мои чувства, мысли, надежды, мечты и сомнения...* (М. Лермонтов).

В СПП звена **Аб** наблюдается явное преобладание значения сравнения. Во всех этих структурах нет указательных слов, которые бы актуализировали семантику атрибутивности.

Синкретичные конструкции типа **Аб₁** являются полудиффузными, что в данном случае тоже приближает такие СПП к сравнительным. Сравнительное значение в этих конструкциях выражено грамматически – при помощи сравнительных союзов, что характерно для расчлененного синкретизма, а другие значения (атрибутивности, образа действия и степени – см. на шкале пример из прозы Д. Гранина; атрибутивности и степени – см. пример из прозы А. Куприна) нейтрализуются, поскольку в СПП нет указательных слов. Нейтрализация семантики свойственна диффузному синкретизму. Так как в этих СПП синтезируются признаки и расчлененного, и диффузного синкретизма, здесь можно констатировать полудиффузный синкретизм.

Наличие в рассматриваемых конструкциях, помимо сравнительного и атрибутивного значений, дополнительных семантических оттенков образа действия, степени несколько ослабляет атрибутивную семантику. Нерасчлененность значений могли бы снять введенные корреляты, которые бы активизировали ту или иную

семантику, ср.: *Смотрела она на меня с восторгом и смущением, так, будто слушала признание* (значение сравнения и образа действия); *Смотрела она на меня с таким восторгом и смущением, будто слушала признание* (значение сравнения, атрибутивности и степени качества); ... *Васька почувствовал во всем теле необычайную легкость настолько, точно у него за спиной выросли крылья* (значение сравнения и степени проявления состояния); ... *Васька почувствовал во всем теле такую необычайную легкость, точно у него за спиной выросли крылья* (значение сравнения, атрибутивности и степени качества).

Предложения звена $АБ_2$ тоже не содержат указательных слов, что говорит о большем проявлении здесь семантики сравнения. Но коррелят *такой*, имеющий определительное значение, можно восстановить: *Они [сахарные песчинки] поблескивали при свете лампы, чудом уцелевшие и сами чудо, как если бы лег на руки снег той зимы, пайка того хлеба* (Д. Гранин) (Ср.: *Они поблескивали при свете лампы, чудом уцелевшие, и сами такое чудо, как если бы лег на руки снег той зимы*).

Наиболее близко к центру **Б** располагаются СПП звена **аБ** – с превалированием атрибутивного значения. Это конструкции, в главных предложениях которых находится опорный компонент – сочетание указательного слова *такой* и существительного, которое не несет в себе указания на какой-либо признак: – *А! дорогой гость, добро пожаловать! – сказал Волынской, кивнув ему и взглянув мельком на чудовищную книгу такими глазами, как бы несли камень задавить его* (И. Лажечников); *Она повернулась к Боброву и даже сделала рукой такое движение, как будто бы хотела прикоснуться к его руке* (А. Куприн).

Атрибутивное значение данных СПП активизируется коррелятом *такой*, предсказывающим незамещенную позицию определения.

В промежуточном звене **АБ** располагаются СПП с примерно одинаковым соотношением сем сравнения и атрибутивности. Между главным и придаточным предложениями данных структур наблюдаются сравнительные отношения, предложения связаны союзами не-реального сравнения. Атрибутивное значение здесь проявляется тоже достаточно ярко: в главных предложениях есть указательное слово *такой*, сигнализирующее о наличии определительного придаточного. Однако атрибутивная семантика не выдвигается на передний план, а находится в равноправном положении со сравнительной, поскольку с определительным значением здесь взаимодействует еще и степенное, что немного ослабляет атрибутивную семантику.

В главных предложениях структур типа $АБ_1$ с опорными существительными связаны имена прилагательные, сочетание которых с

коррелятом *такой* привносит оттенок семантики степени качества, например: ... погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто бы два быка, ставши один против другого, замычали разом (Н. Гоголь); Он тряхнул головой, покрытой темной шапкой завившихся по концам в кольца волос, и показал такие белые и свежие зубы, словно он никогда еще не ел ими (Е. Чириков); ... расписался с таким обиженным видом, будто Саша нанес ему личное оскорбление (А. Рыбаков).

В СПП типа АБ₂ в качестве опорного компонента выступает сочетание указательного слова *такой* и абстрактного существительного, способного изменить интенсивность проявления признака, состояния, что тоже привносит семантический оттенок степени качества. Например: Захарыч, мрачный и молчаливый, опрокидывал рюмки с такой быстротой, точно мух ловил (С. Скиталец); И такая тишина стояла, словно никогда и никто не смеялся в этой комнате... (Л. Андреев); ... [кондуктор] с такой силой хлопает дверями, точно хочет заколотить их навек (И. Бунин).

Оппозиция «сравнение – образ действия»

А – сравнение: Напрасны будут все восклицания о водворении небывалого порядка, все нелепые толки об образовании общего труда. Труд не образуется, как не образуется добродетель (В. Соллогуб); Больше о Фене в зыковском доме ничего не было сказано, точно она умерла (Д. Мамин-Сибиряк).

Аб – сравнение + образ действия: Он играл ее [пьесу] бесстрастно, как переводчик наговаривает синхронный текст (В. Токарева); Только где-то лесом что-то еще гудит глухими, стонущими ударами, как будто гонится за нашими санями (В. Короленко).

АБ – сравнение + образ действия: Мы до старости, до самой смерти будем идти рука об руку, вот как теперь идем... (А. Куприн); Фонари качаются, если ветер, белые круги движутся, словно мчатся в пространстве таинственные летающие тарелки... (А. Лиханов).

аБ – образ действия + сравнение: ... так учиться, как я обучался, – я думаю, едва ли кому другому из образованных людей трафилось (Н. Лесков); Он сидел и разговаривал с Вовкой – так, как будто против него сидел он сам, Юрий Юрьевич, и он сам себя убеждал в том, в чем давным-давно был убежден (С. Залыгин).

Б – образ действия –

В зоне синкретизма располагаются СПП, в главном предложении которых есть опорный компонент – сказуемое, выраженное глаголом со значением активного действия, движения, восприятия и др. В состав опорного компонента часто входят корреляты *так, таким*

образом, к придаточному можно задать вопросы *как?*, *каким образом?*. Главное и придаточное предложения, по нашим наблюдениям, чаще всего связаны сравнительным союзом **как** [4: 85, 96].

В звене **Аб** находятся СПП, в которых преобладает семантика сравнения. В них наблюдается полудиффузный синкретизм: 1) значение сравнения здесь поддерживается грамматически – сравнительным союзом, что характерно для расчлененного синкретизма; 2) в этих конструкциях есть и семантика образа действия и степени (см. на шкале пример из прозы В. Токаревой), образа действия, атрибутивности и степени (см. пример из прозы В. Короленко), однако грамматически она не выражается, нейтрализуется, что свойственно диффузному синкретизму. Диффузность может сниматься введением указательного слова: *Он играл ее бесстрастно, таким образом, **как** переводчик наговаривает синхронный текст* (проявляется значение образа действия); *Он играл ее так бесстрастно, **как** переводчик наговаривает синхронный текст* (значение степени качества); *Только где-то лесом что-то еще гудит глухими, стонущими ударами таким образом, **как будто** гонится за нашими санями* (значение образа действия); *Только где-то лесом что-то еще гудит такими глухими, стонущими ударами, **как будто** гонится за нашими санями* (значение атрибутивности и степени качества).

Так как в данных СПП наблюдаются явления полудиффузного синкретизма, семантика образа действия здесь только намечается. На первый план в таких структурах выходит сравнительное значение, поддерживающееся наличием сравнительного союза.

Синкретичное звено **аБ** представлено структурами, в которых семантика образа действия выражена наиболее ярко. Она определяется синтаксической функцией коррелятов *так* или *таким образом*, находящихся в главных предложениях сравнительных СПП. Главное и придаточное предложения таких конструкций связаны союзами и реального (см. ниже примеры 1, 2), и нереального сравнения (примеры 3, 4): 1) ... *значит, надо бежать от вагона к вагону так, как бежал [он, рабочий-путеец] все эти десять лет* (А. Серафимович); 2) *Много лет видела [Сталина] вот так, как вижу вас сейчас* (А. Рыбаков); 3) ... *она смотрит на меня так, как будто перед ней вместо меня было открытое пространство* (А. Апухтин); 4) *Я ... сажусь в предложенное мне старинное кресло так, будто иных кресел и не знал* (Л. Бородин).

В промежуточном звене **АБ** располагаются СПП с одинаковым соотношением значений сравнения и образа действия. В главных предложениях таких конструкций коррелятов *так* или *таким образом* нет, но они легко восстанавливаются, что говорит о ярко проявляющемся здесь значении образа действия. Наличие в этих СПП

семантики сравнения тоже не вызывает сомнения: между главным и придаточным отчетливо прослеживаются сравнительные отношения, так как здесь сопоставляются два факта или явления, в СПП употребляются сравнительные союзы реальной (см. ниже примеры 1, 2) или нереальной модальности (примеры 3, 4). В главном и придаточном предложениях конструкций реального сравнения используются семантически и лексически однородные, часто даже тождественные, предикаты, в СПП нереальной модальности – несовпадающие сказуемые. Это СПП типа 1) ... оно [путешествие] началось и кончилось, **как** начинаются и кончаются подобные вояжи: ехали на протяжных тихо, долго и наконец приехали (Н. Дурова); 2) Исай Сидорович вдруг с нелепой смелостью схватил свой стакан, выпил вино, **как** пьют воду, не разбирая, по-видимому, ни вкуса, ни запаха... (Ю. Бондарев); 3) Пешеходы не шли, а летели, **как бы** мороз приставлял им крылья... (М. Жукова); 4) Телегу заворочало по корневищам с боку на бок, **точно** с ней боролся кто-то, легший на дороге (И. Касаткин) (Ср.: Оно началось и кончилось таким образом, **как** начинаются и кончаются подобные вояжи..; Исай Сидорович вдруг с нелепой смелостью схватил свой стакан, выпил вино так, **как** пьют воду, не разбирая, по-видимому, ни вкуса, ни запаха; Пешеходы не шли, а летели так, **как бы** мороз приставлял им крылья; Телегу заворочало по корневищам с боку на бок так, **точно** с ней боролся кто-то, легший на дороге).

Оппозиция «сравнение – степень»

А – сравнение: Ее души, ее натуры не одолеет в них [детях] отцовская кровь, **как** и самоё Соню не одолели мужнины безобразия (А. Амфитеатров); Все ахнули, но ловкий всадник, стоявший стоймя на стременах, не тряхнулся, не подался вперед, **как будто** не слышал падения [серебряного рубля]... (А. Бестужев-Марлинский).

АБ – сравнение + степень: Играл натужно, **будто** дрова рубил, однако ж гармонь пела приятно, звонко... (В. Белов); Оттуда же [с Заречных выселок] тянуло яблочной прелью, **будто** где-то там пролили на землю старое закисшее вино (Е. Носов).

АБ – сравнение + степень:

АБ₁ – Вечерами трава вдоль дороги между хлебами становилась горячей, красно-оранжевой, а белые гуси в ней синими, **точно** окунуло их в жидкую синьку (С. Сергеев-Ценский); ... там, в саду, была тень и было солнце, было весело, **как** только может быть весело летом в деревенском саду (Н. Гарин-Михайловский).

АБ₂ – Иней искрился на граните тротуаров, **как** искрились глаза ее вчера... (М. Жукова); Вдруг потемнело, **точно** наступили сумерки (К. Станюкович).

АБ₃ – *Сердце мое все-таки сильно билось, **будто** я в самом деле пережил какую-нибудь действительную опасность...* (П. Засодимский).

аБ – степень + сравнение:

аБ₁ – *Ну, право, эти капли [вина] так сладки, **будто** сами ангелы с радости наплакали своих слез в бутылки* (А. Бестужев-Марлинский); *Никифор ехал так быстро, как ездят только на пожар...* (Е. Чириков).

аБ₂ – *Ты все узнаешь, и сердце говорит мне, что ты простишь меня, что ты будешь любить меня по-прежнему, любить так, как я люблю тебя* (Ф. Булгарин); *Он так верил теперь в свое дело, **точно** оно уже было свершившимся фактом* (Д. Мамин-Сибиряк).

Б – степень: *Улыбаясь, **насколько** может улыбаться капризный, невыспавшийся человек, он пожал Столбунскому руку...* (В. Кигн-Дедлов); *Они были настолько разными, **насколько** могут быть разными минус и плюс, небо и земля.*

Рассматриваемые синкретичные конструкции имеют две разновидности: СПП с придаточными степени качества, распространяющими составные именные предикаты главных предложений или, реже, обстоятельства степени, и СПП с придаточными степени проявления состояния, конкретизирующими глагольные сказуемые главных предложений, имеющие значения состояния человека или природы.

В звене **Аб**, с преобладанием значения сравнения, располагаются синкретичные полудиффузные СПП (см. шкалу). Сравнительная семантика здесь выражается с помощью грамматического показателя сравнения – союза. Это характерно для расчлененного синкретизма. Но в этих СПП есть еще значения степени и образа действия (пример из прозы В. Белова), степени и атрибутивности (пример из прозы Е. Носова). Это явления, свойственные диффузному синкретизму. Значения степени и образа действия, степени и атрибутивности в данных СПП нейтрализуются, поскольку в этих структурах нет указательного слова. Его введение снимает нерасчлененность, ср.: *Играл настолько натужно, **будто** дрова рубил...* (семантика сравнения и степени качества); *Играл натужно, таким образом, **будто** дрова рубил...* (семантика сравнения и образа действия); *Оттуда же так тянуло яблочной прелью, **будто** где-то там пролили на землю старое закисшее вино* (семантика сравнения и степени проявления состояния); *Оттуда же тянуло такой яблочной прелью, **будто** где-то там пролили на землю старое закисшее вино* (семантика сравнения и атрибутивности).

Наличие в сравнительной конструкции, кроме семы степени, значения образа действия или атрибутивности снижает значимость степенной семантики и выдвигает на первый план семантику сравнения.

В звене **аБ** находятся СПП с превалированием значения степени, поскольку в главных предложениях этих конструкций присутствует указательное слово, которое поддерживает степенную семантику и сигнализирует о наличии соответствующего придаточного предложения.

В СПП типа **аБ₁** реализуется значение степени качества. Придаточное предложение здесь может конкретизировать составное именное сказуемое (*Вопреки опасениям и предсказаниям моего остроумного эскулапа, я так бодр и здоров, как давно не был*; А. Апухтин), реже – обстоятельство (... *Вихман взял эту редкость [охотничий нож] точно так холодно и невнимательно, как будто это был коровий рог с табаком*; Н. Дурова) или определение (*А потом слышу – щелчок [от выстрела], такой негромкий, как будто спичкой чиркнули по коробку*; В. Токарева).

В СПП звена **аБ₂** констатируется наличие значения степени проявления состояния: *Сенька так обрадовался, как будто очутился на поверхности [шахты]...* (А. Серафимович); *Иван Петрович оглушенно смотрел ... на Валю, которая убивалась так, будто два-три литра пролитого масла самая большая для нее сегодня потеря* (В. Распутин).

В промежуточном звене **АБ** располагаются СПП с примерно равным соотношением сравнительного и степенного значений. Хотя в этих конструкциях нет коррелятов со степенной семантикой, их можно легко восстановить. С другой стороны, в таких структурах ярко реализуются сравнительные отношения, маркером которых является сравнительный союз.

В СПП типа **АБ₁**, кроме сравнительного, присутствует значение степени качества. Придаточное здесь конкретизирует чаще всего составное именное сказуемое: *Стали вспоминать и вспомнили, что он был неспокоен и не по-хорошему весел, словно предчувствовал что-то...* (Г. Бакланов).

Реже придаточное относится к обстоятельству степени или к определению: *Вот она входит на лестницу, медленно, тяжело, как будто тащит за собою жернов* (И. Лажечников); – *Захар Степаныч! – слышится короткий, резкий, скрипучий, как будто в горле переломилась с сухим треском березовая палка, голос* (А. Серафимович).

В сравнительных СПП звена **АБ₂** репрезентируется семантика степени проявления состояния. В качестве опорных слов в главном предложении таких конструкций используются сказуемые – глаголы со значением состояния, например: *Она уехала из Петербурга в деревню к тетке, и, признаюсь тебе, разлучаясь с нею в первый раз в жизни, я грущу и печалюсь, как будто сердце потерял!* (Н. Полевой); *Взглянув ему в глаза, она просияла, точно она объявила ему о чем-то необыкновенно радостном* (Л. Толстой); *Волосы блестят, будто водой намочил* (А. Лиханов).

В звене АБ₃ располагаются редко встречающиеся СПП с синкретичной семантикой сравнения и степени проявления состояния и качества. Опорным компонентом, находящимся в главном предложении, здесь является сочетание сказуемого (глагола со значением состояния) и обстоятельства (качественного наречия), например: ... *она [простреленная рука] ненормально сковывала верхнюю часть тела, **точно** обе руки были связаны* (Ю. Бондарев).

Во всех СПП, входящих в промежуточное звено **АБ**, может быть восстановлено указательное слово со значением степени, ср.: *Стали вспоминать и вспомнили, что он был так неспокоен и не похорошему весел, словно предчувствовал что-то; Вот она входит на лестницу настолько медленно, тяжело, как **будто** тащит за собою жернов; ... я зрущу и печалюсь так, как **будто** сердце потерял!; ... она так просияла, **точно** она объявила ему о чем-то необыкновенно радостном; Волосы так блестят, **будто** водой намочил; ... она настолько ненормально сковывала верхнюю часть тела, **точно** обе руки были связаны (и т. д.).*

В процессе анализа СПП мы пришли к выводу, что синкретизм значений сравнения и атрибутивности, сравнения и образа действия, сравнения и степени зависит от таких факторов, как присутствие в главном предложении опорного компонента, в состав которого может входить коррелят, возможность восстановления коррелята, его синтаксическая функция, семантика всего опорного компонента, значение союза, наличие некоторых нейтрализованных дополнительных семантических оттенков.

Достаточно широкое употребление рассматриваемых синкретичных СПП объясняется усиливающейся общей языковой тенденцией к созданию недифференцированной связи – к активизации полифункциональных структур, к реализации различных смысловых оттенков высказывания. Особенно тесно связаны с действием данной тенденции частотные СПП с синкретичным значением сравнения и образа действия, что следует из их содержательного плана, требующего четко выстроенной формы. По нашим наблюдениям, данные структуры имеют большой семантический потенциал и занимают третье место по частотности среди всех синкретичных СПП (1356 конструкций из 15000 выбранных нами синкретичных СПП с различными значениями; 9,0 %) – после пространственно-атрибутивных (10,9 %) и причинно-изъяснительных (10,2 %) СПП [5: 431].

Синкретизм СПП со значениями сравнения и атрибутивности, сравнения и образа действия, сравнения и степени свидетельствует о способности этих конструкций наиболее точно передавать смысл высказываемого, говорит о развитости системы сравнительных СПП и всей системы СПП в целом.

Список литературы

1. Андримонова Н. А. Сложные предложения, выражающие обстоятельственные отношения в современном русском языке: моногр. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1977.
2. Бабайцева В. В. Явления переходности в грамматике русского языка: моногр. – М.: Дрофа, 2000.
3. Бархударов С. Г., Крючков С. Е. Некоторые вопросы изучения сложноподчиненных предложений в школе // Рус. яз. в шк. – 1964. – № 1.
4. Дружинина С. И. Изменения в семантике и структуре предложений с грамматическими показателями сравнения с 20–30-х годов XIX века до конца XX века: дис. ... канд. филол. наук. – Орел, 2001.
5. Дружинина С. И. Синкретизм в системе сложноподчиненных предложений: моногр. – Орел: Изд-во Орел ГАУ, 2008.
6. Дудина Ю. А. Изменения в структуре и семантике сложноподчиненных предложений сравнительного типа в языке русской художественной прозы с 20–30-х годов XIX века по 90-е годы XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2003.
7. Киселева Л. А. Полные придаточные предложения с сравнительными союзами в современном русском языке // Уч. зап. ЛГУ. – Л., 1958. – № 235. – Сер. «Филологические науки». – Вып. 38.
8. Прокопович Н. Н. Сложные предложения с приаъективной придаточной частью // Вопр. языкознания. – 1965. – № 6.
9. Сазонов А. П. Сложноподчиненные предложения с придаточным сравнительным с союзом *точно* // Уч. зап. Винницкого гос. пед. ин-та. Каф. рус. яз. и лит-ры. – Винница, 1962. – Т. 20.
10. Федоров А. К. О синкретизме придаточных предложений в современном русском языке // Рус. яз. в шк. – 2006. – № 4.
11. Федоров А. К. Семантико-структурная классификация сложноподчиненных и придаточных предложений // Рус. яз. в шк. – 2002. – № 5.
12. Федоров А. К. Спорные вопросы теории сложноподчиненного предложения. – Курск, 1982.

УДК 821.161

В.С. Князькова *

Лагерные жаргонизмы как средство проявления языковой личности героя (на материале повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и её переводов на словацкий язык)

В статье рассмотрены вопросы употребления жаргонной лексики в повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Жаргон в повести служит не только для создания правдивой картины жизни лагеря, но и характеристики личностей героев и взаимоотношений между ними. Этот аспект в статье освещается через призму перевода на словацкий язык. Благодаря сопоставлению с близкородственным языком выявляются значимые черты нелитературной лексики.

* **Князькова Виктория Сергеевна**, ассистент, Санкт-Петербургский государственный университет; kniazkova@yahoo.com

«One Day in the Life of Ivan Denisovich» by Alexander Solzhenitsyn is one of the brightest examples of the Russian prose depicting Soviet concentration camps. And that is mostly due to its peculiar vocabulary that helps to evoke the effect of reality of the narration. The article is devoted to analysis of jargon words in the original and translations into the Slovak language. The jargon words in the novel represent the life in a concentration camp and are very difficult for translation because of absence of the phenomenon in Slovak history and language.

Ключевые слова: А.И. Солженицын, нелитературная лексика, словацкое переводоведение, художественный перевод.

Key words: A.I.Solzhenitsyn, nonliterary lexicon, Slovak theory of translation, artistic translation.

Произведения А.И. Солженицына представляют собой особый эстетический и культурный феномен. Они необычны как по содержанию, так и по форме. Истинное новаторство писателя проявляется в области лексики. Кроме собственных авторских слов писатель привлекает в художественную литературу диалектные, архаичные, просторечные, а также жаргонные слова и выражения. Рассматривая рассказ «Один день Ивана Денисовича» как яркий пример лагерной прозы, необходимо подчеркнуть, что именно благодаря использованию жаргонной лексики картина лагеря производит эффект реальности и правдивости повествования. Использование жаргонизмов отмечал как сильное достоинство формы и В.Т. Шаламов, подробно анализируя повесть «Один день Ивана Денисовича» в письме А.И. Солженицыну [4].

В системе повести под жаргонной лексикой понимаем следующее: нелитературные лексические единицы, используемые социально ограниченной группой людей (заключенными), проявляющими, таким образом, социальную дистанцированность от остальных членов общества. Какую функцию выполняют жаргонные элементы в жизни и в художественном произведении? «Жаргоны выполняют определенные социолингвистические функции: номинативную, связанную с обозначением предметов и явлений; интеграционную, способствующую объединению и обособлению социальных групп; экспрессивную, позволяющую придавать речи эмоциональную окрашенность. В жаргонах <...> важна сама форма выражения, так как в них слово часто называет объект, уже имеющий свое наименование в языке, и новая номинация отличается от старой эмоционально-оценочным содержанием, метафоричностью внутренней формы жаргонного слова» [1: 107].

У А.И. Солженицына жаргонная лексика выполняет функцию погружения читателя в действительность жизни заключенных в лагере, жизни незнакомой, далекой, во многом непонятной. Недаром в издании «Одного дня Ивана Денисовича» 1978 г. в конце повести

писателем предлагается небольшой «словарь» лагерных «терминов» с «переводом» и объяснением. Рассмотрим некоторые из них и через призму перевода на родственный славянский язык определим их значение и принцип функционирования в произведении А.И. Солженицына. Русский текст «Одного дня Ивана Денисовича» вышел в журнале «Новый мир» в 1962 г. с изменениями, внесенными под давлением цензуры. Вслед за ним в 1963 г. был опубликован словацкий перевод Яна Ференчика, одного из основоположников словацкой переводческой школы. Затем в 1978 г. была издана в Париже новая версия произведения, не подвергшаяся цензуре и считающаяся оригинальной. Появился и новый перевод на словацкий язык, выполненный О. Гирнеровой в 2003 г. Таким образом, сопоставительный анализ оригинала и перевода «Одного дня Ивана Денисовича» ведется на материале четырех текстов: двух русских и двух словацких.

Одной из основных линий отношений в лагере является противостояние заключенных и начальства. Рассмотрим лексемы, выражающие данные отношения. В «словарике», прилагающемся к рассказу, автор дает следующее определение словам *кум* и *опер*: «Кум, опер – оперуполномоченный. Чекист, следящий за настроениями зэков, ведающий осведомительством и следственными делами. (Вероятно – от истинного значения по-русски: кум – состоящий в духовном родстве)» [3: 121]. В тексте рассказа данные лексемы часто выступают в контексте ситуаций, связанных с доносом и доносчиками.

– *Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут. В лагере вот кто **погибает**: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать.*

Насчет кума – это, конечно, он загнул. Те-то себя берегают. Только береженье их – на чужой крови [2: 9].

*„Chlapci, tuná je zákonom tajga. Ale aj tuná ľudia žijú. V tábore **skape** len ten, kto misky vylizuje, kto sa spolieha na maródku a kto donáša vyšetrujúcemu." To s tým donášaním, to pravda prestrelil. Tí sa udržia. Lenže udržia sa za cenu cudzej krvi [6: 7–8].*

В приведенной цитате наблюдаются разночтения с версией «Одного дня Ивана Денисовича» 1978 г.

– *Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут. В лагере вот кто **подыхает**: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать.*

Насчет кума – это, конечно, он загнул. Те-то себя берегают. Только береженье их – на чужой крови [3: 7–8].

– *Chlapci, tuná platí zákon tajgy, ale tí, čo sú ľudmi, môžu vyžiť. Poviem vám, kto v tábore **skape** – ten, kto vylizuje misky, kto sa zachraňuje na maródke a kto chodí donášať "strýčkovi".*

Pokiaľ ide o donášačov, pravdaže, prehnal, akurát tí sa zachránia. Lenže za ich záchranu zaplatia vlastnou krvou iní [7: 6].

При рассмотрении данных примеров напрашивается вывод о том, что солженицынский язык обнаруживает настолько сильную внутреннюю интегрированность, что даже при исключении некоторых элементов они остаются выраженными имплицитно. В данном случае это доказывается одинаковыми словацкими переводами (*skape* /букв. *подохнет*/ как эквивалент и к *подышает*, и к *погибает*) при измененном русском варианте 1962 г. Как ни странно, то, что рекламируется как явное отличительное достоинство нового перевода, а именно то, что «книга <...> выходит в новом словацком переводе впервые с оригинала, отредактированного автором и не-исправленного цензурой» (надпись на обложке перевода Ольги Гирнеровой 2003 г.), никак не проявляется в данном случае. Даже в первом варианте повести А.И. Солженицын настолько умело демонстрирует присутствие брани в языке лагеря, что она, не везде присутствующая явно, ощущается в синтаксических конструкциях и интонации. Переводчик Я. Ференчик, чувствуя это, воспроизводит и эту сторону лагерной жизни как можно ближе к действительности.

Вернемся к переводу интересующих нас жаргонизмов *кум* / *опер* и логически с ними связанного *стучать*. Я. Ференчик выбирает один эквивалент и следует этому выбору на протяжении всего текста (см. примеры ниже), что является одним из его характерных переводческих принципов. А именно для лексем *кум* / *опер* – *vyšetrujúci* /букв. *следователь*/, а для лексемы *стучать* – *donášať* /букв. *доносить*/ . Здесь мы наблюдаем явную замену жаргонизмов стилистически-нейтральными лексемами. По-другому дело обстоит в переводе О. Гирнеровой. Во-первых, для каждого отдельного случая она находит свой эквивалент к упомянутым жаргонизмам (хотя и не всегда удачный). Во-вторых, ее эквиваленты часто более экспрессивны. Так, при первом упоминании о *куме* в «Одном дне Ивана Денисовича» переводчица вводит понятие "*strýček*" в кавычках, но без дополнительного объяснения. Чтобы понять, насколько оно соответствует русскому *кум*, обратимся к словарю словацкого языка:

STRÝC, STRÝKO [nár. i strýk, strýco], -a, mn.č. -ovia m. 1. otcov brat; 2. hovor., oslovenie pre staršieho človeka (obyč. na dedine), ujo, sváko; 3. hovor., protežujúca osoba, vplyvný známy (na nejakom význačnom mieste); STRÝKOVSKÝ i STRÝCOVSKÝ príd.; STRÝČIK, -a i STRÝČKO, -a, mn.č. -ovia m. zdrob. hypok.; STRÝČKOVSKY prísł. rodinne, po rodinsky, ako strýčko; STRÝCENKO, -a, mn.č. -ovia m. zdrob. hypok.; STRÝCOVSTVO i STRÝKOVSTVO, -a str. príbuzenský pomer strýka k synovcovi a neteri. STRÝČKOVANIE, -ia str. hovor, pejor. protekcionárstvo [5, IV: 309].

«Духовное родство», о котором упоминает А.И. Солженицын в объяснении к данному жаргонизму, преобразуется в словацком переводе в родство кровное. Одно из значений словацкой лексемы (а именно третье: покровительствующее лицо, влиятельный знакомый) подразумевает особые отношения оперуполномоченного и доносчика, которого он выделяет среди остальных заключенных. В этом смысле лексема *strýček* является, безусловно, удачной находкой словацкой переводчицы как эквивалента к русскому кум. Однако, подчеркивая особую связь оперуполномоченного и доносчика, данная лексема не затрагивает отношения оперуполномоченный – обычные заключенные, для которых, впрочем, и у А.И. Солженицына используется именно лексема *опер*, а не кум. Так возникает необходимость (в отличие от эквивалента, выбранного Я. Ференчиком) ввести дополнительное понятие, не схожее со словом *strýček*, более общее по значению.

Мыть пол в надзирательской было дело специального зэка <...> Но, давно в штабном бараке обжившись, он доступ имел в кабинеты майора, и начальника режима, и кума, услуживал им, порой слышал такое, чего не знали и надзиратели <...> [2: 11–12; 3: 11].

Umývať dlážku v dozorcovskej miestnosti bolo úlohou špeciálneho trestanca <...> Ale ten sa už v štábnom baraku dávno udomácnil, mal prístup do pracovne majora, náčelníka služieb i vyšetrujúceho, posluhoval im, zavše počul veci, o ktorých nevedeli ani dozorcovia <...> [6:12].

Umývanie dlážky v dozorcovskej patrilo k úlohám zvláštneho trestanca <...> Ten sa na štábe už dávno udomácnil, mal prístup do pracovne majora, politického náčelníka aj náčelníka bezpečnosti (strýčka), posluhoval im, pričom začul veci, o ktorých ani dozorcovia nevedeli <...> [7:10].

Здесь О. Гирнерова опять же использует лексему *strýček*, но в скобках в качестве уточнения или напоминания о том, что начальник безопасности и кум есть одно и то же лицо. Такой двойной эквивалент возникает именно из-за отсутствия в данном контексте прямой связи оперуполномоченный – доносчик. Далее, в то время как автор первого словацкого перевода придерживается выбранного нейтрального *vyšetrujúci*, О. Гирнерова предлагает новые эквиваленты.

И сразу шу-шу-шу по бригаде: Пантелеев, сука, опять в зоне остался. Ничего он не болен, опер его оставил. Опять будет стучать на кого-то [2: 18; 3: 23].

A hneď šu-šu-šu po brigáde: Pantelejev, pes všivavý, zas ostal v zóne. Vôbec nie je chorý, vyšetrujúci si ho nechal. Zas bude dakoho udávať [6:27].

A v brigáde sa už aj pošepkáva: Pantelejev, ten sukin syn, znova nenastúpil. Nič mu nie je, dozorca mu dovolil ostať. Zas niekoho udá. [7: 25].

В данном случае перевод нельзя считать корректным так как *dozorca* как в словаре [4, II: 410], так и в текстах словацких переводов означает только *надзиратель*, тогда как в зоне для допроса доносчика оставляет оперуполномоченный, занимающийся вопросами осведомительства.

Чем в каторжном лагере хорошо – свободы здесь от пуза. <...> здесь кричи с верхних нар что хошь – стукачи того не доносят, оперы рукой махнули [2: 65; 3: 105].

Jedno je v tábore pre politických dobré — netreba sa báť politického stíhania. <...> tuná môžeš vykrikovať z hornej prične, čo len chceš — donášači to neudajú, lebo vyšetrovatelia nad tým hodili rukou. [6: 125]

Jedno je v tábore pre politických dobré, a to, že slobody majú vyše hlavy. <...> Tu si môžeš vykrikovať z hornej prične, čo sa ti len zachce — donášači ťa neudajú, lebo eštebáci nad tým iba mávnu rukou [7:122].

Здесь привлечена О. Гирнеровой стилистически ярко окрашенная лексема *eštebáci*, образованная от аббревиатуры ŠtB (государственная безопасность). Это новообразование, так же как и русское *кагэбэшник*, помимо своего нейтрального значения 'служащий госбезопасности' приобрело явно негативный эмоциональный оттенок 'посредника при доносах'. Как уже упоминалось, словацкими эквивалентами для однокоренной пары *стучать – стукач* служат литературные *donášať – donášač*, а чтобы избежать такого повторения как *donášači donášajú* /букв. *доносчики доносят*/ используется также и синонимичный глагол *udať* /букв. *выдать кого-либо, донести на кого-либо*/. Данный пример выявляет такую уникальную для перевода ситуацию, когда схожие исторические обстоятельства приводят к близости языковых явлений.

«Кондей (блатн.) – карцер. Без вывода – содержат как в тюрьме. С выводом – только ночь в карцере, а днем выводят на работу» [3: 121], так звучит объяснение следующего часто встречающегося лагерного жаргонизма в «Одном дне Ивана Денисовича».

И тут же он остро, возносчиво помолился про себя: „Господи! Спаси! Не дай мне карцера!“ [2: 56; 3: 90].

A tu sa v duchu naliehavo, vrúcne pomodlil: „Panebože zachraň ma pred karcerom!“ [6: 108].

A v duchu sa úpenlivo, vrúcne modlil: „Pane Bože, zachráň ma! Nedopuť aby ma dali do basy!“ [7: 104 – 105].

Я. Ференчик, пользуясь принципом транслитерации, заимствует русское слово *karcer*. О. Гирнерова употребляет слово *basa* /букв. *тюряга*/, являющееся сленговым выражением, имеющим литера-

турный эквивалент *väzenie* /букв. *тюрьма*/, что подтверждает обращение к словарю:

BASA – slang. *Väzenie: dostať sa do basy, byť, sedieť v base* [5, 1: 73].

В целом для первого перевода характерна бóльшая экзотизация текста, для второго – значительная адаптация современному словацкому языку. В данном случае это прослеживается на примере перевода слова *карцер*. Хотя слово *basa* встречается и в переводе Я. Ференчика, но в значительно меньшем количестве и несколько непоследовательно чередуясь с заимствованным словом *karcer*.

– *Трое суток кондея с выводом! <...>*

– *За что, гражданин начальник? – придавая своему голосу больше жалости, чем испытывал, спросил Шухов.*

С выводом на работу – это еще полкарцера, и горячее дадут, и задумываться некогда. Полный карцер – это когда без вывода.

– *По подъему не встал? Пошли в комендатуру, – пояснил Татарин лениво, потому что и ему, и Шухову, и всем было понятно, за что кондей* [2: 10 -11; 3, 9 -10].

"Tri dni basy po práci" <...>

"A za čo, občan veliteľ?" spýtal sa Šuchov, vkladajúc do hlasu viacej ľútosti, ako cítil.

Karcer po práci — to nie je celý karcer: teplé jedlo dajú a na smutné myšlienky nieto času. Ozajstný karcer — to je karcer bez nástupu do práce.

„Vstal si na budíček? Nevstal. Pod'me na veliteľstvo," vysvetlil Tatár lenivo, lebo aj jemu, aj Šuchovovi, aj všetkým ostatným bolo celkom jasné, za čo dostal basu [6: 10].

- Tri dni basy popri robote. <...>

Za čo, občan veliteľ? - opýtal sa Šuchov a do svojho hlasu vložil viac ľútosti, než naozaj pociťoval.

Basa popri robote je vlastne len polovičná, tam dajú teplé jedlo a niet času na hlúpe myšlienky. Pravá basa je, keď človek nechodí do práce.

- Nevstal si na budíček. Ide sa na veliteľstvo, - lenivo vysvetlil Tatár, pretože aj jemu, aj Šuchovovi, aj všetkým ostatným bol dôvod jasný [7: 8–9].

Разъяснения о том, что такое заключение в карцере с *выводом* или *без вывода* переводчики пытаются лексически отделить от основной части повествования, каждый по-своему. Я. Ференчик это делает с помощью варьирования лексем *karcer* и *basa*, первую употребляя в тексте объяснения, вторую – в прямой речи. О. Гирнерова в объяснении употребляет слово *práca*, а в остальном тексте слово *roboťa*, имеющее слегка разговорный оттенок. При этом

жаргонные выражения с *выводом* и без *вывода* полностью утрачивает свою экспрессивную окраску в обоих переводах, так как заменяются стилистически нейтральными *po práci* /букв. *после работы*/, *bez nástupu do práce* /букв. *без выхода на работу*/, *keď človek nechodí do práce* /букв. *когда человек не ходит на работу*/.

Жаргонизм *шмон* представлен в «словарике» «Одного дня Ивана Денисовича» следующим образом: «Шмон (блатн.) – обыск» [3: 122]. Именно такой литературной, бесцветной лексемой предстает *лагерный шмон* перед словацким читателем и передается во всех случаях словом *prehliadka* /букв. *обыск, досмотр*/.

Вся линейка чернела от бушлатов – и вдоль ее медленно переталкивались бригады вперед, к шмону [2: 18; 3: 24].

Celá ulička sa černela bušlatmi a pozdĺž nej sa pomalý šinuli brigády na telesnú prehliadku [6: 28].

Miesto nástupu sa celé černelo. Brigády trestancov v bušlatoch pomaly postupovali na osobnú prehliadku [7: 25].

В данном примере слово *prehliadka* дополняется прилагательными *telesný* /букв. *телесный*/ и *osobný* /букв. *личный*/, подчеркивающими характер обыска. Возможно, этими прилагательными переводчики пытаются компенсировать утраченную экспрессию русского жаргонизма. Ведь в слове *шмон* отчетливо видно, насколько травмирующим, унижающим фактором является личный досмотр для заключенного, постоянно напоминающим о его бесправном положении, сужающим размеры его территории до ее полного отсутствия. Но *шмон* подразумевает не только личный досмотр, но и любой обыск:

А когда посылку кончат шмонать, опять же и ящика посылочного не дают, а сметаё себе все в торбочку, хоть в полу бушлатную – и отваливай, следующий [2: 58; 3: 92 – 93].

А keď sa už skončí prehliadka balíka, zas ti nedajú debničku, zmeť si to, kde chceš – do vrecúška, alebo hoc aj do podolka, len vypadni a – ďalší [6: 111].

А keď už prezrú celú zásielku, zasa ti pre zmenu nevydajú debničku, zmeť si to všetko, kam chceš – do vrecúška alebo aj do póla bušlatu, len padaj, na rade je ďalší [7: 107].

Уж тот вечер считает Шухов благополучным, когда в зону вернулись, а тут матрасы не переворочены, шмона днем в бараках не было [2: 57; 3: 96].

Šuchov pokladá za šťastný už aj ten večer, keď po návrate do zóny zistí, že matrace nie sú poprevracané, že cez deň nebola v barakoch prehliadka [6: 115].

Šuchov považuje za šťastný už aj ten večer, keď po návrate do tábora nájde matrace na svojom mieste, čo znamená, že cez deň v baraku nik nesnoril [7: 111].

В данных примерах заметна тенденция переводчицы О. Гирнеровой отличиться от русского оригинала, перефразировать и интерпретировать русский оригинал так, чтобы приблизить его современному словацкому читателю. В переводе Я. Ференчика, напротив, четко прослеживается тенденция к максимальному совпадению с оригинальным текстом.

Лексема *шмон* является настолько продуктивной, что в рассказе встречаются глаголы, причастия и деепричастия, от нее образованные.

И потому на входе в лагерь мехзаводцев особо шмонают. Поздней осенью, уж земля стуженая, им все кричали:

– Снять ботинки, мехзавод! Взять ботинки в руку!

Так босиком и шмонали [2: 54–55; 3: 87].

A preto kolónu z mechanického závodu pred vchodom do tábora osobitne dlho prehliadajú. Už bola neskorá jeseň, zem studená, a na nich ešte vždy kričali:

"Mechanický závod, zobuť baganče! Baganče chytiť do ruky!" A tak ich bosých prehliadali. [6: 105]

Preto si pri vchode do tábora berú strojárov zvlášť na mušku. Neskoro v jeseni, keď už bola zem celkom studená, im prikazovali:

"Strojári, vyzuť sa a baganče do ruky!" Prezerali ich potom takých bosých [7: 100–101].

И надзиратели, без Волкового шмонявшие кое-как, тут зарьялись, кинулись, как звери, а старшина их крикнул:

– Ра-асстегнуть рубаху! [2: 19–20; 3: 25–26].

Dozorcovia, ktorí dovtedy prehliadali len tak, aby sa nepovedalo, zrazu ožili, vrhli sa na trestancov ako zvery a dozorný poddôstojník skríkol:

"Rozopä-ät' košele!" [6: 30].

A tí sa odrazu prebrali – dovtedy prehliadali len tak, aby sa nepovedalo – a začali sa vrhať na trestancov ako diví. Hlavný dozorca zreval:

– Košele ro-zo-pnúť! [7: 27].

И руки разводят. Обнимать собираются, шмоная. По бокам хлопать. Ну как утром, в общем [2: 55; 3: 88].

A ruky sa rozťahli. Chystajú sa obchytávať, šmátrať. Po bokoch potľapkávať. Slovom, tak ako ráno [6: 106].

Vystierajú ruky, chystajú sa nás objímať. Po bokoch ťapkať. Slovom, tak ako ráno [7: 102].

В приведенных выше примерах проявляется такая особенность словацкой грамматики, как ограниченное употребление причастий и особенно деепричастий. Данные части речи считаются устаревшими в словацком языке, придающими речи архаичный оттенок. Они не

свойственны разговорному языку, вследствие чего переводчики заменяют их другими частями речи (неопределенными или личными формами глаголов), либо вовсе исключают из текста лексему, выраженную причастием или деепричастием, таким образом еще более сокращая пласт жаргонной лексики в словацком тексте.

В целом можно сказать, что при переводе жаргонной лексики переводчики употребляют менее экспрессивные лексические единицы, чем в оригинале. Причиной тому служит отсутствие словацких эквивалентов в силу нереальности описываемых обстоятельств в словацкой истории и действительности. Часто используются нейтральные выражения, такие как *prehliadka* /букв. обыск, досмотр/ вместо *шмон*, *prehliadať* /букв. обыскивать, досматривать/ вместо *шмонать*, *donášať* /букв. доносить/ вместо *стучать*, *väzenie* /букв. тюрьма/ вместо *кондей*, *nechodiť do práce* /букв. не ходить на работу/ вместо *без вывода*. В некоторых случаях для сохранения экспрессивности переводчики вводят в словацкий текст русские заимствования (например, *karcer*), значения которых становятся ясным только из контекста, либо слова, имеющие разговорный оттенок (например, *šmátrať* /букв. шарить/), или сленговые выражения (например, *basa* /букв. тюряга/). Такие лексические замены приводят к тому, что во многом теряется образ, созданный А.И. Солженицыным. Это образ мира советских лагерей и тюрем, где живут совершенно другие люди, чем на воле, которые даже говорят на совершенно ином языке, не понятном и чуждом. Перевод же только в малой степени передает уникальное историческое и языковое явление лагерного жаргона. Словацкие тексты не представляют настолько яркого и жизненного образа лагеря, что доказывает незаменимость нелитературной лексики в произведении А.И. Солженицына. Прослеживая, как созданный русским автором текст живет в иноязычной среде, можно выявить многие черты, не заметные без сопоставления с переводом. В повести А.И. Солженицына обнаруживается высокая степень экспрессивности текста, выраженная не только лексическими, но и всеми другими языковыми средствами, и системность употребления стилистически окрашенных лексем для построения картины лагерной действительности.

Список литературы

1. Виноградов В.С. Курс лексикологии испанского языка: учеб. – М., 1994.
2. Солженицын А. И. Один день Ивана Денисовича // Новый мир. – 1962. – № 11.
3. Солженицын А. И. Один день Ивана Денисовича // Собр. соч.: в 20 т. – Вермонт-Париж, 1978. – Т. 3. – С. 7–122.
4. Шаламов В.Т. Письма А. Солженицыну // Знамя. –1990. – № 7.
5. Slovník Slovenského Jazyka. 5 dielov. – Bratislava, 1964.
6. Solženicyn A. Jeden deň Ivana Denisoviča. – Bratislava, 1963.
7. Solženicyn A. Jeden deň Ivana Denisoviča. – Bratislava, 2003.
8. Veľký slovensko-ruský slovník. 6 dielov. – Bratislava, 1979.

Значение лексемы норма: лексикография и эксперимент

Статья представляет результаты сопоставления лексикографической традиции описания слова «норма» и данных лингвистических экспериментов, осуществленного с целью дать наиболее точное толкование соответствующей лексемы. Такое сопоставление выявило, в частности, необходимость детализировать толкование двух основных значений посредством включения сем «социальное одобрение», «граница, предел», «необходимое количество», «критерий, образец».

This article represents the results of comparison of lexicographical tradition of the word “standard” description with the linguistic experiments data, carried out with the propose of given more accurate interpretations of this lexeme. This comparison rewired, in particular, the necessity to work out in detail the two main meanings interpretation by means of semes inclusion «sociality approval», «border, limit», «required quantity», «criterion, pattern».

Ключевые слова: лексикография, лингвистический эксперимент, словарная дефиниция, парадигматика, синтагматика.

Key words: lexicography, linguistic experiment, word definition, paradigm, syntagmatics.

Обращение к понятию нормы характерно для различных наук, а определение соответствующего термина можно найти в различных специальных словарях: юридических, медицинских, философских и проч.; хорошо известен этот термин и в языкознании. Однако слово *норма* функционирует и как общеупотребительное, его значение истолковано в основных словарях русского языка. Исследователи отмечают, что значения термина и общеупотребительного слова существенно различаются, что может привести к непониманию (например, к неадекватному пониманию значения слова, в толковании которого используется семантический компонент «норма») [4: 243–245]. Для уточнения представлений о значении того или иного слова в сознании рядовых носителей языка в последние годы активно используются различного рода лингвистические эксперименты. Настоящий очерк представляет результаты сопоставления лексикографической традиции описания слова *норма* и данных лингвистических экспериментов. Мы полагаем, что обращение одновременно к двум этим источникам позволит дать наиболее точное описание соответствующей лексемы.

* **Федяева Наталья Дмитриевна**, кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник, Омский государственный педагогический университет; ndfed@yandex.ru

В лексикографических источниках слово *норма* подается как многозначное, причем число значений колеблется. Словарные статьи выглядят следующим образом.

НОРМА, ж., лат. – общее правило, которому должно следовать во всех подобных случаях; образец или пример. *Нормальное состояние*, обычное, законное, правильное, не выходящее из порядка, не выпадающее ни в какую крайность. *Нормальный вес, мера*, принятые за общее где-либо правило и служащие основанием; единица веса или меры. *Нормальная*, в математике прямая черта, проходящая через точку касания и отвесно к касательной. *Нормаль*, симб. На суточных фабриках, первоначальная стоимость половинки сукна (Наумов). – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Современное написание: в 4 т. – М.: Рус. слов., 2003.

НОРМА, ы, ж. [лат. norma]. Узаконенное установление. *Правовые нормы*. || Обычный, признанный обязательным порядок, состояние. *Языковая н. Нормы морали. Н. поведения. Выйти из нормы. Это не н., а исключение*. 2. Установленная мера, размер чего-н. *Н. выпадения осадков. Н. атмосферного давления*. || Величина, выражающая отношение между чем-н. *Н. прибыли* (в капиталистическом производстве – отношение к прибавочной стоимости к затраченному капиталу; экон.). *Н. заработной платы* (в капиталистическом производстве – отношение номинальной заработной платы к стоимости рабочей силы; экон.). 3. Сокращенное заглавие книги, даваемое мелким шрифтом на первой странице каждого печатного листа внизу с левой стороны (тип.). – Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 т. – М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностранных и национальных слов, 1935–1940.

НОРМА, -ы, ж. 1. Узаконенное установление. *Правовые нормы*. || Обычный, общепринятый, обязательный порядок, состояние чего-л. *Нормы поведения. Нормы литературного языка*. || Образец, правило. *Он совершил единственную поездку из своей деревни до Москвы и эту поездку взял за норму всех вообще путешествий*. И. Гончаров. «Обломов». 2. Установленная мера, размер чего-л. *Норма выработки. Существовало множество всяких норм питания: были нормы обыкновенные, нормы повышенные, нормы для слабых и для сильных*. Макаренко. «Педагогическая поэма». – *Ледовую дорогу через пролив мы сделали за два дня. По нормам те же люди должны были строить ее восемь дней*. Ажаев. «Далеко до Москвы». || Величина, выражающая отношение между чем-л. *Норма прибыли* (в капиталистическом производстве – отношение прибавочной стоимости к затраченному капиталу). 3. Полигр. Сокращенное заглавие книги, даваемое мелким шрифтом на первой странице каждого печатного листа внизу с левой стороны. – Словарь русского языка: в 4-х т. – М.: Рус. яз., 1999 (МАС).

НОРМА, -ы, ж. 1. Узаконенное установление, признанный обязательным строй чего-н. *Юридическая н. Н. поведения. Н. литературного языка. Войти в норму* (прийти в обычное состояние). 2. Установленная мера, средняя величина чего-н. *Н. выработки. Н. выпадения осадков.* – Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Рус. яз., 1986.

НОРМА ж. 1. Установленная мера, размер чего-л. || Установленная мера производительности труда. || Средняя, обычная величина чего-л. 2. То же, что: норматив. 3. Обычный, установленный порядок, обычное состояние чего-л. 4. Общепризнанное, узаконенное в определенной социальной среде установление; правило поведения людей в обществе. || Образец, пример для подражания. 5. Обозначение на первой странице каждого печатного листа книги ее заглавия или фамилии автора. – Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Рус. яз., 2000 (ТС).

НОРМА, -ы, ж. (обычно мн.: нормы, -ам). Общепринятое и обязательное для членов того или иного сообщества правило, предписывающее или запрещающее что-л., признанный обязательным порядок осуществления чего-л. *Гражданский кодекс Российской Федерации содержит в себе также и нормы общественного поведения граждан страны.* – Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы / под ред. Л.Г. Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС книга, 2005 (БТСРС).

Сопоставляя словарные дефиниции (специальные значения не учитываются), получаем:

	Даль	Ушаков	МАС	Ожегов	ТС	БТСРС
«Правило»	+				+	+
«Образец, пример»	+		+		+	
«Узаконенное установление»		+	+	+	+	+
«Обычный порядок»		+	+		+	
«Установленная мера, размер»		+	+	+	+	
«Средняя, обычная величина»		+		+	+	

Парадигматика лексемы *норма* отражена в словарях следующим образом.

НОРМА, см. порядок, правило. **Порядок**, распорядок, расписание, расположение, распределение, система, метода, чин, группировка, диета, норма, регламент, режим, церемония, церемониал. **Правило**, закон, узаконение, начало, положение, постановление, норма, принцип, статут. – Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. – М.: Рус. слов., 1999.

НОРМА, 1. см. правило, 2. см. размер. **Правило**, норма, закон; канон (книж.). **Размер 1**, величина, объем, габариты, мера / строго определенный: норма. – Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. – М.: Рус.яз.-Медиа, 2005.

Норма. Лексема входит в группу существительных, обозначающих законы и постановления, с типовой семантикой «постановление, решение, распоряжение органов государственной власти, реже – общественных организаций, имеющее силу закона и обязательное для исполнения всеми членами какого-либо сообщества»: акт, амнистия, вердикт, вето, вотум, директива, закон, законодательство, законопроект, кодекс, конституция, назначение, ограничение, положение, постановление, правило, право, распоряжение, секвестр, указ. – Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы / под ред. Л.Г. Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС книга, 2005 (БТСРС).

Итак, парадигмы образованы на базе значений «правило, закон», «порядок», «размер». Сопоставляя данные словарей, получаем:

	Абрамов	Александрова	БТСРС
«Правило, закон»	+	+	+
«Размер»		+	
«Порядок»	+		

Обращают на себя внимание те синтагматические и парадигматические связи слова *норма*, которые нашли отражение в «Русском ассоциативном словаре» (М.: Астрель: ООО «Изд-во АСТ», 2002). На стимул *норма* были даны следующие реакции (всего 102):

НОРМА жизни 15; поведения 7; выработки, доза, патология 3; ГТО, жизнь, маленькая, план, форма 2; большая, буквы, вес, веса, во всем, воспоминания, в поведении, времени, все в порядке, в срок, выпить, выпуска, график, длина, дневная, долг, допустимость, зарплата, имя, количество, колхоз, кондиция, массы, морали, мыло, не в тему, норма, ограничение, отклонение, оценка, паек, перебрать, поведение, полость, порядок, правильный, предел, прибыли, прибыль, принятая, работы, реакции, ремень, рост-вес, самое лучшее, золотая середина, слово, тазик, удося, хлеба, цель, человек, человека, штамп, эталон, этикетка, 100 %, 5 бутылок.

Рассмотрим некоторые группы реакций.

Довольно многочисленные синтагматические реакции типа *норма чего?* позволяют сделать вывод о тех сферах функционирования норм, которые носителями русского языка воспринимаются как типичные. Данные экспериментов, отраженные в словаре, подтверждают мнение философов о том, что нормирование свойственно миру человека, при этом в большей степени касается самого

человека: самые частотные реакции этого типа – *норма жизни, поведения, морали, человека* (всего 24), небольшую группу образуют реакции с существительными, обозначающими аспекты трудовой деятельности (*норма выработки, прибыли, работы, урожая*), единичны реакции, которые соотносятся (или, по крайней мере, могут соотноситься) с «нечеловеческими» реалиями (*норма веса, времени, массы, реакции, хлеба*). Отметим, что и последние нормы, естественно, установлены, осознаны, исследованы человеком.

Респондентами были даны реакции, называющие понятия в составе концепта «норма»: *график, план, порядок, предел, штамп, эталон*. На основании проведенных экспериментов может быть представлена парадигма с общим значением «не-норма», которую образуют реакции: *патология, не в тему, ограничение, отклонение, перебрать*. Оценочный компонент представлен единичными реакциями с положительной коннотацией: *самое хорошее, золотая середина* и, возможно, *сто процентов*. Значения «количество», «необходимое количество» актуализируются в реакциях *доза, вес, в срок, график, длина, количество, паек, рост-вес, 5 бутылок*. Моральная сторона нормы отражена в реакциях: *поведение (поведения, в поведении), мораль, долг*. Об императивном характере нормы свидетельствуют реакции *план, график, допустимость, порядок, правильный*. Бытовые нормы (не всегда привлекательные) представлены реакциями: *ГТО, выпить, зарплата, колхоз, мыло, ремень, тазик*.

Сделанные наблюдения подтверждаются и при обратном анализе, т. е. анализе реакции *норма*. Реакция *норма* (всего 29) была дана на следующие стимулы: **НОРМА** ← поведение 3; мораль, тюрьма 2; будни, в меру, длина, достаточно, клево, культура, ложь, мускулы, не очень, норма, отказать, правило, правильный, правый, продукт, страдание, странный, трезвонный, ферма, форма, хмурый, хорошо. Также встретились реакции **норма жизни** (← милосердие, страдание 2), **норму** (← установить 2, сдать), **нормы ГТО** (← сдать).

Для уточнения представлений о норме был проведен лингвистический эксперимент, в котором приняли участие студенты и сотрудники Омского государственного педагогического университета в возрасте от 17 до 69 лет. Участникам было дано задание сформулировать значение слова *норма*. Всего получено 157 толкований. Приводим данные в порядке уменьшения частотности: 1) «правило» (26 %), 2) «рамки, границы, пределы» (17 %), 3) «нечто общепринятое» (12 %), 4) «необходимое количество» (8 %), 5) «стандарт, стереотип» (8 %), 6) «мера, критерий» (6 %), 7) «порядок» (6 %), 8) «нечто допустимое» (4 %), 9) «образец, канон» (4 %), 10) «оптимальная совокупность признаков» (3 %), 11) «требование» (2 %), 12) «среднее» (2 %), 13) руководящее начало, без отклонений, уровень (единичные реакции – 2 %).

На первом этапе анализа дефиниции, полученные в ходе опроса, можно разделить на две группы по соответствию с основными словарными значениями слова *норма*. В первую группу с общим значением «установление, правило» войдут реакции с семантикой «правило», «порядок», «образец, канон», «требование». В таких толкованиях подчеркивается императивный характер нормы, которая сводится к некому руководству, установленному законодательством (нормы права), наукой (нормы правописания), обычаем (нормы общежития) и др. Во вторую группу войдут реакции со значением «мера, средняя величина»: «мера, критерий», «среднее», «необходимое количество», «нечто допустимое». Такие толкования представляют статистическую интерпретацию нормы, которая представляет собой своеобразное среднее арифметическое либо наиболее характерное, распространенное проявление объекта, признака, действия, состояния.

Сопоставляя данные словарей и экспериментов, нельзя не заметить их сходства, однако совершенно очевидно, что эксперимент более четко выявляет семы, значимые для описания лексемы *норма*. Прежде всего, это касается реакций со значением «пределы, границы, рамки». Понимание нормы как границы характерно для научной картины мира. Так, «Современный философский словарь» дает следующее определение: «норма – это границы, в которых вещи, природные и общественные явления сохраняют свои качества, функции, формы воспроизводства» [3: 461]. «Работает» это значение и в словах с семой «норма», причем как в тех, в которых актуализируется буквальный смысл границы, связанный с некоторым пространством (например, *ватерлиния* – линия по борту, до которой судно погружается в воду при нормальной осадке), так и в тех, в которых имеется в виду некая воображаемая, условная граница (например, *перегрузки* – превышение нормальной для кого-либо-нибудь силы, тяжести, температуры).

В распространенном толковании «нечто общепринятое» подчеркивается статус нормы как социально одобряемого явления. Положительная оценка очевидна в реакциях со значением «оптимальная совокупность признаков». Оценочная шкала, организованная значениями «хорошо = нормально» и «плохо = ненормально» характерна для этических построений, где благо, добро и норма сливаются. По такому же принципу организована идеализированная модель мира, образованная совокупностью представлений о том, что хорошо и, следовательно, нормально. Заметим, что сближение понятий нормы и хорошего вообще свойственно языковому сознанию. Это свойство шкалы оценок описано в работах Н.Д. Арутюновой [1: 66], Е.М. Вольф [2: 54] и др.

Обращают на себя внимание реакции «стандарт, стереотип» и «образец, канон». С одной стороны, эти понятия входят в концепт «норма», часто толкуются друг через друга (например, стандарт – образец, эталон, модель); на этом основании мы должны были бы включить эти реакции в одну группу. Однако, с другой стороны, в обыденном употреблении эти слова обладают несколько различающимся оценочным потенциалом, частично зафиксированным в словарях и интуитивно угадываемым носителями языка. Так, стандарт, стереотип сближаются со штампами, клише, т. е. потерявшими оригинальность, изюминку способами действий (в том числе речевых), а канон и образец представляются некой идеальной моделью, которой можно и нужно следовать (см. выражение *достойный образец для подражания*). Для слов *образец* и *стандарт* эти различия зафиксированы в толковых словарях: *стандарт 2* – нечто, трафаретное, шаблонное, не заключающее в себе ничего оригинального, творческого; *образец 2* – то, чему нужно следовать, подражать). При этом норма-образец находится в русле позитивной интерпретации нормы, а норма-стандарт представляет трактовку по принципу «правильно, но неинтересно».

Итак, мы сопоставили традиционные словарные описания лексем *норма* и данные, полученные в ходе лингвистических экспериментов. Как уже отмечалось, у этих источников есть множество точек соприкосновения, однако результаты экспериментов, несомненно, имеют свою специфику. В связи с этим представляется целесообразным дополнить словарные дефиниции.

Прежде всего, при толковании первого значения, заключающего императивную интерпретацию нормы, следует указать на то, что узаконенность, обязательность норм не всегда имеет юридическую природу, но может быть отражением образа жизни, неписаных правил поведения: *норма – узаконенное установление, зафиксированное правило (юридические нормы, нормы правописания), а также сложившийся принятый и одобряемый обществом способ действий, образ жизни (нормы поведения, общежития)*.

Описание второго значения, представляющего статистическую интерпретацию нормы («установленная мера, средняя величина»), правомерно дополнить формулировкой *«количество, необходимое для того, чтобы в полной мере реализовать свойства, функции и проч. (норма веса)»*.

Оправданной, на наш взгляд, будет ссылка на статус нормы как ориентира при сравнении. При толковании в этом случае можно использовать квазисинонимы: *норма – критерий, стандарт, образец (поведение далеко от нормы)*.

Наконец, в толковании важно учесть аспект «норма – граница». Как показал эксперимент, это значение свойственно не только науч-

ной картине мира, но и обыденной: *норма – граница, предел, в которых в полной мере проявляются особенности объекта, признака, действия и др.; выход за границы приводит к нарушению нормы, к отклонениям (такие показатели не соответствуют норме, не входят в норму).*

Таким образом, взятые в совокупности традиционные лексикографические описания и данные лингвистических экспериментов позволяют более детально описать значение слова. В случае с лексемой *норма* такое сопоставление выявило необходимость детализировать толкования двух основных значений посредством включения сем «социальное одобрение», «граница, предел», «необходимое количество», «критерий, образец».

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988.
2. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М.: Наука, 1985.
3. Современный философский словарь / под общ. ред. проф. В.Е. Кемерова. – М.: Академический Проект, 2004.
4. Урысон Е.В. Понятие нормы в языке современной семантики (параметры человеческого тела с точки зрения русского языка // Слово в тексте и слове: сб. ст. к 70-летию академика Ю.Д. Апресяна. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 243–253.

УДК 070

К.Ю. Новиков*

Методы и подходы к исследованию детско-юношеских дискурсов СМИ

Научные методы, применяемые для исследования массовой коммуникации, автор подразделяет на филологические и психологические. Многие из них можно отнести к общенаучным. Сравниваются методы и подходы к изучению СМИ, применяемые в советском теле- и радиодискурсе, с современными, междисциплинарными. Выделяются, классифицируются и определяются методы, методики и подходы, которые в современной науке могут быть использованы для изучения средств массовой информации.

Scientific methods applied for research of mass communication, an author subdivides into philological and psychological. Many of which can be delivered to scientific. Methods and approaches are compared to the study MASS-MEDIA applied in soviet tele- radiodiscourse, with modern, scientifically approved. It is selected, is classified and is concerned methods, methods and approaches which in modern science can be used for the study of mass medias.

* **Новиков Константин Юрьевич**, кандидат филологических наук, обозреватель, Российская государственная радиовещательная компания «Голос России» (Москва); Novik@ruvr.ru

Ключевые слова: СМИ, СМК, детско-юношеский телерадиодискурс, интервью, дискурс-анализ, фокус-группа, контент-анализ, анкетирование.

Key words: MASS-MEDIA, mass-media communication, child-youth teleradiodiscourse, interview, discourse-analysis, focus-group, content-analysis, questionnaire.

В понятие «методы изучения дискурсов СМИ» внесем дифференциацию: методы (методики), применяемые авторами передач и коммуникаторами для общения с аудиторией, собственно психологические методы исследования СМК, применяемые учеными в современной медиапсихологии, и собственно филологические методы, которые применимы сейчас и применялись в советском телерадиодискурсе для анализа соответствующих передач. Иными словами, методы целесообразно разделить на филологические и психологические. Иногда они совпадают.

Советское телерадиовещание для детей было построено как дополняющее школьную программу с ярко выраженным воспитательным вектором. Посредством радио школьник мог с помощью слуховых образов дополнить полученные в школе знания, расширить их, разнообразить.

В школьную практику советского времени активно внедрялись элементы **проблемного обучения** [2: 125], включающего в себя множество приемов пробуждения мысли. Назовем данный метод филологическим подходом к дискурсам СМИ. Его суть состоит в том, что перед школьниками ставилась проблемная ситуация или задача, напоминающая научный поиск. Желание подростка самому искать решение пробуждает высокую познавательную активность, приучает мыслить самостоятельно, что придавало познавательной деятельности творческий характер.

Широко использовался в советский период *метод укрепления связей* между явлениями действительности, ставший одним из резервов оптимизации педагогического процесса, поскольку он позволял школьнику получить не сумму, а систему знаний. Авторы научно-познавательных передач стремились сделать объектами познания детей не только отдельные факты или явления, но и те связи, отношения, которые в действительности существуют как между разными явлениями, так и внутри каждого из явлений: между его сторонами, частями, элементами (внутрипредметные связи). Такой подход позволял последовательно внедрять в сознание школьника элементы *диалектической логики*, так как именно через обнаружение связей раскрываются существенные особенности самих явлений. Выделение и осознание школьником этих связей превращает знания из суммы в систему.

Метод укрепления связей сочетался в передачах с основным дидактическим принципом педагогики – принципом всестороннего развития детской самостоятельности, общественной активности в самых разных сферах. Так, участники литературного «Клуба знаменитых капитанов» (советская радиопередача и ее аудитория) разгадывали загадки океанов и морей, выдумывали проекты и мастерили макеты кораблей, плавучих заводов. Радиопередачи цикла «В стране литературных героев» были тесно связаны с историей. Слушатели программы «Вам, юннаты» не только выращивали редкие растения, проводили биологические опыты, но и писали сочинения о своем крае, совершая радиопутешествия в малоизученные районы страны.

Среди методов в дискурсах СМИ для детей и с участием детей применялся *метод инспирирующего диалога*. По мнению психолога Кан-Калика, специфика преподнесения школьникам знаний в области литературы, например, определяется не только дидактикой и литературоведческой логикой, но и логикой художественной, воплощающей в себе закономерности литературы как вида искусства. При этом сам процесс общения эстетизируется, его функции информирования, познания и организации взаимоотношений получают эстетическую нагрузку и реализуются через «художественный привод». Таким образом создается специфическая ситуация эстетической коммуникации [3: 175]. В современном теле- и радиовещании эстетизация процесса общения в СМИ выступает одной из главных особенностей и творческих задач детских и юношеских дискурсов СМИ.

Установлено также, что наибольший воспитательный эффект достигается при использовании *метода убеждения* в совокупности с *информационным методом*. Речь идет о сочетании информации и воспитательных элементов дискурса. Это дает возможность не только пробудить у аудитории СМИ интерес к сообщаемым фактам, но и желание больше узнать о предмете, теме передачи (рассказа) самостоятельно. В результате школьники активно включаются в процесс добывания знаний, их обработку и систематизацию. Такая педагогическая и психологическая ситуация видится как наиболее благоприятная для восприятия современного объема информации.

Поисково-исследовательский метод применялся при работе с детской аудиторией СМИ в советский период, некоторые его элементы могут быть применимы и сегодня. Форма повествования и установка на отчетность, задания редакции являются характеристиками этого метода, что повышает уровень восприятия предлагаемой информации аудиторией детского и подросткового возраста.

Что касается собственно психологических методов исследования не только дискурсов СМК, но и психических процессов, состояний ребенка, то Л.Ф. Обухова выделяет два метода исследования детского мышления. Первый, генетический, трактуется как способ изучения уже сложившихся форм на разных возрастных ступенях развития психического процесса (пример: метод и теория интеллектуального развития ребенка Ж. Пиаже). Второй метод связан с исследованием психики (активное, управляемое формирование новых психических процессов). Разработка этого метода проведена П.Я. Гальпериным и его сотрудниками. Добавим сюда *экспериментально-генетический метод* Л.С. Выготского, которому принадлежала идея превратить вещь в процесс. Что касается *клинического метода Пиаже*, то использовались, главным образом, тесты, позволяющие с помощью заранее составленных опросников получить реакцию ребенка и соотнести ее с принятой шкалой развития. Пиаже отвергал метод непосредственного наблюдения, который не мог обеспечивать качества наблюдения, не позволял раскрыть то, что скрыто за внешней картиной поведения и часто не осознано самим испытуемым [4: 67].

Метод Пиаже позволял иметь дело не с количественными характеристиками психических процессов, а с качественными. Клинический метод, перенесенный из медицины в психологию, позволял изучать не симптомы, а процессы, приводящие к ним. Методу Пиаже противопоставлялся советский способ изучения психических явлений путем изменения позиции экспериментатора, который не ограничивается наблюдением результата, а выявляет и создает условия, обеспечивающие формирование психического процесса с заданными свойствами. П.Я. Гальперин считал, что речь, звуковые образы слов как бы «уходят» из сознания, в котором сохраняются лишь значения слов. Процесс теперь выступает для субъекта (коммуникации в том числе) как мысль о действии. При этом важно заметить, что теория (метод) формирования умственных действий П.Я. Гальперина возникла независимо от теории (метода) когнитивного (интеллектуального) развития ребенка Пиаже.

Из всего набора методов и методик психологического и филологического исследования коммуникативной среды и субъектов коммуникации в дискурсах СМИ можно выделить следующие: дискурс-анализ, фокус-группа, анкетирование, беседа, интервью (в составе метода фокус-группы), включенное наблюдение, косвенное наблюдение, самонаблюдение.

Среди перечисленных главным выступает **дискурс-анализ**, наиболее популярный и отчасти модный в науке метод исследования текстов, радио- и телепередач, новостных блоков и статей. На

дискурс-анализ ссылается и популярный в США психолог Ричард Харрис. Он называет этот метод одним из исследовательских подходов к изучению содержания, применяемого в лингвистике, антропологии и текстологии [5: 286]. Исследователь сетует на то, что дискурс-анализом часто пренебрегают, поскольку исследования массовой коммуникации по традиции более тесно связаны с социальной, а не с когнитивной психологией. Филологическое понимание дискурс-анализа было дано Е. Зайцевым, который определил данный подход как «текст в контексте», не ставя знака равенства между дискурс-анализом и анализом дискурса.

Английский психолог Дэвид Гайлс перечисляет несколько основных психологических методов, которые могут применяться (и успешно применяются) в современной медиапсихологии (психологии массовой коммуникации). Это традиционный эксперимент, метод обследования-осмотра, интервью, количественный и качественный анализ, наблюдение, этнография, анализ медиатекстов, дискурс-анализ [1: 218]. Учёный выделяет два направления или подхода к проблематике: один характерен для Северной Америки, другой для Европы. Экспериментальная традиция прочно обосновалась в США, а европейские ученые сосредоточились на самостоятельном и непосредственном изучении *медиатекстов*. «Некоторые из нас изучают тексты массовой культуры, в то время, пока остальные изучают их влияние и воздействие на аудиторию... причем, первые ничего не знают об аудитории, а последние о текстах» [1: 222]. К эксперименту в современной психологии ученые прибегают в том случае, когда есть необходимость изучить психологическое воздействие, эффект СМК. Одна из сфер, в которой медиапсихологи применяют эксперимент – когнитивный процесс движения медиаматериала (например, газетных заголовков или рекламных слоганов).

Для исследований СМК применим *метод критического дискурс-анализа* (термин Нормана Фэркло), который придает особое значение активной роли дискурса в конструировании социального мира. *Критический дискурс-анализ* исследует изменения как самих передач, так и восприятия аудитории. Дискурсивная психология также рассматривает критический дискурс-анализ с точки зрения определенного использования языка в социальном взаимодействии. Взгляд ученых на дискурс, дискурс-анализ и его применение предполагает изучение СМК не как разновидности коммуникации, процесса опосредованного общения, а именно как полноценного

дискурса, формирующего социальные и культурологические границы сознания [6: 68].

Долгое время в зарубежной психологии и общенаучных работах, посвященных СМК, господствовало мнение, что исследовать необходимо сам текст, а не его производство или восприятие. Считалось, что значения недвусмысленно включены в тексты, а получатели информации их пассивно воспринимают.

С 80-х годов прошлого века на Западе и в США использовался метод «человеческого счётчика» («*people meter*»), предполагавший звонки исследователя своему респонденту в так называемые ключевые моменты коммуникативной ситуации в течение наблюдаемого периода. Исследователь задавал респонденту вопросы, например, о частоте пользования телевизором. Это производилось как по телефону, так и по пейджеру. Таким способом собранная информация стала основой для большинства медиапсихологических исследований за рубежом.

Интервью-метод традиционно используется во многих странах для сбора качественных показателей. Интервью проводится в режиме «один на один» или с применением *фокус-группы* (например, при обсуждении, что люди думают об СМК, или о роли СМК в повседневной жизни).

Фокус-группы с 50-х годов прошлого века использовались в исследованиях СМИ как альтернатива проведению эксперимента, сначала для изучения эффектов радиовещания. Позже метод был адаптирован к рынку исследований имиджа бренда, а также к политическим исследованиям (как инструмент для проведения избирательных кампаний). В последнее время в связи с растущей популярностью качественных исследований социальной науки за рубежом *фокус-группы* активно применяются как в исследованиях СМК (филологами), так и непосредственно в психологии.

Фокус-группы используются для обсуждения разных аспектов СМК (от «мыльных опер» и детского телевидения до политических дискурсов). Зачастую упомянутая разновидность метода интервью используется как эксплуатация моды для генерализации идей и материалов с последующим или параллельным применением опросников и шкал. Этот метод, по мнению западных ученых, достаточно перспективен, так как позволяет собрать наиболее богатый материал, нежели закрытые и обезличенные анкеты-опросники или данные, полученные после лабораторно контролируемых экспериментов.

Из перечисленных методов, применяемых в мировой психологии, медиапсихологии и филологии, для детско-юношеских телерадиодискурсов наиболее перспективны и актуальны, на взгляд автора, следующие: *дискурс-анализ, контент-анализ, анкетирование, интервью-метод, фокус-группа*. До сих пор считалось, что филологические методы и подходы к исследованию СМК заключаются лишь в анализе содержания передач. Однако при отсутствии нормативно определенных критериев оценки журналистского продукта указанный метод, по мнению автора, весьма ограничен и потерял актуальность. Такие подходы зачастую дополнялись и дополняются социологическими исследованиями аудитории СМИ, либо возрастом приобщающихся к тем или иным передачам, гендерными особенностями. Других, более глубоких, филолого-психологических методов и методик на данный момент не выявлено.

Перечисленным списком не исчерпываются все методы, методики и подходы к изучению современных дискурсов СМК. Все зависит от специализации ученого и инструментария науки, в рамках которой проводилось то или иное исследование.

Следует также отметить закономерность: в российской науке *экспериментальный метод* получения данных и *анкетирование* остаются главными и чуть ли не единственными (в том числе, применительно к исследованию СМК). Для отечественной филологии и психологии междисциплинарность исследований еще не стала нормой и перспективой. Тогда как европейские учёные (а также в Великобритании, США и Канаде) уже много лет признают и активно применяют данные, полученные именно на стыке нескольких наук, в пограничных областях, расширяя тем самым методологию и практику применения научных знаний.

Список литературы

1. *David Giles*. Media Psychology. Coventry University (Yale University). Lawrence Erlbaum Associates, Publishers 2003: Mahwah, New Jersey, London.
2. Лебедева Т.В. Детское радиовещание: дис. канд. филол. наук. – М., 1989.
3. Новиков К.Ю. Психология. Дети. СМИ: новое поколение в виртуальных мирах. – М.: ИКАР, 2008.
4. Обухова Л.Ф. Этапы развития детского мышления (формирование элементов научного мышления у ребенка). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972.
5. Харрис Ричард. Психология массовых коммуникаций. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003.
6. Филлипс Луиза Дж. и Марианне В.Йоргенсен. Дискурс-анализ. Теория и метод / пер. с англ. – Х.: Изд-во Гуманитарный Центр, 2004.

Проблема отражения фразеологии пушкинской поры в словарях русского языка

В статье рассматривается проблема отражения особенностей фразеологии первой трети XIX в. в словарях русского языка разных эпох (от первых лексикографических материалов начала XIX столетия до современности). Ставится вопрос о необходимости дополнительного анализа фразеологии пушкинской поры (структуры, стилистики и особенностей функционирования фразеологизмов).

It has been attempted in the article to present the phraseology particulars used in the early 19th century in various Russian language dictionaries (from Russian Academy of Science dictionaries to up-to-date dictionaries). The author focused on further deep supplementary studying phraseology of Pushkin Time (analysis of structure, style and using).

Ключевые слова: фразеологизм, словарь, лексикография, фразеография.

Key words: phraseologism, dictionary, lexicography, phraseology.

Вопросы лексикографической разработки фразеологии русского языка с завидной регулярностью поднимаются со второй половины XX в. Это связано с тем, что в последнее время исследователями активно пополняются сведения о составе фразеосистемы и разрабатываются новые типы фразеологических словарей, рассматривающих: 1) особенности диалектной фразеологии; 2) сферу фразеологической синонимии и омонимии; 3) культурологический и лингвострановедческий аспекты русской фразеологии; 4) полевою организацию фразеологических единиц (далее – ФЕ), 5) грамматические свойства фразеологизмов; 6) характер их семантической проницаемости и словообразующие и фразеобразующие потенции; 7) специфику употребления русской фразеологии в живой речи.

Современная фразеография развивается быстрыми темпами, причем, как отмечает В.П. Жуков, «практика издания фразеологических словарей разного типа нередко в той или иной мере опережает развитие самой фразеологической теории» [5: 355].

Фразеологические словари современного русского языка отражают основные проблемы фразеологической науки, начиная с определения объекта исследования (широкого и узкого понимания

* **Фесенко Ольга Петровна**, кандидат филологических наук, Омский экономический институт, Olga.Fesenko@rambler.ru

фразеологии) и заканчивая трактовкой значений отдельных фразеологических единиц. Большинство словарей XX столетия (в том числе и фразеологические) включают в свой состав фразеологизмы, функционировавшие в период первой трети XIX в. (в эпоху А.С. Пушкина). Контексты пушкинской поры используются в качестве иллюстраций (это художественные тексты А.С. Пушкина и его современников, тексты пушкинских писем). Оперирование примерами функционирования фразеологических единиц «двухсотлетней давности», с одной стороны, научно оправдано, поскольку в широком понимании современный русский язык – это язык от А.С. Пушкина до наших дней. Кроме того, верно полагая, что «фразеологический состав языка отличается большей устойчивостью, чем состав лексический» [1: 7], фразеологи обращаются к текстам пушкинской поры. Однако, с другой стороны, нельзя забывать, что первая треть XIX столетия – это время формирования современного русского языка (в том числе и его фразеосистемы), сопровождавшееся активной полемикой и сложными языковыми процессами.

В.Г. Белинский называл эпоху конца XVIII – начала XIX в. (20-е годы) «веком фразеологии» [2: 57]. Именно в это время происходит формирование структуры и семантики многих современных фразеологизмов, определяется сфера употребления большинства из них, устанавливается стилистическая окраска, начинает выделяться отдельный семантико-грамматический класс русской фразеологии – грамматический [3: 887, 1026]. Но, несмотря на это, фразеологизмы, функционирующие в языке первой трети XIX в., все-таки традиционно включались в сферу современного русского языка и особого внимания исследователей не привлекали. Исключение составляет работа А.И. Федорова, в которой рассматриваются особенности фразеологии А.П. Сумарокова, Д.В. Давыдова и А.С. Пушкина (на материале художественных текстов) [15]. Как отмечают авторы Проекта словаря русского языка XIX в. (2002), «попытка нормативной оценки с современных позиций текстов более чем столетнего периода (от Пушкина до наших дней) оказалась иллюзорной и в целом ряде случаев вела к искажению исторической перспективы» [12: 6–7].

Современные фразеологические словари не отражают изменений, происходящих в сфере фразеологии в пушкинскую эпоху.

Казалось бы, можно обратиться к анализу особенностей фразеологической системы пушкинской поры, опираясь на словари, выходившие на рубеже XVIII–XIX вв. и в начале XIX столетия, но, к сожалению, теория фразеологии на тот момент была разработана недостаточно. Те фразеологические единицы, которые фиксировались в словарях, лишь частично отражали состояние фразеосистемы русского языка.

По свидетельству А.М. Камчатова, в XVIII в. насчитывается 277 изданий словарей разного типа [7: 582].

В Словаре Академии Российской 1789–1794 гг. [10], одном из наиболее авторитетных лексикографических источников рубежа XVIII–XIX вв., фразеологизмы помещались внутрь словарной статьи, определяющейся по ведущему компоненту, входящему в состав ФЕ; сопровождалась передачей значения и специальными стилистическими пометами. Например, ФЕ ПРИСУТСТВИЕ ДУХА помещалась внутрь словарной статьи слова «ДУХ», определялась как «бодрость, расторопность, свобода и действие мыслей в трудных обстоятельствах» [10, V: 437]; ФЕ СЛОВО И ДЕЛО имела значение «готовность донести властям о государственном преступлении (в Московской Руси и Российской империи до 1762 г.)» и имела помету «выражение старинное» [10, V: 255]. Но чаще всего те сочетания, которые в современном языке квалифицируются как фразеологические, представляли собой либо примеры употребления одного из компонентов ФЕ как свободного: ФЕ В НАКЛАДЕ фиксируется как пример свободного употребления существительного НАКЛАД – убыток, ущерб: остаться в накладе [10, III: 570], либо сопровождалась пометами «в образе наречия» или «в виде наречия»: В СЛУЧАЕ – в образе наречия «во время, при обстоятельствах»: Пособить кому в случае нужды [11, VI: 239]. Такое рассмотрение фразеологии отражает незавершенность формирования фразеологической системы в период рубежа XVIII–XIX вв.

К сожалению, авторы словарей не включали в состав словника те слова и, соответственно, фразеологизмы, которые заимствовались из других языков, хотя процессы заимствования шли достаточно активно в этот период. За пределами внимания составителей осталась фразеология, которая представляла собой кальки с французского языка: ТОЧКА ЗРЕНИЯ, ПРИСУТСТВИЕ ДУХА, НЕ В СВОЕЙ ТАРЕЛКЕ, ТРОНУТЬ ДО ГЛУБИНЫ СЕРДЦА, ПОД КУРАЖЕМ и т. д.

В связи с тем, что авторы Словарей сознательно игнорировали «все слова и речи благопристойности противные» [7: 601], за рамками их исследования остались фразеологические единицы, квалифицирующиеся в современном русском языке как бранные и грубопросторечные: ДРАТЬ ГОРЛО, НА КОЙ ЧЕРТ, КОЙ ЧЕРТ, К ЧЕРТУ и т. д.

Как отмечает А.М. Бабкин, составители первых словарей «не задавались целью разграничить лексикализованные сочетания: все, что носило устойчивый характер и обладало семантическим своеобразием, будь то сложные термины <...> или фразеологизмы – все <...> речевые обороты находили место в конце словарной статьи» [1: 4].

В период А.С. Пушкина ломоносовская система трех стилей разрушалась, но словари Академии Российской конца XVIII – начала XIX в. опирались именно на нее. Пометы отражали особенности происхождения некоторых слов (Сл. – славенское) и особенности их употребления (в простор. – в просторечии). «Падение классицистической системы трех стилей повело за собой высвобождение стилистической энергии (...)» [7: 604], поэтому часть «просторечной» лексики и фразеологии перешла в разряд нейтральной, другая часть современными словарями квалифицируется как разговорная и просторечная лексика. Изменения, происходящие со стилистической окраской фразеологизмов, словарями XX столетия не фиксируются.

Большой вклад в развитие фразеологии внес В.И. Даль, собравший в своем словаре значительную часть фразеологии русского языка (в широком понимании этого термина, включая пословицы и поговорки). В.И. Даль, рассматривая период от петровской эпохи до середины XIX в., отражал специфику русского языка как динамично развивающейся системы. Но и в его словаре отсутствует значительная часть заимствованных в пушкинскую эпоху фразеологизмов. В.И. Даль считал, что «развитие языка должно основываться только на его собственных запасах и возможностях» [19: 172]. Кроме того, в словаре не фиксируется грамматическая фразеология, поскольку она только оформлялась в XIX столетии как самостоятельный семантико-грамматический класс ФЕ.

В «Словаре живого великорусского языка» впервые в лексикографической практике появились различные структурные варианты устойчивых выражений: «Об этом ни слова, ни словечка не скажешь» [4, IV: 255]; «Поехали в чужие края или края» [4, II: 471]. «Жив, жив Чурилка или Курилка» [4, II: 572], «сряду, с рядом» [4, IV: 488]. Словарь зафиксировал формы и значения фразеологических единиц, которые существовали в русском языке в данной форме или имели специфическое значение только на протяжении XIX в.: «насносях» [4, IV: 327], «чист, как стекло» – «исправен, прав» [4, IV: 525], «распустить крылья» – «впасть в уныние, потерять бодрость» [4, II: 525]. В.И. Даль отмечает употребление стилистически окрашенных фразеологизмов: К ЧЕРТУ – «в брани» [4, IV: 1360], отражает процесс формирования фразеологизмов: «Дать речам прямой, кривой толк» [4, IV: 783].

Но поиск фразеологических единиц в словаре В.И. Даля несколько затруднен. Это связано, во-первых, с тем, что автор, не имеющий специальной лингвистической подготовки, избрал гнездовой метод размещения слов, который, по мнению лексикографов, привел к явным промахам: в одном гнезде оказывались не только однокоренные слова, но и слова, совпадающие по написанию, не

имеющие при этом общих корней (например, *колеть* и *кол*); в разных гнездах помещались однокоренные слова (*круг* и *кружить*, *знак* и *значок*) [19: 174]. Во-вторых, велико количество контекстов внутри одного гнезда (у некоторых слов оно достигает 110 примеров), что в значительной мере осложняет поиск ФЕ.

Первый фразеологический словарь, автором которого стал М.И. Михельсон, вышел в 1902 г. Это был огромный прорыв во фразеологии, первая попытка отразить фразеологический состав русского языка. Однако не будем забывать, что под фразеологией «в узком смысле слова» М.И. Михельсон понимал «совокупность приемов и методов, определяющих физиономию речи того или другого автора, резко очерчивающих индивидуальность его стиля», в широком смысле фразеология рассматривалась им как «совокупность приемов, методов и законов, которыми пользуется и управляется речь каждого отдельного народа» [9: VI]. Но Словарь можно назвать фразеологическим, поскольку единицами описания стали образные слова и выражения, которые сам автор называет «ходячими», включая в это определение «известные цитаты и пословицы, пословичные выражения и иносказания, часто встречающиеся у нас, как в устной речи, так и в литературе» [9: I]. Используя современную лингвистическую терминологию, можно соотнести предложенный М.И. Михельсоном термин с понятием «воспроизводимость». Воспроизводимость рассматривается как одно из характерных свойств фразеологизма наряду с наличием целостного фразеологического значения. Словарь М.И. Михельсона содержал большой массив фразеологического материала с разнообразными иллюстрациями, часть словарных статей включала этимологические справки. В отличие от словарей Академии Российской словарь М.И. Михельсона описывал не только исконно русскую фразеологию, но и заимствованную.

При всей заслуге составителя словаря, в последнем, к сожалению, отмечены некоторые существенные недостатки: недифференцированное толкование фразеологических оборотов и слов, отсутствие стилистических помет и разъяснений конкретных форм фразеологизмов, неразграничение активной и пассивной по своему употреблению фразеологии и т. п., например: ФЕ ДО СЫТУ помещена в контексте внутри словарной статьи «Несолоно хлебавши (уйти) – неудовлетворенным».

Ср. Пропали люди гордые,
С уверенной походкою,
Остались вахлаки,
До сыту не едавшие,
Не солоно хлебавшие,
К которым голод стукнуться грозит...

Некрасов. «Кому на Руси...». Старое и новое [9: 373].

Словарь М.И. Михельсона отразил часть устаревшей фразеологии русского языка, уже практически не употреблявшейся в живой речи начала XX в. В нем наблюдается смешение авторских и окказиональных вариантов варьирования фразеологизмов. Так, в словарной статье «Зарывать талант свой в земле» в числе контекстов мы встречаем авторский: Вы знаете, какой огромный *талант* у ней, ей стыдно *закапывать его*, пьеса скоро будет поставлена на сцене. (Писемский. «Мещане») [9: 256].

Все приведенные доводы свидетельствуют о том, что специфика фразеологии первой трети XIX в. в лексикографии и фразеографии позапрошлого столетия отражалась недостаточно полно и объективно.

Словари современного русского языка, в том числе фразеологические, в качестве иллюстраций чрезвычайно часто прибегают к использованию контекстов из произведений и писем А.С. Пушкина и его современников: *Марья Ивановна так просто рассказывала моим родителям о странном знакомстве моем с Пугачевым, что оно не только не беспокоило их, но еще заставляло часто смеяться от чистого сердца.* (А.С. Пушкин «Капитанская дочка») [18: 420]. *Арапов черный рой мятется; Шумят, толкаются, бегут. Хватают колдуна в охапку, И вон распутывать несут.* (А.С. Пушкин «Руслан и Людмила») [16, II: 71]. *Но ради господ молю, Теперь оставь меня в покое.* (Пушкин) [17, I: 278]. *На днях расшиблись в пух; Жокее не поддержал – считал он, видно, мух.* (Грибоедов) [17, I: 615] и т. д. Но, используя контексты пушкинской поры, составители словарей не всегда корректно выбирают примеры для иллюстрации употребления фразеологической единицы, намеренно не замечая функционирующие орфографические варианты или, обращаясь к ним, не вынося вариантную форму в заголовок словарной статьи. Фразеологический предлог НЕВЗИРАЯ НА (кого, что) (со значением *вопреки*) в современном русском языке орфографических вариантов не имеет и пишется слитно, однако в «Словаре современного русского литературного языка» приводится контекст с вариантом «не взирая на» [14, VII: 738].

Исключением из правил стал словарь А.М. Мелерович и В.М. Мокиенко «Фразеологизмы в русской речи» [8]. Среди приводимых примеров функционирования фразеологизмов отмечаются контексты, содержащие разнообразные структурные варианты ФЕ и различные способы их авторской модификации, в том числе из писем А.С. Пушкина и его современников. Подробно представлены в Словаре модификации ФЕ МЕТАТЬ (РАССЫПАТЬ) БИСЕР ПЕРЕД СВИНЬЯМИ, среди которых два контекста из пушкинского эпистолярия [8: 74]. Однако «эпистолярные» иллюстрации не носят систематического характера (такой задачи перед собой авторы и не

ставили). Они общеизвестны и давно рассматриваются в рамках филологических исследований разных направлений. Кроме того, целью авторов Словаря стало рассмотрение функционирования фразеологических единиц в синхронии (современного русского языка в широком понимании этого термина), поэтому словарные статьи не содержат указаний на то, почему стало возможным преобразование фразеологизмов в речи (язык первой трети XIX в. иногда предоставляет возможность такого анализа). Данные замечания ни в коей мере не снижают ценности Словаря, действительно ставшего первым уникальным опытом систематического описания особенностей функционирования фразеологических единиц в речи.

Попытки проследить изменения, происходящие во фразеосистеме, частично были предприняты в словаре А.В. Жукова [6]. Автор в состав некоторых словарных статей включил историческую справку с указанием, как функционировал фразеологизм в XVIII в. Приводимые контексты лишь подтверждают неизменность состава и значения фразеологической единицы, представляя собой иллюстрации из текстов художественной литературы (А.И. Крылова, Д.И. Фонвизина и др.). Крайне редко появляются примеры авторской модификации ФЕ: «на каждом почти шагу» [6: 264]. Такие примеры единичны, не носят систематического характера и подтверждают позицию автора, включающего в состав современной фразеологии и фразеологизмы начала XIX столетия (пушкинской поры).

Кроме того, для всех без исключения современных фразеологических словарей характерно использование в качестве источников иллюстративного материала адаптированных, подвергшихся литературной правке художественных текстов, не отражающих особенности орфографии конкретной языковой эпохи.

Основная часть фразеологизмов, имеющих орфографические варианты в языке пушкинской поры, не нашла своего отражения в словарях современного русского языка (*вкратце, во время, в роде (кого, чего), в торопях, до нельзя (до-нельзя), до сыта, крепко на крепко, на двое, на повал, точь в точь, в добавок к (кому, чему), на ряду с (кем, чем), не взирая на (кого, что), несмотря на (кого, что), в следствие (чего), ей богу, к стати; к стати или не к стати (кстати), к стати о (ком, чем), на-днях, сверху до низу, за то, ни чуть не и т. п.*). Возможность обнаружения орфографических вариантов в сфере фразеологии предоставляют не подвергшиеся литературной правке тексты дружеских писем пушкинской поры, откуда мы извлекли приведенные примеры.

В словарях русского языка XX в. не отражаются произошедшие за период XIX столетия семантические изменения фразеологических единиц, изменения в употреблении. Так, ФЕ НЕ В СВОЕЙ ТАРЕЛКЕ в современном русском языке употребляется исключи-

тельно по отношению к человеку. В текстах пушкинской поры встречаются примеры, свидетельствующие о том, что фразеологизм использовался для характеристики событий и обстоятельств: *Слишком месяц, как я переселился к Ивашеву, – хозяева мои необыкновенно добры ко мне, сколько возможно успокаивают меня; я совершенно без забот насчет житейских ежедневных нужд, но все НЕ В СВОЕЙ ТАРЕЛКЕ; занятия не приходят в порядок; задумываюсь без мысли и не могу поймать прежнего моего веселого расположения духа (...)*. (И.И. Пущин Е.П. Оболенскому, 29 февраля 1840 г.). *Мне надобно теперь непременно иметь перед глазами что-нибудь божественное, чтобы не написать общих мест, а его нет – и письма мои НЕ В СВОЕЙ ТАРЕЛКЕ* (Н.М. Языков обоим братьям, 21 марта 1823 г.).

Другие примеры являются иллюстрацией того, что те фразеологизмы, которые в современном языке уходят из употребления и имеют в словарях помету «устар.», в период первой трети XIX в. являлись частотными. Например, ФЕ О СЮ ПОРУ в современных словарях сопровождается пометой «устар.» [14, X: 1346; 16, II: 79]. В нашей картотеке, сформированной на базе дружеской переписки пушкинской поры, фразеологизм является высокочастотным: насчитывает 31 употребление, что свидетельствует о его активном использовании в русской речи пушкинской поры.

В процессе исследования дружеских писем тридцатых годов XIX столетия был выявлен корпус фразеологизмов, вообще не фиксирующихся словарями XX столетия, ушедших из употребления еще в XIX в.: *в прах, всходить / взойти в себя, гол как бубен, давать / дать на волю (кого, что), для того что, как душу, как стекло, мертво пьян, на сих днях, от искреннего сердца, по времени, скрепляться / скрепиться с духом, ставить / поставить на своем, три короба, чужие краи* и т. п.

Все обозначенные проблемные аспекты, связанные с отражением фразеологии пушкинской поры в лексикографических источниках разных лет (отсутствие отражения орфографических вариантов, особенностей семантики и сочетаемости фразеологизмов, специфики стилистического значения ФЕ, частотность их употребления и т. д.), позволяют говорить о том, что фразеология первой трети XIX столетия нуждается в отдельном изучении и требует автономной лексикографической фиксации.

Список литературы

1. Бабкин А.М. Лексикографическая разработка русской фразеологии. – М.; Л.: Наука, 1964.
2. Белинский В.Г. Литературные мечтания // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. Ст. и рецензии. Худ. произв.
3. Виноградов В.В. История слов. Около 15000 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных. – М., 1999.

4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Прогресс; Универс, 1994.
5. Жуков В.П. Русская фразеология. – М.: Высш. шк., 2006.
6. Жуков А.В. Лексико-фразеологический словарь русского языка: более 1400 фразеологизмов. – М.: Астрель, 2003.
7. Камчатов А.М. История русского литературного языка: XI Первая половина XIX в. – М.: Академия, 2005.
8. Мелерович А.М. Фразеологизмы в русской речи: слов. – М.: Рус. слов., 1997.
9. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: свое и чужое. Опыт русской фразеологии: сб. образных слов и иносказаний. – СПб., 1912.
10. Словарь Академии Российской 1789–1794: в 6 т. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2001–2006.
11. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный: в 6 ч. – СПб., 1806–1822.
12. Словарь русского языка XIX века: Проект. – СПб.: Наука, 2002 .
13. Словарь современного русского литературного языка: в 20 т. – Т. 1–4. – М.: Рус. яз., 1991–1993.
14. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950 – 1965.
15. Федоров А.И. Развитие русской фразеологии в конце XVIII – начале XIX в. – Новосибирск: Наука, 1973.
16. Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. – М.: Цитадель, 1991.
17. Фразеологический словарь современного русского литературного языка: в 2 т. / под ред. проф. А.Н. Тихонова. – М.: Флинта: Наука, 2004.
18. Фразеологический словарь русского языка / Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Федоров; под ред. А.И. Молоткова. – М.: Рус. яз., 1987.
19. Шкляревский Г.И. История русского литературного языка (вт. пол. XVIII–XIX век): цикл лекций. – Харьков: Изд-во Харьк. ун-та, 1967.

УДК 81. 276.6

М.В. Ягодкина *

Комплексные универсальные единицы рекламной коммуникации

В настоящей статье рассматриваются вопросы, связанные с функционированием комплексных поликомпонентных единиц рекламного содержания с положительной семантической доминантой, которые обладают вербальным выражением, могут иметь невербальное, визуальное, цветовое и звуковое сопровождение.

* **Ягодкина Марьяна Валериевна**, кандидат филологических наук, доцент, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина; kafrus@list.ru

Given clause is devoted to a question of connected to a question of functioning complex multicomponent of units of the advertising contents to a positive semantic dominant are considered which have verbal expression, can have not verbal, visual, colour and soundtrack.

Ключевые слова: язык рекламы, семантика, семантическая доминанта, рекламема, виртуальность, виртуальные коннотации.

Key words: Language of advertising, semantics, semantic dominant, reklame-ma (&), virtuality, virtual connotations.

Язык современной рекламы – это своеобразная знаковая (семиотическая) система, представляющая собой сосуществование разных типов «языков» (непосредственно текста, визуальных и текстологических рядов, социального «текста» и «контекста»), действующая в человеческом обществе наряду с естественным языком и другими явлениями культуры, хранящая и транслирующая информацию. Это своеобразный «каталог товаров и услуг», которым пользуются в обществе. Чтобы правильно понять и интерпретировать рекламное послание, необходимо уметь дешифровать эту «знаковую систему».

Семиотический подход к анализу рекламного сообщения позволяет выделить в нем два слоя возможных значений: денотативные и коннотативные. Денотативные – первый уровень значений, буквальное значение знака, например, в рекламном ролике «**Домик в деревне**» молоко на столе – продукт питания, молоко. Коннотативные – второй уровень, символически и социокультурно обусловленный; им будет являться то, что предполагает сам выбор объекта – молоко как символ здоровья, натуральности, природы.

Ассоциации, возникающие в сознании адресата рекламного сообщения, предполагают создание устойчивых связей между элементами рекламной информации, образом товара или целостным рекламным сообщением и теми представлениями, образами и потребностями, которые существуют в субъективном внутреннем опыте человека. Это один из фундаментальных методов рекламного воздействия и воздействия на сознание человека в целом.

Рассмотрение рекламных сообщений с учётом многоуровневого характера системы языка позволяет говорить о наличии универсальной единицы рекламного содержания.

По аналогии с принципами терминообразования и существующими терминами «фонема», «семема», «синтаксема» в данном исследовании предлагается наименование «рекламема». Под «рекламеймой» будем понимать комплексную единицу рекламного содержания с семантической доминантой «хорошо», которая обладает вербальным выражением и может иметь невербальное, визу-

альное, цветное и звуковое сопровождение; при этом положительная доминанта присутствует во всех составляющих. Реклама представляет собой своеобразное единство взаимосвязанных составляющих, где каждая из них обладает особым значением и служит для выражения особого значения, лишь выполняя свою роль в данном комплексе.

В процессе анализа рекламы возможно применение схемы компонентного анализа, при составлении которой учитываются вербальный компонент, невербальный компонент и цветовое оформление. Например, при рассмотрении рекламного ролика «ВашКредитБанк» можно составить следующую таблицу.

Таблица

Компонент		Выражаемое значение	Виртуальные коннотации
Вербальный компонент	<i>«Банковский процент не знает отдыха.»</i>	Работает постоянно	Трудолюбие, качественное обслуживание клиентов
	<i>Он работает и по ночам и в воскресенье и даже в дождливые дни.</i>	Работает «день и ночь», семь дней в неделю	Постоянство, работоспособность
		Дождливые дни – неприятности, проблемы	Внешние неприятности не составляют проблемы для банка и его клиентов
	<i>Вклады принимаются во всех отделениях «ВашКредитБанк»</i>	Банк всегда рад клиентам	Доступность
Цвет	Синий (Стены в банке, зонтик, полоса дождя)	Снимает нервное напряжение, помогает концентрировать внимание	То, что нравится на расстоянии, мечта
	Красный (Костюм женщины-клиента, разводы «пролитой» краски на тротуаре)	Активность, экстраверсия, возбуждение, активация эмоционального состояния	Реализация задуманного
	Коричневый (столы и стойки в банке)	Слабость, пассивность, зависимость, спокойствие, добросовестность	Устойчивость положения
	Бежевый (пиджак мужчины-клиента)	Тёплый, стимулирующий, сухой	Расслабленность, спокойствие

Невербалика	Женщина и мужчина подходят к окошку кассы в банке. Кассир улыбается им, они улыбаются в ответ	Положительные эмоции, расположение друг к другу	Банк рад своим клиентам
	Женщина кладёт руки на стойку, ладони открыты	Открытость, доверие к собеседнику	Доверие, в данном случае, направлено на банк
	Мужчина останавливается за плечом женщины; кассир выдаёт пачку денег, женщина берёт их, кладёт в кошелек; мужчина с улыбкой, чуть наклонив голову, смотрит	Защита, опека	Банк защищает деньги своих клиентов
	Женщина оглядывается на него через плечо (направо и вверх); они под руку выходят из банка и оба смотрят на небо (направо и вверх)	Линия «направо и вверх» – динамика, развитие, активность	Банк «смотрит» в будущее
	Начинается дождь, мужчина раскрывает зонтик над головой женщины, обнимает её	Защита, опека	Банк защищает деньги своих клиентов
	Женщина склоняет голову на плечо мужчины; они вместе идут под зонтом по улице	Доверие, спокойствие	Этому банку можно доверять, его клиенты защищены от проблем, банк сбережёт доходы своих клиентов

Данный пример разложения рекламемы на составляющие является искусственным, поскольку все вышеперечисленные элементы оказывают своё воздействие на адресата в комплексе. Единственный элемент, который повторяется в каждой рекламеме, это семантическая доминанта «хорошо».

Под *виртуальными коннотациями* понимаются «возможные» «ассоциативные» коннотации, программируемые посредством языка рекламы в сознании адресата: «В общем и целом реклама – это мир ненужного, несущественного, мир чистой коннотации [1: 178]. Данный вид коннотаций может не иметь никакой связи с константной реальностью, они формируются автономно сознанием человека, это то, что «кажется», то, в существование чего человеку хочется верить».

При классификации рекламы возникают трудности, связанные с большим количеством вариантов возможной трактовки её составляющих, но всё же в зависимости от нескольких оснований можно выявить группы, обладающие конкретными признаками.

Если за основу классификации взять соответствие информации, заключённой в рекламном сообщении, константной реальности, то можно определить следующие виды:

Реклама, соответствующая реальности (*константная*). Информация, заключённая в данном рекламном сообщении отражает реальность. Например, сюда можно с уверенностью отнести анонсы концертных выступлений, телепередач и т. п. (Например: *«Канал РТР и Максим Бутман представляют: единственный концерт московского фестиваля "Триумф джаза" седьмого февраля на сцене большого зала Санкт-Петербургской филармонической академии. Это стоит услышать»*). Но необходимо отметить, что соответствие рекламы константной реальности в данном случае связано с серьёзными затруднениями: во-первых, при определении самой константной реальности, а во-вторых, при выявлении степени этого соответствия. Определить реальные характеристики рекламируемого продукта можно в ходе экспертизы, а для установления степени эталонного соответствия характеристик, предлагаемых в рекламном сообщении и реальности, можно предложить сопоставление ГОСТа товара и экспертного заключения.

1. Реклама полуреальная (*полуконстантная*). Здесь основу рекламного сообщения составляет объективная информация о товаре, соответствующая реальности, но происходит неременная «кристаллизация», приукрашивание товара. Образ товара лишь частично соответствует константной реальности. (*Кристаллизация – сухая ветка в зимнюю стужу покрывается кристаллами льда, которые удивительно преображают её, делая ничем не примечательную деревяшку изысканным произведением искусства*). Основная масса рекламных сообщений может быть отнесена к данному типу. Например: *«А это пакетик-пирамидка «Беседа» для чайника. Заваривать его очень легко: положите пирамидку в чайник (одну – две, по вкусу), залейте кипятком и немного подождите. М-м, а-а-ах, чай «Беседа»*». Информация, соответствующая реальности, – рекламируемый продукт является чаем, процесс приготовления чая не сложный; не соответствующая реальности информация – высокое качество чая и хороший вкус (*М-м, а-а-ах*); программируемые виртуальные коннотация – тепло, уют, покой.

2. Виртуальная реклама (*неконстантная*). Базой являются виртуальные коннотации, которые формируются в процессе создания рекламного образа товара сознанием адресата. Например: *Знак хорошего вкуса и традиций пример – высший сорт чая «Lipton» –*

всегда под рукой. Знак прекрасного вкуса чая «Lipton», знак успеха – это очевидно, «Lipton» чай для тебя и для друзей. На работе, дома и везде чай «Lipton», выбираем тебя. Чай «Lipton» – знак хорошего вкуса. Рекламируемый объект раскрывается следующим образом: «знак хорошего вкуса» – т. е., с одной стороны, у данного напитка хороший вкус, с другой стороны, если Вы выбрали этот чай, – значит, у Вас хороший вкус – Вы умеете выбирать хорошие продукты; «*пример традиций*» – традиционный чай, хороший чай, чай высокого качества, чай, который производят в соответствии с хорошими традициями; «знак успеха» – успех сопутствует тому, кто пьёт чай данной марки, у него в жизни всё будет хорошо; «*для тебя и для друзей*» – хорошо посидеть за чашкой хорошего чая в хорошей компании. В виртуальном плане чай становится не напитком для утоления жажды, а способом продемонстрировать статус, раскрыть особенности личности, приобрести друзей; доминанта данного поликомпонентного сообщения «хорошо». «В силу почти исключительно вторичного характера своей функции, в силу высокой степени аллегоричности своих образов и слов реклама образует идеальный, особо показательный предмет системы вещей. А в силу того, что, подобно всем сильно коннотированным системам, она обращена сама на себя, она способна лучше всех сказать нам, что же именно мы потребляем через вещи» [1: 179]. Функция предмета перестаёт быть центром номинативного намерения; предметные, реальные связи нарушаются, а материальные свойства входят в последующее поименованное понятие на основе сформированных ассоциаций.

Необходимо отметить, что в некоторых случаях основная семантическая нагрузка в выражении положительной доминанты ложится не на слова, а на сопровождающие элементы. Например, в рекламе банка «Western Union» на ярко-жёлтом фоне быстро сменяются названия стран, в которых банк имеет филиалы и между которыми осуществляет денежные переводы. В данном случае виртуальные коннотации формируются, во-первых, за счёт скорости движения названий – деньги можно перевести быстро, а во-вторых, при помощи интенсивного цвета – активность, движение, жизненность, энергия.

Поэтому возможно распределение рекламем по типам в зависимости от ведущего канала воздействия на адресата: вербальный, невербальный, аудиальный, цветовой.

Вербальный план рекламного сообщения всегда имеет семантическую доминанту «хорошо», но вербальное оформление рекламы может строиться на основе конкретной части речи, на которую ложится основная нагрузка в выражении рекламного призыва.

Например, реклама духов: *Такая лёгкая свежесть – духи “J’adore”. Это восхитительный, романтический букет цветов, фруктовая нота мгновенно обволакивает вас нежным запахом лета.* Компоненты наименования «духи “J’adore”»: «лёгкая свежесть» – неуловимый, прозрачный; «восхитительный» – вызывающий восхищение, очень хороший; «романтический» – проникнутый идеализацией действительности, мечтательной созерцательностью; «букет цветов» - данная конструкция не соответствует традиционно используемой при характеристике духов «цветочный букет» и за счёт прямой семантизации служит основой для ассоциации «подарок»; «фруктовая нота» – приятный, сладковатый; «нежный» – мягкий, приятный, хороший; «лето» – тепло, солнце, радость, хорошо. Функции составляющих подобных текстов идентичны функциям составляющих значения слова. Компоненты с положительной семантикой формируют положительный образ товара, доминанта номинации – «хорошо».

Язык рекламы является одним из способов вербального оформления реальности. Широкое распространение развёрнутых номинации с доминантой «хорошо» обусловлено спецификой обозначения товара в языке рекламы: формируемый при помощи языковых средств образ должен быть положительным, поскольку вербальный образ определяет восприятие товара потребителем.

Язык рекламы определяет отношение потребителя к возможности приобретения товара, способствует возникновению в сознании потребителя устойчивой связи между товаром и благополучием существования.

Список литературы

Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: РУДОМИНО, 2001.

УДК 81'316.772.2

Ю.Ф. Тетерина^{*}

Сегментно-полевая модель концепта «смерть» как инструмент диахронического анализа

В работе описан новый аналитический подход к диахроническому изучению предельного концепта общечеловеческой природы «смерть».

The work is devoted to a new diachronic analysis of Death as an ultimate concept of human nature.

^{*} **Тетерина Юлия Федоровна**, преподаватель, институт лингвистики и массовой коммуникации Международной академии бизнеса и новых технологий (Ярославль); jt-eternal@rambler.ru

Ключевые слова: полевая модель концепта, сегментно-полевая модель концепта, ядро концепта, периферия концепта, сегментная сетка, предельный концепт.

Key words: field model of a concept, segmented model of a concept, nucleus of a concept, periphery of a concept, segmented net, ultimate concept.

Как известно, в целях лингвистического анализа используется полевая модель концепта, т. е. условное подразделение концептуальных ассоциаций по принципу ядра и периферийных областей. Такой подход к построению модели концепта находим у многих современных лингвистов: В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина, И.А. Стернина, З.Д. Поповой, В.В. Красных, С.Х. Ляпина, С.Г. Воркачева, А.П. Бабушкина и др. В связи со спецификой концепта «смерть», общечеловеческую природу которого следует особо подчеркнуть, представляется целесообразным представить его дополненную модель.

В отличие от упомянутой выше ядерно-периферийной схемы дополненная модель будет носить название сегментно-полевой с сохранением прежних областей ядра, ближней и дальней периферии концепта. Новым будет являться дополнительное деление всей ядерно-периферийной области концепта «смерть» на сегменты, как бы наложение «сегментной сетки» на поле концепта. Для удобства обозначим деление по ядерно-периферийному принципу как горизонтальное, а деление на сегменты как вертикальное. Сегменты здесь – условно выделяемые области, представляющие ту или иную сферу человеческого знания. Например, бытовой, мифологический, коммерческий, медицинский сегмент и т. д. Здесь необходимо указать на отличие содержания термина «сегмент» от термина «дискурс» (имеющего сходную социолингвистическую типологизацию). В понятие «сегмент концепта» будет включаться любой уровень его вербальной (от слова, предложения, высказывания до дискурса) и невербальной репрезентации, в то время как термин «дискурс» оказывается уже по содержанию. Вслед за Л.И. Гришаевой и Л.В. Цуриковой под дискурсом мы понимаем процесс социально обусловленного речевого взаимодействия, «продуктом» которого оказывается некий текст [1: 383]. Сегменты концепта «смерть» будут иметь весьма нечеткие, условные границы (равно как и поля при горизонтальном делении). Вероятно, количество сегментов, релевантных для реализации концепта «смерть», будет хотя и ограничено, но достаточно велико, так как концепт представляет один из ключевых феноменов человеческого бытия. Другими словами, можно говорить о реализации концепта «смерть» в области быта, мифологии, искусства (живописи, музыки, архитектуры и т. д.), криминалистики, политики, коммерции и др.

Величина каждого сегмента на фоне других сегментов будет также весьма условной и, вероятно, варьироваться в разных этнокультурах. Так, бытовой сегмент как генетически исходный будет являться первичным по наполняемости, самым большим по объему и представленным наивной картиной мира. Другие сегменты будут вторичными как по появлению в схеме концепта «смерть», так и по наполняемости. Они могут быть представлены преимущественно наивной или научной картинами мира. Те сегменты, в которых концепт «смерть» имеет единичные или эпизодические реализации, будут представлены наименьшими по объему секторами.

Итак, предложенная модель концепта схематически показана на следующей схеме.



Схема. Сегментно-полевая модель концепта «Смерть»

При анализе «наполнения» концепта «смерть» с точки зрения диахронии нас в большей мере будет интересовать процесс появления тех или иных концептуальных репрезентаций связи с развитием человеческого общества как такового. Открытия, связанные со смертью и появившиеся в той или иной области человеческого знания, хотя и имеют разную национальную принадлежность, могут

быть «взяты на вооружение» большинством этносов в процессе онтогенеза. Другими словами, при таком аналитическом подходе целесообразным кажется отталкиваться от тезиса взаимообогащения культур в отношении танатологических проблем (хотя необходим учет и национальной специфики в качестве принципа дополнительности). При подобной постановке проблемы, как представляется, можно рассматривать концепт «смерть» как своего рода конструкт, наполняемый определенным содержанием в виде накапливаемых человеком знаний и сложных ассоциаций. Это поможет увидеть процесс зарождения определенных ассоциаций, связанных со смертью, их «наслоения» друг на друга. При этом сегментно-полевая модель концепта поможет проследить, в какой области знания произошли те или иные изменения, какая горизонтальная область концепта при этом была пополнена, и, разумеется, как это отразилось на языковой репрезентации. Относительно языковой репрезентации нас будут интересовать лишь исследуемые (русская и английская) культуры.

Как отмечает Г.Г. Слышкин, в любой лингвокультуре существуют так называемые предельные концепты. Под данным термином автор понимает «те концепты, интразона которых постоянно расширяется, а экстразона отсутствует по причине высокой степени абстрактности концептуализируемых понятий. К этой группе принадлежат такие концепты, как «Счастье», «Любовь», «Героизм» и т. п. Существовая в сознании человека с древнейших времен, эти концепты постоянно наращивают номинативную плотность, но крайне редко становятся источником метафорических переносов. Они образуют своего рода верхний предел концептуализации» [2: 20]. Интразона, по Слышкину – это совокупность ассоциативных входов в концепт, экстразона – совокупность ассоциативных выходов из концепта [2: 19]. Предположительно, концепт «смерть» также будет принадлежать к числу предельных. Это его позиция в «рейтинге» лингвокультурных концептов к настоящему моменту. Однако, надо полагать, данный концепт не всегда был предельным и в ходе истории претерпевал разнообразные изменения, наращивал номинативную плотность.

Для того чтобы выяснить, какие образы и ассоциации могут возникнуть в сознании современного носителя языка на основе культурно-исторического опыта предыдущих поколений, следует рассмотреть концепт, представленный в системе языка словом «смерть» как отражение человеческих действий и отношений в процессе развития человеческого общества. В этом отношении наиболее эффективным инструментом может стать описанная выше сегментно-полевая модель концепта, представляющая способ поэтапной фиксации культурно-исторического опыта человека в отно-

шении смерти. Оговоримся, однако, что вертикальное деление – это лишь аналитический прием, а не реально существующая проекция человеческого сознания.

Список литературы

1. Гришаева Л.И., Цурикова Л.В. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учеб. пособие. – 2-е изд., дополн. – Воронеж: Воронежс. гос. ун-т, 2004.
2. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: автореф. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 – теория языка. – Волгоград, 2004.

УДК 81'316.772.2

*Ю.Ф. Тетерина**

Некоторые особенности концептуализации смерти в религиозном дискурсе: коммуникативный аспект

В статье рассмотрены вопросы концептуализации смерти в русском (православном) и английском (протестантском \англиканском) дискурсах, анализируемых с позиций прагма- и социолингвистики.

The article is devoted to the analysis of the concept "Death" in Russian (Orthodox) and English (Protestant\Anglican) discourse through the pragma - and sociolinguistic approach.

Ключевые слова: смерть, религиозный дискурс, православие, протестантизм, жанры религиозного общения, способы номинации участников дискурса, стратегии дискурса.

Key words: Death, religious discourse, Orthodox Church, Protestant (Anglican) Church, genres of religious communication, ways to name the participants of the discourse, the discourse strategies.

Религиозный дискурс является разновидностью институционального. Согласно схеме дискурсивного анализа, детально разработанной В.И. Карасиком, для того чтобы описать любой дискурс, необходимо охарактеризовать: типовых участников, хронотоп, цели, ценности, стратегии, жанры, прецедентные тексты, дискурсивные формулы [2: 251].

В связи с описанием концепта смерти в религиозном дискурсе появляются определенные рамки, детализирующие все указанные

* **Тетерина Юлия Федоровна**, преподаватель, институт лингвистики и массовой коммуникации Международной академии бизнеса и новых технологий (Ярославль); jt-eternal@rambler.ru

выше характеристики. Типовые участники религиозного дискурса – прихожане (клиенты) и священнослужители (агенты). В связи с условием, что речь идет о смерти, необходимо уточнить, что прихожане живые будут являться клиентами, которых церковь обучает и готовит к переходу от жизни земной к жизни загробной. Недавно умершие прихожане также будут являться клиентами, душам которых необходимы оказываемые представителями церкви услуги. Бог применительно и к живым и к мертвым будет являться «суперагентом», к которому обращены молитвы верующих. Можно условно обозначить две категории клиентов института церкви: первую – живых прихожан, а также тех, кто не является верующими, но за которых молятся верующие – условно К1, и вторую (веровавших при жизни, но умерших) – К2.

Хронотоп религиозного дискурса обозначен достаточно четко. Так, если речь идет о группе К1, то прототипным местом религиозного общения будут являться церкви, храмы. Если речь идет о группе К2, то этим местом может являться и дом умершего (иное место), и церковь, и кладбище.

Обряд отпевания или похоронную службу (в протестантизме) имеют право исполнять лишь священнослужители (справедливо для обоих дискурсов). Это строго клишированный коммуникативный акт в православии и допускающий некоторые вариации акта в протестантском дискурсе.

В православном дискурсе отпевание можно условно разделить на четыре части: вступление (в виде обращения к Богу), призыв к молитве (обращение к пастве), акт совершения молитвы и завершающая часть (отпуст). Вступление всегда происходит по инициативе представителя культа: «Молитвами святых отец наших, Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй нас./ Аминь...» [4: www]. Акт совершения молитвы имеет очень сложную, но строго определенную структуру с жесткими предписаниями всем участникам коллективной молитвы. При этом клише «Вечная память» знаменует собой выход из коммуникации, и прихожанам (выступающим в роли одновременно и адресатов, и адресантов, и сторонних наблюдателей акта общения) становится очевидно, что данный акт завершен.

В протестантском дискурсе частей похоронной службы больше: The Gathering: Sentences, Introduction, Prayer, Prayers of Penitence, The Collect; Readings and Sermon Prayers; Commendation and Farewell; далее обряд продолжается на кладбище или в крематории, The Committal; The Dismissal, но допускается и больше вариаций в процессе проведения службы. На это указывают следующие формулы–предписания: «The Gathering: Sentences of Scripture may be used... A tribute or tributes may be made... » [5: www]. Как видно из приведенного примера, все предписания священнослужителям но-

сят не обязательный, а рекомендательный характер, что лингвистически выражается применением страдательных конструкций с модальным глаголом *may* с модусным значением допустимости, рекомендации. Это может указывать на то, что протестантская религия имеет более секуляризованный характер и служит насущным потребностям людей. Другими словами, все должно быть сделано для максимального удобства прихожан. Это кардинально отличает англиканскую похоронную службу от православной, где, несмотря на внешние факторы удобства-неудобства присутствующих, считается принципиально важным соблюдать четко все предписания.

В религиозном общении суть дискурса состоит в открытом утверждении ценностей. Эти ценности отражены в священных книгах и определяют смысл жизни человека, а также пытаются разъяснить и смысл смерти как неотъемлемой части жизни. Важной особенностью манифестируемых ценностей является то, что в ситуации смерти они, с одной стороны, служат утешением родным и близким умершего, а, с другой – призваны снять страх собственной смерти у верующих. Относительно концепции смерти в религиозном дискурсе провозглашаются следующие ценности: Христос своей смертью и воскресением возвестил всем верующим будущую жизнь; смерть – временное разлучение души и тела; нет смерти ни для кого, ибо Христос воскрес для всех, у Бога все живы и др. (справедливо для обоих дискурсов).

Молитвенная стратегия в православном религиозном дискурсе в ситуации смерти является доминирующей, выражается преимущественно в форме прошения: «Покой, Господи, душу усопшего раба Твоего...», «Помяни, Господи Боже наш, в вере и надежде живота вечного преставившегося раба Твоего, брата нашего (имярек)...», «Со святыми упокой, Христе, душу раба Твоего, где нет болезни, скорбей и страданий, но жизнь вечно блаженная». Встречаются и разновидности молитвы покаяния: «Отче наш, чада твои страждут, помилуй их. Отче наш, согрешили они на небо и пред Тобою, прости их...» [1: 8] и восхваления: «Сам Ты, Творец и Создатель человека, един бессмертен; а мы все земные, из земли созданы и в ту же землю возвратимся, как повелел Ты, Создатель...» [3: 18].

В протестантском дискурсе преобладающей также будет являться молитвенная стратегия прошения: «Holy Lord... Forgive (*his/her*) sins and failings and grant (*him/her*) a haven of light, and peace. Let (*him/her*) pass unharmed through the gates of death to dwell with the blessed in light ...» [6: www].

Встречаются и молитвы-покаяния с элементами просьбы о прощении (например, молитва Искупления умирающего человека):

«Almighty God, our heavenly Father, we have sinned against you, through our own fault, in thought and word and deed, and in what we have left undone. We are heartily sorry, and repent of all our sins. For your Son our Lord Jesus Christ's sake, forgive us all that is past and grant that we may serve you in newness of life to the glory of your name» (Там же).

Схожесть молитвенных стратегий в ситуации смерти в обоих дискурсах объясняется, во-первых, общими ценностями, а также схожими представлениями о возможностях Бога как «суперагента». Поскольку именно Бог решил участь покойного, то он же решает вопрос и о его дальнейшей загробной участи. Следовательно, Бога надо попросить за умершего, при этом не забывая раскаяться в собственных грехах, чтобы Бог увидел смирение просящих и принял как можно более благоприятное решение в пользу умершего. Важно, что прошение производится не за себя, а за другого, что, согласно христианским догматам, придает ему дополнительную (альтруистическую) ценность. В православном дискурсе при этом Бога принято дополнительно восхвалять (что в гораздо меньшей степени прослеживается в заупокойных молитвах протестантского дискурса) (см. приведенные примеры). Это может указывать на гораздо большую ценность концепта «смирение» \ «послушание» для православного дискурса, нежели для протестантского. Данный факт может являться проявлением типичного для русского менталитета фатализма. Напротив, для протестантского дискурса фатализм характерен в меньшей степени. В заупокойной молитве манифестируется не столько смирение, сколько готовность прославлять имя Бога как на этом, так и на том свете: (grant that we may serve you in newness of life to the glory of your name). По всей вероятности, это воспринимается как своеобразный «залог» хорошего отношения к мертвому.

Перейдем к рассмотрению дискурсивных формул. Отметим, что обращение к Богу священнослужителей и прихожан остается неизменным. Так, священнослужители в православии, являясь выше мирян по церковной иерархии, тем не менее, обращаясь к Богу, не делают разницы между своим и мирским статусом и придерживаются той же уничижительной стратегии при автономии: раб Божий. Определенное ограничение существует лишь относительно умерших.

В заупокойных молитвах усопший, как и живой человек, именуется раб божий, если человек умер недавно, то выражение дополняется определением новопреставленный. Интересно, что в протестантском дискурсе уничижительное положение человека, подчеркивающее его грешную природу, выражено в гораздо меньшей степени, нежели в православном дискурсе. Судить о намерен-

ном уничтожении человека перед Богом можно лишь по эксплицированным формулам, встречающимся в молитвах: «Almighty God, our heavenly Father, we have sinned against you, through our own fault, in thought and word and deed, and in what we have left undone...» [5: www.]. В молитвах заупокойной службы усопших в протестантском дискурсе не именуется «раб». Используются либо личные местоимения, либо имя человека: «Forgive (his/her) sins and failings and grant (him/her) a haven of light, and peace» (Там же). Данный факт указывает на взаимовлияние религиозных и гражданских ценностей английского общества. Т. е. человек сохраняет собственное достоинство не только в глазах других людей, но и Бога, так как, несмотря на грешную природу, создан по Божьему образу и подобию. В православном дискурсе, как видно из приведенного примера, человек – лишь часть коллектива, жалкое существо, не имеющее возможности распоряжаться ни собственной жизнью, ни смертью. Здесь прослеживается влияние коллективизма русской культуры, противопоставленное европейскому индивидуализму.

Итак, религиозный дискурс, как показало исследование, представляет собой сложный конгломерат. Роли участников данного институционального дискурса строго распределены и лимитированы такими факторами, как хронотоп, жанр религиозного общения и др. Вместе с тем, определенные коммуникативные характеристики дискурса культурно маркированы и дают возможность проследить национально-специфические черты русского и английского менталитетов.

Список литературы

1. Акафист об усопших. – Ярославль: Китеж, 2007.
2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004.
3. Православный обряд погребения. – М.: Благовест, 2004.
4. www.lestovka.ru/upokoi.htm
5. www.cofe.anglican.org/worship/liturgy/commonworship/texts/funeral.htm
6. www.cofe.anglican.org/worship/liturgy/commonworship/ministry.html

Сведения об авторах

Афанасьева Елена Александровна – преподаватель кафедры скандинавских языков, Петрозаводский государственный университет; email Aldona2@rambler.ru

Бабаян Владимир Николаевич – кандидат филологических наук, доцент, институт лингвистики и массовой коммуникации Международного университета бизнеса и новых технологий (Ярославль); email vladimirbabayan@rambler.ru

Бондаренко Артем Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, докторант, Военный университет Министерства обороны Российской Федерации (Москва); email artibond@mail.ru

Борода Елена Викторовна – кандидат филологических наук, докторант, Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина; email lenavladim@rambler.ru

Гаврилина Ольга Вадимовна – аспирант, Московский городской педагогический университет; email GavrilinaOlga@list.ru

Дзахова Вероника Тамбиевна – кандидат филологических наук, Северо-Осетинский государственный университет; email tambi69@mail.ru

Дружинина Светлана Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, Орловский государственный аграрный университет; email svetlana_druzh1@mail.ru

Дунева Юлия Александровна – учитель русского языка и литературы Ново-Девяткинской СОШ (Санкт-Петербург); аспирант, Ленинградский государственный университет имени А.С.Пушкина; email al_dunev@rambler.ru

Жилина Наталья Павловна – кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет имени И. Канта (Калининград); email nzhilina@rambler.ru

Иваньшина Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент, Воронежский государственный педагогический университет; email sergiencou@yandex.ru

Князькова Виктория Сергеевна – ассистент, Санкт-Петербургский государственный университет; email kniazkova@yahoo.com

Мальцева Татьяна Владимировна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и русского языка, Ленинградский государственный университет имени А.С.Пушкина; email kafilit@yandex.ru

Новиков Константин Юрьевич – кандидат филологических наук, обозреватель, Российская государственная радиовещательная компания «Голос России» (Москва); email Novik@ruvr.ru

Саблина Елена Евгеньевна – методист, Волжский гуманитарный институт (филиал) Волгоградского государственного университета; соискатель, Московский городской педагогический университет; email sablina_lena@mail.ru

Севастьянова Светлана Климентьевна – кандидат филологических наук, доцент, декан гуманитарно-экономического факультета, Рубцовский индустриальный институт (филиал) Алтайского государственного технического университета имени И.И. Ползунова, ст. научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск); email sevask@mail.ru

Тетерина Юлия Федоровна – преподаватель, институт лингвистики и массовой коммуникации Международной академии бизнеса и новых технологий (Ярославль); email jt-eternal@rambler.ru

Федяева Наталья Дмитриевна – кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник, Омский государственный педагогический университет; email ndfed@yandex.ru

Фесенко Ольга Петровна – кандидат филологических наук, Омский экономический институт, email Olga.Fesenko@rambler.ru

Урюпин Игорь Сергеевич – кандидат филологических наук, доцент, докторант, Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина; email isuryupin78@mail.ru

Черкасов Валерий Анатольевич – кандидат филологических наук, Белгородский государственный университет; email Cherkasov.Valeri@mail.ru

Шалыгина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин, филиал Столичной финансово-гуманитарной академии (Владимир); email olaira@yandex.ru, shalygina@hotmail.com

Шарданова Ирина Валерьевна – кандидат филологических наук, Кабардино-Балкарский государственный университет; email shardan7@mail.ru

Ягодкина Марьяна Валериевна – кандидат филологических наук, доцент, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина; email kafrus@list.ru

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ, ПРИСЫЛАЕМЫМ В ЖУРНАЛ

• Для публикации в «Вестнике Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина» (серия философия) принимаются научные статьи, отражающие широкий спектр проблем поэтики классической и современной литературы и лингвистики.

• Обязательным условием публикации результатов кандидатских исследований является наличие отзыва научного руководителя, несущего ответственность за качество представленного научного материала и достоверность результатов исследования. Публикации результатов докторских исследований принимаются без рецензий.

• Рецензирование всех присланных материалов осуществляется в установленном редакцией порядке. Редакция журнала оставляет за собой право отбора статей для публикации.

Требования к оформлению материалов

Материал должен быть представлен тремя файлами:

1. Статья

Объем статьи не менее 18 и не более 26 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Cyr, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 12 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках. Например: [5: 56–57]. Список литературы (по алфавиту) помещается после текста статьи.

Фамилия автора печатается в правом верхнем углу страницы над названием статьи.

В левом верхнем углу страницы над названием статьи печатается присвоенный статье УДК.

2. Автореферат

Автореферат содержит:

- название статьи и ФИО автора – на русском и английском языках.
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом 300–350 знаков с пробелами.
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языках.

3. Сведения об авторе

Содержит сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, место работы и занимаемая должность, ученая степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, контактный телефон.

В случае несоблюдения настоящих требований, редакционная коллегия вправе не рассматривать рукопись.

Статью, оформленную в соответствии с прилагаемыми требованиями, можно:

- выслать по почте в виде распечатанного текста с обязательным приложением электронного варианта по адресу: 196605 Санкт-Петербург, Петербургское шоссе, 10. Кафедра литературы и русского языка, каб. 316.
- отправить по электронной почте: *E-mail*: vestnik_lgu@list.ru; Olga Morozova olfrost@mail.ru или kaflit@yandex.ru

Статьи принимаются в течение года.

Редакция оставляет за собой право вносить редакционные (не меняющие смысла) изменения в авторский оригинал.

При передаче в журнал рукописи статьи для опубликования презюмируется передача автором права на размещение текста статьи на сайте журнала в системе Интернет.

Плата за опубликование рукописей аспирантов не взимается.

Гонорар за публикации не выплачивается.

Редакционная коллегия:

196605, Санкт-Петербург, Пушкин

Санкт-Петербургское шоссе, 10

тел. (812) 479-90-34

E-mail: vestnik_lgu@list.ru

Для заметок

Для заметок

Научный журнал

**Вестник
Ленинградского государственного университета
имени А. С. Пушкина
№ 2(26)**

серия филология

Редактор *В. Л. Фурштатова*
Технический редактор *Н. П. Никитина*
Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*

Подписано в печать 26.01.2009. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Arial. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 12,75. Тираж 500 экз. Заказ № 365

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 10

РТП ЛГУ 197136, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 25а