

**ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА**

ВЕСТНИК

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

Научный журнал

№ 2

Том 1. Филология

Санкт-Петербург
2014

Вестник
Ленинградского государственного университета
имени А. С. Пушкина

Научный журнал

№ 2 (Том 1)'2014
Филология
Основан в 2006 году

Учредитель Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина

Редакционная коллегия:

В. Н. Скворцов, доктор экономических наук, профессор (главный редактор);
Л. М. Кобрина, доктор педагогических наук, профессор (зам. гл. редактора);
Н. В. Поздеева, кандидат географических наук, доцент (отв. секретарь);
Т. В. Мальцева, доктор филологических наук, профессор;
Е. С. Нарышкина, кандидат психологических наук, доцент.

Редакционный совет:

Т. А. Галушко, доктор филологических наук, профессор;
С. Г. Гренье, доктор филологических наук, профессор (США);
Т. Я. Гринфельд-Зингурс, доктор филологических наук, профессор;
Н. К. Данилова, кандидат филологических наук, доцент (отв. за выпуск);
Л. В. Дербенёва, доктор филологических наук, профессор (Украина);
О. Н. Морозова, доктор филологических наук, доцент;
М. К. Пезенти, доктор филологических наук, профессор (Италия);
М. В. Ягодкина, доктор филологических наук, доцент.

Журнал входит в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, определенный Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации: **ПИ № ФС77-39790**
Подписной индекс Роспечати: **36224**

Адрес редакции:
196605, Россия, Санкт-Петербург,
г. Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10
тел. / факс: (812) 476-90-36
[http:// www.lengu.ru](http://www.lengu.ru)

© Ленинградский государственный
университет (ЛГУ)
имени А. С. Пушкина, 2014
© Авторы, 2014

Содержание

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОР

<i>Ляпушкина Е.И.</i> «Сон Обломова»: коммуникативные стратегии текста	7
<i>Оверина К.С.</i> К вопросу о мелодраматизме в ранней прозе А.П. Чехова.....	18
<i>Шурупова О.С.</i> Ключевые типы героинь Петербургского текста русской литературы.....	28
<i>Евсина Н.А., Фоминых Т.Н.</i> Диалог с современниками в очерковой прозе С.А. Ауслендера 1918–1920 годов.....	35
<i>Жиркова М.А.</i> Эмиграция в жизни и творчестве Саша Черного: Германия – Италия	43
<i>Захарова В.Т.</i> В.В. Розанов: постижение антиномий национального характера сквозь призму русского искусства.....	52
<i>Денисова О.Н.</i> Метафизика любви в дневниках М.М. Пришвина	60
<i>Романов В.А., Осьмухина О.Ю.</i> «Роман альтернативной мифологии» в контексте современного отечественного фэнтези (на материале «Боргильдовой битвы» Ника Перумова)	67
<i>Дробышева М.Н.</i> Жанр трагедии в творчестве Марина Држича.....	76
<i>Макарова Л.Ю.</i> Дж. Свифт и его письма в новелле С. Беккета «Фингал»	83
<i>Похаленков О.Е.</i> Мотивная структура романа Э.М. Ремарка «Возвращение»	93
<i>Ковалева П.И.</i> Типологические характеристики радиодраматургии (к проблеме сопоставления американского и советского феномена радиопьесы)	102

ЛИНГВИСТИКА

<i>Цуцьева М.Г.</i> Парадигмальные составляющие современной лингвистики	110
<i>Ли Чэнь</i> Структурно-семантические особенности просторечных приставочных глаголов в языке XIX века (на материале окказиональных и редких слов в текстах русского водевиля)	117
<i>Коцюбинская Л.В.</i> Диахронический подход к исследованию фразеологических заимствований (на материале английского языка)	122
<i>Власова Л.В.</i> Семантическая диффузия, семантическая неопределенность: определение понятий... 128	
<i>Березина О.А.</i> Классификация моделей глагольного безличного предложения в современном английском языке	133
<i>Буглак С.И., Павлова М.Н.</i> Повелительные предложения с get в английском языке.....	141
<i>Зыкин А.В., Сергаева Ю.В.</i> К вопросу о базовых структурных типах полипредикативных конструкций в английском языке	146

<i>Залеева Е.О.</i>	
Сравнительно-сопоставительный анализ русского и английского вариантов модели семантического портрета Одина в «Эдде»	153
<i>Мельгунова А.В.</i>	
Субстантивация как средство создания номинаций лица в немецком языке	164

ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

<i>Кормазина О.П.</i>	
Воспоминание как жанр разговорной речи: к проблеме типологии	172
<i>Костомаров П.И.</i>	
Трактовка речевого жанра в работах отечественных исследователей	181
<i>Колясева А.Ф.</i>	
<i>Мигрень и головная боль</i> в русскоязычном профессиональном медицинском и непрофессиональном дискурсах	186
<i>Ленько Г.Н.</i>	
Уровни анализа текстовой эмотивности (на примере текстов художественного стиля)	192
<i>Соболева Н.П.</i>	
Фразеология и прецедентные тексты в рекламе: контекстуальное использование нетрансформированных устойчивых выражений	202
<i>Горохова Н.В.</i>	
Метафоризация как процесс семантического развития терминов в дискурсе специалиста трубопроводного транспорта	210
<i>Елистратов А.А.</i>	
Деэллиминация в молодежном жаргоне (на материале английского и русского языков)	218

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКОВОЙ КАТЕГОРИЗАЦИИ

<i>Букин А.С.</i>	
Проблема некооперативного диалога	226
<i>Журавлева Т.П.</i>	
Идентификация речевых портретов авторов художественных текстов как субъектов состояния одиночества	233

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Яровенко Д.С.</i>	
Перевод пьесы Э. Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») Т.Л. Щепкиной-Куперник: русское прочтение	243
<i>Пи Цзянькунь</i>	
<i>Ложь, неправда и кривда</i> как фрагмент русского паремиипространства (на фоне китайского языка)	252

ЛИНГВОДИДАКТИКА И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЯЗЫКА

<i>Еремина Е.А.</i>	
Лингводидактический потенциал словесных образов времён года (в аспекте обучения русскому языку как иностранному)	261

ОБЗОРЫ И СООБЩЕНИЯ

<i>Морозова Т.В.</i>	
Издательская деятельность Е.В. Аладьина	270
Сведения об авторах	274

Contents

THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Liapushkina E.</i> «Oblomov's Dream»: Communicative Text Strategies.....	7
<i>Overina K.</i> On the Question of Melodramatics in Anton Chekhov's Early Prose	18
<i>Shurupova O.</i> The Main Types of Female Characters of Petersburg Text of Russian Literature.....	28
<i>Evsina N., Fominykh T.</i> Dialogue with Contemporaries in the Essay Prose 1918–1920 Written by Sergey Auslender	35
<i>Zhirkova M.</i> Emigration in the Life and Work of Sasha Cherny: Germany – Italy.....	43
<i>Zakharova V.</i> V.V. Rozanov: Comprehension of Antinomy of National Character through the Prism of the Russian Art	52
<i>Denisova O.</i> The Metaphysics of Love in Diary Discourse of M.M. Prishvin.....	60
<i>Romanov V., Osmukhina O.</i> A Novel Alternative Mythology” in the Context of Contemporary Russian Fantasy (Based on the "Battle of Borgil'd" Nick Perumov's	67
<i>Drobysheva M.</i> The Genre of Tragedy in the Works of Marin Drzhich.....	76
<i>Makarova L.</i> Jonathan Swift and his Letters in the Short Story "Fingal" by Samuel Beckett	83
<i>Pokhalenkov O.</i> The motif-structure of E.M. Remarque's Novel "The Road Back"	93
<i>Kovaleva P.</i> Typological Features of Radio Drama (Comparison of American and Soviet Radio Drama)	102

LINGUISTICS

<i>Tcutchieva M.</i> Paradigmatic Components of the Modern Linguistics	110
<i>Li Chan</i> Structural-semantic Peculiarities of Prefixed Vernacular Verbs in the 19 th century Russian (Based on Russian Vaudevilles' Occasional and Rare Lexis)	117
<i>Kotsyubinskaya L.</i> Diachronic Approach to Borrowed Phraseological Units (Based on the Studies of English Phraseology)	122
<i>Vlasova L.</i> Semantic Diffusion, Semantic Ambiguity: Conception Definitions	128
<i>Berezina O.</i> Impersonal Verbal Sentence Models Classification in the English Language	133
<i>Buglak S., Pavlova M.</i> Imperatives with Auxiliary "Get" in English Language.....	141
<i>Zykin A., Sergaeva Yu.</i> Basic Structural Types of the Polypredicative Constructions in English.....	146
<i>Zaljaeva E.</i> A Contrastive-Comparative Analysis of Russian and English Model of Odin's Semantic Portrait in "The Edda"	153
<i>Melgunova A.</i> Nominalization as Means of the Denomination of Persons in the German Language.....	164

THE THEORY OF DISCOURSE AND LINGUISTIC STYLES

Kormazina O.

Recollection as the Speech Genre: to the Problem of Typology 172

Kostomarov P.

Interpretation of "Speech Genre" in the Works of Domestic Researchers 181

Kolaseva A.

Migraine and Headache in Russian Professional Medical
and Non-professional Discourse 186

Lenko G.

Levels of Textual Emotivity Analysis (Based on the Texts of Belles-lettres Style) 192

Soboleva N.

Phraseology and Precedent Texts in the Language of Advertising:
Contextual Implementation of Non-transformed set Expressions 202

Gorokhova N.

Metaphorical Term Formation as a Semantic Development Process
in the Discourse of Pipeline Transport Specialist 210

Elistratov A.

Backronyms in Youth Slang (Applied to English and Russian Materials) 218

COGNITIVE ASPECTS OF LINGUISTIC CATEGORIZATION

Bukin A.

The Problem of Non-cooperative Dialogue 226

Zhuravleva T.

Identification of Speech Portrait of Authors of Literary Text as Subjects
in Intensional Feeling of Loneliness 233

LINGUISTIC CULTUROLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

Yarovenko D.

The Translation of the E. Rostand's Play "La Princesse Lointaine"
("The Princess of Dream") by T.L. Shchepkina-Kupernik: Russian Perusal 243

Pi Jiankun

Lie, Untruth and Falsehood as a Fragment of the Russian Paremioprostranstvo
(against Chinese) 252

THEORY AND METHODOLOGY OF TEACHING LANGUAGES

Eremina E.

Language Education Opportunities of the Seasons Verbal Images
(in Teaching Russian as a Foreign Language Perspective) 261

INFORMATION AND SURVEYS

Morozova T.

E.W. Aladjin as a Publisher 270

About authors 274

УДК 821.161.1

Ляпушкина Е.И.

«Сон Обломова»: коммуникативные стратегии текста

Специфическая «сновидческая» идеология, проявленная в сюжетном построении «Сна Обломова», рассматривается как одна из текстовых стратегий, адресованных читателю. Литературный прием, положенный в основу «Сна...», оказывается осложнен многоуровневой субъектной организацией повествования. В своей интерпретационной деятельности читатель вынужден учитывать как «правду» героя, так и позицию повествователя, которая в свою очередь предстает как целый набор возможных подходов к осмыслению описываемого мира.

Specific dream vision ideology which is exercised, first of all, in the narrative structure of “Oblomov’s dream” is considered as one of the text strategies, addressed to the reader. Literary device, used as a basis for “Oblomov’s dream”, in this case turns out to be complicated by multilevel subjective text organization. In his interpretation activity the reader is forced to take into account “the truth” of the character as well as the narrator’s position, which in its turn is presented as a whole range of possible approaches to the understanding of the world being described.

Ключевые слова: коммуникативная стратегия текста, интерпретация, читатель, повествователь, идиллия, миф.

Key words: communicative text strategy, interpretation, reader, narrator, idyll, myth.

В истории изучения романа Гончарова «Обломов» IX глава 1-й части – «Сон Обломова» – нередко рассматривалась как самостоятельный художественный текст [8]. Восприятию «Сна...» как отдельного произведения способствовала и история его публикации (как известно, он появился в печати за десять лет до всего романа), и то, что IX глава оказалась единственной главой в романе, наделенной названием.

В настоящей работе «Сон Обломова» будет также рассмотрен как самостоятельный текст, и речь здесь пойдет о коммуникативных стратегиях «Сна...», обеспечивающих его рецепцию. Совершенно очевидно, что определенное направление, в котором должно осуществляться осмысление текста, задается читателю уже его заголовком. Обозначение «Сон», то есть открытое провозглашение литературного приема, который положен в основу художественного текста, – это своего рода реплика автора, адресованная читателю. Более того, это не просто реплика, это требование, с которым текст обращается к реципиенту. Читатель в этом случае обязуется

воспринимать дальнейшее изложение в свете узнаваемой, выработанной определенной литературной традицией, «сновидческой» идеологии. Таким образом, с самого начала текст задает ту интерпретационную процедуру, которую предстоит выполнить читателю и тем самым, по сути, заявляет о «своем» читателе – то есть таком, который может выполнить текстовый замысел. Это значит, например, что читатель «Сна Обломова» должен обладать определенной компетенцией в области литературных сновидений – в противном случае он не справится с поставленной перед ним задачей и текст как *данный* текст не будет прочитан.

В свете обозначенного текстового задания довольно загадочным представляется тот факт, что «Сон Обломова», как это неоднократно отмечалось исследователями прозы Гончарова, во многом не соответствует привычной поэтике литературных сновидений [4, с. 315]. Может быть, наиболее очевидным отступлением от этой поэтики стало отсутствие в гончаровском повествовании единства субъективного плана персонажа, которому снится сон [7, с. 90 – 91]. У Гончарова свидетельская позиция повествователя не просто не устранена – она заявлена как равноправная с позицией субъекта сновидения всей композицией «Сна...». Повествование строится таким образом, что в роли интерпретатора событий сна выступает не Илья Ильич, а повествователь. Причем, несмотря на то, что, как и во всем романе, в «Сне Обломова» повествователь находится вне изображаемого им мира и в сюжетных событиях не участвует, тон его отнюдь не нейтрален. То есть голос повествователя здесь вводится не только и даже не столько для того, чтобы транслировать позицию героя, но прежде всего для того, чтобы эту позицию интерпретировать. По сути дела, в «Сне Обломова» мы сталкиваемся с двумя субъектами – с одной стороны, это спящий и видящий сон Илья Ильич, а с другой – повествователь, который предлагает собственную развернутую и очень разнообразную рефлекссию по поводу увиденного Обломовым. Собственно, под повествователем здесь и подразумевается сама эта рефлексия, поскольку повествователь в данном случае выступает не как реальная эмпирическая фигура, а исключительно как определенный актант, или актантная роль, как один из полюсов диалогической системы, в которой другим полюсом становится предполагаемый текстом читатель.

Объяснение парадоксальности «Сна Обломова», который в определенном смысле сном не является, авторским капризом («В "Сне Обломова" полностью отсутствует "сновидческий" элемент. Сон в романе Гончарова – рациональное объяснение характера героя, а сам мотив сна – не более, чем авторская прихоть Гончарова» [9, с. 73]) представляется все-таки недостаточным – особенно если исходить из известного принципа «презумпции совершенства» произведения [2, с. 78]. Думается, что гончаровский шедевр такой презумпцией обладает, а это значит, что определение сон в данном случае не должно обернуться формальностью. Понятно, что если рассматривать сон как узнаваемый литературный прием, требующий соблюдения

условия единства субъекта повествования, то «Сон Обломова» никак не может быть признан, так сказать, легитимным сном. Однако если подойти к характеристике литературного сна не через его субъектную организацию, а, например, через композицию его сюжета, то определение сон для IX главы «Обломова» окажется абсолютно оправданным.

С точки зрения сюжетной организации специфика «Сна...» заключается прежде всего в том, что в основе его сюжетности лежит событийность особого рода. Применительно к данному тексту о событии как сюжетологической единице можно говорить не в связи с предметом, но лишь в связи со способом изображения. Как известно, предметом изображения в «Сне...» стал мир детства героя романа, мир обломовцев, определяющей чертой которого является отсутствие событий – Обломовке сюжет противопоставлен, в этом смысле изображаемый в данном тексте мир принципиально антисюжетен. Тем не менее, особого свойства сюжетность «Сну Обломова», несомненно, присуща, и связана она с характером повествования. В связи с анализируемым произведением речь может идти только об одном событии – событии рассказывания. Бессобытийный мир Обломовки – единственный предмет изображения в «Сне...», но в пределах текста он подвергается множеству интерпретаций, и сама смена интерпретационных регистров и образует своеобразное сюжетное движение. При этом понятно, что такого рода движение не может быть подчинено строгой логике эпического времени, т.е. сам сюжет не может быть рассмотрен как перемещение по временной оси из начальной точки в точку конечную. Здесь не действует ни один из возможных принципов следования друг за другом сюжетных эпизодов: ни хронологический принцип («одно после другого»), ни каузальный («одно вследствие другого»). Здесь создается иллюзия абсолютно свободного, ничем не обусловленного перемещения сознания от одной точки зрения на описываемый мир к другой, от одной системы ценностей, критериев, мировоззрения, наконец, к другой, от рационального анализа к образно-поэтическому описанию и т.п. Кажущаяся произвольность такого рода переходов, немотивированность как принцип рефлексии имитируют состояние сознания, характерное для реального сна, и обеспечивают тексту «Сна Обломова» черты «сновидческого» дискурса.

Отметим, однако, что впечатление свободы и немотивированности движения рефлексиирующего сознания есть результат жесткой выстроенности текста, который, как раз в силу четкости собственного замысла и именно как *такой* текст, оказывается способен создать необходимый, т.е. задуманный им, эффект. Этот эффект заложен в тексте, но должен быть воспринят читателем, которого сам же текст и ведет нужными ему, тексту, путями к такому восприятию.

Максимально обобщая характеристику субъективной организации «Сна Обломова», можно сказать, что в данном тексте представлено два взгляда на обломовский мир – взгляд обломовцев (включая и Илью Ильича) и взгляд повествователя. Обе выделенные позиции, однако, требуют

существенных оговорок и комментариев. Начнем с позиции обломовцев. Дело в том, что само обозначение «обломовская точка зрения» – это своего рода *contradictio in adjecto*. Текст Гончарова дает возможность охарактеризовать обломовский мир, увиденный как бы изнутри, глазами самого этого мира, глазами обломовцев. Но эта характеристика, эта внутренняя концепция обломовского мира, которая выстраивается на объективном материале жизни героев, не может быть помыслена как *осознаваемая* самими обломовцами. «Точка зрения обломовцев» – это, в сущности, перевод на аналитический язык того, что для самих этих людей является насущной реальностью, непосредственно, чувственно переживаемой ими, реальностью, которую они-то сами не могут, не умеют подвергнуть рефлексивной обработке и переводу на какой бы то ни было язык. Сформированное идиллическим миром, обломовское сознание не знает рефлексии [6, с. 13–14], поэтому оно не может себя описать, и поэтому же обломовцам недоступен никакой язык описания – в том числе и тот, которым описывается в романе их жизнь, увиденная с их же собственной позиции. Если бы они могли рассказать о своей жизни, это значило бы, что самой жизни уже нет: сам акт рассказывания в этом случае свидетельствовал бы об утрате предмета рассказа. Отрефлексированная идиллия – это всегда результат ностальгической устремленности к образу безвозвратно утраченной жизни. Вот почему обозначение выделенного из текста «Сна...» внутреннего взгляда на мир обломовцев как «обломовского взгляда» – это в известном смысле компромисс: речь в этом случае идет о том, как эта жизнь сама себя описала бы, если бы была способна это сделать.

Если реконструировать обломовский мир исходя из обломовского же взгляда на него, то результатом окажется картина идиллического существования со всеми характерными для него атрибутами. Наиболее существенные черты идиллического хронотопа были выделены М.М. Бахтиным [1]. Первая из них – особое переживание времени и пространства. Время в идиллии течет по кругу и ритмично воспроизводит самое себя в соответствии с природным циклом (ср. в «Сне Обломова»: «Правильно и невозможно совершается там годовой круг» [3, с. 80]). «Пространственный мирок ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром» [1, с. 374] (об обломовцах сказано: «Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город, но редкие езжали туда; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слышали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак – и, наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю» [3, с. 83]). Обращает на себя внимание то, как для обломовцев постепенно, по мере удаления от Обломовки – живого, насущного, непосредственно переживаемого ими «дома» – пространство все больше и больше утрачивает свою достоверную фактичность: о бли-

жайшей губернии они еще «знали», о более отдаленных Москве и Питере, так же как о «французах» или (!) «немцах» уже только «слыхали», дальше шел «темный мир», за которым, естественно, «следовал мрак»). Вековая, из поколения в поколение передающаяся прикрепленность к данному месту и круговое, то есть возвратное и бесконечно повторяющееся, движение времени смягчают «все грани между индивидуальными жизнями» [1, с. 374]. В идиллическом мире не выделяется отдельная судьба, биография, история. Идиллическое существование – это коллективное существование, и оно подчиняется единому, от века заведенному порядку («Норма жизни была готова и преподана им родителями, а те приняли ее, тоже готовую, от бабушки, а бабушка от прабабушки, с заветом блюсти ее целостность и неприкосновенность, как огонь Весты. Как что делалось при дедах и отцах, так делалось при отце Ильи Ильича, так, может быть, делается еще и теперь в Обломовке» [3, с. 97]).

Вторая особенность идиллии – «строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты – вот эти основные реальности жизни» [1, с. 374]. Жизнь обломовцев и сводится к этому небольшому кругу событий, о которых сказано, что они были «коренными и неизбежными» [3, с. 98] и в череде которых поэтому ничто не могло стать Событием (в том числе и любовь, что особенно существенно в свете будущей романной любовной истории): здесь все равновелико по своему значению.

«Наконец, третья особенность идиллии, тесно связанная с первой, – сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [1, с. 375]. В Обломовке человеку уютно жить, у него не возникает ощущения своей незащищенности перед огромностью окружающего мира, потому что нет и самой этой огромности, человек и природа здесь «решены в одном масштабе».

В числе других черт идиллической жизни обломовцев отметим ее обрядовость, ритуальность. На обрядах, говорится в романе, «сосредоточивался весь пафос жизни обломовцев» [3, с. 98]. Особенность эта чрезвычайно важна. Во-первых, ею определяется своеобразная «безбытность» идиллического существования («Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни» [1, с. 374]). Во-вторых, обрядовость еще раз подтверждает идею особого течения времени – циклического, кругового: поскольку обряд – это прежде всего традиционное повторяющееся, действие, то и время, заполненное обрядами, неизбежно оказывается возвратным, круговым. И, наконец, именно обрядовость и ритуальность жизни свидетельствует об особом типе сознания обломовцев – сознания, которое можно определить как мифическое. Все то, что для обыкновенного понимания нейтрально в эмоционально-ценностном аспекте, у обло-

мовцев наделяется особым, сакральным смыслом. Это сознание, которое не откликается на логические мотивировки, воспринимает мир вне привычных для обыденного (то есть, в данном случае, не-мифического) сознания причинно-следственных связей; вопрос «почему?» – это не обломовский вопрос. («Расскажут ли им, что копна сена разгуливала по полю, – они не задумаются и поверят; пропустит ли кто-нибудь слух, что вот это не баран, а что-то другое, или что такая-то Марфа или Степанида – ведьма, они будут бояться и барана, и Марфы: им и в голову не придет спросить, отчего баран стал не бараном, а Марфа сделалась ведьмой, да еще накинутся на того, кто бы вздумал усомниться в этом» [3, с. 95]).

До тех пор, пока обломовский мир рассматривается «изнутри», с точки зрения самого этого мира, возможно лишь его описание, но не интерпретация и не оценка. Любая так или иначе трактуемая точка зрения оказывается внешней по отношению к Обломовке. Такую внешнюю позицию занимает в «Сне Обломова» повествователь. Впрочем, в своем рассказе он учитывает и ту внутреннюю точку зрения, которая была обозначена как обломовская – ведь именно он ее «озвучивает», и именно в его «исполнении» эта трактовка предстает в ряду прочих, как «еще одна интерпретация» обломовского мира, поскольку, повторим это вновь, обломовское сознание ничего не интерпретирует.

В связи с повествователем речь должна идти о целом наборе точек зрения, интерпретационных полей, ракурсов видения и т.п. Объединяет же все это многообразие прежде всего оценочный характер любого из предложенных подходов. Какой бы идеологией, культурной ориентацией, эстетической программой ни было подготовлено то или иное высказывание повествователя об Обломовке, оно всегда есть оценочное высказывание, потому что с любой внешней позиции повествователь рассматривает этот мир не «довлеющим себе», а в его, мира, соотносительности с теми или иными внеположными ему контекстами. Границы и содержание этих контекстов очень четко обозначены, поэтому и инспирированные повествователем оценки, при всем их многообразии, не могут восприниматься как вариативные. Напротив, их «набор» подан в тексте с той жесткостью, которая не допускает ни его редукции, ни дополнения со стороны читателя.

Итак, в тексте «Сна...» интерпретация обломовского мира разворачивается сразу в нескольких направлениях. Во-первых, повествователь описывает обломовцев с точки зрения иного, чем у них, житейского опыта, т.е. он оказывается как бы представителем «другой правды жизни», «другого здравого смысла». В этом интерпретационном поле оформляется отчетливое противопоставление мифического сознания (обломовцы) сознанию историческому (повествователь). В отличие от обломовского, взгляд повествователя легко выделяет причинную обусловленность тех или иных явлений; его отношение к обломовскому миру подразумевает наличие четких логических оснований, о чем он постоянно сообщает читателю и что в

столкновении с мифическим сознанием обломовцев часто рождает комический эффект. Повествователь постоянно корректирует обломовские оценки, ставит под сомнение соответствие их реакций на окружающий мир самому этому миру; его отношение к миропониманию персонажей «Сна...» часто носит разоблачительный характер. Так, когда обломовские мальчишки нашли в канаве за околицей незнакомого мужика и сообщили в деревне, что они видели «какого-то страшного змея или оборотня» [3, с. 84], то ни у кого этот факт не вызвал сомнения: мужик «нездешний» – этого достаточно, чтобы предположить в нем мистическую, злую, опасную для них силу. Однако повествователь легко опровергает эти предположения элементарными здравыми объяснениями: мужик оказался в канаве, потому что отстал «от проходившей в город артели», а не откликнулся на окрики, потому что был «по-видимому, нездоров или очень устал» [3, с. 84]. В тех случаях, когда интонация повествователя носит отчетливо выраженный полемический по отношению к обломовцам характер, когда происходит именно столкновение двух взглядов, право на истину закреплено, естественно, за субъектом повествования. Характер же аргументации может быть самым разным, так же как совершенно по-разному могут быть оценены поведение обломовцев и их отношение к собственной жизни. В рамках обозначенного «житейского» подхода амплитуда оценок повествователя оказывается чрезвычайно широкой. Это может быть теплая симпатия (когда, например, речь идет об отношении к Илюше его матери); снисходительность и готовность простить обломовцам мелкие причуды (о хозяйке дома и ее приятельницах, которые страшатся собственных вымыслов и «плачут горько» над ними, сказано: «у старух бывают иногда темные предчувствия» [3, с. 106]); жесткий приговор жизни, сориентированной на вымысел, сказку, предание («Нянька или предание так искусно избегали в рассказе всего, что существует на самом деле, что воображение и ум, проникшись вымыслом, оставались уже у него в рабстве до старости. Нянька с добродушием повествовала сказку о Емеле-дурачке, эту злую и коварную сатиру на наших предков, а может быть, еще и на нас самих» [3, с. 93]); ирония; и, наконец, прямой дидактизм (когда речь идет, например, о методах воспитания и образования Илюши – см. финал «Сна...»: после Илюшиной проказы со снежками «напоили его мятой, там бузиной, к вечеру еще малиной, и продержали дня три в постели, а ему бы одно могло быть полезно: опять играть в снежки.. .» [3, с. 112]).

Разоблачение мифического сознания обломовцев на фоне исторически осмысленной действительности их жизни продолжается и на том этапе повествования, когда интерпретация обломовского мира разворачивается в научно-философском аспекте, в русле определенных антропологических идей, связанных с вопросами о происхождении мистического отношения человека к окружающему миру. В этом случае таинственные смыслы, которыми наполнена для самих обломовцев их жизнь, подвергаются строгому логическому анализу, и от их таинственности не остается и следа, они

оказываются лишь плодом воображения людей, плодом их вымысла: «А, может быть, сон, вечная тишина вялой жизни и отсутствие движения и всяких действительных страхов, приключений и опасностей заставляли человека творить среди естественного мира другой, несбыточный, и в нем искать разгула и потехи праздному воображению или разгадки обыкновенных сцеплений обстоятельств и причин явления вне самого явления» [3, с. 94].

Понятно, что все те страхи, ужасы, чудеса, приметы, о которых идет речь в «Сне...» и которые наполняют жизнь обломовцев, для них самих и для повествователя обладают разной степенью реальности. Для повествователя, оценивающего обломовский тип сознания с исторической и философско-аналитической позиции, миф есть вымысел, плод «праздного воображения». Но с точки зрения самого мифического сознания «миф есть <...> наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность. Это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность» [5, с. 396]. Таким образом, для повествователя обломовская жизнь, подвергшись проверке логикой (выработанной житейским опытом или опытом научно-философского познания мира), оборачивается строго детерминированной системой. Обломовская точка зрения на собственную жизнь все время «уличается» в том, что она не соответствует истинному положению дел, и повествователь берет на себя миссию открыть читателю действительный смысл всего происходящего. Мифическая правда обломовского мира рассыпается прямо на глазах у читателя. Но как только осуществляется переход от внешней точки зрения к внутренней, она опять восстанавливается. Текст «Сна...» организован таким образом, что он обеспечивает читателю возможность рассмотреть, что такое миф, так сказать, «для мифа» (в этом случае читатель оказывается сам «на территории» мифа) и что такое миф для стороннего наблюдателя (читатель погружается во внеположное мифу смысловое пространство). Читатель постоянно переходит с внутренней точки зрения на внешнюю и наоборот – в зависимости от того, в какое пространство его приводит повествователь. Именно повествователь руководит такого рода перемещениями воспринимающего сознания читателя.

Итак, разоблачительные по отношению к обломовской жизни стратегии в «партии» повествователя формируются либо под знаком иного, чем у обломовцев, житейского опыта, либо в свете определенных философских воззрений, опровергающих подлинность мифической действительности. И в том и в другом случае концепция повествователя сталкивается с «правдой» обломовцев или, по крайней мере, соотносится с ней. Однако интерпретационные возможности повествователя не исчерпываются такого рода моделью. Сам механизм интерпретации далеко не всегда подразумевает соотнесение взгляда повествователя со взглядом обломовцев.

Таково, например, стремление повествователя с самого начала рассмотреть Обломовку в свете определенной литературно-художественной

традиции – традиции романтизма. В этом случае полемический пафос тоже очевиден, но он направлен уже не в адрес обломовцев, а на совершенно иной объект: повествователь провозглашает «право» Обломовки на то, чтобы стать предметом поэтического осмысления, отстаивает эстетическую ценность и значимость антиромантического взгляда на природу «благословенного уголка». В своем описании он буквально декларирует сознательный отказ от множества романтических клише и неоднократно настойчиво заявляет о несовпадении Обломовки с идеалом романтического пейзажа: «Бог знает, удовольствовался ли бы поэт или мечтатель природой мирного уголка. Эти господа, как известно, любят засматриваться на луну да слушать щелканье соловьев. Любят они луну-кокетку, которая бы наряжалась в палевые облака да сквозила таинственно через ветви деревьев или сыпала снопы серебряных лучей в глаза своим поклонникам. А в этом краю никто и не знал, что за луна такая, – все называли ее месяцем. Она как-то добродушно, во все глаза смотрела на деревни и поле и очень походила на медный вычищенный таз. <...> Поэт и мечтатель не остались бы довольны даже общим видом этой скромной и незатейливой местности» [3, с. 82]. Понятно, что в данном случае позиция повествователя никак не коррелирует с обломовским миропониманием и в этом смысле остается автономной на всем протяжении «Сна...».

Наконец, в «Сне Обломова» выделяется еще один ракурс, не предполагающий соотнесенности с обломовской «правдой», с тем, как обломовцы сами видят свою жизнь, но вместе с тем чрезвычайно существенный для характеристики этой правды. Речь идет о той историко-культурной ретроспекции, которая позволяет повествователю разглядеть в обломовской жизни черты античного мира. Текст «Сна...» изобилует античными образами. Иногда они оказываются прямо и непосредственно названы, обозначены в слове (об обломовцах, например, сказано, что они «хохочут долго, дружно, несказанно, как олимпийские боги» [3, с. 103]; няня Илюши сравнивается с Гомером, «с простотой и добродушием» которого она «влагала в детскую память и воображение Илиаду русской жизни, созданную нашими гомеридами» [3, с. 93]; пристань на Волге называется «Колхидой и геркулесовыми столпами» [3, с. 83]; опыт дедов и отцов – «огнем Весты» [3, с. 97] и т.п.). Иногда же повествователь дает только намек на античность – намек, который должен быть подхвачен читателем («Небо там, кажется, <...> ближе жметя к земле, но не с тем, чтоб метать сильнее стрелы, а разве только, чтоб обнять ее покрепче, с любовью <...>, чтоб уберечь, кажется, избранный уголок от всяческих невзгод» [3, с. 79]. Здесь нет прямой отсылки к древнему преданию, но очевидно, что это описание и возникающий в результате образ мира, заключенного в любовные объятия, вводятся в текст с явной оглядкой на миф о браке Земли с Небом – Геи с Ураном, и об объединившей их силе – все оживляющем Эросе). Взгляд на Обломовку в этом ракурсе обнаруживает, что сквозь толщу специфически русской жизни, со всеми ее национальными и исторически обуслов-

ленными особенностями, проступают черты некоего первообраза – вечно-го, пребывающего, и Обломовка в этом случае предстает как своего рода воспоминание об античности. В ограниченной обломовской жизни открывается смысл, соотносимый с высоким смыслом античного образца. Обломовка, которая «рифмуется» с восполненным и гармоничным миром античной мифологии, оказывается возвышена благодаря своему прототипу.

В результате читатель сталкивается с образом мира, который включает в себя самые разные концепции этого мира. В «Сне Обломова» мир детства героя предстает одновременно дискредитированным и возвышенным, опозитизированным и, так сказать, разъятым жесткой рационально-аналитической мыслью; он имеет и логическое, и мифическое измерение. Ни один из заданных этому миру смыслов не осуществляет себя как завершенная данность – разные смыслы разворачиваются здесь как тенденции. Именно поэтому, исходя из текста «Сна...», невозможно свести Обломовку ни к какому «чистому» понятию. Ее невозможно рассмотреть, например, только как идиллию или, напротив, только как сатиру; как миф или как определенную исторически обусловленную картину русской дореформенной жизни; как поэтический образ или рациональную формулу, иллюстрирующую справедливость философского построения. Каждый смысл предстает лишь в перспективе своего соотнесения с другими смыслами.

Множественность смыслов, однако, не означает их произвольности. Текст предлагает целый набор интерпретаций – но этот набор вполне определен и четко задан партией повествователя. Это не «возможные» интерпретации, это интерпретации обязательные. Не случайно повествователь обозначает для читателя не только те смысловые направления, в которых читатель должен идти, но и те, по которым читателю идти запрещается, поскольку в данном случае они приведут к ложным результатам (так, для читателя недопустимо – и это неоднократно и абсолютно определено обозначено повествователем – рассматривать Обломовку как романтический образ). Текст не просто задает множество смыслов, но он задает множество *этих* смыслов. Иллюзия свободного движения интерпретирующего сознания в своем основании имеет жесткую дисциплинирующую структуру. И, в конце концов, самое главное, что требуется от читателя, это не просто быть способным вслед за повествователем освоить ту или иную концепцию, трактовку, интерпретацию, но осознать многосмысленность как структурный принцип данного текста.

Здесь важно вспомнить, что автор «Обломова» назвал IX главу I части «увертюрой всего романа». Композиционный смысл увертюры заключается в ее программном характере: предваряя большую музыкальную форму, она включает в себя главные темы последней. «Сон Обломова», будучи увертюрой к роману, задает ему основные смысловые перспективы. В нем просматривается и будущее противостояние Обломова и Штольца как соответственно поэтического и рационального начал, и столкновение различных жанрово-поэтических традиций, разрабатывавших идиллическую

тему, и проблема мифологического сознания, погруженного в стихию исторического времени, и тема тоскующей по вечному надмирному идеалу души... Таким образом, следуя за повествователем в «Сне Обломова» читатель осваивает те смысловые маршруты, сеть которых в дальнейшем покрывает собою пространство романа в целом.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.
2. Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 72–91.
3. Гончаров И.А. Обломов. – Л., 1987.
4. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967.
5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – [Электронный ресурс]: http://www.odinblago.ru/filosofiya/losev/losev_af_dialektika_mif/
6. Ляпушкина Е.И. Русская идиллия XIX века и роман Гончарова «Обломов». – СПб., 1996.
7. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
8. Отрадин М.В. «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. – 1992. – № 1. – С. 3–17.
9. Таборисская Е.М. О некоторых особенностях художественного времени в русском романе середины XIX века // Пути русской прозы XIX века. – Л., 1976. – С. 64–74.

К вопросу о мелодраматизме в ранней прозе А.П. Чехова*

В статье рассматривается проблема функционирования мелодраматических элементов в ранней прозе А.П. Чехова. Сочетание мелодраматизма с усложнением повествовательной структуры позволило писателю выстроить особого рода коммуникацию между своими текстами и читателями.

The article is dealing with the problem of melodramatics as the literary device functioning in early prose by Anton Chekhov. Using melodramatic elements and transforming narrative structure of his texts Chekhov created the unusual type of communication between his texts and readers.

Ключевые слова: А.П. Чехов, история русской литературы, массовая литература, повествование, рецептивная эстетика, интертекст.

Key words: Anton Chekhov, history of Russian literature, narrative, popular literature, reader-response criticism, intertext.

Мелодрама является, пожалуй, одним из самых интересных жанров массовой литературы. За время своего развития мелодрама успела преодолеть границы драматического рода и теперь понимается как понятие не только межродовое, но и трансжанровое [12]. Т.И. Вознесенская говорит о ее родстве с готическим романом и волшебной сказкой [3, с. 14–16]. Мелодраму связывают с творческими принципами писателей-романтиков [10, с. 133; 14, с. 43], поэтикой городского фольклора [13, с. 85]. Элементы, которые в совокупности дают формулу этого популярного жанра, широко распространены как в классике, так и в беллетристике [1; 3; 14; 16]. Пронизывающий, по сути, всю систему литературы, мелодраматизм понимается современными исследователями как свойство художественного текста, которое призвано отвечать за контакт читателя и произведения, обеспечивая наиболее сильное воздействие литературы на реципиента. Э. Бентли сравнивает впечатление зрителя (читателя) от мелодрамы с переживанием катарсиса в том смысле, что произведения этого жанра должны заставить своего реципиента испытывать жалость к герою, которая, благодаря механизму вчувствования, превращается в жалость к себе и страх перед злодеем [2, с. 231]. И, тем не менее, практически все исследователи сходятся на том, что по каким-то причинам мелодраму невозможно поставить в один ряд с «высокими» жанрами, и, как следствие, мелодраматизм всегда привносит в текст черты популярной литературы: «Мелодрама выражает важные свойства человеческой природы, но ей не хватает зрелости. При богатстве воображения, ей не хватает интеллекта» [2, с. 248]. Так, очевид-

ным кажется, что адекватно воспринимать мелодраму может только определенным образом настроенный реципиент. По мнению А.Д. Степанова, «эффект мелодрамы – эффект узнавания (вспоминания) себя. Поэтому существует лишь одно условие ее безусловного воздействия: зритель должен принимать ее всерьез. В идеале это должен быть зритель, не понимающий разницы театра и жизни, героев и живых людей, зритель, способный выстрелить в актера» [14, с. 55]. Наивный читатель (или зритель) «несет с собой сочувствие к простому человеку, к “униженным и оскорбленным” и жажду – пусть наивную – немедленного торжества справедливости» [10, с. 132]. В работе С.Д. Балухатого высказана мысль о том, что чистая мелодрама будет воздействовать только на «примитивных» зрителей («круг зрителей с открытыми для эффективных переживаний, готовыми переживать сердцами <...> приходящих в волнение от соприкосновения с простейшими, но усиленными лишь в степени выражения, элементами художественности» [1, с. 77]). Такой наивный или «мелодраматический» реципиент по сути является массовым читателем (зрителем). Поэтому явление мелодраматизма, по всей видимости, следует понимать как общее для всех популярных жанров, а не литературы вообще. Использование приемов мелодрамы в серьезных произведениях является авторской игрой с читателем, одним из способов сложной организации художественного целого, тогда как в популярной литературе их появление неизбежно. Так, по словам Т.С. Шахматовой, «<r>ецепция мелодрамы связана, с одной стороны, с ироничным отношением к преувеличенным эффектам “дешевой театральности”. С другой – с эмоциональной доверчивостью, основанной на фундаментальных качествах человеческой психики: жалость к «жертве», страх незащищенности перед судьбой» [16, с. 13]. Данное утверждение по большому счету повторяет то, что Дж.Г. Кавелти определяет как признаки популярной литературы: массовая аудитория знает о «легкости» предлагаемого ей текста, и поэтому автор, отвечая на ее запрос, должен создать знакомую историю, не забывая при этом добавить в нее какие-то новые элементы [6]. Популярное искусство рефлексивно по своей природе, оно всегда озабочено вопросами обновления и устаревания формы, всегда находится в поиске новых приемов, стараясь всеми средствами заинтересовать издавшую виды публику, предложив ей новую версию старой истории.

Учитывая все сказанное выше, невозможно не признать, что мелодраматические элементы оказываются очень важны для поэтики раннего Чехова, активно работавшего с литературными приемами массовых жанров. Как отмечает В.Б. Катаев, «...удивительно не то, что молодой автор использовал эффектные приемы современного ему театра, а то, какое ограниченное, периферийное место заняли они в его первой пьесе <...> Чехов рано и быстро избавился от подчинения такой влиятельной силе современного театра, как мелодрама. Большинство искусственных театральных приемов и уловок он сразу и навсегда оставил в стороне» [9, с. 120–121]. Трансформация популярных приемов в «Безотцовщине» и внимание, кото-

рое писатель уделял мелодраматическим клише [11] в позднем творчестве, позволяют с уверенностью говорить о том, что мелодрама, так сильно повлиявшая на чеховскую драматургию, не могла не оказать воздействия на его прозу. Это тем более очевидно, если принимать во внимание своеобразную «синкретичность» «малой прессы», для которой характерно соединение элементов разных жанров и даже родов в рамках одного текста. Так, можно вспомнить о востребованном в конце XIX века жанре сценки – прозаического произведения, стремящегося к драматургической форме. В этом смысле неудивительно, что рассказ «Ночь перед судом» (1884) Чехов впоследствии попытался переделать в водевиль¹ – мелодраматические ситуации, заложенные в нем, с одинаковым успехом могли быть реализованы как в рамках анекдота, так и смешной пьесы.

В исследованиях о Чехове часто замечают, что писатель «уже в ранней прозе <...> сопротивляется инерции жанра мелодрамы» [17, с. 120], однако если понимать мелодраматизм как неотъемлемый элемент популярной литературы, это «сопротивление» можно, кроме всего прочего, рассматривать как стремление к остранению приема, имеющее целью привлечь внимание читателя к изменению привычной формы. Функционирование мелодраматических элементов в прозе отличается от того, как они проявляют себя в драме. Несмотря на то, что театр позволяет максимально устранить дистанцию между зрителем и сценическим действием, прозаическая реализация мелодрамы может захватывать реципиента гораздо сильнее. Дело в мелодраматическом преувеличении – эффектных приемах, которые на сцене выглядят не слишком естественными, а в воображении читателя реализуются вполне гармонично.

Как справедливо замечает Э. Бентли, «...наиболее яркие образы демонических злодеев были созданы не драматургами, а романистами. Сценические злодеи, несмотря на их репутацию, все-таки не выглядят чудовищными исчадиями ада. Если их страшные угрозы кажутся только смешными, то происходит это потому, что вся их инфернальность лежит на поверхности. Право же, злодей не должен слишком усердствовать в своем злодействе» [2, с. 232]. Кроме того, проза создает посредника между реципиентом и художественным миром – повествователя, который способен вставать на точку зрения того или иного героя, информировать читателя о происходящих событиях или не сообщать о них, занимать внешнюю по отношению к героям позицию и иронизировать над ними. Все это характерно для зеркального двойника мелодрамы – водевиля. По словам Ю.В. Калининой, «...основная эстетическая установка жанра – создание стремительно развивающихся ярких комических ситуаций. Эта установка, определяющая в водевиле тему, сюжет и композицию, координирующая характеры и их поведение, часто реализуется в водевиле в форме пародии

¹ «...мелодрама – это грустный водевиль, а водевиль – веселая мелодрама» [16, с. 8].

и «самопародии», проявляется в игровой стихии. Водевиль отличается вниманием к игровому поведению человека, связанному с состязанием, мистификацией, нарочитой или невольной, примериванием "маски"» [7, с. 6–7].

В чеховской прозе «самопародия» превращается в иронию субъективного повествователя. Удачным примером может послужить рассказ «Скверная история» (1882). Повествователь в нем иронизирует как над жанром мелодрамы, так и над литературными клише вообще: «Но всему на этом свете бывает конец. Будет конец и этой повести. Кончилась и неопределенность отношений художника с Лелей. Развязка романа произошла в середине июня. Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи» [15, I, с. 220]. Повествователь намеренно открывает читателю мысли героини и скрывает внутренний мир героя. Женская точка зрения позволяет сделать сюжет «мелодраматическим» (или шире – «романным»), сконцентрировав внимание реципиента на проблеме «несчастной любви» и неизвестного непреодолимого препятствия, судьбы, не позволяющей героине достичь желаемого. Однако остранение, обусловленное ироническим тоном повествователя, замещает «женскую» точку зрения «мужской» (об этом говорят интонации, выбор слов, сарказм, подпись «Антоша Чехонте»). Комический по своей сути, рассказ завершается анекдотическим пуантом *qui pro quo* или реализованной юмористически ситуацией «казалось – оказалось» [8, с. 21], нарушая ожидания героини и – отчасти – читателя.

В раннем творчестве писателя можно обнаружить рассказы со сходным сюжетом, но иной формой повествования. Например, рассказ «Из дневника одной девицы» (1883), в котором речь также идет о разочаровании романтически настроенной барышни, принявшей кредитора, выслеживавшего ее брата, за своего тайного поклонника. Текст написан в форме дневника героини, читателю открыты все ее мысли и чувства, тогда как герой подается только с внешней точки зрения (он показан глазами девушки, наблюдающей за ним из окна). Это подготавливает неожиданный финал, анекдотический пуант, когда героиня и читатель понимают, что таинственный незнакомец на самом деле является вовсе не тем, за кого его принимали. При этом читатель не должен чувствовать себя полностью отождествленным с героиней, как бы к тому не располагала выбранная автором форма, иначе финал вызовет не смех, а разочарование – ведь именно это чувство испытывает девица. Если в «Скверной истории» дистанция между героиней и реципиентом устанавливалась благодаря иронии субъективного повествователя, то в данном случае повествователь «устранен» из текста, его действия ограничиваются отбором элементов – он задает рамки текста, отвечает за границы отрывка, «вырезанного» из дневника.

Ирония же проявляется как минус-прием – слово повествователя оказывается ненужным, так как речь героини смешна сама по себе. Например: «Сестра Варя говорит, что *он* в нее влюблен и что ради нее мокнет на дожде. Как она неразвита! Ну, разве может брюнет любить брюнетку?» [15, II, с. 267. Курсив Чехова. – К. О.]. Или: «Сегодня *он* остановил городского и долго говорил ему что-то, показывая на наши окна. Интригу затевает! Подкупает, должно быть... Тираны и деспоты вы, мужчины, но как вы хитры и прекрасны!» [15, II, с. 267]. (Курсив Чехова. – К. О.).

Лексика героини комична, речь ее наполнена стилистическими переборами, пафос здесь смешивается с просторечием. Мелодраматизм в рассказе существует только как фон, контрастный по отношению к реальности текста. Романтически настроенной девице, безусловно, далеко до мелодраматических героинь, да и сюжет о несчастной любви, бегстве, трагическом нарушении спокойного хода жизни не реализуется в рамках текста. Таинственный незнакомец оказывается «не прочь, только после» [15, II, с. 267] – барышня не отвергнута. И даже разочарование в «статном брюнете с глубокими черными глазами» [15, II, с. 267] не становится для нее трагедией, в конце рассказа девица пишет: «Скотина... Показала ему язык» [15, II, с. 267].

Чехов часто использовал сюжет, построенный на обманутых ожиданиях героев, внося в него некоторые изменения. Особенно интересными в данном случае являются изменения на уровне повествования. Так, сюжетная схема, лежащая в основе «Скверной истории» воспроизводится в рассказе «Дочь коммерции советника» (1883), однако рассказчик в данном случае – мужчина. Форма, использованная Чеховым в «Дневнике одной девицы» появляется в другом рассказе, написанном в форме дневника, – «Двадцать шесть» (1883), с заменой точки зрения на мужскую. Мужская точка зрения позволяет разнообразить водевильную фабулу злободневной проблематикой: героиня привлекает рассказчика своей «недюжинной натурой», ему кажется, что девушка разделяет его политические убеждения. Однако выясняется, что она читает «Гражданина» и намеревается «спасти» своего поклонника от губительных «заблуждений». Ситуация любовного свидания («Будьте сегодня в десять часов в мраморной беседке... Умоляю вас! Я вам все скажу! Все» [15, II, с. 257]) оборачивается идеологическим диспутом, а героиня («Она прекрасна, глядит, как Диана, и вечно молчит» [15, II, с. 256]) теряет свою прелесть в глазах рассказчика («Одна во всем Лохмотьевском уезде недюжинная натура, да и та... и та дура!» [15, II, с. 258]).

Ирония повествователя, как и в рассказах «Скверная история» и «Из дневника одной девицы» в данном случае также присутствует и выражается в речи рассказчика, который здесь является писателем, о чем сам прямо заявляет: «Состояние нажил я литературой» [15, II, с. 257]. Собственное описание он словно составляет из литературных штампов: «Я – к чему скромничать? – обаятельный мужчина. Рослый, статный, с черной, как

смоль, бородой... В голубых глазах и на смуглом лице сквозит разочарованность. И кроме всего этого, я богат» [15, II, с. 257]. Очевидная ирония над собой как над героем разворачивающейся истории (а также над литературными клише и образом сочинителя) появляется и в следующем его рассуждении: «В десятом часу я уже сидел в беседке и умирал от ожидания. В моей голове и в груди шумела буря. В сладкой, мучительной истоме закрывал я глаза и во мраке своих орбит видел Зину... Рядом с ней во мраке торчала почему-то и одна ехидная картинка, виденная мной в каком-то журнале: высокая рожь, дамская шляпка, зонт, палка, цилиндр... Да не осудит читатель меня за эту картинку! Не у одного только меня такая клубничная душа. Я знаю одного поэта-лирика, который облизывается и причмокивает губами всякий раз, когда к нему, вдохновенному, является муза... Ежели поэт позволяет себе такие вольности, то нам, прозаикам, и подавно простительно» [15, II, с. 257]. Образ рассказчика совмещает в себе две точки зрения: точку зрения героя и создателя произведения.

Таким образом, комический эффект в чеховском рассказе оказывается обусловлен нарушением ожидания не столько героя, сколько читателя. Ситуация *qui pro quo* здесь применима практически ко всем уровням текста. Мелодраматическая ситуация любовного объяснения оборачивается идеологической дискуссией, а повествователь «превращается в автора».

В ранних чеховских рассказах, задействующих мелодраматические приемы, нередко встречаются отсылки к текстам Ф.М. Достоевского. Так, рассказ «Братец» (1883) содержит явную аллюзию на роман «Преступление и наказание», отсылая к эпизоду, в котором Раскольников беседует с сестрой о ее желании выйти замуж за Лужина: « – Да... был так добр... Дуня, я давеча Лужину сказал, что его с лестницы спущу, и прогнал его к черту...

– Родя, что ты! Ты, верно... ты не хочешь сказать, – начала было в испуге Пульхерия Александровна, но остановилась, смотря на Дуню.

Авдотья Романовна пристально вглядывалась в брата и ждала дальше <...>. – Дуня, – с усилием продолжал Раскольников, – я этого брака не желаю, а потому ты и должна, завтра же, при первом слове, Лужину отказать, чтоб и духу его не пахло.

– Боже мой! – вскричала Пульхерия Александровна.

– Брат, подумай, что ты говоришь! – вспыхливо начала было Авдотья Романовна, но тотчас же удержалась. – Ты, может быть, теперь не в состоянии, ты устал, – кротко сказала она» [5, V, с. 204].

У Чехова читаем: «– Опомнись, сестра! Еще не поздно! Сделай такую милость! Откажи ты этому пузатому лабазнику, кацапу этому! Плюнь ты на эту анафему толстомордую, чтоб ему ни дна, ни крыши! Ну, сделай ты такую милость!

– Не могу, братец! Я ему слово дала.

– Умоляю! Пожалей ты нашу фамилию!» [15, II, с. 82].

Правда, в отличие от Раскольниковова, чеховский вспыльчивый братец сразу же соглашается на брак сестры, как только будущий зять присылает ему щедрый подарок. При чтении этого рассказа в сознании реципиента неизбежно возникает текст Достоевского и новеллистическая концовка чеховского рассказа оказывается неожиданной не только как внезапный сюжетный поворот, но и как резкое изменение знакомой литературной темы.

Другой рассказ «Слова, слова и слова» (1883) является очевидной аллюзией на «Записки из подполья» и романы о спасении падших женщин. Второе предстает как фон, героиня сама понимает, что сложившаяся ситуация напоминает сцену из прочитанной когда-то книги: «И Катя вдруг остановилась говорить. Сквозь ее мозг молнией пробежал один маленький роман, который она читала когда-то, где-то... Герой этого романа ведет к себе падшую и, наговорив ей с три короба, обращает ее на путь истины, обратив же, делает ее своей подругой... Катя задумалась. Не герой ли подобного романа этот белокурый Груздев? Что-то похоже... Даже очень похоже» [15, II, с. 115].

Резкое отличие литературы и жизни, слова и дела можно считать основной темой этого далеко не смешного рассказа. Однако именно в сравнении с соответствующим эпизодом «Записок из подполья» данная тема раскрывается наиболее полно. Несмотря на сюжетные несовпадения (истории падения героинь неодинаковы), чеховский текст проникнут атмосферой, характерной для произведений Достоевского. Это заметно даже на уровне хронотопа.

У Достоевского: «Мокрый снег валил хлопьями; я раскрылся, мне было не до него <...> Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах. Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался: ведь уж и без того все было потеряно!» [5, IV, с. 205].

У Чехова: «На дворе был один из самых скверных мартовских вечеров. Тусклые фонарные огни едва освещали грязный, разжиженный снег. Всё было мокро, грязно, серо... Ветер напевал тихо, робко, точно боялся, чтобы ему не запретили петь. Слышалось шлепанье по грязи... Тошнило природу!» [15, II, с. 113].

Несмотря на отличия в этих описаниях (метель и слабый ветер), в них присутствуют и очевидные сходства. Чехов фокусирует внимание на тех же деталях, что и Достоевский: грязь, снег, ветер, тусклые фонари. Ощущение тошноты, приписываемое Чеховым природе, в тексте Достоевского принадлежит героям («Это *так* означало: отвяжись, тошно. Мы замолчали. Бог знает почему я не уходил. Мне самому становилось все тошнее и тоскливее» [5, IV, с. 208]. (Курсив Достоевского. – К. О.)). Обостренные ощущения персонажей Достоевского, их реакции на свет и резкие звуки также в несколько измененной форме находят свое отражение в чеховском рассказе.

Достоевский: «...Где-то за перегородкой, как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их, – захрипели часы. После неестественно долгого хрипенья последовал тоненький, гаденький и как-то неожиданно частый звон, – точно кто-то вдруг вперед выскочил. Пробыло два» [5, IV, с. 206].

Чехов: «Катя сделала большие глаза, побледнела и вдруг взвизгнула. В соседнем номере кто-то уронил что-то: испугался, должно быть. Мелкий, истерический плач понесся сквозь все тонкие номерные перегородки» [15, II, с. 114].

Оба героя пытаются наставить падшую женщину на истинный путь. Герой «Записок из подполья» восклицает: «Очнись, пока время есть. А время-то есть. Ты еще молода, собой хороша; могла бы полюбить, замуж пойти, счастливой быть...» [5, IV, с. 210]. Чеховский Груздев говорит: «Послушай, Катя! Не мое это дело, не люблю вмешиваться в чужие дела, но лицо у тебя такое несчастное, что нет сил не вмешаться! Катя, отчего ты не справишься? Как тебе не стыдно? По всему ведь видно, что ты еще не совсем погибла, что возврат еще возможен... Отчего же ты не постарайся стать на путь истинный? Могла бы, Катя! Лицо у тебя такое хорошее, глаза добрые, грустные... И улыбаешься ты как-то особенно симпатично...» [15, II, с. 114].

Можно сопоставить также и действия персонажей.

У Достоевского: «Она лежала ничком, крепко уткнув лицо в подушку и обхватив ее обеими руками. Ей разрывало грудь. Все молодое тело ее вздрагивало, как в судорогах. Спершился в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вырывались наружу <...>».

– Лиза, друг мой, я напрасно... ты прости меня, – начал было я, – но она сжала в своих пальцах мои руки с такою силою, что я догадался, что не то говорю, и перестал» [5, IV, с. 220–221].

У Чехова: «Груздев взял Катю за обе руки и, заглядывая ей сквозь глаза в самую душу, сказал много хороших слов. Говорил он тихо, дрожащим тенором, со слезами на глазах... Его горячее дыхание обдавало всё ее лицо, шею <...>. Через десять минут Катя лежала на диване и рыдала:

— Подлая я, гадкая! Хуже всех на свете! Никогда я не исправлюсь, никогда не исправлюсь, никогда не сделаюсь порядочной! Разве я могу? Пошлая! Стыдно тебе, больно? Так тебе и следует, мерзкая!» [15, II, с. 114].

Сходство этих текстов не вызывает сомнения. Однако между ними есть одно серьезное различие. Если Достоевский показывает ситуацию глазами героя, то у Чехова представлена в основном точка зрения героини. Смятение чувств, искренний порыв подпольного человека в чеховском тексте воплощены в образе Кати. В начале рассказа повествователь характеризует героиню иронически, словно бы удивляясь ее сходству с книжными падшими женщинами: «Катя робко поглядела в глаза Груздеву. Глаза честные, теплые, искренние – так показалось ей. А эти падшие соз-

дания так и лезут на честные глаза, лезут и налетают, как мотыльки на огонь. Кашей их не покорми, а только взгляни на них потеплей. Катя, тебѣ бахрому от скатерти, конфузливо рассказала Груздеву свою жалкую повесть. Повесть самая обыкновенная, подлая: он, обещание, надувательство и проч.» [15, II, с. 113]. Однако дальше практически вся история подается с точки зрения Кати, которая искренне верит в то, что между нею и Груздевым возникло понимание, и начинает надеяться на возможное спасение. Деталью, разрушающей эту иллюзию, оказывается взгляд героя на часы, демонстрирующий его нетерпение. Фабула рассказа повторяет историю, случившуюся с героем «Записок из подполья» и Лизой (встреча героя с падшей женщиной – откровенный разговор – надежда на спасение – крах надежды).

Однако поданная с точки зрения героини, эта история приобретает иное звучание, в ней появляется особого рода мелодраматическая катарсичность. Несмотря на то, что для Лизы развязка оказывается печальной, и деньги, врученные ей героем, унижают ее так же, как и Катю, – Достоевский с присущей ему диалогичностью показывает момент очевидного контакта между персонажами. В случае Чехова этот контакт невозможен, и героиня по принципу «казалось – оказалось» осознает тщетность своих надежд. Воздействие на читателя в данном случае оказывает изображение Чеховым внутренней точки зрения героини, включение в ее кругозор литературных клише и использование отсылок к тексту Достоевского. Начинаясь с иронии повествователя по отношению к популярному сюжету, рассказ ведет читателя к отождествлению с чувствами Кати, все больше наполняясь атмосферой, заимствованной из произведений Достоевского. Финал, ознаменованный событием прозрения, максимально аккумулирует в себе все свойства этой атмосферы. На уровне коммуникации читателя и текста событийной становится невозможность контакта между героями. Катарсическое переживание у Достоевского было основано на том, что в трагической ситуации понимание оказывалось возможным, тогда как у Чехова эта схема работает наоборот.

Таким образом, мелодраматизм в ранних чеховских рассказах является одним из приемов, позволяющих заинтересовать читателя, вовлечь его в художественный мир текста и оказать на него определенное воздействие. Этот прием одновременно осознается реципиентом как художественное средство и оказывается способным влиять на его восприятие.

Список литературы

1. Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – С. 30–83.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004.
3. Вознесенская Т.И. Литературно-драматический жанр мелодрамы. Конспект лекций. – М.: Мир книги, 1996.
4. Вознесенская Т.И. Художественные принципы мелодрамы // К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой: сб. ст. – М.: диалог-МГУ, 1998. – С. 71–90.

5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1956–1958.
6. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33 – 64.
7. Калинина Ю.В. Русский водевиль и одноактная драматургия А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ульяновск: Ульяновский гос. ун-т, 1991.
8. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М.: Изд-во МГУ, 1979.
9. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1989.
10. Крутоус В.П. О «мелодраматическом» // Вопросы философии. – 1981. – № 5. – С. 125–136.
11. Кузнецов И. Мелодраматические клише в драматургии Чехова и Зюдермана // Чехов и Германия. – М.: Филологический факультет МГУ, 1996. – С. 61–70.
12. Медарич М. Мелодраматизм в русском романе XX века // Russian Literature. XXVII. – 1990. – P. 41–52.
13. Поддубная Е.Я. Жанрово-стилевые особенности русской мелодрамы XIX – начала XX веков // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX–XX веков. Свердловск: Свердл. пед. ин-т, 1986. – С. 84–89.
14. Степанов А.Д. Психология мелодрамы // Драма и театр. – Тверь: ТвГУ, 2001. – Вып II. – С. 38–51.
15. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974–1983.
16. Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2009.
17. Шахматова Т.С. Мелодраматизм в жизни или мелодраматизм взгляда на жизнь? (О тональности поздних пьес А. П. Чехова) // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе: сб. науч. тр. / под ред. С. И. Красовской. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2006. – Вып. 8. – С. 117–126.

Ключевые типы героинь Петербургского текста русской литературы

В статье рассмотрены ведущие типы героинь Петербургского текста русской литературы: типы падшей женщины и старухи, которые противостоят друг другу в пределах сверхтекста как несчастная жертва и носительница зла. Анализ данных типов героев осуществлен на материале текстов А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.В. Крестовского, А.А. Блока.

The article is devoted to the major female types of characters in Petersburg text of Russian literature, the types of a prostitute and an old woman that oppose to each other as a poor victim and a villain. The author analyses examples from the texts written by A.S. Pushkin, N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky, V.V. Krestovsky, A.A. Blok.

Ключевые слова: русская литература, культура, сверхтекст, сверхтекстовая картина мира, концепт, Петербургский текст, типы героинь, тип падшей женщины, тип старухи.

Key words: Russian literature, culture, super-text, super-text world picture, Petersburg text, concept, female characters, type of a prostitute, type of an old woman.

В последнее время особую актуальность приобретает проблема сверхтекста. В отечественной науке о языке существует несколько определений этого культурно-языкового феномена, который, по нашему мнению, представляет собой открытую систему текстов, которые образуют единую мифотектоническую парадигму, характеризуются сходной модальной установкой и в концептосферах каждого из которых проявляется общая сверхтекстовая картина мира [9, с. 225]. Являясь немаловажной частью любой культуры, сверхтексты оказывают серьезное влияние на ее развитие, и их анализ необходим для постижения ее основных закономерностей, для реконструкции устойчивого культурного кода, который существует в художественном сознании носителей языка и в многочисленных вариациях проявляется в их произведениях.

Несомненно, важнейшей особенностью любого сверхтекста является существование некоего «внетекстового фундамента» [3], явления, которое получает отражение во всех произведениях, входящих в данный сверхтекст. Разумеется, таким «внетекстовым фундаментом» может стать только явление, играющее немаловажную роль в развитии отечественной культуры. Так, в русской культуре существует несколько городских сверхтекстов, составляющие которых объединены вокруг образов наиболее значимых для России городов: Петербурга, Москвы и т.д.

Думается, нельзя не согласиться с мнением Н.Е. Меднис, утверждающей, что «и возникновение реальных сверхтекстов, и потребность их ис-

следования во многом определяются пульсацией сильных точек памяти культуры, пульсацией, настойчиво подталкивающей к художественной или научной рефлексии по поводу ряда культурно и исторически значимых в масштабах страны либо человечества явлений, таких, как Москва или Петербург в истории и судьбе России, Венеция в культурно-духовном пространстве России и Европы, Рим в общечеловеческой культуре и т.п. В ходе исследования различных литературных сверхтекстов постоянно проясняются те внутренние тенденции русской культуры, которые связаны с внутригосударственными процессами и с положением России в мировом географическом и культурном пространстве» [3].

Необходимо помнить, что сверхтекст, который строится вокруг некоего явления внетекстовой реальности, коренным образом отличается от объективизированного описания какого-либо денотата. Как утверждает Т.М. Николаева, «может совпасть у разных людей описание Ниагарского водопада, но это отражает его, водопада, бросающиеся в глаза черты» [4, с. 577]. Тексты, составляющие сверхтекст, характеризуются не только и не столько единым предметом описания, сколько единым культурным кодом. В их пределах складывается общая сверхтекстовая картина мира, что предполагает особое восприятие и отображение жизненных явлений, не всегда полностью совпадающее с тем, как представляет себе эти явления рядовой носитель языка и культуры. Петербург, Москва, Венеция нередко предстают в посвященных им сверхтекстах иначе, чем их обычно представляют. По словам Н.П. Анциферова, город представляет собой «конкретный культурно-исторический организм», обладающий своей душой, которую можно «освободить из материальной оболочки города» [2, с. 30]. Исследование того или иного городского сверхтекста может помочь нам глубже постичь далеко не всегда очевидные особенности национального восприятия данного города.

Важнейшим феноменом русской культуры, бесспорно, может быть признан Петербургский текст, многие проблемы, связанные с исследованием которого, до сих пор не получили окончательного разрешения. Как замечает В.Н. Топоров, «тема Петербурга мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответы на эти вопросы» [8, с. 259]. Именно в Петербургском тексте с наибольшей яркостью проявилось характерное для отечественной литературы противопоставление и противостояние так называемого «маленького человека» и города, государства, власти, которые движут вперед общество, разрушая при этом счастье бесчисленных людей, подобных Евгению из поэмы А.С. Пушкина «Медный Всадник», Акакию Акакиевичу из гоголевской «Шинели» или герою повести М.М. Зощенко «Коза». Не случайно во мно-

гих составляющих Петербургского текста повторяется эпизод встречи жалкого, растоптанного «маленького человека» и сурового Медного Всадника, которому безразличны страдания подвластных ему жителей города.

Практически во всех текстах, входящих в данное культурно-системное единство, появляется трагический, неразрешимый конфликт между героем Петербургского текста, ничем не примечательным человеком, мечтающим о личном счастье, и грозным, зловещим городом, всех жителей которого неминуемо ожидают страдания и скорби, так что они либо погибают, либо с честью переносят выпавшие на их долю испытания. Особенно трагичными оказываются судьбы героинь сверхтекста, большинство из которых относится к двум устойчивым типам: падшей женщины, торгующей собой, чтобы заработать на кусок хлеба, и зловещей старухи.

Появление во многих составляющих Петербургского текста героинь-представительниц первого типа, по свидетельству Н.А. Синдаловского, объясняется тем, что «Петербург как крупный морской порт на берегу Финского залива с самого начала своего существования был щедро одарен всеми признаками европейского портового города. Проституция – неотъемлемая и естественная его принадлежность» [5, с. 297]. Соблазн улицы часто оказывался непреодолимым искушением для недавних крестьянок и фабричных работниц, поселившихся в столице, и число падших женщин росло с каждым годом. Так, если в 1843 г. в Петербурге было официально зарегистрировано четыреста женщин, занимавшихся проституцией, то к середине 1860-х гг. в столице исправно функционировало уже около ста пятидесяти публичных домов. Не случайно даже в произведениях иностранных авторов, в которых говорится о Петербурге, можно встретить упоминания о страшной судьбе его жительниц. Так, герой романа Э.Л. Войнич «Оливия Лэтам» замечает: «Петербург не совсем подходящее место для человека, переживающего моральный кризис, тем более для одинокой женщины, да еще ночью» (Войнич. Оливия Лэтам). Эта сторона петербургской жизни в полной мере отразилась в Петербургском тексте, героини которого (незнакомка, которую встречает на Невском проспекте гоголевский Пискарев, Варенька Доброселова из повести Ф.М. Достоевского «Бедные люди» (Макар Деушкин спасает ее от участи, уготованной для несчастной ее «заботливой» родственницей Анной Федоровной), Сонечка Мармеладова, героиня романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Настасья Филипповна, Чуха и Маша Поветина из «Петербургских трущоб» В.В. Крестовского, блоковская Незнакомка и Катька из поэмы «Двенадцать», героиня повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры» Вера) вынуждены торговать собой, чтобы выжить в Петербурге, где они совершенно одиноки, где никого не интересуют их страдания и где каждую из этих женщин подстерегают тысячи соблазнов.

Таким образом, одним из ключевых концептов Петербургского текста является концепт *проститутка*, включающий в себя семантический ком-

понент «женщина, продающая свое тело с целью добыть средства к существованию [6, с. 525], репрезентируется в Петербургском тексте в лексемах и словосочетаниях *проститутка, камелия, содержанка, блудница, девица легкого поведения, девица отъявленного поведения, уличная девка, распутница, публичная женщина, падшая женщина, обительница веселого дома, незнакомка, ночная бабочка*, а также в устойчивых сочетаниях слов *получить желтый билет, на улицу пойти, тело продать, попасть в процент*: «В темной вышине четвертого этажа *незнакомка* постучала в дверь, - она отворилась, и они вошли вместе... Боже, куда зашел он!.. в тот отвратительный приют, где основал свое жилище жалкий разврат, порожденный мишурною образованностию и многолюдством столицы» (Гоголь. Невский проспект); «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещающая в этой нищенской комнате убийцу и *блудницу*, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (Достоевский. Преступление и наказание); «...На дворе уже вечерело, а рядом,... на другом конце скамейки, равнодушно позевывая и болтая ногами, сидела какая-то аляповато одетая девица из породы *ночных бабочек*» (Крестовский. Петербургские трущобы). (Курсив в примерах здесь и далее наш. – О.Ш.).

Петербург полон несчастных женщин, о жизненном пути которых с горечью размышляет Раскольников: «Бедная девочка!.. Очнется, поплачет, потом мать узнает... Сначала прибьет, а потом высечет, больно и с позором, пожалуй, и сгонит... А не сгонит, так все-таки пронюхают Дарьи Францевны, и начнет шмыгать моя девочка туда да сюда... Потом тотчас больница,... ну а там... а там опять больница... вино... кабаки... и еще больница... года через два-три – калека» (Достоевский. Преступление и наказание). Разврат, который «чертоги свои ставит... по всем городам мира,... к которым... со всех концов стремятся многолюдные толпы искателей хлеба, жизни, приключений» (Крестовский. Петербургские трущобы), губит многих героинь Петербургского текста: за духовной гибелью, которую большинство падших женщин, когда-то занимавших иное положение в обществе, старается ускорить, погружаясь в беспробудное пьянство и в кутежи:

Улица, улица...

Тени беззвучно спешащих

Тело продать,

И забвенью купить... (Блок. Улица, улица...).

Равнодушные окружающих, обилие преступниц, всеми силами старающихся заманить в западню неопытную девушку, а главное, сам Петербург, холодный и жестокий, толкают этих женщин на путь порока, и старания избежать его зачастую оказываются бесплодными. Не случайно Маша Повекина, всеми силами старающаяся вести честную жизнь, с досадой и страхом замечает, что «судьба и жизнь словно бы нарочно ставят ей на каждом шагу капканы да барьеры» (Крестовский. Петербургские трущобы), а героиням поэзии Блока почти всегда сопутствуют таинственные «Невидим-

ка» и «старик у стены», воплощение бесовских сил, борьбу с которыми приходится вести тем, кто не хочет погрузиться в разврат. Большинство петербургских грешниц не выдерживают такой борьбы и почти с гордостью спешат отрезать себе дорогу назад, к честной жизни, погрузившись в пучину позора, продажности и беспринципности, «в безумную давку», где царит апокалипсическая блудница – С расплеснутой чашей вина / На *Звере Багряном Жена* (Блок. Невидимка).

Уготованную им страшную смерть многие из петербургских проституток, например, Настасья Филипповна или Маша Поветина, встречают почти с радостью: она становится для несчастных единственной возможностью вырваться из окружающей их пошлости, из «прозябания, в котором нет ни вчера, ни сегодня, ни завтра, нет никаких интересов, никаких надежд и радостей, словом, ничего – так-таки решительно ничего нет» (Крестовский. Петербургские трущобы). Однако немногие героини Петербургского текста неожиданно для окружающих и для самих себя оказываются способными преодолеть губительные обстоятельства и достичь духовного спасения:

И откликнулось небо: среди пыли и давки
Появился Архангел с убеленной рукой:
Всем казалось – он вышел из маленькой лавки,
И казалось, что был он – перепачкан мукой...
Но уж твердь разрывало. И земля отдыхала.
Под дождем умолкала песня дальних колес...
И толпа грохотала. И гроза хохотала.

Ангел белую *девушку* в дом свой унес (Блок. Легенда).

Порочную жизнь оставляют Соня Мармеладова, нашедшая в себе силы последовать за Раскольниковым в Сибирь, и Чуха, посвящающая свои последние дни уходу за могилой дочери. Эти женщины выдерживают испытание, которому подверг их Петербург, благодаря своей любви к другому человеку, благодаря тому, что, несмотря на собственные муки, не ожесточаются настолько, чтобы не сострадать тем, кто, быть может, еще несчастнее их.

Если падших женщин можно считать невинными жертвами бесчеловечного города, в котором им приходится жить, то петербургские старухи, которые могут занимать самое разное социальное положение, от графини или генеральши до процентщицы, неизбежно оказываются носительницами зла. Всех представительниц данного устойчивого типа объединяет то, что они причиняют страдания остальным героям сверхтекста.

В структуре концепта *старуха*, который объективируется в языке с помощью ключевой лексики *старуха*, можно выделить семантические компоненты «женщина, достигшая старости», «долго жившая, ветхая женщина», «мудрая женщина», «ведьма, колдунья» [7, с. 252], и следует отметить, что в Петербургском тексте зачастую немаловажное значение имеет последний из смысловых слоев концепта. Героини сверхтекста, от-

носящиеся к этому типу, как и ростовщики, часто имеют почти непосредственное отношение к демоническим силам, способным погубить предавшегося им жителя Петербурга. Такие женщины появляются во многих составляющих сверткста: в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, «Петербургских трущобах» В.В. Крестовского, «Старухе» Д. Хармса: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной *старухи* происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» (Пушкин. Пиковая дама); «*Старуха* стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела. Это была крошечная, сухая *старушонка*, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка. *Старушонка* поминутно кашляла и кряхтела» (Достоевский. Преступление и наказание); *Старуха*, где твой черный волос, / Твой гибкий стан и легкий шаг? / Куда пропал твой звонкий голос... / Теперь тебе весь мир несносен, / Противен ход годов и дней... (Хармс. Старуха).

Эти женщины всегда одиноки (обычно они равнодушны даже к своим родственникам) и, несомненно, страдают от недостатка любви и взаимопонимания и от собственного злого нрава. Петербургская старуха пользуется своей властью над людьми, чтобы мучить их, чтобы причинять боль тем, кто попадает в ее руки. Характерным эпизодом Петербургского текста является, по замечанию А. Александрова, «столкновение молодого человека со старухой» [1, с. 175]: в «Пиковой даме» А.С. Пушкина молодой военный инженер добивается от старой графини тайны трех карт, и она гибнет, в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского студент Раскольников убивает старуху-процентщицу, в повести Д. Хармса «Старуха» бездомная старуха умирает в комнате главного героя. Некоторое сходство с таким столкновением обнаруживает и убийство Сашеньки-матушки, героини романа В.В. Крестовского «Петербургские трущобы», человеком, дочь которого она погубила. Зарубив ее топором, он открыто признается в своем преступлении: «Пусть ведут меня в часть... в тюрьму... я убил ее... Ее... волчиху... чтобы не резала больше ягнят!». Привыкшие находить единственную радость в том, чтобы мучить других, они не могут найти успокоения даже после смерти и вновь и вновь являются людям, с которыми были знакомы при жизни, что, возможно, означает их потребность в заупокойных молитвах, в сочувствии и сострадании.

Однако мистические, демонические черты петербургских старух в полной мере проявляются именно после их смерти, когда они продолжают преследовать тех, кому принесли горе при жизни: призрак графини приходит к Германну, чтобы открыть ему тайну, быть может, сопряженную «с

ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором» (Пушкин. Пиковая дама), процентщица является Раскольникову в страшном сне, наконец, герой повести Д. Хармса никак не может избавиться от тела скончавшейся в его комнате старухи и чемодан с ее телом надолго становится отвратительным спутником молодого человека, причем внезапное исчезновение похищенного на вокзале чемодана, как подчеркивает А. Александров, «не разрушает союз мертвого и живого. Ведь легко допустить, что старуха... снова заявится к герою – хотя бы за своей челюстью, оставшейся в комнате» [1, с. 180].

Все составляющие данного сверхтекста объединяют общие типы героев, в том числе женские типы, и, несмотря на то, что героини Петербургского текста делятся на противостоящих друг другу страдалиц и носительниц зла, они одинаково несчастны. Любая из жительниц Петербурга обречена на страдания от одиночества, от душевной боли, от унижений, которым ежечасно подвергает человека суровая столица: семейное счастье, душевное тепло, гармония недостижимы как для влачущей нищенское существование падшей женщины, так и для богатой старухи.

Петербургский текст, пронизанный единым мироощущением, учит как своих героев, так и читателей состраданию и любви к ближнему, ибо каждая из героинь данного сверхтекста, какой бы ничтожной она ни казалась, заслуживает жалости, сочувствия, и лишь та из них, что оказывается способной на эти чувства и пытается излить их на тех, чья участь еще тяжелее, находит в себе силы преодолеть страшную петербургскую действительность и обрести покой.

Список литературы

1. Александров А.А. «Я гляжу внутрь себя...»: О психологизме повести Д. Хармса «Старуха» // Петербургский текст: Из истории русской литературы 20–30-х годов XX века: Межвуз. сб. / под ред. В.А. Лаврова. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – С. 172–183.
2. Анциферов Н.П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / сост. М. Б. Вербловская. – СПб.: Лениздат, 1991.
3. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. – [Электронный ресурс]: <http://www.medialib.psru.ru> (дата обращения: 30.01.2012).
4. Николаева Т.М. «Московский текст» в переписке Пушкина // Лотмановский сборник № 2. – М.: Изд-во РГГУ, 1997. – С. 577–590.
5. Синдаловский Н.А. Пороки и соблазны Северной столицы. Светская и уличная жизнь в городском фольклоре. – М.: Центрполиграф, 2007.
6. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1987. – Т. 3.
7. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1988. – Т. 4.
8. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995.
9. Шурупова О.С. К вопросу о сверхтексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 7 – 1. – С. 225–227.

**Диалог с современниками в очерковой прозе
С.А. Ауслендера 1918–1920 годов**

В статье анализируются очерки С.А. Ауслендера периода революции и Гражданской войны, опубликованные в колчаковской периодике. Предметом изучения является их жанровое многообразие, а также диалог автора с современниками по широкому кругу вопросов, главным среди которых являлась судьба России в революции.

The article is devoted to the study of the essays written by Sergey Auslender that date back to the revolution and civil war, which were published in Kolchak's periodicals. The subject of research is their genre variety and author's dialogue with contemporaries on the wide range of problems, major of them is Russia's destiny in revolution.

Ключевые слова: С.А. Ауслендер, жанровый синкретизм, очерк, литературный диалог, стихотворение в прозе, литературный портрет.

Key words: Sergey Auslender, genre syncretism, essay, literary dialogue, poem in prose, literary portrait.

Дореволюционное творчество Сергея Абрамовича Ауслендера в той или иной мере получило научное освещение, но с его послеоктябрьскими произведениями дело обстоит иначе. Они по-прежнему остаются не известными даже специалистам. Одна из причин их неоправданного «забвения» – труднодоступность. Значительная их часть была опубликована в антисоветских малотиражных периодических изданиях времен революции и Гражданской войны. В настоящее время ведется кропотливая библиографическая работа, направленная на их собирание и систематизацию. Заметный вклад в «возвращение» творчества Ауслендера советской эпохи внесли «Материалы к библиографии С.А. Ауслендера (Омск, 18 ноября 1918–14 ноября 1919)», собранные историком литературы, членом Союза писателей Санкт-Петербурга Александром Генриховичем Тимофеевым [12, с. 20–37]. Цель нашей статьи – исследовать идейно-художественное своеобразие очерковой прозы Ауслендера 1918–1920 годов.

Осенью 1918 года Ауслендер оказался в ставке адмирала А.В. Колчака в статусе корреспондента РТА (Российского телеграфного агентства). В 1918–1920 годах он сотрудничал с колчаковскими газетами «Сибирская речь», «Свободная Пермь», «Сибирские стрелки», в которых увидели свет его роман «Видения жизни» (1919), рассказы («Морозный поцелуй», «Гиацинты»), а также многочисленные очерки.

Очерк, как известно, – синкретическое жанровое образование: он способен смыкаться с этюдом, стихотворением в прозе, эссе, литературным

диалогом и т.п. Жанровый синкретизм присущ и очерковой прозе Ауслендера. Так, очерк «Об умершей невесте» называется автором рассказом, однако в нем налицо приметы стихотворения в прозе. Очерк «Петербург» и заметка о поэме А. Блока «Двенадцать» обладают всеми признаками эссе. «О Кузмине» и «Воспоминания о Н.С. Гумилеве» по форме тяготеют к литературному портрету. «Пьеро и Арлекин» является литературным диалогом. Кроме того, ауслендеровские очерки подразделяются на «мирные» и «военные», некоторые из них носят отчетливо выраженный мемуарный характер. При формальной разнообразии и многообразии отраженного в очерках жизненного материала, они, так или иначе, связаны с одной темой. О чем бы Ауслендер ни писал: о Пьеро и Арлекине, об умершей невесте, о Петербурге, о поэме А. Блока, об адмирале А.В. Колчаке, о своих поездках по Уралу и Сибири, даже о М. Кузмине или Н. Гумилеве, он размышлял о судьбе России в революции.

Концепцию и образный строй очерка «Петербург» (1919) определил петербургский миф русской культуры. Для Ауслендера «нет противоречий, которых не совместил бы в себе этот город». По мнению писателя, Петербург парадоксальным образом соединил нежнейших поэтов и отважных преступников, высокую гармоничность Пушкина и тонкое безумие Павла, декабрьских романтиков, кровью заплативших за свою призрачную мечту, и мертвенное бездушие Аракчеева, Достоевского и Григория Распутина. Петербург – город «тысячи ликов», одновременно пьянящий и опьяняющий. О многоликости Петербурга Ауслендер писал и раньше («Петербургские апокрифы»). Теперь писатель видит в казалась бы знакомом облике города новые черты, осмысленные с высоты нового жизненного и исторического опыта. Согласно авторским представлениям, прежнего Петербурга больше нет: он остался в прошлом. Причина его гибели скрывается в нем самом – в его зловещей способности «прихотливо и фантастически» играть судьбами людей и самой Россией. Петербург настоящего – пустеющий город-призрак, вместе с которым уходят в небытие все прежние привязанности, привычки и самого автора.

Однако, не оставляя надежды на собственное духовное возрождение, писатель не отказывает в возможности вернуться к жизни и великому городу, заслуги которого перед русской культурой столь велики, что ему можно «простить все грехи»: «Какова бы ни была судьба новой России, не может она быть великой и славной без возрожденного, снова любимого и влекущего, таинственного и прекрасного Петербурга» [7, с. 34]. Начав очерк с горестных раздумий о «закате» Петербурга, Ауслендер заканчивал его в характерной для себя манере – «апологетически позитивно».

Об эссе, предполагающем «субъективно окрашенное слово о чем-либо» и носящем «философский, историко-биографический, <...> литературно-критический, научно-популярный или чисто беллетристический характер» [10, стб. 1247–1248], заставляет вспомнить заметка Ауслендера, предварявшая публикацию в «Сибирской речи» поэмы А. Блока «Двена-

дцать» (1919). Она, как и очерк «Петербург», демонстрирует присущее писателю стремление если не отказаться от «крайних» мнений, то хотя бы ослабить возникающее между ними напряжение. Известно, что поэма А. Блока имела мощный общественный резонанс, что современники не были единодушны в ее оценках (одни восторгались ею, другие проклинали и ее, и автора). Поэма «расколола» и ближайшее окружение Ауслендера. Например, она привела в восхищение его кумира Вс. Мейерхольда, но огорчила его друга Н. Гумилева. Ауслендер был солидарен с теми, кто, как Н. Гумилев, считал, что в своей поэме автор послужил «делу Антихриста», «вторично распял Христа и еще раз расстрелял Государя Императора» [Цит. по: 11, с. 688]. Однако, в отличие от тех, кто отказывался принимать участие в вечере, узнав, что на нем будет исполняться блоковская поэма (Ф. Сологуб, А. Ахматова, В. Пяст), писатель сам читал ее (и стихотворение «Скифы») 3 мая 1919 года в Омском литературно-художественном кружке.

Ауслендера огорчало, что свое имя романтический лирик поставил «рядом с именами убийц, германских шпионов, авантюристов, предателей и как бы морально оправдал все их гнусные злодеяния» [1, с. 3]. Однако, критикуя А. Блока за большевистские симпатии, писатель в то же время признавал гениальность его поэмы, совпадая в ее оценке, например, с М. Волошиным, отмечавшим художественную ценность произведения, находящегося «по ту сторону <...> временных колебаний политической биржи» [8, с. 296]. Ауслендер склонялся к мысли о том, что «Двенадцать» – отнюдь не гимн революции, а страшная правда о ней. Чтобы правдиво рассказать о диком хаосе, охватившем Россию, ему важно было «самому пережить темное безумие кошмаров». Согласно логике очеркиста, «перевоплощение» поэта потребовалось для того, чтобы обрести ключ к внутренней сути большевизма – к чувствам, мыслям, переживаниям убийц и насильников, понятным лишь изнутри [1, с. 3].

Заметка о поэме «Двенадцать», очерк «Петербург» тяготеют к эссе. Как всякое эссе, они имеют «сверхжанровую природу». Являясь «всем сразу», данные произведения демонстрируют пример «интегральной словесности», объединяющей обращенную к злобе дня публицистику, культурно-исторический обзор, литературно-критический анализ. Как всякое эссе, их отличает «особая гибкость и быстрота перехода от понятия к образу, свободная смена познавательных установок» [15, с. 380], благодаря чему мысли автора получают образное, эмоционально окрашенное выражение.

Еще одной разновидностью ауслендеровского очерка является литературный диалог. Примером его может служить «Пьеро и Арлекин» (1919). Данный диалог представляет собой традиционный разговор персонажей итальянской комедии дель арте, где Пьеро – отвергнутый, а Арлекин – счастливый любовник, посылающий в адрес своего собеседника ядовитые шутки и отвоевывающий у него Коломбину. В диалоге Ауслендера бледный и печальный Пьеро жалуется, что из-за проделок Арлекина

пролил немало слез. Арлекин же считает, что печаль Пьеро – только поза, маска, необходимая, чтобы привлекать к себе внимание дам. На самом же деле Пьеро наслаждается жизнью ничуть не меньше, чем он, Арлекин. В ходе дальнейшего разговора становится очевидной его политическая подоплека. Арлекин прямо называет Пьеро Александром Керенским, напоминая «присяжному поверенному» о том, как он призывал солдат продолжать войну «до победного конца»: «Разве это не ты говорил мечтательно-звонкие речи о земле и воле, нюхал букет фиалок, разве это не ты молил и плакал, одетый в походный френч, перед полками. Я завидовал твоему успеху, – ты, бедный, совсем бесполезный в жизни Пьеро, так ловко умел притворяться премьер-министром, о котором не забудет история. Признайся, ведь это ты был, Александр Керенский» [6, с. 3].

Россия в данном диалоге метафорически представлена в образе Коломбины (восприятие России как возлюбленной было характерно для творчества Ауслендера пореволюционного периода). Пьеро-Керенский может дать ей лишь «триста нежнейших строк», целовать подол платья [6, с. 3]. Однако Коломбине-России, по мнению Арлекина, нужен совершенно иной вождь, может быть, не столь «грациозный» и «красноречивый», но зато способный умереть за нее или ради нее пойти даже на убийство [6, с. 4]. Именно такого человека видит в себе Арлекин. В финале умирал Пьеро, а Арлекин обещал Коломбине свою защиту: «Не бойся, моя Коломбина, я пробьюсь к Тебе через леса и горы. Ты увидишь меня изнемогающим, но победившим» [6, с. 4].

В диалоге Ауслендера Пьеро-Керенский предстает жалким комедиантом политической сцены. Автор фокусирует внимание на актерской сущности премьер-министра, отмечая его памятные современникам публичные выступления. Как известно, А. Керенский обладал необычайными ораторскими способностями. Его речи-импровизации были настолько эмоциональными, что часто доходили до истерики и буквально «гипнотизировали» слушателей своей энергетикой: «Жесты оратора, интонации, его постоянный надрыв переводили не очень грамотной аудитории непонятные слова в понятные чувства» [14, с. 22]. Глава Временного правительства преследовал цель добиться власти над аудиторией и достигал ее с помощью театральных эффектов. На создание образа актера от политики в очерке Ауслендера работают весьма выразительные подробности, например, букетик фиалок. Бытовала «легенда» о том, что во время выступлений А. Керенского восторженные барышни бросали ему на сцену цветы, а он, прижимая к своей груди букеты, кричал о том, что долг каждого преданного родине и революции офицера – поднимать боевой дух солдат, призывать их на решительную борьбу с врагом.

О стремлении революционного политического деятеля к маскараду свидетельствовал его внешний облик. Известно, что он носил военный френч, но при этом никогда не служил в армии. Данная деталь, без дополнительных разъяснений понятная современникам, подчеркивала в герое

способность жить в выдуманном им самим мире, весьма далеком от подлинной жизни. Ауслендеровская трактовка образа А. Керенского объяснялась следующим: эмигрировав, бывший глава Временного правительства порицал действия Омского правительства во главе с А. В. Колчаком. Ауслендер, как видно, попытался ответить ему, изобразив никчемным шутком и позером. Позднее в статье «Бывшие» писатель прямо выразит свое отношение к Керенскому и ему подобным «бывшим», которым, по его мнению, ничего не оставалось, как шуметь, «чтобы их не забыли окончательно» [2, с. 2].

Литературный диалог как жанровая форма был весьма популярен в литературе 1910–1920 гг. (М. Алданов, «Дракон», «Армагеддон»; Н. М. Бахтин, «О современности», «Об оптимизме», «О разуме» и др.). Он давал возможность столкнуть разные точки зрения на предмет «спора», подробно развернуть каждую из них, представить обсуждаемую проблему во всей ее полноте и многогранности. Особенностью ауслендеровского диалога явилось обращение к образам Пьеро и Арлекина, прочно вошедшим в художественное сознание 1900–1910 гг., не раз становившимся героями современной автору живописи, литературы, театральных спектаклей. Ауслендер восхищался блоковским «Балаганчиком», высоко ценил пантомиму «Шарф Коломбины», поставленную Вс. Мейерхольдом по пьесе А. Шницлера. Его приводил в восторг блеск этой «кукольной трагедии». В диалоге «Пьеро и Арлекин», используя традиционные маски итальянской комедии дель арте, Ауслендер-очеркист связывал с ними совсем не «кукольное», напротив, остро актуальное политическое содержание.

Очерк «Об умершей невесте» (1919), будучи прозаическим по форме, невелик по объему, отличается повышенной эмоциональной окрашенностью. Он делится на приблизительно равные по размеру абзацы, что можно сравнить со стиховым делением на строфы. Однако стихотворением в прозе его делает отнюдь не формальное сходство со стихом, не только «миниатюрный объем». По мнению В.И. Тюпы, стихотворение в прозе предполагает «сосредоточенность на ментальном событии, совершающемся в сознании говорящего и трансформирующем его статус из рассказчика в лирического субъекта <...>. Это событие состоит в откровении такой нетривиальной точки зрения, которая выявляет глубинную сущность созерцаемой жизни в обыденном ее фрагменте» [13, с. 253].

Подобным событием в рассматриваемом произведении становится смерть горячо любимой женой невесты. Изображение действительности здесь выглядит предельно обобщенным, лишенным отчетливо исторических контуров: не называются имена героев, место и время действия. Авторский интерес сосредоточивается на страданиях жениха, который постоянно слышит в ночной тишине голос возлюбленной и безумно мечтает вырвать ее из рук смерти: «Он с каждым днем становился все упорнее в своей мечте. Все более пламенно и восторженно он верил, что любовь победит все преграды» [5, с. 3]. По мере развития сюжета становится очевид-

ным, что умершая невеста – это метафора России, охваченной революцией и Гражданской войной, жених – ее защитник, один из тех, «мечтателей», «глаза которых блеснули от любви безмерной, от мечты сладкой, от решимости гордой» [5, с. 3].

Как и диалог «Пьеро и Арлекин», «стихотворение в прозе» «Об умершей невесте», написанное в самый разгар Гражданской войны, оказывается глубоко актуальным произведением. Как и в диалоге «Пьеро и Арлекин», обобщенно-символическое изображение действительности приобретает реальные формы. В финале конкретизируется время действия (автор замечает, что оно разворачивается в «наши дни»), вполне узнаваемые очертания получает и место действия (в снежных долинах, на полях славы и подвигов, где самому писателю удалось побывать). Понятно, что речь идет о военных действиях, в которых Ауслендер принимал непосредственное участие. Автор перестает быть рассказчиком, описывающим жизнь и страдания потерявшего возлюбленную жениха. Он становится лирическим героем. Его сердце наполняется восторгом оттого, что он слышит, «как среди гула пушек повторяли прекрасное имя умершей невесты, которая жива еще, которая томится и ждет» [5, с. 3].

Помимо эссе, стихотворения в прозе, литературного диалога Ауслендеру-очеркисту был близок жанр литературного портрета. Среди литературных портретов, созданных Ауслендером в пореволюционный период, особое место занимают очерк «О Кузмине» (1919) и «Воспоминания о Н.С. Гумилеве» (1925). С М. Кузминым автора связывали семейные узы и приятельские отношения. М. Кузмин являлся его литературным наставником. Об этом немало написано, как их современниками, так и современными исследователями. Сетую на то, что в последнее десятилетие М. Кузмин незаслуженно «мало признан», Ауслендер стремился привлечь внимание на его творчество, способное доставлять минуты «тончайшей волнительной радости». Писатель пытался показать многогранность творческого дарования М. Кузмина, создать образ «пленительный» и «неожиданно разносторонний» [4, с. 4]. Ауслендер полагал, что внутреннюю целостность личности и творчества М. Кузмина определял синтез русской и западной культур: «Он русский, глубоко русский, познавший вместе с тем всю утонченность Западной культуры, преломивший ее совсем по-своему, совсем по-русскому» [4, с. 4]. Очеркисту казалось, что М. Кузмин был удивительно органичен любому месту и любому времени. Он одинаково комфортно ощущал себя и в современном суетно-грешном Петербурге, и в старой церкви, вдохновляющей на создание духовных стихов, и в прекрасном парке, где вздыхающие маркизы нетерпеливо ждут свидания. Ему был близок и утонченный XVIII век, и обреченная на гибель изошренная культура древней Александрии. По мнению Ауслендера, и высокий православный порыв, и грациозная эротика, парадоксально сочетавшиеся в произведениях М. Кузмина, служат только одному: восхвалению жизни «во всех странах, во всех веках».

К литературным портретам примыкают «Воспоминания о Н.С. Гумилеве». Н. Гумилев являлся близким другом Ауслендера. Они познакомились в 1908 году, их настоящая дружба началась в 1909 году и продолжалась на протяжении всего предреволюционного десятилетия. О расстреле поэта в 1921 году Ауслендер узнал, находясь в Сибири. Фрагмент его «Воспоминаний о Н.С. Гумилеве» впервые был опубликован в «Панораме искусств» (1988). Публикатор К.М. Поливанов сообщал о том, что мемуары в течение шестидесяти с лишним лет находились в личном архиве Л.В. Горнунга, который, вернувшись с Гражданской войны, увлекся русской поэзией, особенно Н.С. Гумилевым; собирал различные материалы о поэте, составлял его библиографию, искал воспоминания современников о нем. Работа Л.В. Горнунга заинтересовала А.А. Ахматову, которая посоветовала ему обратиться к Ауслендеру как к близкому другу поэта [9, с. 188].

Важно заметить, что текст «Воспоминаний...» написан не самим мемуаристом: запись была сделана с его слов «8 июля 1925 года в течение полутора часов Л.В. Горнунгом». Тот факт, что «Воспоминания...» не написаны, а записаны, указывает на наличие у них двух авторов (Ауслендера и Л.В. Горнунга), что в свою очередь дает возможность нам сфокусировать внимание лишь на фактической стороне текста.

Литературный портрет Н. Гумилева построен на контрасте внешнего и внутреннего: внешнее – гипертрофированная чопорность, изысканность, дендизм, внутреннее – трогательность, ранимость. Будучи надменным со всеми, поэт, если кого-либо «принимал», то «делался очень дружным и верным, что встречается, может быть, только у гимназистов, в нем появлялась огромная нежность и трогательность» [3, с. 270]. Он мгновенно принимал решения и столь же стремительно их менял. Например, услышав сплетню о том, что Ауслендер распускает слухи о его «стеклянном глазе», который он на ночь якобы кладет в стакан с водой, Н. Гумилев торжественно потребовал сатисфакции, однако после разъяснения тут же отказался от своего намерения и вместе с другом «весело» отправился смотреть балерин. В деревню к Ауслендеру Н. Гумилев приезжал «всегда без калош, в цилиндре, по грязи вышагивал <...> журавлиным шагом», катался с другом «по обмерзлым ухабам», неизменно приподнимая цилиндр, чтобы не помять. Будучи Георгиевским кавалером, потихоньку удирал из лазарета, озорно прося Ауслендера пронести его шинель.

Литературный портрет Н. Гумилева отличается фрагментарностью, состоит из ряда относительно самостоятельных эпизодов, которые, однако, трудно назвать случайными. Автор (соавторы) отбирали детали так, что в мозаичности впечатлений не утрачивалось ощущение целого. Чувствовалась внутренняя логика портретиста(ов), направленная на то, чтобы раскрыть «другой», истинный лик Н. Гумилева, разглядеть за чопорной личиной «деревянной куклы» подлинное его лицо. Приведенные эпизоды трудно представить в официальном жизнеописании, однако именно они по-настоящему раскрывают образ Н. Гумилева, позволяют увидеть не «па-

мятник» поэту, а парадоксальную личность, обаятельного человека, главное – человека живого, а не мертвого.

Тот факт, что Ауслендер в течение полутора часов диктовал свои мемуары о Н. Гумилеве Л.В. Горнунгу, позволяет скорректировать сложившиеся представления о нем, якобы уже в начале 1920-х годов разорвавшем отношения со своим прежним окружением. Разрыв, если он и имел место, не был столь радикальным, как об этом сегодня принято думать. У Ауслендера нашлось мужество, чтобы не только хранить память об опальном поэте, расстрелянном по приказу советского правительства, но и делиться своими воспоминаниями о нем с другими людьми.

Наши наблюдения над очерковой прозой Ауслендера 1918–1920 годов убеждают в ее несомненной историко-литературной значимости. Ауслендеровская публицистика, неразрывно связанная со «злобой дня», ею отнюдь не исчерпывается. Это – художественные очерки. Особая роль в них принадлежит автору, его сугубо личным оценкам и переживаниям, что заметно ослабляет их информативность. Ауслендеровские очерки отличаются богатой символично-метафорической образностью и широкими историософскими обобщениями, что обуславливает их многоплановость, как стилевую, так и тематическую.

Список литературы

1. Ауслендер С.А. «Двенадцать» Александра Блока // Сибирская речь. – 1919. – № 93.
2. Ауслендер С.А. Бывшие // Сибирская речь. – 1919. – № 117.
3. Ауслендер С.А. Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Н. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995.
4. Ауслендер С.А. О Кузмине // Сибирская речь. – 1919. – № 64.
5. Ауслендер С.А. Об умершей невесте // Отечество. – 1919. – № 4.
6. Ауслендер С.А. Пьеро и Арлекин // Сибирская речь. – 1919. – № 5.
7. Ауслендер С.А. Петербург. Публ. Тимофеева А.Г. // Петербургская библиотечная школа. – 2004. – № 1.
8. Волошин М. Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург // Александр Блок: pro et contra / сост. Н. Грякалова. – СПб.: РХГИ, 2004.
9. Горнунг Л.В. Неизвестный портрет Н.С. Гумилева. Из воспоминаний. Литературная запись, публикация и комментарий Поливанова К.М. // Панорама искусств. – 1988. – № 11.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Ин-т научн. информации по общ. наукам РАН. – М.: Интелвак, 2001.
11. Полушин В.Л. Николай Гумилев. Жизнь расстрелянного поэта. – М.: Молодая гвардия, 2007.
12. Тимофеев А.Г. С.А. Ауслендер в периодике «Белого Омска» (18 ноября 1918 – 14 ноября 1919). Материалы к библиографии и несобранные статьи // Петербургская библиотечная школа. – 2004. – № 1.
13. Тюпа В.И. Стихотворение в прозе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагинной; Intrada, 2008.
14. Федюк В.П. Керенский. – М.: Молодая гвардия, 2009.
15. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988.

Эмиграция в жизни и творчестве Саши Черного: Германия – Италия

В статье прослеживается творческий путь Саши Черного в эмиграции. Представлены основные направления и особенности развития творчества поэта, обозначены творческие связи, указаны и прокомментированы первые публикации в Германии и Италии.

The article discusses the creative way Sasha Cherny in emigration. Presents the basic directions and features of development of creativity of the poet, marked creative communications, listed and commented on the first publications in Germany and Italy.

Ключевые слова: Саша Черный, поэзия, проза, идиллия, поэтический цикл, поэма, воспоминания, рецензия.

Key words: Sasha Cherny, poetry, prose, idyll, poetic cycle, poem, memories, book review.

Творчество Саши Черного условно можно разделить на два периода: 1) ранний, преимущественно сатирический, – 1904–1918 годы и 2) эмигрантский – 1920–1932 годы. В 1918 году поэт перебирается в Литву и больше года живет с женой на хуторе недалеко от Вильно. С 1920 года он оказывается в Берлине и включается в литературную жизнь русской эмиграции. Нельзя сказать, что разница между этими двумя отрезками жизни писателя и поэта огромна, но, тем не менее, много меняется в творческой манере Саши Черного, стиле, выборе тем, героев, жанров. Не случайно биограф и исследователь творчества писателя А.С. Иванов замечает: «Написанное до 1917 года и после – существенно различается. Эмиграция не только коренным образом заставила сменить тематику, но и наложила свой отпечаток на тональность и манеру письма. От подобного деления творчества Саши Черного нам не уйти» [10, с. 392].

В эмиграции проза начинает выходить на первый план. Исследователи отмечают принципиальный для Саши Черного переход от поэзии к прозе, который произошел еще в 1910-ые годы, после ухода из «Сатирикона». Проза, по мнению А.С. Иванова, позволяла «приблизиться к опосредованному, более объективному и глубокому постижению сущности современников» [9, с. 6]. Поэзия, «стиховая множественность, объединенная в циклы», отражает мозаичный взгляд на мир, тогда как проза позволяет представить более целостный взгляд. И еще одно очень важное в рамках нашей темы замечание исследователя: «Обращение к прозе объясняется, вероятно, еще и тем, что Саша Черный с годами стал тяготиться репутаци-

ей сатирика. Душа его была не утолена отрицанием, искала утверждающего начала» [9, с. 8].

В эмиграции творчество поэта пошло по трем направлениям. Первое – поэзия: переиздание старых сборников с доработкой, появляются и новые вещи в традиционном сатирическом ключе, и собственно лирика; создаются крупные формы (поэмы. Второе – проза, основными темами которой становятся общие для русских писателей в эмиграции в целом темы – тема оставленной России, воспоминания о прошлой жизни, эмигрантский быт, неустроенность которого преодолевается через иронию и юмор. Третье: поэзия и проза для детей.

Послереволюционные скитания поэта начинаются с 1918 года, когда Александр Михайлович Гликберг вместе с женой уезжает из Пскова в Литву, где задержится на год с небольшим. Тихая, уютная, сытая жизнь не приносит покоя, невозможно забыть покинутую родину. Литовские впечатления позднее войдут в поэтический цикл «На Литве». Там же пишутся стихи для будущего «Детского острова». В 1920 году семья Гликбергов перебирается уже в Германию, где оказывается много знакомых, друзей, которые помогают устроиться на новом месте: найти квартиру, уроки для жены, включиться в литературную жизнь. Мария Васильевна Гликберг вспоминает: «В Берлине мы прожили около трех лет, и оба мы были завалены работой, которая хорошо оплачивалась. Саша увлекался издательским делом, я, благодаря своим виленским ученикам, имевшим богатых родных и знакомых в Берлине, была завалена уроками» [4, с. 242].

Начало эмиграции многими воспринимались как явление временное, еще оставалась надежда вернуться домой, на родину. Первые русские эмигранты считали, что скоро закончится большевистский режим, и они вернутся домой. В это время все еще сохранялась реальная связь с оставленной родиной – и творческая, и человеческая: «Начальный этап изгнания ознаменовался бурным всплеском книгоиздательства, рассчитанного не только на эмигрантский рынок, но и на Советскую Россию, с которой заключались многочисленные договоры, оформлялись заказы на взаимные поставки книг. Границы пересекали и книги, и люди», – пишет А.С. Иванов в статье, открывающей том эмигрантского творчества Саши Черного [11, с. 8]. Берлин действительно на какое-то время становится «столицей» русской эмиграции: множество русских изданий, бурная литературная жизнь, относительное благополучие. С 1920-го по 1922 годы в Берлине выходило почти 60 русских газет и журналов. За период с 1919-го по 1924 годы в немецкой столице издано около 2200 наименований книг на русском языке, это больше, чем в Москве и Петрограде [19, с. 156]. Ирина Одоевцева в своих воспоминаниях замечает: «Большинство бежавших из России в восторге от берлинской жизни и наслаждается ею. Подумать только – сплошной праздник – магазины, где можно все что угодно купить, рестораны, кафе, такси. Чего же еще желать?» [18, с. 7]. В.В. Костиков объясняет это рядом объективных обстоятельств, как экономических, так и

политических. В это время Германия – одна из самых «дешевых» стран Западной Европы, с которой после гражданской войны сложились нормальные отношения, сохранялась высокая конвертация рубля. В 1920-е годы в многочисленных берлинских издательствах публикуются не только эмигранты, но и советские авторы, продолжается общение между русскими эмигрантами и советскими писателями, складывается удивительная обстановка советско-эмигрантского сообщества [14, с. 40–42]. О политических причинах пишет также Ю.В. Зобнин: 6 мая 1921 года в Берлине было подписано советско-германское соглашение о военнопленных и беженцах. Большинство русских были именно беженцы, «покинувшие Россию либо не по своей воле (военнопленные), либо силою непреодолимых исторических обстоятельств, спасаясь от ужасов Гражданской войны, то есть от террора как такового (красного, белого, зеленого – все равно), голода и невыносимых лишений военного быта» [8, с. 31].

Саша Черный становится активным участником литературной жизни Берлина. Он работает в издательстве «Грани», является литературным редактором альманаха «Грани»; позднее возглавляет литературный отдел редакции журнала «Жар-птица», издателем которого являлся А.Э. Коган. Журнал просуществовал с 1921 по 1926 год, последний 14-ый номер вышел уже в Париже. Главной темой была культура России. Примечательно, что первый номер открывало стихотворение Саши Черного «Искусство», в котором звучит мысль о том, что у покинутого Богом человека остаются Музы, а значит «Есть мир иной на этой злой земле!». Журнал во многом ориентирован на современные европейские журналы модернистского направления, сродни журналам начала XX века, издававшимся в России («Аполлон», «Весы», «Золотое руно», «Мир искусства»). Он отражал мир искусства, был богато иллюстрирован, с яркой красочной обложкой, чем значительно выделялся среди русской эмигрантской периодики 1920-х годов. Саша Черный вместе с Дон-Аминадо (А.П. Шполянский) задумывает детский журнал «Зеленая палочка», который стал выходить под редакцией А.П. Шполянского в Париже (1920–1921). В этом издании принимали участие многие русские писатели (И. Бунин, А. Куприн, А.Н. Толстой, К. Бальмонт, Тэффи и др.), журнал издавался с рисунками Ре-Ми (Н. Ремизов), С. Судейкина. Примечательно, что среди разделов журнала постоянным являлся раздел «Крепко помни о России» с рассказами о родине, а также объявлялись различные конкурсы на знание истории России, русской литературы.

С Берлином у поэта связано три плодотворных года жизни, пока не закрываются обанкротившиеся русские издания. Он активно публикуется в берлинских газетах «Руль», «Голос России», журналах «Сполохи», «Жар-птица». Кроме этого, сотрудничает с периодическими изданиями Парижа (газета «Свободные мысли», журнал «Зеленая палочка»), Риги (газета «Сегодня»), Праги (газета «Воля России»), выпускает двухтомную антологию русских поэтов для детей «Радуга» (1922), альманах для детей «Цветень»

(1922), привлекая в него современных писателей и поэтов. Отдельной книгой выходят стихи для детей «Детский остров» (1921), переиздана «Живая азбука» (1922, первое издание СПб., 1914).

Поэтический сборник «Детский остров» с иллюстрациями Бориса Григорьева опубликован, по-видимому, в 1920 году в Берлине в издательстве «Слово», хотя в книге местом издания указан Данциг (1921 год). О публикации и всех перипетиях, с ней связанных, в своих комментариях пишет А.С. Иванов со ссылкой на книгу И.В. Гессена «Годы изгнания» [3, с. 42-43], возглавлявшего в это время редакцию «Слово». В своих воспоминаниях известный издатель и публицист рассказывает о несостоявшейся попытке открыть филиал берлинского издательства в Данциге. Первая рецензия на «Детский остров», как указал А.С. Иванов, появилась еще в декабре 1920 года [16]. Поэтический сборник встречен был критикой удивительно тепло. В первых откликах на книгу авторы рецензий писали, что поэт спрятался на детском острове, чтобы отдохнуть «от тех общих и страшных мыслей, для которых не подыщешь нужного слова, потому что трудно соперничать в силе и выразительности с войной, голодом и мором» [16]. Многие современные исследователи также указывают на «Детский остров» Саши Черного как остров спасения для поэта, оказавшегося в эмиграции. Например, Е.О. Путилова: «Для Саши Черного этот остров, свободный для детской справедливой жизни и детской фантазии, оставался пока еще плодом доброго вымысла, сказочной утопии» [21, с. 46]. Или у В.А. Карпова читаем: «Действительно, мир детства был для писателя тем утопическим островом идеальной любви, веселья и покоя, куда ему хотелось сбежать от пошлости современной ему жизни и тягостных воспоминаний о прошлом» [13, с. 30].

Мир поэзии Саши Черного детскоцентричен. Детский остров живет жизнью ребенка, тем, что его интересует, что определяет его жизнь, – его проблемами, заботами, радостью и увлечениями. Поэтический и одухотворенный образ ребенка, увлеченного игрой, оказывается в центре детской поэзии Саши Черного. Для ребенка его детский остров, точнее, само детство, время освоения мира, – веселая, интересная и увлекательная игра. На детском острове Саши Черного царят идиллия и гармония [7, с. 39–59]. Забота о детях ставится одной из главных для поэта в новых условиях жизни, так он пишет А.И. Куприну: «Хотелось бы все-таки для детей еще что-нибудь состряпать: они тут совсем отвыкают от русского языка, детских книг мало, а для них писать еще и можно и нужно...» [15, с. 216]. Саша Черный много работает для детей: под его редакцией выходят книги В.А. Жуковского, И.С. Тургенева и А.П. Чехова для детей (изд-во «Слово», 1921–1922); пишет сказку в стихах «Сон профессора Патрашкина»; переводит немецкие сказки Рихарда Демеля «Волшебный соловей», Фрица Остина «Маленький король», Вильгельма Руланда «Гелокандр» (изд-во «Волга», 1923), Л. Гильдебранта «Приключения Боба» (изд-во «Новая книга», 1923) [См. современные издания некоторых из них: 21]. Но часть под-

готовленных и проанонсированных книг не вышла («Библейские сказки», «Вспомни!», «Возвращение Робинзона») [12, с. 658]. Он также дополняет и переиздает свои ранние книги стихов «Сатиры», «Сатира и лирика». Выходит новая третья книга стихов «Жажда».

Переиздание книги стихов «Сатиры» (1922, первое издание: СПб., 1910) имеет структурные исправления и дополнения. Об этом пишет в своих комментариях А.С. Иванов: «По сравнению с дореволюционной книгой изменения были действительно существенные: были изъяты многие стихотворения и целиком раздел «Невольная дань». Одновременно состав был дополнен стихотворениями, опубликованными в периодике в 1911 – 1916 годах, а также теми, что поэт дотоле не отдавал в печать» [11, с. 400]. Добавим к комментариям исследователя: кроме изменений стихотворного наполнения разделов имеются небольшие и текстовые изменения. Подход к переизданию, как видим, творческий. Например, цикл «Провинция» несет на себе отпечаток новых впечатлений: так, в житомирские реалии проникают иные географические пространства и образы, например, в стихотворениях «Виленский ребус», «На музыкальной репетиции», «Псковская колотовка».

В письме А.И. Куприну при сообщении о переиздании «Сатир» у Саши Черного вдруг вырывается горькая фраза: «Книжку свою («Сатиры I») переиздал с дополнением, на днях Вам вышлю. Нужна ли она сейчас кому-нибудь?..», но «нельзя же торжествующим сукиным сынам и последние человеческие вакансии уступать. Да и писать еще хочется, несмотря ни на что» [15, с. 218].

Во второй книге «Сатиры и лирика» (1922, первое издание: СПб., 1911) дополнения существеннее. Расширение происходит не только за счет включения ранее опубликованных стихотворений, но и созданных уже за рубежом. Новые стихотворения продолжают развивать основные темы и образы поэтических циклов («Бурьян», «У немцев», «Иные струны»). Как многие русские писатели и поэты, Саша Черный обращается к дореволюционному творчеству и на первых порах напоминает о себе как о сатирике, невероятно популярном в России, поскольку пока не собраны еще воедино новые вещи. Новый поэтический опыт представляет третья книга стихов «Жажда» (1923), состоящая из нескольких разделов, в которых фиксируются не только жизненные этапы, но и мировосприятие поэта. Это участие в Первой мировой войне, жизнь на литовском хуторе, отъезд в Германию и жизнь в Берлине и при этом неослабевающая тоска по родине. Показательны в этом плане названия разделов: «Война», «На Литве», «Чужое солнце» и «Русская Помпея». К.И. Чуковский объясняет название книги так: «жажда вернуться на родину» [27, с. 18].

Скорее права Л.А. Спиридонова, уточняющая: «Поэт говорил о трудной и горестной судьбе эмигрантов под «чужим солнцем». Прежний мир, потерянный ими, был окружен в стихах Саши Черного поэтическим

ореолом мечты, безумной жаждой вновь обрести родину, но не новую Россию, которой поэт не знал, а старую» [6, с. 200].

Третья книга стихов окажется и последней. Саша Черный много работает, публикуется, но собрать стихи и издать отдельной книгой уже не успеет. А.С. Иванов пишет в комментариях о подготовке книги стихов «Под небом Франции», о которой поэт упоминает в ответе на анкету в 1931 году, но публикация так и не состоялась.

Прозы в это время немного. Для детей написана большая часть «Библейских сказок». В альманахе «Жар-Птица» выходит ироническая зарисовка «Узаконенное любопытство (Об одном несерьезном, но чрезвычайно популярном искусстве)» (1921), посвященное современной декламации. Саша Черный выступает как рецензент, тепло отзываясь о поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилева, противопоставляя их поэзию советской. Откликается на издание стихов З. Гиппиус; на сборник рассказов «Собачья доля» о петербургской жизни в большевистской России. Состоится отдельное издание рассказа «Первое знакомство» (1923, первая публикация: М., 1912).

Немало невзгод выпало на долю семьи Гликберг, однако Мария Ивановна, жена писателя, с теплотой и благодарностью вспоминает многих поддержавших их в скитаниях за рубежом. И сам Саша Черный оставил добрую память о себе. О творческой помощи и поддержке поэта вспоминает В. Набоков: «Есть два рода помощи: есть похвала, подписанная громким именем, и есть помощь в прямом смысле слова: советы старшего, его пометы на рукописи новичка, – волнистая линия недоумения, осторожно исправленная безграмотность, – его прекрасное сдержанное поощрение, и уже ничем не сдерживаемое содействие. Вот этот второй – важнейший – род помощи я и получил от Александра Михайловича. Он был тогда вдвое старше меня, был знаменит <...>. С его помощью я печатался в «Жар-Птице», «Гранях», еще где-то... Он не только устроил мне издание книжки моих юношеских стихов, но стихи эти разместил, придумал сборнику название и правил корректуру» [17, с. 559].

Среди воспоминаний об эмиграции известны слова Романа Гуля о потерянном, раздавленном поэте, встреченном им: «В Берлине Саша Черный задержался недолго. Он был литературным редактором журнала «Жар-птица». Издал несколько книг: сатиру – стихи, прозу, но все (надо честно сказать) было не на прежней высоте. Я думаю, что А.М. Гликберга надо отнести к людям, совершенно раздавленным революцией. Он любил Россию, русскую культуру, русскую литературу страстно любил и этим жил <...>. Как-то я сказал Саше Черному, что всегда любил его стихи и даже (сказал) некоторые помню наизусть. Но Саша (неожиданно для меня) недовольно сморщился, как лимон надкусил, и пробормотал: – ”Все это ушло, и ни к чему эти стихи были...” Большевиком и творчески и душевно раздавил былого сатирика. Он переиздал в Берлине три тома своих сатир. Но все то, что писал внове, было – не то. Видно, сатирическому таланту

Саши Черного уже не на что было опереться <...>. Но все, что писал Саша Черный, прежней силы не достигало...» [5, с. 56–57]. Необходимо учитывать, что встреча Саши Черного с Романом Гулем произошла в Берлине, почти в начале эмигрантской жизни, когда еще была очень сильна боль от увиденного и пережитого в России. К сожалению, во втором томе воспоминаний Р.Б. Гуля Саша Черный лишь упоминается: ко времени «въезда» Гуля в Париж в 1933 году писатель уже умер.

В связи с изменениями экономической ситуации в Германии происходит отток русских эмигрантов из Берлина. В монографии «Литература русского зарубежья» В.В. Агеносов пишет: «Считается, что литературная жизнь Берлина пошла на убыль в 1923 году, когда в Германии наступил экономический кризис, стала галопировать инфляция (цены выросли в 200–300 раз), что привело к закрытию издательств и периодических изданий, а также к отъезду русских писателей в другие страны, в том числе и на родину» [1, с. 23]. Можно добавить и политические причины, связанные с изменением отношения к русским эмигрантам германского правительства [2]. В мае 1923 года семья Гликбергов покидает Берлин и перебирается в Италию, в Рим. Из письма Саши Черного Куприну: «Собираемся с женой в Италию: ей предлагают там уроки, а у меня на несколько месяцев будет литературная работа (все по детской части), с возможностью перевода в Америке на английский и еврейский языки (от двух бортов дулет в угол). Ждем визу и укладываем вещи: накопилась чертова куча хлама – то патентованный самозажигатель, то упражнения в заумном языке г. А. Белого в семнадцати томах, – что брать с собой, что выбросить – решить не легко» [15, с. 219].

По воспоминаниям жены поэта М.И. Гликберг в понимании Италии и Рима им во многом помогли прогулки по городу в сопровождении знатока итальянской культуры и искусства П.П. Муратова, поэта и историка Х.Ш. Сураварди, профессора русской литературы и языка Римского университета Э. Ло Гатто. Впечатления от прогулок по «вечному городу», знакомства с культурой и природой Италии войдут потом в поэтический цикл «Из Римской тетради». Публиковаться стихотворения будут позднее, в основном в Париже, в «Русской газете», «Последних новостях». За время пребывания поэта в Риме можно отметить публикацию пяти юмористических миниатюр, составляющих раздел «Римские камеи» («Сегодня», Рига, 1923); и четырех поэтических зарисовок, входящих в «Римские офорты», помещенные в берлинском журнале «Златоцвет» (№ 1, 1924).

Поэт обращается к крупной поэтической форме – пишет поэму «Дом над Великой», опубликованную позднее («Перезвоны», Рига, 1926), в которой с ностальгией воссоздает жизнь обычной русской семьи в Пскове. Так случилось, что именно Псков был последним городом России, в котором поэт жил до отъезда в эмиграцию. Во время Первой мировой войны Саша Черный служил в составе военного полевого госпиталя и в начале 1916 года был переведен в 18-ый полевой госпиталь в Пскове, позднее, в

1917 году, – в псковское Управление военных сообщений. Там же на какое-то время после февральской революции он был избран начальником отдела управления комиссара Северного фронта. В конце лета 1918 года вместе с другими беженцами перед вступлением Красной армии в город покидает Псков [12, с. 658].

Поэма с подзаголовком «Картины из русской жизни» написана в духе традиционного в эмигрантской литературе обращения к прошлому, к дореволюционной жизни; несколько сентиментально, со множеством деталей, передающих уютную атмосферу дома, теплоту человеческих отношений: «Любой пустяк из прежних дней / Так ненасытно мил и чуден» [26, с. 378]. Поэт создает яркие зримые образы, сочные живописные полотна – будь то пейзаж, натюрморт, портрет или бытовые сцены. Почти идиллическая картина, если бы не военное время, взятое для изображения. Война диссонансом врывается в спокойную и размеренную жизнь, но не войне посвящена поэма. Смерть и ужасы войны, известные А. Черному как ее участнику, остаются за границами поэмы. О них лишь глухие упоминания. Резкое переключение происходит в конце, когда происходит временной скачок: из военного времени в послереволюционное. Последние две строфы рисуют почти апокалиптические картины разрушенного мира: грязь, пыль, гниль, ржавчина, акцентируются серый, красный, черный цвета распада и смерти.

Семья Гликбергов живет в Италии недолго, это период зарождения в стране фашизма и установления режима Муссолини. Но дело не только в режиме Муссолини. Поэт оказался в творческой изоляции: мало русских, практически нет русских издательств. Из письма Саши Черного А.И. Куприну: «Живем в Риме пока сносно, у жены постоянные уроки (с детьми Л. Н. Андреева), я продал свой «Детский остров» французскому и американскому издательству право перевода. Очень хочется писать для детей. Русских журналов для детей нет, альманахов – тоже. Если есть в Париже французские журналы для детей (несомненно есть), то куда и что посылать для перевода (прозу, конечно)? Если Вы в данном случае можете немного помочь мне, глубоко буду Вам обязан. <...> Книг здесь нет, знакомых – ни души. Вообще, как в погребке» [15, с. 219–220].

После экономического кризиса в Германии центр русской эмиграции в 1923 году постепенно переместился в Париж, куда в марте 1924 года переезжает Саша Черный.

Список литературы

1. Агеносов В.В. Литература russkogo зарубежья (1918–1996). – М.: Терра; Спорт, 1998.
2. Винник А.В. Германские власти и русский Берлин в 1920-е гг. По материалам Российского государственного военного архива // Русский Берлин 1920–1945: Междунар. науч. конфер. – М.: Русский путь, 2006. – С. 363–368.
3. Гессен И.В. Годы изгнания. Жизненный отчет. – Paris: YMCA-PRESS, 1979.
4. Гликберг М.И. Из мемуаров // Российский литературоведческий журнал. – 1993. – № 2. – С. 240–248.

5. Гуль Р. Я унес Россию: Антология эмиграции.– Нью-Йорк: Мост, 1981. – Т. 1: Россия в Германии.
6. Евстигнеева Л. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. – М.: Наука, 1968.
7. Жиркова М.А. Саша Черный о детях и для детей. – СПб.: Лема, 2012.
8. Зобнин Ю.В. Поэзия белой эмиграции: «Незамеченное поколение». – СПб.: СПбГУП, 2010.
9. Иванов А. «Ах, зачем нет Чехова на свете!» (Проза Саши Черного) // Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 4: Рассказы для больших. – С. 5–24.
10. Иванов А.С. Комментарии // Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 1: Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905–1916. – С. 389–453.
11. Иванов А.С. Русский ковчег. Муза Саши Черного в эмиграции // Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 – С. 5–22.
12. Иванов А.С. Хроника жизни Саши Черного // Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 5: Детский остров / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. – С. 656–659.
13. Карпов В.А. Проза Саши Черного в детском чтении // Начальная школа плюс До и После. – 2005. – № 4. – С. 30–34.
14. Костиков В.В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). – М.: Междунар. отношения, 1990.
15. Куприна К.А. Куприн – мой отец. – М.: Худож. лит., 1979.
16. Н.В. Саша Черный. Детский остров. С рисунками Бориса Григорьева. – Берлин: Слово, 1921 // Руль. – Берлин. – 1920. – 26 декабря.
17. Набоков В. Памяти А.М. Черного // Черный Саша. Улыбки и гримасы: Избранное: в 2 т. / сост. А. Иванов. – М.: Локид, 2000. – Т. 2: Рассказы. – С. 559–560.
18. Одоевцева И. На берегах Сены. – М.: Худож. литература, 1989.
19. Попов А.Н. Русский Берлин. – М.: Вече, 2010.
20. Путилова Е. Русская поэзия детям // Русская поэзия детям / вступ. ст., составление, подгот. текста, биограф. справка и примеч. Е.О. Путиловой. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 5–48.
21. Сказки о принцессах, королях и колдунах. Пересказал Саша Черный / вступ. ст. С. Никоненко. – М.: Стрекоза, 2012.
22. Соколов А.Г. «Сатириконцы». Саша Черный, Тэффи и Аркадий Аверченко // Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 146–156.
23. Сомова С.В. «Жар-птица» как образец русского модернистского журнала в Берлине 20-х гг. XX в. // Вестник СамГУ. – 2010. – № 1(75). – С. 169–178.
24. Саша Черный. «Детский остров». – Берлин: Слово, 1920 // Русская книга. – Берлин. – 1921. – № 2. – С. 10.
25. Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932.
26. Чуковский К.И. Саша Черный // Черный Саша. Стихотворения. – СПб.: Петербургский писатель, 1996. – С. 5–26.

**В.В. Розанов: постижение антиномий национального характера
сквозь призму русского искусства**

В статье рассматривается постижение антиномий национального характера В.В. Розановым на примере работ философа, в которых выразилось его понимание сущности современного ему русского искусства конца XIX – начала XX века, объединенных автором в книгу «Среди художников» (1913). Осмысление конкретных явлений русского искусства выводит В.В. Розанова на уровень обобщений, раскрывающих сущностные черты национального характера, важные особенности исторического пути России; обнаруживается прогностический характер обобщений философа. Анализируются статьи Розанова о творчестве художников М. Нестерова, Ф. Малявина, скульптора П. Трубецкого.

In article comprehension of antinomy of national character by V.V. Rozanov on the example of works of the philosopher in which his understanding of essence modern was expressed to it the Russian art of the end by XIX – the XX century beginning is considered: they were incorporated by the author in the book «Among artists» (1913). The judgment of the concrete phenomena of the Russian art is brought by V.V. Rozanov to level of generalizations opening intrinsic lines of national character, important features of a historical way of Russia. The forecast character of the generalizations of the philosopher are discovered. The articles by Rozanov about the creative works by the painters M. Nesterov, F. Maljavin, sculptor P. Trubetsky are analyses.

Ключевые слова: религиозно-философские взгляды, русское искусство, национальный характер, христианская аксиология, антиномии.

Key words: religious and philosophical views, Russian art, national character, Christian axiology, antinomy.

Василий Васильевич Розанов, как известно, был одной из самых сложных и противоречивых фигур в русской философской мысли конца XIX – начала XX века. В нашей стране вокруг этого имени после революции и до 1990-х годов образовалась «фигура умолчания», в странах же Западной Европы и США книги Розанова переводились, издавались статьи и монографии, посвященные его творчеству [4]. В современной российской науке, несомненно, наибольший вклад в популяризацию, подлинно научное издание и изучение творчества В.В. Розанова принадлежит А.Н. Николукину, издавшему 12-томное собрание сочинений писателя и философа, Розановскую энциклопедию, книги о его жизни и творчестве [5; 6; 10]. Биографическое жизнеописание мыслителя осуществлено В. Сукачом [13], В. Фатеевым [14]. Религиозно-философским взглядам В.В. Розанова посвящены труды многих ученых [8]. Несмотря на несомненную актуализацию изучения творческого наследия В.В. Розанова в

различных отраслях современного научного знания (философии, литературоведения), все же, полагаем, до исчерпанности здесь еще далеко.

В ограниченных рамках данного материала обратимся к тем работам философа, в которых выразилось его понимание сущности современного ему русского искусства конца XIX – начала XX века. Как верно было замечено А.Н. Николюкиным, «нетрадиционные мысли Розанова в области литературы, философии, религии и сегодня не утратили своей свежести и интереса» [4, с. 8]. Это же можно отнести и ко взглядам Розанова на русское искусство: живопись, скульптуру, театр, – эта часть его наследия исследована менее прочих.

Многочисленные статьи, эссе, рецензии, бывшие непосредственным откликом на события русской художественной жизни, были позднее собраны В.В. Розановым в книгу «О художниках» (1913). В этих работах узнаваема уникальность художественного сознания автора как создателя будущих необычных книг: «Уединенное», дилогии «Опавшие листья». Мы имеем в виду не композиционную форму: как известно, книги эти отличает особого рода фрагментарность. Здесь узнаваем стиль «будущего Розанова», которому присуща, по нашему убеждению, «импрессионистичность мысли». В связи с «Уединенным» и «Опавшими листьями» эта проблема нами рассматривалась [2]. Здесь укажем следующее. «Импрессионизм мысли» – это термин Вл. Соловьева, примененный им к поэзии К. Случевского. К книгам В.В. Розанова вполне подходит объяснение такого художественного явления, данное Соловьевым: «Всякое даже самое ничтожное впечатление сейчас же переходит у него в размышление, дает свое отвлеченное умственное отражение и в нем как бы растворяется» [12, с. 366]. Полагаем, и книга «Среди художников» обладает подобными уникальными качествами. Однако главная задача данной статьи – осмыслить своеобразие религиозно-философского, эстетического постижения В.В. Розановым антиномий русского национального характера в эпоху социальных катаклизмов начала XX века через его восприятие заметных явлений в русском искусстве этой эпохи.

Ныне понятно, что эта эпоха, получившая позднее громкое имя эпохи Серебряного века в русском искусстве, эпохи религиозно-философского Ренессанса, – отличалась мощным «аккордным» звучанием самых значимых для национального самосознания тем, и среди них главнейшей можно считать проблему выхода русской философской и художественной мысли из духовного кризиса, тисков позитивизма. Собранные в книгу «Среди художников» работы Розанова как раз и освещают эту проблему, причем, многомерно, с разных ракурсов, но всегда – онтологично.

Обратимся вначале к откликам В.В. Розанова на живопись. Несколько небольших работ он посвятил творчеству М.В. Нестерова. Рассуждая в целом о его произведениях, которые Розанов называет «церковной русской живописью», философ убеждает, что это – «религиозный феномен» [9]. По Розанову, это означает «одно во всем»: «...он (Нестеров. – В.З.), его

личность, как и совокупность нарисованного им, образуют религиозный феномен, цельный в себе, замкнутый и законченный» [9, I, с. 253]. Основное в этом феномене, как указывает философ, это молитвенность Православия, изображенная Нестеровым. Соотнося свои рассуждения с историей религии, историей нашей живописи, Розанов видит заслугу Нестерова в том, что молитва на его полотнах «лична, порывиста, пылает, а не теплится» [9, I, с. 254]; по сравнению с другими художниками, у которых «народные сцены», по мысли Розанова, «являли собою в истории нашей живописи как бы «la nature morte» религии, Нестеров дает и дал ее «la nature vive» [9, I, с. 254].

Размышляя над крупным полотном М.В. Нестерова «Святая Русь», Розанов продолжает развивать это свое видение своеобразия нестеровского дарования: «Нестеров не иконописец. Не его дело писать «Бога», а только «как человек прибегает к Богу». *Молитвы*, а не Тот, к Кому молитва» [9, I, с. 255]. (Курсив автора. – В.З.). И это не ставится в вину художнику, а проясняется именно как устремленность его художественной индивидуальности. Розанова восхищает проникновение Нестерова в многоликую душу молящегося русского народа, его глубинную связь со своей родной землей: «Это молящаяся Русь! И как она скомпонована! Ни одного повторения! Все пришли *со своею молитвою*, каждый и каждая принесли «Вседержителю» свою молитву, свое исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию <...>. И наконец, пейзаж, покрытый снегом, с нашей северной плохой растительностью, и эта «любимая» синичка на тростинке, возле земли, - до чего все это «наше»! И как все это художник угадал или подметил и возлюбил!.. Нигде – мертвой точки, на огромном полотне» [9, I, с. 256].

В заметках В.В. Розанова о Нестерове в очередной раз проявилась такая его черта, как умение корректировать свое мнение, не оставаться в плену однажды полученных представлений. Так, увидев написанную художником икону Богородицы, Розанов, сказавший, что тот не иконописец, оговаривается: «Это просто хорошо, как красота, как религиозное...» [9, I, с. 256]. Но все же и в образе Богородицы у Нестерова Розанову прежде всего близка мысль необыкновенной близости Богородицы русскому человеку именно оттого, что она – *молящаяся* в его сознании: «Да ведь Богородица и молилась, а не только на Нее молятся: Богородица со скорбным путем своим, с «оружием, проведенным через Ее сердце», - это «наше, «мы»; т.е. высшее, чем мы, но все же глубоко человеческое, а не одно и поглощающе-небесное. И это удалось Нестерову» [9, I, с. 256].

Глубокие наблюдения о сути розановского понимания сути исканий художника принадлежат Л.А. Смирновой. Из рассуждений Розанова становится ясно, как пишет исследователь, что «потребность молиться проистекает не только от переживаемого мрака, но – от света, венчается не только утлением страданий, но – прославлением радости бытия» [11, с. 532].

Писавшие о Розанове давно заметили одну совершенно особенную черту его мирозерцания. Так, Волжский еще в самом начале века отмечал: «...он любит реальность на ее блистающей радуге жизни, светлой, солнечной поверхности, но в нем еще сильнее развито, утончено и обострено чувство глубинной действительности... В Розанове сильно мистическое чутье, чутье ноу-менального... он живо, почти осязательно испытывает «касание мирам иным» [1, с. 34]. (Курсив мой. – В.З.).

Особенно важным представляется подчеркнуть, что «мысли-импрессии» В.В. Розанова, конкретным впечатлением рожденные, часто выходят на уровень онтологических обобщений, раскрывающих сущностные черты национального характера, важные особенности исторического пути России. Так, подводя итоги увиденному на выставке картин М. Нестерова и В. Васнецова, философ заключает: «О Нестерове, Васнецове можно сказать, что они оба изменили характер православной русской живописи, внося в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного начала. Суть-то православия они бесконечно возлюбили: но суть эту и бесконечно изменили. Просто они одолели ее своим талантом» [9, I, с. 259].

Можно не соглашаться с Розановым в его трактовке тишины как бесконечной эпичности в религиозной живописи, обусловленной, по его мнению, тем что многие мастера древности были подчас «религиозно-неодушевленны» [9, I, с. 258]. Полагаем, здесь философ противоречит и собственным высказываниям (что не редкость в его текстах), когда справедливо утверждает, что «Русь, сравнительно с Западом, прожила бесшумную историю: вместо крестовых походов – «хождение игумена Даниила во Св. Град Иерусалим», вместо Колумба и Кортеса – странствование купца Коробейникова в Индию, вместо революций – «избрание Михаила на царство»... Все тише, глаже. Без этих Альп <...> Религия наша, церковь наша – это тоже едва-с – «валдайскими возвышенностями» необозримая равнина, на которую не заглядится художник или мыслитель, но где отдыхает душа... «утихает сердце», «облегчается» грусть, горе, печаль... Вот православие, тихое, милое, без Монбланов, без бурь» [9, I, с. 258].

Здесь Розанов касается одной из коренных интуиций русской исторической жизни. Трудно переоценить такое убежденное представление философа о «статусном» месте состояния тишины в исторических пространствах «русского мира». Оно соотносимо с позднейшими глубокими культурно-историческими исследованиями академика А.М. Панченко, писавшего об истоках культурного мифа о «тишайшем» русском царе Алексее Михайловиче: они увиденны ученым «в старинной формуле «тишина и покой», которая символизировала благоустроенное и благоденствующее государство» [7, с. 17]. Приводя многочисленные цитаты из Хронографа 1617 года (к примеру, избрание на престол Михаила Романова изображается там как «сладостная тишины свободный день»),

А.М. Панченко заключает: «...в государственной фразеологии «мятеж» регулярно противопоставляется «тишине» [7, с. 18].

Розанов же в начале XX века чутко улавливал непрочность этого состояния русской жизни, угрозу ему, горестно предполагая: «...и, может, быть, мы придвинулись к тому, что Монтескье назвал несчастьями истории» [9, I, с. 258]. (Укажем, что статья написана в 1907 году). Поэтому появление Нестерова и Васнецова Розанов считает промыслительным: «Тут, как звонкая песня жаворонка из голубого жаркого неба, раздалась музыка и музыкальность Васнецова, Нестерова. «К небу! К небу!» Все оглянулись к небу. Вот отчего мы их любим» [9, I, с. 259].

Воззрения В.В. Розанова, как мы знаем, всегда отличались антиномичностью. Не стали исключением и его размышления об искусстве, - это заметно и по приведенным выше примерам, и по другим его работам, - к примеру, статьи о впечатлении от выставки Ф. Малявина и его ставшей широко известной картины «Бабы» В статье «Бабы» Малявина» (1903) Розанов вновь поражает своей способностью в частном случае, конкретном произведении обнаружить и осмыслить его онтологическую глубину (разумеется, речь идет об очень талантливых художниках, но, думается, именно Розанов впервые обозначил подлинный масштаб их дарования).

В картине Ф. Малявина он сразу же оценил и выделил ее идею, заключенную в названии: «Это – «идея»!.. Три... не «крестьянки», не «русские», но именно «бабы» – до такой степени выразительны, что могут поспорить с известными «Богатырями» Васнецова, как символ «свято-отечественного»... [9, I, с. 213]. И далее: «Три бабы» Малявина выражают Русь не которого-нибудь века, а всех веков, — но выражают ее не картинно, для сложения «былины», а буднично, на улице, на дворе, у колодца, на базаре, где угодно» [9, I, с. 213]. По верному замечанию Л.А. Смирновой, «Розанов отстаивал принципы постижения внутренней сущности явлений. Причем, он прозорливо находил ее даже в будто чисто бытовых композициях» [11, с. 532].

Философ подметил ставшую в русском искусстве начала XX века одну из ее ведущих черт: *поэтизацию обыденного в русской жизни*. Это стало свойственно живописи И. Левитана, К. Коровина, В. Серова, И. Грабаря, Г. Серебряковой и мн.др. Так утверждались бытийные, вечный, устойчивые начала «русского мира», который был так дорог всем и существование которого уже ощущалось чутким художественным «ухом» в перспекции грядущего разрушения.

Поразительную вещь сумел заметить Розанов: «Художник, вероятно, и сам не обратил внимания, что его краски «трех баб» дают состав русского национального флага; а смотря картину и на бессознательный выбор художником этих красок, начинаешь думать, что красно-сине-белый флаг выбран нами во флаг неспроста, а тут – «кровь говорила»...» [9, I, с. 213]. Так удивительно проясняется в мыслях-импрессиях В.В. Розанова его восприятие сущности художественного дара как глубинной интуиции, связы-

вающей художника с историческим национальным бытием, - и одновременно и его собственное восприятие этого бытия как неразрывной со своей собственной судьбой сущности: чего стоит выражение о флаге – «выбран нами»!

Однако необходимо вернуться к проблеме антиномичности философских построений Розанова: полагаем, эта особенность его мышления способствовала обнаружению и антиномичности исследуемого им объекта, - в данном случае картины Ф. Малявина. Он сумел увидеть, что образы картины, несмотря на ее поэтическую цельность, содержат в себе необычайно яркие и глубокие типажи-обобщения весьма противоречивого свойства. Розанов пишет: «Искусство подражает природе», - тут познаешь глубину этого аристотелевского определения. «Бабы» нравятся от того, что в них с волшебной точностью схвачены действительно три господствующие русские «географические» лица. И от этих трех баб пойдет потом вся Русь, - родятся «Богатыри» Васнецова, как нечто позднейшее и благообразное» [9, I, с. 214]. В характеристике этих увиденных философом «географических», - а точнее было бы сказать, этнографических лиц выделим следующее. Розанов противопоставляет здесь два женских типа, воссозданных кистью Малявина: мягко-поэтический и жестокий, безжалостный. Так, в левой фигуре картины, по мнению философа, «дано «залетное» начало нашей истории, те неизвестно откуда берущиеся мечты, фантазии, чувства долга или ответственности, вообще драма и мука, - которые на заре истории скажутся мифом и образом «вещей птицы Гамаюна», выльются немного позднее в «Слове о Полку Игореве», сложат лучшие, заунывные народные песни, и, под конец, выразятся музы Лермонтова и Чайковского. Вещее, поэтическое и красивое начало» [9, I, с. 215].

Но «настоящую знаменательность», как считает Розанов, сообщает картине правая фигура: «Это она придала красный, огненный колорит ей, величину, яркость, незабываемость. <...> Он только хорошо подметил значительность этого типа, нашел, что это – не просто факт, а идея и фатум истории. Бабу эту ничто не раздавит, а она собою все раздавит. Баба эта – Батый. От нее пошло, «уродилось», все грубое и жестокое на Руси, наглое и высокомерное. Вся «безжалостная Русь» пошла от нее. Тут – и Аракчеев, тут – и «опричнина» Грозного, и все худое...» [9, I, с. 215].

Как видим, и здесь Розанов блестяще проявляет присущую ему способность видеть отраженную в явлениях искусства сразу «всю Русь», если можно так выразиться, обнажить многогранную суть национального характера – от древнейших истоков, сформировавших его, до современности. При этом современное значение произведения искусства зачастую в оценках Розанова, как видно, наделено провидческими качествами.

Подтвердим это и на примере восприятия Розановым другого рода искусства – скульптуры. Его блестящее эссе о памятнике Александру III Паоло Трубецкого во многом соотносится с суждениями о малявинских

«Бабах». Предваряет его появление очерк «К открытию памятника государю Александру III» (1909).

Князя П. Трубецкого В.В. Розанов считал лучшим русским скульптором той эпохи. Появление памятника философ считал очень своевременным, ибо «все в России оглянутся на 13-летнее царствование Александра III и на монументальную личность столь рано и столь неожиданно скончавшегося Царя» [9, I, с. 309]. Чрезвычайно показательно, что в эпоху, которую принято называть «между двух революций», когда в русском обществе критицизм в отношении монархии все усиливался, В.В. Розанов пишет об Александре III в тоне глубокого уважения к нему как к личности и признания его заслуг как Императора, - при этом оценки Розанова подкреплены глубоким знанием исторических фактов.

Непосредственно в очерке, посвященном памятнику «Paolo Trubezkoï и его памятник Александру III» (1909?), В.В. Розанов, как это свойственно ему, не просто дает отклик «на злобу дня», а выстраивает парадигму своей историософии, - выстраивает на соотношении антиномий русской жизни. Эти антиномии воплощены для Розанова в двух образах – Царя и коня, на котором он восседает: «Это замечательно! Тут все мы, вся наша Русь...» [9, I, с. 322].

В памятнике Трубецкому поражает образ огромного неуклюжего коня, за что от критики автору пришлось выслушать немало упреков. Но В.В. Розанов угадал выраженную скульптором идею несогласованности устремлений всадника-Царя с «благородным, полугрустным взглядом» и коня с головой «упрямой и глупой»: «Конь не понимает, куда его понукают. Да и не хочет никуда идти. Конь – ужасный либерал: головой ни взад, ни вперед, ни в бок» [9, I, с. 325].

Стиль Розанова искрит грустной иронией: «Ничего не поделаешь, - говорит Всадник, - никуда не едет; одни либералишки, с которыми каши не сварить...» [9, I, с. 326]. Розанов рассуждает: «Между добрым, «благим предначертанием» Всадника и злым конем с раскрытой пастью есть какое-то недоумение, что-то несоответствующее. Конь, очевидно, не понимает Всадника, явно благого, предполагая в нем «злой умысел» всадить его в яму, уронить в пропасть. Конь так туп, что не видит, что ведь с ним полетит и всадник туда же, и, значит, у него явно нет «злого умысла», не может его быть... С другой стороны, видя, что конь храпит, всадник принимает его за помешанную, совершенно дикую и опасную лошадь, на которой если нельзя ехать, то хоть следует стоять безопасно и недвижно. Так все это и остановилось, уперлось...» [9, I, с. 327].

Так глубоко и образно В.В. Розанов объяснил свое понимание назревавшей трагедии русской истории. Полагаем необходимым подчеркнуть, что философ, - как это видно из всех его произведений, - был очень ревностным по отношению к своей родине человеком, по-христиански принимающим вместе с ней все, что было ниспослано Божественным промыслом. Завершая статью о памятнике Александру III, Розанов бле-

стяще защитил скульптора от нападок мудрой апелляцией к Пушкину: «И хулителям его, не понимающим хулителям, ответим то же, что простой Пушкин ответил на «великолепные» рассуждения Чаадаева: «Нам другой Руси не надо, ни другой истории» [9, I, с. 327].

Подводя итоги этого небольшого исследования, заметим следующее. Полагаем, трудно переоценить значение еще не в полной мере освоенных современной наукой трудов В.В. Розанова, посвященных русскому искусству. Сквозь призму религиозно-философских воззрений философа осмысленные, получают глубокое и актуальное звучание многие художественные явления русского искусства, - здесь затронуты только избранные примеры. В свете этих воззрений мысль философа всегда оказывается и онтологически глубокой, и аксиологически выверенной.

Список литературы

1. Волжский (А. Глинка). Мистический пантеизм В.В. Розанова // Новый путь. – 1904. – № 12. – С. 34.
2. Захарова В.Т. Импрессионизм мысли: «уединенное» и «Опавшие листья» В. Розанова // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – № 5–6. – С. 177–189.
3. Николюкин А.Н. В.В. Розанов в русской и американской критике // Русская литература в зарубежных исследованиях 80-х годов. – М.: Знание, 1990. – С. 22–46.
4. Николюкин А.Н. В.В. Розанов и его мирозерцание // Розанов В.В. Уединенное / сост., вступ. ст., комм., библиогр. А.Н. Николюкина. – М.: Политиздат, 1990. – С. 5–20.
5. Николюкин А.Н. Василий Васильевич Розанов – писатель нетрадиционного мышления. – М.: Знание, 1990.
6. Николюкин А. Розанов. – М.: Молодая гвардия, 2001.
7. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ // А.М. Панченко. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000.
8. Розанов В.В.: Pro et contra. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология: в 2 кн. / сост. В.А. Фатеев. – СПб: изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1995.
9. Розанов В.В. М.В. Нестеров // Розанов В.В. Собр. соч.: в 11 т. / под общ. ред. А.Н. Николюкина. – М.: Республика, 1994. – Т. 1. Среди художников: Итальянские впечатления. Среди художников.
10. Розановская энциклопедия / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: РОССПЭН, 2008.
11. Смирнова Л.А. В.В. Розанов о вечном в русском искусстве // Наследие В.В. Розанова и современность: материалы Международной научной конференции / сост. А.Н. Николюкин – М.: РОССПЭН, 2009. – С. 530–535.
12. Соловьев Вл. Импрессионизм мысли // Вл. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990.
13. Сукач В. Жизнь Василия Васильевича Розанова «как она есть» // Москва. – 1991. – № 10–11; 1992. – № 1–4; 7–8.
14. Фатеев В.А. В.В. Розанов. Жизнь, творчество, личность. – Л.: Худож. лит., 1991.

Метафизика любви в дневниках М.М. Пришвина

В статье анализируются размышления о сущности эротического чувства в дневниковых записях М.М. Пришвина. Устанавливается, что в понимании онтологической сущности любви М.М. Пришвин близок к философским идеям Вл. Соловьева, Н.А. Бердяева, А. Шопенгауэра, О. Вейнингера, В.В. Розанова и др.

In this article is analyzed of M.M. Prishvin's reflections on the essence of erotic feelings in diary discourse of writer. In the understanding of the ontological essence of love M.M. Prishvin close to the philosophical ideas of the Vl. Soloviev, N.A. Berdyaev, A. Schopenhauer, O. Weininger, V.V. Rozanov and others.

Ключевые слова: М. Пришвин, метафизика, Эрос, всеединство, пол, род.

Key words: M. Prishvin, metaphysics, Eros, Vseedinstvo, gender, genus.

Для творчества самобытного и оригинального писателя М.М. Пришвина (1873–1954) характерно родство с философско-мировоззренческими идеями своего времени, которые в полной мере отразились в его дневниковых книгах, охватывающих почти столетия. Пришвин входит в литературу с весьма оригинальной концепцией любви. Своеобразие Пришвина как писателя-философа в том, что он не стремился, в отличие от других мыслителей, «...простую, ясную мысль, действующую полезно в голове каждого умного человека, вытащить, как пружинку из часов, и показать в бесполезном состоянии» [3, с. 461]. Он боится «думать без участия сердца (любви)» [3, с. 461]. Размышления Пришвина о сущности эротического чувства в дневниках настолько глубоки, что можно говорить об особой, пришвинской метафизике любви, в которой, однако, существуют как точки соприкосновения, так и расхождения с представлениями многих философов (Вл. Соловьев, Н.А. Бердяев, А. Шопенгауэр, О. Вейнингер, В.В. Розанов и др.).

В понимании онтологической сущности Эроса Пришвин очень близок к философии Вл. Соловьева (1853–1900), выразителя неоплатонического направления. Только с помощью любви, считал Пришвин, «любящий под влиянием другого как бы находит себя, и оба эти найденные, новые существа соединяются в единого человека: происходит как бы восстановление разделенного Адама» [3, с. 433]. Здесь писатель разделяет мысль Вл. Соловьева, утверждавшего, что любовь – это воссоединение двух противоположных начал – мужского и женского, вследствие чего рождается «истинный человек».

С Вл. Соловьевым Пришвина роднит и понятие об истинной любви как о телесно-духовном единстве. Пришвин не хочет теряться в «слепой любви» (физической страсти) или бежать «от грешной женщины к идеалу святой мадонны»: «Мне бы хотелось иметь такую любовь, в которой идеальная была святая брачная ночь, восторг участия в творчестве жизни...» [3, с. 190]. Эрос для Пришвина – способ соединения двух миров – духовного и телесного. Счастья невозможно достичь, пользуясь только духовной или только телесной составляющими любви. Очень часто Пришвин сравнивает любовь с водой и называет плотскую любовь без духовной основы «соленой и негодной» [3, с. 376].

Духовная любовь (от Бога) и плотская любовь (от земной страсти), с одной стороны, не зависят друг от друга, но, с другой стороны, существуют в оппозиционном единстве, и чтобы несчастье не постигло, необходимо держаться «в любви своей так высоко, чтобы, встав на цыпочки, на большие пальцы, земли касался бы, а концами длинных пальцев руки доставал бы до неба...» [3, с. 383]. Признавая важность половой любви, Соловьев говорит о необходимости просветления и одухотворения плоти. У Пришвина «безликое удовлетворение похоти» [9, с. 199] постыдно. Только в отношениях со своей второй женой Лебедевой ему, по его признанию, удалось добиться «негреховности плоти», когда любовь началась не с плотского, а с духовного влечения: «...я теперь больше уже не чувствую той отдельности своей от женского тела, в которой разгорается плоть. Напротив, мне удавалось для удовлетворения добиться через близость тела прикосновенности к душе, чтобы плоть моя не выходила из меня, а растворялась в моей крови. За счет этого растворения получается постоянное любовное состояние, постоянная мысль обо всем через друга (от этого получается не удовлетворение, а со-творение, т.е. творчество в сообществе с Целым)» [9, с. 200].

Так же, как и Вл. Соловьев, Пришвин считает, что обуздать врожденный эгоизм может только любовь: «Когда долго живешь с человеком, приживаешься к нему, то тебе становится удобно здесь и, напротив, страшно где-то там, не у себя, на стороне. Это чисто эгоистическое чувство привязанности часто принимают за любовь. Вот и надо от этого освободиться» [3, с. 355–356]. Только с помощью «родственного внимания» к тому, кого любишь, можно добиться подлинной любви: «Подлинная любовь не может быть безответной, и если все-таки бывает любовь неудачной, то это бывает от недостатка внимания к тому, кого любишь. Подлинная любовь прежде всего должна быть внимательной, и от силы этого родственного внимания зависит сближение» [9, с. 21].

Пришвин согласен с Соловьевым и в том, что смысл любви заключается не только в продолжение рода: «Любовь у человека не исчерпывается рождением детей: у человека любовь не только в этом. И вот именно из этого "не только" развиваются все бездетные теории любви (вроде как в "Крейцеровой сонате"), монашеский аскетизм» [9, с. 193]. Любовь для пи-

сателя – постижение себя и растворение в другом человеке в общей гармонии Всеединства, ведь «на земле у людей существует великая любовь, единая и беспредельная» [3, с. 373]. «В море всеобщей любви человеческой» [3, с. 373] можно войти только при помощи своей единственной и неповторимой любви. Размышляя о любви, Пришвин испытывал чувство космического всеединства: «...когда я любил, то одновременно со мной тысячи таких же, как я, и людей, и растений, и животных совершали этот круг... Я хочу сказать, что все их дыхания, тревожные, все их мысли и чувства я сливал в себе...» [3, с. 24]. Любовь заключает в себе всю вселенную и приобщает каждого человека к вечности: «...так в любви все светит, и весь мир прелестью становится и все хорошо, но пройдет – и нет ничего, будто сошел паводок. В человеческом же чувстве любви есть настоящая вечность и долг» [3, с. 342]. Возлюбленная для писателя представляется воплощением целостности и красоты мира: «Вы и моя совесть, и правда, истина и красота» [3, с. 71]. Писатель вообще утверждает, что красота управляет миром, в центре которого сияет неподвижный золотой цветок. Весь мир вращается вокруг цветка, следовательно, и он и его возлюбленная тоже где-то вращаются, а чтобы быть вместе необходимо «ничего не определять, а вот как эти мелкие искорки стать в ряды и вертеться со всем миром...» [3, с. 21]. Это корреспондирует с представлениями Вл. Соловьева о «неподвижном солнце любви»:

Смерть и Время царят на земле, -
Ты владыками их не зови;
Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви [11].

Пришвин утверждал, что «когда человек любит, он проникает в суть мира...» [3, с. 64], и это проникновение рождает живую связь человека со всем великим миром: «Я помню весеннее утро, когда любовь, заключенная в сосуде, пролилась на землю, и засияло все от нее на опушке леса; изумленный нахлынувшим чувством благодарности неведомому существу, я обращал глаза свои – и все вокруг меня вспыхивало светом и открывалось мне в тайном своем существе: дятел, бегущий быстро по стволу дерева, мне представился лесным графом в маленькой шапочке и горностаевой мантии, сережки на снегу уже цветущего ореха – весенним золотым фондом всего леса, молодая осиновая роща с позеленевшей корой – пучками зеленых свечей...» [3, с. 144–145]. Бескорыстная любовь к человеку рождает любовь к прекрасному миру: «Знаешь ли ты ту любовь, когда тебе самому от нее нет ничего ни теперь и не будет, а ты все-таки любишь через это все вокруг себя и ходишь по полю и лугу и подбираешь красочно одно к одному, синие васильки, пахнущие медом, и голубые незабудки» [3, с. 279–280].

Пришвин, как и Н.А. Бердяев (1874–1948), считал, что любовь – это творческий акт и с ним связано любое творчество: «...всякое настоящее творчество есть замаскированная встреча одного любящего человека с другим, и часто на таких больших отрезках времени, что без книги, картины,

звука эти люди в пределах земли никак не могли бы встретиться. Через тоску, через муку, через смерть свою, через все препятствия силой творчества переходит человек навстречу другому...» [3, с. 299]. И песня любви, которая рождается в творчестве, должна быть «направлена в мир, к другим, но никак не внутрь к себе, и поэт только смешон, если направляет стихи свои собственной возлюбленной» [3, с. 191]. Пришвин стремится проникнуть в человеческое сердце и сказать о том, что в творчестве с помощью любви можно преодолеть любые страдания: «...я уверен в своем высшем долге сказать людям новое слово о любви, никак не в смысле "счастья", а любви, как о силе, преодолевающей страдание» [3, с. 414], но за любовь нужно бороться.

В понимании феномена любви как свободы писатель близок Бердяеву: «...свобода – это свет любви на кремнистом пути жизни» [3, с. 115]. Пришвин сравнивает ее с огромным хомутом, «в который одинаково проходит и слон, и лошадь, и осел», но только «в истинной свободе хомут по шее всякому животному и воз по силам <...>. И эта свобода есть лишь другое название любви» [3, с. 115]. Любовь нельзя делать своей собственностью, потому что обычно это заканчивается драмой: «Да, любовь есть, конечно, единая сила, но дело человека состоит в том, чтобы лишиться любви перехода ее в собственность и порождаемую ею смерть» [3, с. 383]. Писатель прекрасно понимает, что мужчина и женщина по-разному относятся к любви. Женщина при помощи любви способна проникнуть во все дела, а мужчина, ценя любовь, «тем самым и остается мужем, что предоставляет всего себя ей, уверенный в том, что в его мужское творческое начало женщина не может никогда проникнуть. Но чем она глубже проникает, тем она выше как женщина» [3, с. 635].

Есть в пришвинской метафизике любви переклички и с философией А. Шопенгауэра (1788–1860), который считал, что в «вопросах о любви» у него «нет предшественников, на которых <...> мог бы опереться или которых должен был бы опровергать» [12, с. 369]. В своей работе «Метафизика половой любви» А. Шопенгауэр утверждает основой половой любви – инстинкт, направленный на продолжение рода: «...всякая влюбленность ... имеет свои корни исключительно в половом инстинкте; да в сущности она и не что иное, как точно определенный, специализированный, в строжайшем смысле слова индивидуализированный половой инстинкт» [12, с. 369]. Пришвин обнаруживает также феномен двух сил, действующих в пространстве взаимного влечения: «...жизнь состоит из двух сил, называемых в общем любовью: одна сила – это любовь рождающая (родовая сила), другая – любовь образующая (сила личности)» [3, с. 403]. Но не все женщины стремятся к семье и к материнству, есть и такие, которые «вырываются из оков родового начала, стремясь осуществить свою исключительную силу материнства вне рода. Из этой способности расширения души внутрь себя до без конца произошла личность человеческая, как бессмертная сущность» [3, с. 436].

В связи с этим М. Пришвин полагал, что ученые, поэты и художники – особая категория людей, и хотя «у многих из них складывается трогательная семейная жизнь», они «возводят женщину в недоступный идеал, в Богородицу и акт размножения заменяют "непорочным зачатием". Их сила жизни трансформируется, и своих "духовных детей" они стремятся "воплотить", значит, сделать такими же реальными, как живые дети земли. И они достигают: трансформируя свою физическую энергию из чувства индивидуального "я" в социальное "мы", они создают существа-образы, поглощающие сознание людей природы и направляющие течение жизни» [8, с. 279].

Интересен тот факт, что в своих рассуждениях о сущности любви Пришвин также был близок австрийскому философу и психологу Отто Вейнингеру (1880–1903), автору книги «Пол и характер», в которой Вейнингер подверг глубокому изучению «мужское» и «женское» начала, хотя Пришвин не был знаком с его творчеством. Вейнингер тоже резко разграничивает любовь и половое влечение, потому что это два различных, противоположных друг другу состояния: «... человеку кажется невозможной мысль о телесном единении с любимым существом в те моменты, когда он проникнут чувством истинной любви» [2]. Самое случайное телесное прикосновение к любимому существу вызывает страсть и тут же убивает любовь. У Пришвина в душе происходит «отталкивание от чувственной любви» [6, с. 82], если он встречает ту женщину, которая ему очень нравится (пример – первая платоническая любовь к В.П. Измалковой). Правда в отношениях с В.Д. Лебедевой существовала физическая страсть, и Пришвин этого не скрывал, но она была иного порядка, «как бы от духа, как бы совсем другое в сравнении с тем, что бывает от похоти» [10, с. 175]. От такой высшей страсти любовь разгоралась еще сильнее.

Половое влечение и любовь в представлении Вейнингера – это реализация своего «я»: «Первое хочет увековечить индивидуум путем телесного изображения, вторая – увековечить индивидуальность в ее духовном идеальном подобии. Только гениальный человек знает абсолютно бесчувственную любовь. Только он стремится создать вневременных детей, в которых получает выражение его глубочайшая духовная сущность» [2]. Именно первая неразделенная любовь к В.П. Измалковой была для Пришвина мощным толчком к реализации своей индивидуальности в творчестве, когда «задержанное, неосуществленное объятие раздвигает мир...: рушится "я" маленькое и переделывается в "я" большое, стихийное» [4, с. 149]. Любовь, по мнению Вейнингера, раскрывает истинную сущность человека, который только тогда является самим собой, когда он любит. В этом смысле философ очень близок к Пришвину, который считал, что «есть в человеке и во всем мире сторона, которую можно узнать только посредством силы любви» [3, с. 227].

Большой интерес представляет диалог писателя с В.В. Розановым (1856–1919), бывшим гимназическим учителем Пришвина: «Розанов доб-

рался и до сладчайшего Иисуса, который является нам в творчестве, и увидел там, что сладчайший (радость творчества) обретается за счет того же пола, что весь эрос находится внутри пола и христианская культура – это культура по существу эротическая, но направленная против самого рождения человека, она как бы паразитирует на поле, собирает лучи его и защищается духами от пота и вони. Вот и добрался в Розанове до того, чем и сам живу» [8, с. 385]. Именно Розанов вдохнул в Пришвина «священное благоговение к тайнам человеческого рода». Розанову, по мнению Пришвина, удалось пронести «через всю свою мучительную жизнь святость пола неприкосновенной» [5, с. 290].

Пришвин понимает парадоксальность философии пола у Розанова: «Совершенно так же, как выделил он как священное начало жизни человека – половой акт, можно выделить и пищеварительный процесс с его конечным выделением священного, навоза, удобряющего землю для растений и прекраснейших цветов, и так же, как о браке, можно написать и о желудке» [6, с. 342]. Не может писатель согласиться и с розановским представлением об отрицательном отношении православия к плоти: «Напротив, оно старается сделаться хозяином плоти, может быть, и все православие можно рассматривать как методу овладения своей плотью» [7, с. 235].

В дневниках Пришвин утверждал право писателя изображать интимную сторону любви в творчестве: «Всякое искусство предполагает у художника наивное, чистое, святое бесстыдство рассказывать, показывать людям такую интимно-личную жизнь свою, от которой в былое время даже иконы завешивали. Розанов этот секрет искусства хорошо понял, но он был сам недостаточно чист для такого искусства и творчеством своим не снимает, а, напротив, утверждает тот стыд, при котором люди иконы завешивали» [10, с. 110–111]. Более того, Пришвин был уверен в том, что творчество может освятить плоть: «Да, конечно, путь художника есть путь преодоления этого стыда: художник снимает повязки с икон и через это в стыде укрываемое делает святым» [10, с. 111].

Если Розанов провозглашает силу и вечно обновляющую мощь родовой любви, то у Пришвина есть свой «радостный гений рода» – «это особая территория, на которую вступают влюбленные, воображая, что нашли некий им одним ведомый секрет, и ставят его себе в личную заслугу, в то время как гений Рода – территория безличная (можно было бы сказать "чан", используя любимый пришевский образ, почерпнутый им у хлыстов), и поэтому мудрые наши предки выдавали своих дочерей замуж за неведомых женихов» [1].

Пришвин не принимает «голую правду» эроса у молодых советских писателей: «...у молодых авторов эротическое чувство упало до небывалых в русской литературе низов» [5, с. 289]. В связи с этим писатель вопрошает: «Почему же вы, молодые русские писатели, дети революции, вчера носившие на своей спине мешки с картошкой и ржаной мукой, бежите, уткнув носы в зад, как животные в своих свадьбах?» «Попробуйте, –

советует Пришвин, – не смотреть в зад эросу, выбросьте даже совсем из романа женщину – и увидите, какой напряженной силой целомудренного эроса будут дышать ваши страницы романов без женщин» [5, с. 289]. На-рождающейся новой культуре он противопоставлял творчество Розанова, остроумнейшего «философа пола» [8, с. 221], который «...мог писать и о рукоблудии, и подробно описывать свои отношения к женщине, к жене, не пропуская малейшего извива похоти, выходя на улицу вполне голым, – он мог!» [5, с. 290]. При этом его пол «благоухает ароматом цветов, а у Пильняка наше отечество и наша надежда (революция) "воняет половым органом"» [5, с. 290].

Метафизика любви Пришвина питалась не только его талантом и опытом, но и его интересом к философской мысли прошлого и настоящего. Вместе с тем, творчески откликаясь на многие философские идеи, он все же остается оригинальнейшим писателем-философом, который находит смысл в извечной «грамматике любви», которой подвластны все витальные силы мира.

Список литературы

1. Варламов А. Гений пола. «Борьба за любовь» в дневниках Михаила Пришвина. – [Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/6/var.html>
2. Вейнингер О. Пол и характер. – [Электронный ресурс]: http://www.libok.net/writer/8474/kniga/31190/veyninger_otto/pol_i_harakter/read
3. Пришвин М. М. Дневники 1905–1954. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Худож. лит., 1986.
4. Пришвин М. М. Ранний дневник. 1905–1913. – СПб.: Росток, 2007.
5. Пришвин М. М. Дневники. 1920–1922. Книга третья. – М.: Московский рабочий, 1995.
6. Пришвин М. М. Дневники. 1923–1925. Книга четвертая. – М.: Русская книга, 1999.
7. Пришвин М. М. Дневники. 1926–1927. Книга пятая. – М.: Русская книга, 2003.
8. Пришвин М. М. Дневники. 1928–1929. Книга шестая. – М.: Русская книга, 2004.
9. Пришвин М. М. Дневники. 1940–1941. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012.
10. Пришвин М. М. Мы с тобой: Дневник любви. – СПб.: Росток, 2003.
11. Соловьев В. «Бедный друг, истомил тебя путь...». – [Электронный ресурс]: <http://rupoem.ru/solovev/bednyj-drug-istomil.aspx>
12. Шопенгауэр А. Под завесой истины: Сб. произведений. – Симферополь: Реноме, 1998.

**«Роман альтернативной мифологии»
в контексте современного отечественного фэнтези
(на материале «Боргильдовой битвы» Ника Перумова)**

В статье осмысливается специфика воплощения образов, мотивов и приемов северогерманской мифологии в романе Ника Перумова, который пытается «вписать» мифологический материал «Старшей Эдды» в авторский неомиф. Опираясь на северогерманскую мифологию, обыгрывая известные мифологические мотивы и образы, Ник Перумов в «Боргильдовой битве» создает оригинальный мир, в котором действуют эддические персонажи. Мифология «Эдды» для его романа становится доминантой сюжетостроения.

In the article is investigating the specificity of the images, motives and devices of German mythology in the Nick Perumov's romance. Perumov trying to "fit" the mythological material is "Elder Edda" in author's neomyth. Based on the North Germanic mythology, playing with well-known mythological motives and images, Nick Perumov in "Battle of Borgil'd" creates original world where there are characters of "Elder Edda". "Edda" mythology for his romance becomes the dominant feature of the building plot.

Ключевые слова: Ник Перумов, роман, миф, неомиф, мотив, прием.

Key words: Nick Perumov, romance, myth, neomyth, motive, devi.

Мифологизм в литературе XX века – особое явление, представляющее собой и художественное средство, приём, и определённое мироощущение, и концепцию мира. Мифологизация становится фундаментальным принципом творческого восприятия действительности. В связи с этим создаются мифы «нового времени» – художественные, поэтические и т.д. Древние мифы как бы «воскрешаются» в культурной памяти, однако суть нового мифа культуры XX столетия принципиально иная. «Миф нового времени, по замечанию Д. Е. Максимова, пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому» [3, с. 234]. Таким образом, «неомифологизм» (З.Г. Минц) не стремится воссоздать мифологическое мышление, а ставит своей целью выявить внутренние, бессознательные структуры и движущие интенции современного цивилизованного мира.

В гуманитарном мышлении XX столетия проблема мифа, транспонирования мифологических элементов в художественный текст (в самом широком понимании последнего) заняла одно из главенствующих мест. Изучение мифа как одной из универсальных категорий человеческого бытия, принципиальной составляющей человеческого мышления – и, одновременно, как одной из определяющих норм жизни социума – имеет в

науке долгую историю (А. Лосев, Е. Мелетинский, А. Пятигорский, Э. Шафранская, В. Пропп, М. Элиаде и др.). Основополагающими нам представляются созвучные определения мифа Е.М. Мелетинского [4, с. 653] и А.Ф. Лосева [2], в которых подчеркивается, что миф есть особая система, основной «способ понимания мира» [4, с. 653]. Существование личности подразумевает тем самым включенность в систему мифа и восприятие окружающего через призму этого мифа, и в этом отношении любая сфера человеческой активности, особенно творческая, может быть рассмотрена как опосредованная реализация мифа.

Весьма актуальным в настоящее время представляется изучение мифопоэтического аспекта современной русской прозы [см.: 1; 8; 11; 12; 13], поскольку именно сфера мифопоэтического позволяет рассматривать ее как целостное явление, обладающее определенным набором свойств, функций и закономерностей, не зависящих как от внешних различий, так и от стилевых предпочтений. Наиболее примечательна в этом контексте проза рубежа XX–XXI веков, причем, вне зависимости от того, принадлежит ли текст массовой словесности или же литературному мейнстриму.

Как справедливо отмечает О.Ю. Осьмухина, «для современной российской прозы – прежде всего постмодернистской, использующей аллюзии, интертекстуальность, цитатность, игру с претекстами, – актуально именно художественное преобразование исходного мифологического материала (античного, христианского и т.д.) в мифопоэтические элементы авторского текста, приводящее к созданию вполне конкретного авторского неомифа» [6, с. 228]. Соответственно, мифопоэтический подход к изучению современной отечественной прозы представляется наиболее соответствующим характеру и художественным свойствам этой прозы, наиболее полно отражает ее специфику в литературном процессе рубежа XX–XXI веков.

В современной прозе – от творчества Дм. Липскерова, Т. Толстой, В. Пелевина, Дм. Быкова, М. Шишкина до М. Семеновой, А. Бушкова, Ника Перумова и др. – цели «вкрапления» мифологических элементов в художественный текст разнообразны. Это и создание универсального мифа, который позволяет постигнуть условия человеческого существования в современном мире, осмыслить реальность сквозь призму мифологизированного сознания, и ироническое использование мифологических мотивов, и переосмысление мифа в рамках «освоения» постмодернистской литературой готовых форм, которое приводит в конечном итоге не только к игре со смыслами, но и абсолютно новому пониманию архетипических образов, мотивов и сюжетов.

Как художественный приём мифологизм весьма существенен для отечественного фэнтези, причем образы и сюжеты славянской, европейской (прежде всего – северогерманской) мифологии становятся неотъемлемой составляющей этого жанра. Изучение творчества авторов фэнтези в целом и Ника Перумова как крупнейшего создателя этого жанра в современной

отечественной прозе, в частности, в аспекте мифопоэтики и жизнетворческих интенций, связанных с историко-культурными реалиями, определяет актуальность нашего исследования. Подчеркнем, что мы делаем акцент не столько на осмыслении особенностей воплощения «мифологического сознания» в художественном тексте, сколько на сознательном обращении писателя к тем или иным образам, сюжетам, художественным приемам мифологического генеза, подвергающимся творческому переосмыслению и, соответственно перемещающимся из мифологической – в мифопоэтическую сферу, то есть становящимся частью поэтики художественного произведения. Опираясь на работы Я. В. Солдаткиной и Е. Г. Чернышевой [8, с. 8; 12, с. 6], под мифопоэтикой мы будем понимать «художественные феномены нового времени, сориентированные на мифологический тип сознания, на мифологические структурные особенности или вполне определенные мифологические образцы, однако не теряющие собственно эстетической специфики, свободного индивидуально-авторского отношения к изображаемому» [12, с. 6]. Тем самым мифопоэтику можно рассматривать как составную часть поэтики произведения, изучающую мифологические образы, мотивы, аллюзии и реминисценции, реализованные в тексте произведения, а также созданные авторами новые мифологемы и, шире, – новые мифы.

При этом в рамках фэнтези, а ргіогі строящемся на известных символах и мифологических образах, наиболее значимым становится именно художественное преобразование исходного мифологического материала в мифопоэтические элементы авторского текста, поскольку именно в этом аспекте мифопоэтика демонстрирует способность к глобальным обобщениям на содержательном и структурном уровнях произведения и воссоздание тем или иным прозаиком целостной мифопоэтической модели мира.

Как справедливо отмечал Е.М. Мелетинский, в литературном мифологизме на первый план «выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев, делаются попытки мифологизации житейской прозы писателями и выявления скрытых мифологических основ реализма литературными критиками» [5, с. 8]. И фэнтези, на наш взгляд, является очередным звеном в этой циклической повторяемости.

В контексте мифопоэтики в русском фэнтези нам представляется правомерным выделение двух тенденций. Во-первых, «мифореставрация» (С. М. Телегин) как метод, активно применяемый многими прозаиками (М. Семеновой, А. Бушковым) и основывающийся «на лучших достижениях и традициях мифологической школы в анализе художественного произведения, аккумулируя идеи религиозно-философского, этнокультурологического, эволюционистского, сравнительно-лингвистического и других направлений» [10, с. 115]. При этом мифореставрация чаще всего осуществляется через заимствование мифологических сюжетов и образов, создание собственной

системы мифов, реконструкцию мифологического сознания. Другая, не менее значимая тенденция, – это создание в рамках фэнтези «альтернативной мифологии». Писатели, создающие альтернативную мифологию, заимствуют мифологические сюжеты и образы, не создавая собственной мифологии, но лишь переосмысливая и преобразовывая уже известный материал, придавая ему некое новое понимание.

На рубеже XX – XXI веков альтернативную мифологию фэнтези конструируют, во-первых, украинские писатели Д. Громов и О. Ладыженский, пишущие под общим псевдонимом Генри Лайон Олди; во-вторых, Ю. Никитин, автор романа «Начало всех начал», повествующего о первых главах Библии, точнее – о содержании книги Бытия, от сотворения мира по библейской версии и до окончания Всемирного потопа; и наконец, Ник Перумов.

Оговоримся, что Ник Перумов на протяжении всего творческого пути практически во всех романах, хронотопическим полем которых становится вселенная Упорядоченное, создает собственный неомиф и реконструирует мифологическое сознание на основе общеизвестных мифологических образов и архетипов. Несколько особняком стоит его роман «Боргильдова битва», который вполне правомерно обозначить как «роман альтернативной мифологии». Оговоримся, что понятие «роман альтернативной мифологии» мы используем по аналогии с широко употребляемым ныне понятием «роман альтернативной истории», маргинальной жанровой формы, исходящей из допущения «что было бы, если...».

В рамках романа «альтернативной мифологии», несмотря на функционирование известных мифологических образов и воспроизведение традиционных мифологических сюжетов, исходной точкой повествования становится отрицание, а иногда и выворачивание наизнанку фабульного развития того или иного мифа – прозаик предлагает собственный вариант развития сюжета. Соответственно, постмодернистская игра с мифом оказывается важнейшим приемом сюжетостроения «романа альтернативной мифологии». В романе Ника Перумова «Боргильдова битва» всё происходящее строится в контексте вселенной Упорядоченное, но традиционное для Перумова место развития действия теперь отходит на второй план. Фантастический хронотоп в романах Перумова обуславливает создание образа вселенной – места, где будут происходить события, развиваться сюжет. «Невозможное место» преподносится как возможное, как альтернативная точка зрения на космогонию и устройство реального мира. Действие в «Боргильдовой битве» выходит за рамки привычных хронотопов Мельвина и Эвила и перемещается в пространственно-временной континуум северогерманской мифологии Митгарда, Ванахейма, Ётунхейма и т.д.

Общеизвестно, что мир северными германцами мыслился как состоящий из резко противопоставленных друг другу сфер, причем «срединная земля» (Мидгард), то есть мир человеческий, был окружен миром чудищ, великанов, постоянно угрожающих миру культуры, так называемым Утгардом («то, что находится за оградой»). Над Мидгардом высился Асгард –

твердыня богов – асов, соединенный с ним мостом, – радугой. Все миры – от Асгарда до Нифльхелля – соединяет Мировое древо – ясень Иггдрасиль: «Ясень я знаю / по имени Иггдрасиль, // древо, омытое / влагою мутной; / росы с него / на доли нисходят; / над источником Урд / зеленеет он вечно //» [9, с. 27]. Разумеется, мифологическое сознание не воспринимало миры в качестве «невозможных мест»: образ мира, выработанный средневековым сознанием народов Северной Европы, во многом зависел от образа их жизни. Скотоводы, охотники, рыболовы и мореходы, они жили в окружении суровой и слабо освоенной ими природы, которую их фантазия населяла враждебными силами.

Однако те же Асгард и Нифльгейм Ника Перумова вполне относимы к «невозможным местам», поскольку, хотя они и подаются как реально существующие, но лишь в контексте романов писателя. Эти миры воспринимаются в качестве реальных исключительно в процессе «диалога с текстом». Перумов неоднократно упоминает топонимы, заимствованные из «Старшей Эдды»: «Далёк от бед и тревог Митгарда прекрасный Ванакхейм» [7, с. 11]; «Не говоря уж о Муспеле или владениях Хель» [7, с. 85].

Из миров вселенной Упорядоченное других романов прозаика в «Боргильдовой битве» фигурирует лишь Хьёрвард, но и это наименование заимствовано из «Старшей Эдды». При этом у Перумова происходит очевидная трансформация антропонима в топоним. В «Старшей Эдде» Хьёрвард – это конунг, который упоминается в «Песне о Хельги сыне Хьёрварда», «Второй песни о Хельги убийце Хундинга» и т.д. Например: «Хоть и красивей / Хьёрварда жены / воинам кажутся / в Глясислунде» [9, с. 177]. У Перумова же Хьёрвард – ключевой мир, в котором происходит действие многих романов (в том числе, и «Боргильдовой битвы»), мало того, он разделен на ряд областей, одна из которых – Восточный Хьёрвард – символизирует средневековую Скандинавию. Здесь находятся земли танов, ярлов, бондов. Именно здесь расположен Гнипахеллир, где спит, ожидая Рагнарёка, пёс Гарм. Основное драматическое действие в романе Ника Перумова разворачивается между борьбой старого, привычного, и нового, непонятного. Подобный контраст пронизывает всё произведение. Например, с одной стороны, писатель стремится отделить свой мир от мира северогерманской мифологии, и в одном из примечаний к «Боргильдовой битве» подчеркивает: «Знатокам “Прорицания вельвы” из “Старшей Эдды” следует помнить, что здесь всё-таки совсем иной мир» [7, с. 37]. Но в то же время Перумов всячески пытается воссоздать атмосферу северогерманской мифологии. Эта оппозиция старого и нового в тексте так же проявляется, когда турсы выстраивают семь огромных рун, пять из которых были изменены.

Общеизвестно, что северогерманская мифология пронизана фатализмом: герой перед лицом судьбы – главная тема героических песен «Старшей Эдды»; в ее «мифологической» части асы, равно как и герои, знают свою судьбу и неумолимо движутся навстречу неизбежному. Так, в «Про-

рицании вѣльвы» колдунья предсказывает Одину близящуюся вселенскую катастрофу, воцарение сил зла, с которыми невозможно совладать, неизбежность распада всех священных связей: «Братья начнут / биться друг с другом, / родичи близкие / в распрях погибнут; / тягостно в мире, / великий блуд, / век мечей и секир, / треснут щиты, / век бурь и волков / до гибели мира; / щадить человек / человека не станет //» [9, с. 33–34].

Весьма примечательно тема судьбы, неизбежного северогерманской мифологии интерпретируется в романе Перумова. В «Боргильдовой битве» жители девяти миров также склонны к фатализму, подтверждением чему являются следующие слова Сурта: «Моя судьба – это моя судьба, никто не сможет встать между мною и ей. Никто не властен по собственной прихоти менять предначертанное роком, что выше всех и всяческих богов. Я здесь, чтобы сжечь мир, бог Один, отец богов и владыка Асгарда, так же, как и ты здесь, чтобы сохранять жизнь всем его обитателям так долго, как это мыслимо» [7, с. 176]. Но всё же в романе утверждается, что и асы, и турсы ошибаются, считая, что судьба существует а priori. Первоначально это проявляется в образе Локи, бунтующего против прорицания: «– Ты знаешь, что винить тебе некого, Локи. Пророчество вѣльвы... – Всё решило за меня! – взорвался бог огня» [7, с. 225]. Затем – в образе Семерых. Рагнарёк свершается, но совсем не такой, который предрекла вѣльва.

Примечательно, что язык романа писатель также стремится стилизовать под «эддический», в связи с чем, равно как и в «Эдде», используются обращения к богам, фольклорные формулы, сравнения, клише и иные стилистические приемы, характерные для устного стихосложения: «Как звать тебя, как имя твоё?» [7, с. 9]; «Но зло ещё не свершено. Что видел я – о том скажу» [7, с. 75]; «Легка ли выдалась дорога?» [7, с. 88]; «поклон и почтение хозяйке дома сего» [7, с. 120]; «Ты стал болтлив с годами, словно женщина, мудрый Мимир» [7, с. 115], «скорее небесный свод погрузится в Мировое море» [7, с. 167]. Нередко воздается хвала богам и героям. Боги по традиции наделяются эпитетами, а кроме того, равно как и в «Эдде», тулы дают перечни мифологических имен, так и Перумов перечисляет имена асов без каких-либо пояснений в дальнейшем, ориентируясь на читателя, хорошо знакомого с мифологией северных германцев, а потому не нуждающегося в комментариях: «Хвала великому Одину, хвала прекраснейшей Фригг, хвала могучему Тору и мудрому Хеймдаллю, красноречивому Браги, прекрасному Бальдру, размышляющему Году, Слепому Асу, и, конечно, хитроумному Локи, хвала всем асам! Хвала Йорд и Сиф, хвала Идун и Эйр, хвала Лефн и Син, хвала Сйофн и Вар, хвала Фулле, Саге, Глин и Гне; хвала всем асиньям!» [7, с. 19] (Ср. в «Старшей Эдде»: «Это был Драуппирм, / и Дольгтрасир с ним, / Хар и Хаугспори, / Хлеванг и Глои. // Дорн и Ори, / Дув и Андвари. // Скирвир, Вирвир. // Скафини и Аи, / Альв и Ингви. // Эйкинскьяльди, // Фьялар и Фрости, / Финн и Гиннар; // перечень этот / предков Ловара / вечно пребудет, / пока живы люди» [9, с. 26–27]). Стилизации способствует также то, что повествование пре-

имущественно идёт от лица Одина, но говорит Владыка Асов о себе, равно как и в «Эдде», в третьем лице.

Ник Перумов, кроме того, неоднократно использует кеннинги – разновидность метафоры, характерной для скальдической поэзии. Кеннинг как поэтический перифраз заменял одно существительное обычной речи двумя или более словами. Так, в «Старшей Эдде» боги именуются «священные роды», люди – «дети Хеймдалля», великаны – «дети Мимира», «киты лавы»; Одину соответствует наибольшее количество кеннингов – «отец дружин», «князь асов», «отец побед», «радость Фригг», «отец ратей», «великий бог» и т.д. По аналогии с «Эддой» в романе Ника Перумова Один часто зовётся «Владыкой Асгарда» [7, с. 222], «Отцом Дружин» [7, с. 18], «Асом Вранов» [7, с. 91], «Отцом Богов» [7, с. 92]; Рагнарёк – «Последней Битвой» [7, с. 86], Фефнир – «Трупным Зверем» [7, с. 37] и т.д. Эпизод в «Боргильдовой битве» Перумова, когда гримтурсены приходят на пир к асам [7, с. 204–206], вполне отождествим песней-перебранкой «Старшей Эдды», например, «Песней о Харбарде», в которой перебраняются два персонажа – Тор в виде странника и перевозчик, называющий себя Харбардом, но в действительности являющийся Одином: «*Харбард сказал: “У Тора сил вдоволь, / да смелости мало; // со страху ты раз / залез в рукавицу, / забыв, кто ты есть; // от страха чихать / и греметь ты не смел, – // не услышал бы Фьялар”*. Тор сказал: “Харбард срамной! / Я убил бы тебя, / да пролив мне помеха //”» [9, с. 108]). Аналогично построение эпизода и у Перумова: «Желали мы, что прислуживал нам за столом рыжебородый Тор, но не ты, великий Ас воронов! Тебе мы не желали нанести оскорбления. Почему Тор прячется? Мы все знаем, что в час нужды он оделся женщиной, плясал и пел, как муж женовидный – отчего его нет?» [7, с. 204–205].

В романе Перумова неоднократно упоминаются события, освещенные в «Старшей Эдде»: ряжение Тора невестой [7, с. 79-80], отдача залога в виде глаза Одином Мимиру в обмен на глоток из Источника [7, с. 106], применение Локи образа кобылы [7, с. 126], путешествия Одина в образе старца в сером плаще и шляпе с посохом [7, с. 161] и т.д. Например: «– Ты всегда бы силён в этом, Локи. Достаточно вспомнить молот Тора.

– Это когда мы нарядили его невестой? – хихикнул неугомонный сын Лаувейи и сам тотчас же осёкся» [7, с. 79].

И для «Боргильдовой битвы» и для «Старшей Эдды» характерны сходные мотивы, косвенно указывающие, что при точном обозначении хронологических границ сюжетного развертывания время действия в романе – эпоха патриархально-родовых отношений с сохранением пережитков более древних семейных и общественных отношений: раскладывание руниров [7, с. 102], инцестуальные отношения (Локи с собственной матерью [7, с. 89], Нарви с Хель [7, с. 212], «нборд зачал Фрейю и Фрейра с собственной сестрой» [7, с. 212]), свободные сексуальные связи (например,

упоминаются двенадцать дочерей Одина, рожденные от разных матерей [7, с. 129]).

В «Боргильдовой битве» Ника Перумова часто воспроизводятся на практике советы из «Речей Высокого» [7, с. 119]. Они же являются эпиграфами для каждой главы романа. Например, Перумов в качестве эпиграфа к первой главе помещает дословную цитату из «Старшей Эдды»: «Советы мои,/ Лоддфафнир, слушай, / На пользу их примешь, / Коль ты их поймёшь: / С тем, кто хуже тебя, / Спорить не надо; / Нападёт негодяй, / А достойный уступит //» [7, с. 31].

Для хронотопической структуры романа характерна цикличность, повторение определённых событий. Например, Перумов точно воспроизводит эпизод повторного самоубийства владыки Асгарда из «Старшей Эдды» – его повешение на Иггдрасиле с одновременным пронизыванием себя Гунгниром [7, с. 63–68]. Равно как и в «Эдде», у Перумова Один дважды спускается во владения Хель; несколько раз Владыка Асов посещает Лаувейю, мать Локи и т.д. Например: «Вот и знакомые льды, покрывшие холодное северное море, вот и заснеженные горы, скрытые вечно клубящимися тучами» [7, с. 118–119].

Таким образом, очевидно, что перумовский мифологизм ориентирован на неизменные и вечные начала мышления, на изначальные, архетипические константы человеческого и природного бытия, важнейшие из которых – дом, дорога, стихии, любовь, смерть, судьба и т.п. При этом прозаик не противопоставляет миф и собственное произведение, но пытается «вписать» мифологический материал «Старшей Эдды» в авторский неомиф. Опираясь на северогерманскую мифологию, обыгрывая известные мифологические мотивы и образы, стилизуя языковые особенности северогерманского эпоса, Ник Перумов в «Боргильдовой битве» создает оригинальный мир, в котором действуют эддические персонажи, отчасти архетипические, а мифология «Эдды» для которого становится доминантой сюжетостроения.

Список литературы

1. Бражников И.Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997.
2. Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994.
3. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л., 1986. – С. 199–239.
4. Мелетинский Е.М. Миф // Мифология. Большой энцикл. словарь. – М.: БРЭ, 1998. – С. 653.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Академический проспект; Мир, 2012.
6. Осьмухина О.Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2013. – №4 (2). – С. 228–230.
7. Перумов Ник. Тысяча лет Хрофта. Боргильдова битва. – М.: Эксмо, 2013.

8. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930 – 1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. – М.: Экон-Информ, 2009.
9. Старшая Эдда: Эпос / пер. с древнеисл. А. Корсуна. – СПб.: Азбука-классика, 2001.
10. Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. – М., 1994.
11. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс-Культура, 1995.
12. Чернышева Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х гг. XIX в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2001.
13. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика инокультурного текста в русской прозе XX – XXI вв.: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2008.

Жанр трагедии в творчестве Марина Држича

В статье рассматривается пьеса Марина Држича «Гекуба», представляющая жанр трагедии в далматинской литературе XVI века. М. Држич первым внёс в дубровницкий театр дыхание эпохи Ренессанса и создал в традициях этого времени оригинальное произведение, хотя за основу он взял одноимённую пьесу Лодовико Дольче и пользовался латинским переводом Еврипида.

The article is devoted to Marin Drzhich's play "Hecuba", which belongs to the genre of tragedy in Dalmatian literature of the XVI century. M. Drzhich was the first who brought in the spirit of Renaissance into the theatre of Dubrovnik. Drzhich created, within the traditions of his time, an original work, even though the basis for his play was Lodovico Dolce's play with the same title. While creating it, he used Euripides's translation.

Ключевые слова: далматинская литература XVI века, жанр, трагедия, традиция, литература Возрождения, античная мифология, героические косовские песни.

Key words: Dalmatian literature of the XVI century, genre, tragedy, tradition, Renaissance literature, antique mythology, heroic songs of Kosovo.

Поэты Дубровника не имели опыта создания трагедий, и они могли познакомиться с образцами этого жанра лишь у итальянских авторов. В течение XVI века трагедия исполнялась на сцене реже, нежели комедия, – как в Италии, так и в Далмации и Дубровнике. «У трагедии опоры во внешней среде не было или она не смогла ее обнаружить. Отсюда, – полагал М.Л. Андреев, – идет различие в коммуникативных заданиях двух этих жанров: комедия в принципе адресована зрителю, трагедия – читателю» [1, с. 316]. В Италии в это время в драматургической практике развивалась традиция сенекианской трагедии. Преувеличенные страсти, эпизоды жестокости, ставшие в свое время одной из причин того, что подобные произведения с подмостков перешли в жанр декламации, в эпоху Возрождения торжествовали свою победу на итальянской сцене. Первой итальянской трагедией, как известно, стала «Софонисба» (1515) Джан-Джорджо Трисино (1478–1550), затем к этому жанру обратился Джованни Ручеллаи (1475–1525). Его перу принадлежат две трагедии – «Розамунда» и «Орест», в которых, как отмечал М.Л. Андреев, «можно заметить действие некоторых испытанных комедией ходов, а трагедиограф следующего поколения Джиральди Чинцио открыто заявляет о своем отходе от "чистой" трагедии и обращается к трагедии "смешанной", к трагикомедии» [5]. Трагедии Джиральди Чинцио (1504–1573) «Орбекка» и «Король Торрисмондо» (1586) Торквато Тассо (1544–1595) были созданы на материале сюжетов, заимствованных из кровавых хроник средневековья. Эти пьесы

были лишены той героической строгости, которая была характерна для античной трагедии. Если же подлинный трагизм заменяется ложным пафосом декламационного характера, теряется самая эстетическая суть трагического действия – катарсис, который, по мнению Аристотеля, есть результат продуктивного сочетания страха и сострадания, составляющих основу эстетического наслаждения трагедией.

В трактате «Поэтика» Аристотель следующим образом определил сущность трагического действия: «Необходимо, чтобы хорошо составленное сказание было скорее простым, чем двойным, и чтобы перемена в нем происходила не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью и не из-за порочности, а из-за большой ошибки человека такого, как сказано, скорее лучшего, чем худшего» [3, с. 659]. Этот переход от счастья к несчастью совершался в жизни благородного человека не в силу незнания и заблуждения, а в силу необходимости и закономерности. Эта формулировка выводила трагическое из-под юрисдикции судьбы и рока, но в то же время обуславливала существование трагического наличием благородных качеств главного героя, которые имели не сословный, а общечеловеческий характер.

Долгое время итальянцам «Поэтика» Аристотеля была известна лишь понаслышке. Считается, что именно Спероне Сперони (1500–1588), профессор Падуанской академии, ученик Помпонаци, «отец современной науки», согласно характеристике Торквато Тассо, поистине открыл это сочинение Аристотеля. При этом надо заметить, что в 1548 году вышла книга Франческо Робортелло, озаглавленная «Объяснения на книгу Аристотеля "О поэтике"» [4, 106]. Робортелло в теории драмы интересовало учение философа о трагедии и о катарсисе. Благодаря книге Робортелло в Италии развернулась дискуссия по теории драмы. Об этом трактате “*In libram Aristotelis de Poetica*” (1548) знали и писатели Дубровника. Так, во второй половине XVI века там была создана «Академия согласных» (“*Složnih – Dei Concordi*”); среди академиков были и литераторы – такие, как Сабо Бобальевич, Михо (Микеле) Мональди и позднее – Никола Витов Гучетич, автор диалогов «Об устройстве республики в духе гуманистического Аристотеля». Они и ввели в научный обиход идеи и положения философа, потому аристотелевская традиция была известна славянским поэтам.

Естественно, что подобная итальянская трагедия и ее переработки далматинскими драматургами не могли удовлетворить Марина Држича. Вспомним здесь героические косовские эпические песни, которые отличались искренностью, хотя и потрясали жестокостью натурализма, и могли быть противопоставлены ложному пафосу итальянских трагедий в далматинских переводах. Первой трагедией, которая появилась в дубровницкой литературе, была пьеса Петра Мариновича Менчетича, опубликованная в Венеции в 1500 году. К сожалению, название трагедии неизвестно и текст до наших дней не сохранился. Известный поэт Илия Цриевич (1462–1520) осуществил постановку «Ипполита» Сенеки в Дубровнике. В Дубровнике

происходит освоение жанра трагедии только благодаря переводам античных текстов с итальянского во второй половине XVI века. Миха Бунич Бабулинович (1551–1617) обратился к произведению Лодовико Дольче «Иоакаста» – своеобразной переработке греческой трагедии Еврипида с латыни. Перевод трагедии «Атаманта» был сделан Франо Лукаревичем (1541–1598), а «Далида» создавалась Саво Гучетичем-Бендевишевичем (1531–1603) на основе двух произведений – «Адриана» Луиджи Гротто и «Орбекка» Джиральди Чинтио [10]. Эти трагедии ужасов строились по шаблону, с акцентом на кровавых сценах, при этом переводчики зачастую не отличались высоким художественным вкусом.

Марин Држич (1580–1657) – известный дубровницкий драматург середины XVI века, автор оригинальных пасторалей и комедий. Трагедия «Гекуба», созданная Марином Држичем в конце его творческого пути на материале текста Лодовико Дольче и одноименной пьесы Еврипида – один из редких примеров обращения к этому жанру в литературе Дубровника. Переработкой трагедии Л. Дольче «Гекуба» завершается драматургическое творчество Марина Држича. В том, что поэт обратился к событиям, описанным в этом произведении, проявляется критическое отношение автора к дубровницким властителям, которое наблюдалось лишь в подтексте комедий: в пьесах «Дундо Марое», «Скупой», «Шутка над Станцем» и в пасторали «Грижула». Пристальное внимание к тексту трагедии «Гекуба» позволяет увидеть, как формировалось мировоззрение драматурга, как складывалось его отношение к властителям Дубровника. К созданию этой трагедии Марин Држич обратился в 1558 году, а об участии поэта в политическом заговоре стало известно лишь в последний год его жизни, в 1567 году из писем к Козимо I Медичи. В 1558 году М. Држич и труппа актёров обратились к властям Дубровника с просьбой разрешить показать трагедию «Гекуба», но получили отказ. Первый запрет трагедии датирован 9 марта. Затем последовал второй отказ – 22 мая. В документе было написано “*quae turbulenta est*” («сеющая смуту»). Третья попытка завершилась 28 декабря 1558 года победой дружины «Bizzara». 29 января 1559 года любительская труппа «Дружина Bizzara» показала перед Княжеским дворцом в Дубровнике трагедию М. Држича «Гекуба». Историки отмечают, что в этом спектакле участвовал мальчик, впоследствии ставший литератором и философом – Николо Витов Гучетич, муж писательницы Мары Гундулич и друг выдающейся поэтессы Цвиеты Зузориц, чьи литературные салоны посещали известные люди Дубровника и Далмации. Как мы видим, только с третьей попытки зрители Дубровника смогли увидеть трагедию «Гекуба». Власти города усматривали в ней опасность. Правящая верхушка боялась бунта. В итоге М. Држич сумел сказать зрителям о наболевших проблемах, волнующих многих соотечественников.

В российском литературоведении и на родине драматурга это произведение мало исследовано. Трагедия несправедливо приписывалась М. Ветрановичу. Одним из аргументов являлось то, что монолог «Орфея»

перед Вратами ада и жалобы тени Полидора представляли собой свободное лирическое отступление в духе Мавро Ветрановича [4, с. 121]. Подобного мнения придерживались В. Ягич, И. Джурджевич и И.Н. Голенищев-Кутузов. Другие авторы, такие как П. Колендич [7, с. 127–129], М. Решетар, Ф. Чале, Б. Гавелла, Й. Торбарина, считали, что текст «Гекубы» принадлежит М. Држичу, который, опираясь на перевод Л. Дольче, привнес в него новые самобытные черты. Подтверждением может служить и стихотворение, написанное М. Ветрановичем на смерть драматурга «На приминутје Марина Држића дубровчанина тужба», где он упоминает королеву Гекубу, подразумевая при этом трагедию М. Држича:

О сјенце зелене, тер ве је листак спао,
Гди је Марин љуvene пјесанце попијевао.
Тирену дјевицу гди у пјесан прогласи,
Екуба краљицу, коју чес порази.
Краљице Екуба, тијем, ако могу ријет,
Двигни се ван гроба и приди на сај свијет.

О тень зеленая, там мирно листок спал,
Где Марин песни о любви напевал.
Тирену-девицу в стихе превозносил,
Гекубу-королеву судьбою поразил.
Королева Гекуба, хотел бы я тихо спеть,
Поднимись из гроба и приди на этот свет [6, с. 398].

При анализе текста трагедии возникает несколько вопросов, на которые до сих пор нет ответа. Почему М. Држич обратился к жанру трагедии и выбрал именно этот сюжет – о вдове троянского царя Приама, превратившейся из царицы в жалкую рабыню? Почему он не пишет оригинальное сочинение, а берет за основу текст одноименной пьесы Лодовико Дольче и при этом пользуется также латинским переводом Еврипида?

Обращение Држича к «Гекубе», несомненно, так или иначе было связано с героическим прошлым славян, историей далматинского региона, перипетиями борьбы с венецианцами и турками. Вероятно, первоначально он хотел написать оригинальную трагедию, но чтобы овладеть творчески этим жанром, он решил отталкиваться от текста Л. Дольче. Главным отличием произведения М. Држича от трагедии Л. Дольче было то, что далматинский драматург вкладывал в уста своих героев, а особенно Гекубы, размышления о проблемах современного человека и власти, и той роли, которую играет двойственная мораль, изложенная Никколо Макиавелли в трактате «Государь»: извечный конфликт между государственными и индивидуальными интересами. Лодовико Дольче (1508–1568) был известен в XVI веке своей трагедией «Мариамна», а также переводами и переработками из Еврипида и Сенеки («Иоакаста», «Медея», «Ифигения», «Фиест», «Гекуба») [2, с. 237]. В произведениях Л. Дольче М. Држича привлекла традиционная композиция трагедии и форма одиннадцатисложного стиха.

Однако, возможно, причиной обращения к трагедии именно этого итальянского драматурга было желание Држича выразить в этой знакомой ему стихотворной форме свои взгляды на состояние дубровницкого общества.

Трагический тон своих стихотворных строк М. Држич черпал из дубровницкой поэзии Ш. Менчетича, Д. Држича и других авторов, он также пользовался особым стилистическим приемом, почерпнутым из собственного литературного арсенала. Также необходимо обратить внимание на то, что в «Гекубе» Држич очень умело обогащает схему обычного двенадцатисложного стиха введением других метрических форм, восьми- и пятисложного стиха, обусловленных сюжетом, и поэтому драматически очень значимых (к сложным размерам прибегал и Еврипид). Стиль «Гекубы» отличается особым совершенством языка, что свидетельствует о постоянном росте литературного мастерства М. Држича. Подробный анализ поэтического языка, лексики трагедии представил Ф. Чале в своей статье «Что Држичу Гекуба» [8, с. 142–165]. Автор приводит фрагменты текста Л. Дольче и одноименной пьесы М. Држича и доказывает, что произведения совпадают только отчасти, отдельными моментами. Так, например, Л. Дольче пишет:

...perocche molte
Città ne vanno sotlosopra spesso,
Quando si vede che il prudente e forte
Più non s'onora, che s'onori un altro
Povero e di consiglio e di valore...
(II, str. 32)

«...Однако многие города
из-за этого разрушаются,
видится осторожный
и сильный – не почитается,
почитается другой – бедный
человек, у которого есть
честь и доблесть...»
(Перевод автора. – М.Д.)

В этих строках на первый план выходит доблесть и честь эллинов, по чьей воле будет принесена жертва. А у М. Држича цель сформулирована иначе – оправдать преступления государственным интересом, вследствие непримиримого антагонизма между господином и рабом. Возрастание критического пафоса предопределило освоение М. Држичем новой жанровой формы трагедии. Если в своих ранних пасторалиях драматург создал утопический образ города, то в творческой переработке текста «Гекубы» – пьесы о потерпевших поражение свободных людях, обращенных в рабство, – он предрекает печальную участь Дубровника. Еврипид в своей трагедии говорил о том, что рабы могут жестоко и горько отомстить за свое поражение. И в этом смысле пьеса М. Држича становится также предостережением как для властителей его родного города, так и для Козимо Медичи, которому драматург предлагал стать правителем Дубровника.

Дубровницкие поэты сочиняли в основном пасторали, воспевая свой город, и пьеса М. Држича «Гекуба» стала той пьесой, которая представила жанр трагедии в далматинской литературе того времени. В пятиактной трагедии «Гекуба» М. Држича все акты, кроме финального, завершались

межактовыми интермедиями, героями которых были вилы и сатиры. Необходимо заметить, что оригинальный текст трагедии Еврипида, построенной по законам древнегреческой драмы, имел в композиции пьесы между тремя актами три музыкальных антракта. Это могло подтолкнуть М. Држича к созданию интермедий. Подобный прием позволил драматургу завуалировать критический пафос, обличительное содержание пьесы. Он стремился зашифровать истинный смысл трагедии, приблизив происходящее на сцене к зрителям-дубровчанам. Исследователь классической филологии М. Майетич также установил, что Марин Држич не следовал слепо переводу Л. Дольче, а работая над ним, обращался к латинской версии Еврипида [11, с. 211–226]. Необходимо заметить, что у Л. Дольче не было сцен с сатирами и nereидами. Дольче писал свою трагедию как литературное произведение, предназначенное для чтения, а М. Држич создал пьесу, предназначенную для представления.

В этом поэтическом сочинении Држич продемонстрировал безукоризненное понимание значимых стихотворных форм – как ритмических, так и синтаксических структур. Поводом для обращения дубровницкого автора к жанру трагедии стали его размышления о судьбе родного Дубровника, гибнущего под управлением корыстолюбивых властителей. В качестве примера можно привести диалог Гекубы с Одиссеем в III акте: *Čovjeka od vlasti svaki svjet ima vlas, / A ki je bez časti, nie čujem mudri glas* [9, с. 875–876]. («Человек от власти имеет решающее слово, а без доблести (в рабстве. – М. Д.) его голос, хотя и мудрый, не слышен»).

Один из самых значительных диалогов в трагедии — это драматические реплики Гекубы и Поликсены. Их высказывания были ударными и усиливали эмоциональное воздействие. В страстных монологах Гекубы и Поликсены проявилось то новое, что отличало творчество М. Држича от поэтической манеры Л. Дольче. Далматинский драматург сумел передать ощущение глубоких страданий матери и дочери в момент их расставания навеки во II акте. Он передает их состояние, используя новые художественные средства: метафоры, как например: “*ognjen mrak*” («огненный мрак»), “*pod suncem umrlim*” («под солнцем умирающим»); сравнения, такие, как “*pereo lice*” («пепельное лицо»), другие поэтические фигуры, а не петраркистские модные клише. М. Држич показал всю глубину боли своих героинь, используя характерные для дубровчан междометия, которые произносят Гекуба и Поликсена, такие, как: “*vajmeh*”, “*jaoh*” (ой, ай, ох, ах). Если в пасторалях и комедиях они звучали с оттенком юмора, то в трагедии они выражали боль, печаль, тоску, страх. Так, например, “*Teško tielo već vositi, jaoh ne more tužne duh moj*” (251–252) («Тяжело тело больше носить, ой, не меньше, чем печальный дух»), – так говорит Гекуба (I акт, S. 464) [9, с. 464]. А вот восклицание Поликсены: “*Jaoh, da li češ, majko moja nedostojnu smrt vidili tvoje kćerce*” (674–675. «Ах, мама моя, недостойную смерть увидит твоя дочка»), I акт, S. 478). Эмоциональность героев у

М. Држича выражена в ярком динамичном ритме. Особенно характерны реплики Поликсены и Гекубы, которые отмечают перелом в действии трагедии.

М. Држич обратился к близким ему героям античной мифологии, изобразил судьбы этих людей, чувствуя их человеческую природу, и использовал в стихах естественные интонации разговорной речи. Он первым вносит в дубровницкий театр подлинное дыхание эпохи Далматинско-Дубровницкого Возрождения, пронизанное пафосом героики южных славян, которая в той или иной мере повлияла на становление Држича-драматурга. М. Држич заимствовал фабулу «Гекубы», действующих лиц, однако опираясь на этот материал, дал ему особую трактовку. Это и есть основание считать данную пьесу оригинальной. Рассматривать «Гекубу» М. Држича можно не как перевод, не как творческое переложение, а как оригинальное произведение, которое создавалось по известному принципу. Доказательством можно считать то, что он работал по традиции того времени.

Литература Возрождения в целом состояла из известных мотивов и фабул и была литературой об известном, опиралась на известное. Так в известном открывалось читателю и зрителю неизвестное благодаря творческому осмыслению художника. Сходство сюжетов не отменяет вопрос об оригинальности, главное – не сама фабула (сюжет обычно заимствуется), а его трактовка. Обычно в критике эта пьеса рассматривалась как перевод, в то же время детальный анализ доказывает, что это есть творческая переработка, а, следовательно, оригинальное сочинение М. Држича.

Список литературы

1. Андреев М. Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру // Историческая поэтика, литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
2. Андреев М. Л., Холодковский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М., 1988.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика // Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1983. – Т. 4.
4. Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI вв. – М., 1963.
5. Дживелегов А. Теория драмы в Италии XVI века // Изв. АН Арм. ССР. Обществ. науки. – 1952. – № 2. – С. 71–87.
6. Држић Марин. Изабрана дела. – Београд, 1963.
7. Колендић П. Из старога Дубровника. – Београд, 1964.
8. Čale H. Što je Držiću Hekuba // Marin Držić. Zbornik radova. – Zagreb, 1969.
9. Držić M. Hekuba // Djela Marina Držića. – Zagreb, 1930.
10. Fisković S. Prilog biografiji Savka Gučetića // Zadarska revija. – 1959. – № 1. – S. 94–96.
11. Majetić M. Euripodov utjecaj na Držića i Bunića // Živa antika. XIII–XIV. – Skopje, 1964.

Дж. Свифт и его письма в новелле С. Беккета «Фингал»

В статье рассматриваются связи между письмами Дж. Свифта и новеллой С. Беккета «Фингал» из романа «Больше замахов, чем ударов». В художественном мире новеллы жизнь и письма Дж. Свифта осмысляются в контексте легендарного ирландского пространства Фингала. Внутренний мир героя Белаквы Шуа раскрывается по-новому в связи с историей Дж. Свифта.

The article considers the contact between letters by Jonathan Swift and Samuel Beckett's novella «Fingal», the second part of the novel «More Pricks than Kicks». The life end correspondences by Jonathan Swift are interpreted in the context of a legend Irish region of Fingal. The inner world of the hero of Belaqua Shuah is revealed in a new way due to the history by Jonathan Swift.

Ключевые слова: С. Беккет, Дж. Свифт, Данте Алигьери, Рене Декарт, модернизм, «Дневник для Стеллы» Дж. Свифта, новелла, литературные аллюзии, хронотоп.

Key words: Samuel Beckett, Jonathan Swift, Dante Alighieri, Rene Descartes, modernism, "Journal to Stella" by Jonathan Swift, novella, literary allusions, chronotope.

Влияния и культурные традиции в прозе и драматургии С. Беккета достаточно серьезно изучены, и наиболее основательно в зарубежной науке. Вопросы формирования эстетических взглядов и преломления широкого спектра традиций особенно актуальны в связи с ранними произведениями писателя 1930-х годов. Художественный поиск молодого С. Беккета осуществлялся одновременно в литературных исследованиях, работах общеэстетического характера и первых литературных опытах 1930-х годов. В названии программного эссе «Данте... Бруно. Вико... Джойс» (1929), а также эссе «Пруст» (1931) выделена линия значимых для автора писателей и мыслителей, чье влияние определило новаторство эксперимента С. Беккета в раннем творчестве и подготовило художественные открытия в прозе и драматургии зрелого периода. Тем не менее, глубина и многомерность беккетовского наследия открывают возможности нового видения уже сложившихся представлений, в том числе и о ранней прозе писателя. В последнее десятилетие англоязычное литературоведение все чаще предлагает исследовать уникальность С. Беккета в контексте произведений британских писателей XVIII века. В течение жизни С. Беккет неоднократно обращался к эпохе XVIII века. Изучение британских просветителей началось в рамках курса английской литературы в Тринити Колледж в Дублине с 1923 по 1927 годы. В январе 1933 года в корреспонденции к близкому другу Томасу Макгриви Беккет сообщил, что «с большим удовольствием читает Д. Свифта, А. Поупа, С. Джонсона, Л. Стерна»

[Цит. по.: 17, с. 4]. Как сообщает беккетовед Фредерик Н. Смит, цитаты из произведений этих авторов часто встречаются в ранней прозе С. Беккета, а также в работах 1940-1950 годов [17, с. 4]. Во французский период жизни и творчества, в своей библиотеке писатель хранил самые разные издания книг английских просветителей, в том числе и раритетные издания далекой эпохи. Эти факты свидетельствуют о большом внимании писателя-модерниста к британской литературной традиции XVIII века.

В самых первых рецензиях критики отметили близость ранней беккетовской прозы к романам эпохи Просвещения. Так в 1934 году Эдвин Мьюир оценил роман «Больше замахов, чем ударов» (1934) как произведение, в котором чувствуется «влияние мистера Д. Джойса», но «интеллектуальная фантазия» связывает книгу С. Беккета с романами Л. Стерна [15, с. 42-43]. Позднее, в начале 1970-х годов и в последующие десятилетия, беккетоведы сходятся в характеристиках, связывающих ранние романы С. Беккета с традициями гротеска, пародии, бурлескной хроники [9; 11]; плутовского романа, комических или иронических романов Л. Стерна, повестей Вольтера [12]. Произведения 1940-50 годов и позднее творчество С. Беккета литературоведы также изучают в русле влияния британских писателей XVIII века [8; 14]. Итоговой на данный момент книгой явилась монография Фредерика Н. Смита «Беккетовский XVIII век» [17]. Исследуя беккетовский диалог с британскими писателями XVIII столетия, Смит особенно выделяет этап ранней прозы в связи с интересом С. Беккета к жизни и творчеству Дж. Свифта.

В начале 1933 года молодой писатель был увлечен биографией и произведениями Д. Свифта, читая «Дневник для Стеллы», «Путешествие Гулливера», «Сказку бочки». В то же самое время С. Беккет продолжал работу над романом «Больше замахов, чем ударов». Созданию «Больше замахов, чем ударов» предшествовала работа над романом «Мечты о женщинах средних и так себе», который остался незаконченным. Роман был известен только узкому кругу специалистов вплоть до первого издания в 1991 году.

В романе «Мечты о женщинах» присутствуют аллюзии на произведения Д. Свифта, но в силу незавершенности произведения мы оставляем его за рамками нашего исследования. Центральное произведение 1930-х годов «Больше замахов, чем ударов» отличается экспериментальной структурой, соединяющей романное и новеллистическое начало, и оригинальная концепция главного героя Белаквы Шуа, имя которого свидетельствует о связи с литературным предшественником – образом Белаквы из «Божественной комедии» Данте («Чистилище», 4 песнь). В соответствии со своим архетипом беккетовский Белаква склонен к апатии и лени, но периодически герой постигает художественное пространство «Божественной комедии» или дублинских улиц и окрестностей. Образ Белаквы регулируется широким слоем аллюзий – дантевскими, философскими, библейскими, – которые образуют бесконечную вселенную внутренних странствий героя.

Связи между главами раннего романа С. Беккета и произведениями Дж. Свифта во многих аспектах рассматриваются в литературоведении. Не является исключением вторая глава «Фингал». Преломление ирландской культурной традиции в художественном мире этой новеллы исследуется с разных позиций в работах известных ученых Д. Харрингтона [10] и Д. Пиллинга [16].

Новелла «Фингал» привлекает и наше внимание. Мы предлагаем проанализировать эту романную главу сквозь призму писем Дж. Свифта, написанных в разные периоды жизни писателя, в том числе и вошедших в «Дневник для Стеллы». Выбор главы «Фингал» объясняется тем, что новелла создавалась непосредственно в период беккетовского увлечения творчеством и жизнью Свифта, а именно, в январе 1933 года. Такое временное «совпадение», на наш взгляд, может свидетельствовать о более глубоких связях, обусловленных особенностями как новеллы «Фингал», так и корреспонденции Д. Свифта.

«Дневник для Стеллы» (“Journal to Stella”) содержит письма Д. Свифта периода его жизни в Англии с сентября 1710 по июнь 1713 года. Письма были адресованы к Эстер Джонсон, женщине, с которой писателя связывали особые близкие отношения на протяжении нескольких десятилетий. Имя «Стелла» явилось поэтическим обращением к Эстер Джонсон, введенным в название «Дневника» первым издателем писем, Дином Свифтом. Важной особенностью писем Свифта к Эстер Джонсон является авторская откровенность, основанная на глубочайшем доверии к собеседнику. Эстер Джонсон, по признанию Д. Свифта, знала его лучше, ближе, чем остальные окружающие люди. Как писал автор, эта женщина была «самым верным, достойным и бесценным другом, коим [он. – Л. М.] ... был когда-то благословен» («На смерть миссис Джонсон») [6, с. 408]. На страницах писем внутренний облик писателя предстает во всей его непосредственности, естественности, непринужденности, как это бывает в письмах к другу, и как это бывает в дневнике, адресатом которого является сам автор.

В 1712 году, в письме II, Дж. Свифт интересовался поездкой Стеллы к родственной ему семье Суонтон, жившей в небольшом поселении Портрейн, в графстве Фингал. А в следующем письме писатель удивляется, как однодневный визит Стеллы растянулся почти на месяц, называет поездку «увеселительной», подробно расспрашивая о нравах Суонтонов [6, с. 327]. Спустя два столетия поездка Эстер Джонсон привлекла внимание С. Беккета, серьезно изучавшего обстоятельства жизни Дж. Свифта. В письме к Т. Макгриви от 5 января 1933 года писатель «упомянул о дождливой велосипедной прогулке к Портрейнскому приюту для умалишенных севернее Дублина и о своем разговоре с местным жителем о руинах старинного замка, расположенного вблизи» [17, с. 29]. Портрейнский житель рассказал С. Беккету о том, что Свифт приходил в замок, в башне которого жила Стелла, «мотылек». В услышанном рассказе очень много приближенного, но именно легенда о Стелле и Дж. Свифте, лечебница для умалишенных,

круглая башня, построенная в год Великого голода, – все эти образы впоследствии получили художественное воплощение в новелле «Фингал» [17, с. 29].

Общность в названии местности, в которой побывала Эстер Джонсон, и названии главы из романа «Больше замахов, чем ударов» позволяет нам предположить пространственные и событийные созвучия между «Дневником» Дж. Свифта и новеллой С. Беккета.

В качестве заглавия новеллы выступает топоним «Фингал», лаконично определяющий место развития действия. Фингал – это дублинский пригород, границы которого обозначаются и объясняются в экспозиции: прибрежная территория к северу от Дублина, охватывающая холмы Фелтрима, дорогу из Дублина в Мэлахайд, Замковые леса, Волчий холм, остров Лэмбей. Название графства, известного с древнейших времен, скрывает под собой сложное переплетение исторических, географических, мифологических, литературных параллелей, максимально задействованных С. Беккетом. В связи с названием новеллы актуализируется также дантевское «чистилищное» пространство, как его понимал С. Беккет: аллюзии переплетаются и сами создают некий замкнутый круг, притягивающий палитрой смыслов, понятных, однако, только посвященным (как постоянно находящийся хотя бы какой-то частью своей души в «Чистилище» Белаква) [см.: 5].

Историей, наряду со многими определяющей своеобразие литературного Фингала, является приезд Эстер Джонсон в Портрейн. Интересно, что в самом начале II письма Дж. Свифт указал верное и неверное названия поселения, где гостила Стелла, процитировав ее письмо: “Addressed to “Mrs Dingley”, etc., as before. Endorsed: “Okt.1st. At Portraune [Portraine]” [18, с. 382]. В письме LVI писатель уточняет название Портрейна и, вообразив диалог со Стеллой, комментирует снисходительно и с мягкой иронией: «Ай-ай-ай, теперь я ясно вижу, что в начале вашего письма написано «Портрон». Я прежде не обратил на это внимания» [6, с. 336]. В ответе к Стелле Свифт достигает ясности, принципиально важной для него: писатель всегда тщательно исправлял ошибки Стеллы, ведь в прошлом он был ее наставником, и в письмах поучительный тон Свифта нередко присутствует в обращении к «ученице». Видимо, С. Беккет заметил недоразумение с портрейнским адресом в II письме, и загадочный образ Портрейна вплетается в широкую канву значений литературного образа Фингала. Подобно Стелле, совершившей «увеселительную» поездку в Портрейн, свое движение по дублинским окрестностям совершает беккетовский Белаква с одной из романских героинь – Винни Коутс. Прогулка по Фингалу с визитом в Портрейн составляет сюжетное «ядро» новеллы. Думаем, что идея движения также позволяет сблизить «Дневник» Д. Свифта и новеллу С. Беккета. Здесь, однако, требуется обращение собственно к философским идеям времени Свифта, весьма интересовавшим и С. Беккета уже в XX веке.

Джонатан Свифт жил в эпоху рационализма, его мировоззрение во многом определялось идеями картезианства, которые были развиты еще в философских трудах Рене Декарта. В соответствии с картезианской идеей разделения тела и разума Д. Свифт придавал больше значение живительному движению, гармонизирующему как физическое, так и душевное состояние человека. Почти в каждом письме «Дневника для Стеллы» Свифт описывает свой путь, часто длительный, который проходил, чтобы добратся на службу в Лондон. Кроме того, писатель часто рассказывает о прогулках, которые совершал, чтобы избавиться от «приступов головокружения». Например, в письме XXXIV, писатель отмечает, что он «прекрасно прогулялся [сегодня. – Л.М.] пешком в Сити и постарался извлечь из этой прогулки все, что она могла дать для [его. – Л.М.] здоровья» [6, с. 235]. Свифт постоянно напоминает и Стелле о благотворном движении, о «любой возможности для прогулок» [6, с. 201], являющихся необходимой частью жизненного цикла человека.

Идея движения своеобразно преломляется в сознании Белаквы как раннего беккетовского героя. По убеждению Белаквы, все цели, кроме небытия, теряют свое значение, и бесполезным является движение в любом направлении. Герой отвергает в окружающем мире все, что может потревожить его покой. Но в главе «Фингал» конфликт между телом и душой решен парадоксальным образом. Белаква все время находится в движении по пространству Фингала, преодолевая большое расстояние по дороге из Дублина в Мэлэхайд, а затем и в Портрейн. Однако, границы странствий героя значительно шире, так как, взбираясь на холмы Фингала, пересекая дороги графства, Белаква все глубже погружается внутрь себя, в пространства своей души.

Глубокие процессы душевной жизни раскрываются в «Дневнике для Стеллы» Дж. Свифта. Писатель никогда не вносил изменения в тексты своих писем, не предавал их литературной обработке. В письме XXXIV автор признавался, что «настолько привык писать на манер дневника, что <...> едва ли сумел бы теперь сочинить <...> обычное длинное письмо» [6, с. 233]. Таким образом, для писателя представляли ценность те мысли и чувства, которые он фиксировал на бумаге в процессе, «здесь и сейчас», подобно дневниковым записям, «непосредственно отражающим настроения и даже физическое состояние автора» [3, с. 515]. Внутренний мир Д. Свифта, каким он предстает в письмах, характеризуют «неожиданные переходы, эмоциональные переключения, противоречивость» души [3, с. 517]. Примером являются записи в письме XXXIV. Д. Свифт начинает писать это письмо, едва запечатав предыдущее письмо, настолько важна для писателя возможность общаться свободно, изливать свои мысли и чувства собеседнику откровенно и полно, без каких-либо рамок и ограничений, что эта потребность стала привычной. Желание полно передать процесс смены настроений, выразить гамму чувств, переживаемых в течение нескольких дней, резкие переходы в событийном изложении – все это

создает впечатление попытки избежать какого-либо итогового, благодушного или, напротив, негативного взгляда на мир.

Стремление показать героя раннего романа в его контрастности было близко и С.Беккету. В «Божественной комедии» писателем-модернистом акцентируется внимание на цикличности, проявленной в повороте Белаквы к Данте и его возвращении в исходную позу, в тень валуна. В коротком движении героя заложены возможности для новых смыслов, неожиданно показывающих Белакву в разных ракурсах и в разных системах координат. В новелле «Фингал» парадоксальность Белаквы проявляется в импульсивных переходах от состояния апатии к внутреннему озарению и воодушевлению, которое внезапно сменяется эмоциональным взрывом. К сожалению, русский перевод беккетовского романа совсем не того высокого уровня, как переводы писем Д. Свифта. За неимением лучшей версии мы обращаемся к изданию романа с переводом А. Панасьева [1]. (О проблеме качества переводов беккетовских произведений см.: [2]). В самом первом предложении новеллистической экспозиции Белаква описывается как противоречивый и непредсказуемый, а также антагонистичный по отношению к спутнице Винни Коутс: «Девушка, с которой встречался Белаква – последняя в ряду других, – была хорошенькой, заводной и весьма остроумной. Потом, правда, несколько позже тех событий, о которых повествуется в этой главе, после того как с Белаквой в самый неподходящий момент случился приснопамятный приступ беспричинного смеха, всякое ухаживание и встречи пришлось на некоторое время прекратить» [1, с. 32]. В нарочито длинных фразах соединены и уточнение о «последней девушке», и сообщение о приступе смеха, на время прервавшем галантные отношения, и портрет героини, запечатлевший черты внешности, темперамента и свойства ума. Винни предстает привлекательной, но все же излишне «правильной» и тривиальной, с обывательским умом. На фоне Винни образ подверженного «приступам» Белаквы выглядит ярко, гротескно. Несходство героев становится своего рода предвестием двух линий - внешней (т.е. действенной, событийной) и внутренней (связанной со скрытым душевным движением героев) – в рамках одного новеллистического сюжета. История, развивающаяся в двух планах «Фингала», передается сквозь призму сознания героев, и каждый из них «представляет» одну из линий.

Лейтмотивом первых эпизодов проходит тоска. В памяти Белаквы пробуждаются образы из далекой «прошлой» жизни, подъемы в гору, застывшие руины мельницы воскрешают в его сознании атмосферу серого, бесцветного мира на подступах к «Чистилищу». Окруженный зарослями кустарника, руинами, Белаква впадает в уныние и «чувствует, что ему становится грустно, он ощущает себя одиноким, неприкаянным» [1, с. 33]. Печаль завладевает всем его существом и отдаляет от Винни. И в то же время герой во власти своих чувств к девушке, он «был, как воск в ее руках, она крутила им, как хотела» [1, с. 37]. В одной из

старинных башен и облик, и настроение Белаквы преображаются: в образе беккетовского героя просвечивают черты Свифта-Декана Дублинского собора, а в годы написания «Дневника для Стеллы» - настоятеля Ларакорского прихода. Д. Свифт никогда не забывал свое «сельское пристанище, где <...> есть клочок земли», одиночество и молитва [7, с. 274]. В пространстве своего «прихода», в ритуальной башне, где, справлялись тризны и устраивались свадебные обеды, Белаква движется по кругу, подобно священнику, совершающему обряд, и эти кружения наполняются особым смыслом. Серьезный в этот важный момент, Белаква испытывает просветление и счастье, переживая заветное состояние “sursum corda” [1, с. 43]. В душе волнами сменяются печаль и радость, тоска исчезает, наступает на мгновение приподнятое настроение: Белаква хочет подчиниться внезапно нахлынувшему желанию сбежать в поле и приблизиться к землепашцу. Но подвластный апатии герой погружается в воспоминания – сначала о детстве, затем о времени до своего рождения и, наконец, - на уровне литературного архетипа – о своей «дороманной» жизни. С точки зрения Винни, действия Белаквы бессмысленны, а его комментарий увиденного вокруг – это бредовые видения которые смешны девушке и, даже больше, раздражают ее. Конфликт между героями осложняется темой безумия, оправданной образом лечебницы для душевнобольных в Портрейне и всем, что с ней связано.

Тема безумия в новелле «Фингал» – еще одна тема, созвучная творчеству и жизни Дж. Свифта. На протяжении долгих лет писатель мучился головкружениями и головной болью и жил в предчувствии мрачного времени, когда болезнь повергнет во мрак беспамятства, одиночества и боли. Страдая от мысли о своем мрачном будущем, Дж. Свифт никогда не забывал о несчастных, которые окружают его в настоящем, и жертвовал для них средства. Также Свифт завещал часть своего состояния для госпиталя для душевнобольных, который и был построен в 1757 году в Дублине. Портрейнский приют для умалишенных основан в 1903 году, и не имеет отношения к Дж. Свифту, но тема безумия ассоциативно связывает это здание с именем писателя подобно тому, как образ Стеллы соотносится с многовековым Портрейнским замком. Для Белаквы Портрейнская обитель умалишенных – это пристанище душ, свободных от условностей «нормального» мира, от страданий, приносимых обществом, место обретения душевной и умственной свободы, а не свободы от души или ума. По признанию героя, «именно там», в Портрейне, живет его собственная душа, самостоятельно, вне телесного обиталища. Винни вспоминает о своем знакомстве с доктором из этого приюта и уверенно собирается посетить лечебницу. Так, красные башни приюта становятся целью пути странников, местом встречи всех – и Винни с доктором, и Белаквы с его душой.

Само пространство выступает в новелле как сюжетобразующий фактор: к Портрейну стягиваются все линии сюжета, чтобы разделиться вновь. Парадоксально, но герои словно влекутся к приюту и расстаются именно в

этой точке фингалианского пространства. Приют, по определению, дает убежище, а не единение или возможность общаться. И, «забрав из приюта свое сердце», Белаква выбирает свободу и одиночество. Оставив Винни с доктором Шолто, Белаква совершенно неожиданно предается свободному ускоренному движению.

Преодолением внутренних противоречий Белаквы, кульминацией «его» «Фингала» становится сумасшедшая поездка на велосипеде – его способ «бегства из сумасшедшего дома». Первоначально образ велосипеда возникает в новелле как случайная деталь, которая оказывается более чем значимой, и не только в связи с велосипедной прогулкой самого С. Беккета. Для Белаквы замечательная машина с первого же появления обладает невероятным притяжением и так же, как и пешая прогулка, соотносится с картезианской живительной идеей движения. Снова увидев брошенную в траве никелированную машину, Белаква захватывает ее, и прогулка с Винни сменяется одиночным, гораздо более скоростным и уже совсем не печальным странствием героя: «печаль слетела с Белаквы, как рубашка, сорванная ветром» [1, с. 49]. Велопробег по Фингалу, как это ни странно, становится кульминацией в развитии именно внутреннего, психологического конфликта. Глубокое органичное восприятие героем Фингала словно выплескивается наружу и находит выражение в движении Белаквы, его единении с машиной, активном и осмысленном перемещении по району. В одиночестве Винни вынуждена постигать тайну, оставленную ей Белаквой. Ирония заключается в том, что, собравшись вместе – Белаква и его душа, Винни и доктор Шолто, – совершенно не находят общих интересов, им остается лишь расстаться, разойтись, чтобы не быть поглощенными «душевым» хаосом приюта. В приюте вместо доктора Шолто или Белаквы рядом с Винни оказывается пожилой обитатель лечебницы. Напоминающая загадочную беседу во время велосипедной прогулки С. Беккета, сцена общения Винни со стариком исполнена многозначности и подводит итог общей чужести девушки пространству Фингала. Старик невнятно и путано рассказывает историю о некой женщине, которая выстроила башню в поле в знак скорби по своему мужу. Непонимание, возникшее по языковой причине и сглаженное в конце разговора, усугубляется в финале новеллы. Винни слышит вместо ответа легенду об отношениях некоего Датчанина Быстроного и его пупочки, по имени Стелла.

«- Вы имеет в виду, что этот ваш Датчанин жил в этой башне с какой-то женщиной? – высказала предположение Винни.

- Не жил, просто держал ее там, – пояснил старик. Когда-то давно он вычитал эту историю в газете и при пересказе всегда держался того, что запомнил. – Ну, и заявлялся сюда с самого Дублина» [1, с. 52–53].

История, рассказанная стариком, возвращает нас к теме отношений Д. Свифта с Эстер Джонсон и с еще одной Эстер – Эстер Ваномри, или Ванессой. Отношения писателя со Стеллой и Ванессой развивались фактически одновременно и сохранялись в строгой тайне. В английской литера-

туре сформировалась традиция обращения к сюжету двух интимных линий в жизни Свифта. В новелле С. Беккет представил свой вариант литературной игры, основанной отчасти на реальных событиях (вспомним ошибку Стеллы в названии Портрейна), отчасти на услышанной легенде. В путаной речи (и сознании рассказчика) происходит комическая трансформация и образа Свифта, и слияние или смешение возлюбленного писателя: Декан Свифт предстает «Датчанином Быстроногим», Эстер Джонсон – Эстер Ваномри – «какой-то женщиной», «пупочкой», «звездочкой». И Винни не в состоянии уловить, что имел в виду старик: она слышит слово «стелла» и воспринимает буквально, как «звездочка», не связывая с именем, а некий «Датчанин Быстроногий», посещавший свою возлюбленную в башне, отождествляется с Белаквой. Но образ Датчанина Быстроного, или Свифта, действительно становится параллелью к образу Белаквы. Рассказ старика завершается ироничным и внезапным комментарием повествователя о «маленьком толстеньком Престо», который «пешком топал к этой башне» из Дублина [1, с. 53]. Именно этими эпитетами характеризовал себя Дж. Свифт в XX письме от 2 мая 1711 года: «Славный денек, хотя становится жарковато, и от этого у вашего маленького толстяка Престо на лбу выступает пот» [6, с. 143]. В том же 1711 году Графиня Шрусбери назвала писателя итальянским именем Престо, которое, как и английское слово «свифт», означает «быстро, скоро, стремительно». Таким образом, дословная цитата из «Дневника для Стеллы» подчеркивает парадоксальную внутреннюю перемену Белаквы, со стремительной скоростью пересекающего просторы Фингала на велосипеде, а потом пешком следующего в Свордс, в паб мистера Тейлора.

Перевод с итальянского (и это могло быть понятным Белакве) помогает раскрыть и смысл истории, изложенной финагалианцем. С итальянского многозначное слово «Стелла» переводится как «звезда», «восходящая звезда», «светило», «очи». В контексте новеллы, а именно «внутренней» линии, «Стелла» может пониматься как светящаяся, воздушная, порхающая, словно мотылек, душа, на встречу с которой стремился Свифт. Так же и Белаква, преобразившись в «маленького, толстенького Престо», идет в Портрейн к хранилищу своей души, к ритуальной башне, к месту, где герою открывается тайный смысл мира, происходит самопознание и обретается свобода и покой своей вселенной.

Мы увидели, что между новеллой «Фингал» и письмами Дж. Свифта есть много созвучий. Частное событие в жизни Свифта – поездка Эстер Джонсон в Портрейн – становится точкой, порождающей новые смыслы в художественном мире новеллы С. Беккета. Ошибка в написании Портрейна воспринимается модернистским писателем как некая двусмысленность, парадоксальность, позволившая иначе расставить акценты в образе апатичного героя Белаквы. На наш взгляд, многогранная, импульсивная, противоречивая личность Свифта, запечатленная в письмах, привлекла беккетовское внимание свободой самовыражения. Модернистский автор

облек в сюжет прогулки процесс странствия души героя, раскрывающейся свободной и многомерной в пространстве Фингала. Многоуровневость эпизодических настроений прогулки Белакувы втягивает в себя историю Дж. Свифта, которая оказывается сопряженной с легендарным ирландским пространством. Таким образом, свифтовские традиции, преломленные в новелле «Фингал», расширяют наше представление о литературных основах творчества С. Беккета.

Список литературы

1. Беккет С. Больше замахов, чем ударов / пер. с англ. А. Панасьева. – Киев: Ника-Центр, 1998.
2. Доценко Е.Г. Интерпретируя С.Беккета: проблемы переводы классики «абсурда» // Политическая лингвистика. – 2012. – № 1. – [Электронный ресурс]: <http://cyberleninka.ru/article/n/interpretiruya-s-bekketa-problemy-perevoda-klassiki-absurda>
3. Ингер А.Г. Джонатан Свифт и его «Дневник для Стеллы» // Свифт Д. Дневник для Стеллы. – М.: Наука, 1981.
4. Ливергант А. Джонатан Свифт. Письма. Комментарии // Ливергант А. Факт или вымысел. Антология. – М.: БГС. ПРЕСС, 2008. – С. 1059.
5. Макарова Л.Ю. Странствие героя по «магической стране» в новелле С. Беккета «Фингал» // Филологический класс. – 2013. – № 4. – С. 111–115.
6. Свифт Д. Дневник для Стеллы / пер. с англ. А. Г. Ингера. – М.: Наука, 1981.
7. Свифт Дж. Письма // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 236–290.
8. Atlas James. ‘The Prose of Samuel Beckett: Notes from the Terminal Ward’ // Two Decades of Irish Writing / ed. by D. Dunn. – Manchester: Carcanet, 1975. – Pp. 186 – 196.
9. Cohn R. Back to Beckett. – New Jersey: The University of Princeton Press, 1973.
10. Harrington J.P. The Irish Beckett. – Syracuse: The University of Syracuse Press, 1991.
11. Federman R. Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction. – Los Angeles; Berkeley: The University of California Press, 1965.
12. Fletcher J. Samuel Beckett's Art. – London: Chatto & Windus, 1967.
13. Fletcher J. Beckett and Swift. – [Электронный ресурс]: http://www.themodernword.com/beckett/paper_fletcher.html (дата обращения: 8.03.2014).
14. Kenner H. Samuel Beckett: A Reader's Guide. – London: Thames & Hudson, 1973.
15. Muir E. “More Pricks than Kicks” (Listener, 4 July 1934) // Samuel Beckett. The Critical Heritage / eds. L. Graver and R. Federman. – London: Routledge, 1979. – P. 42.
16. Pilling J. Beckett's English Fiction // Cambridge Companion to Beckett / ed. by J.Pilling.-Cambridge: The University Cambridge Press, 1984.
17. Smith Frederik N. Beckett's Eighteenth Century. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2002.
18. Swift Johnatan. The Journal to Stella. – [Электронный ресурс]: Journal to Stella, A.D. 1710-1713On openlibrary.org (дата обращения: 8.03.2014).

Мотивная структура романа Э.М. Ремарка «Возвращение»

В статье представлено исследование повествовательной структуры романа Э.М. Ремарка «Возвращение», которая строится на основе взаимодействующих друг с другом ядерных и периферийных мотивов. В статье описано, как изменение места отдельных мотивов в структуре романа позволяет проследить процесс изменения сознания героя.

The work represents the study of the narrative structure of the novel by E.M. Remarque «The road back». The narrative structure of an epic text is based on interacting with each other nuclear and peripheral motifs. It is also described how the change of the place of the motifs in the structure of the novel shows the process of changing the consciousness of the main character.

Ключевые слова: Эрих Мария Ремарк, «Возвращение», эпический текст, сюжет, повествовательная структура, ядерные и периферийные мотивы, персонаж.

Key words: Erich Maria Remarque, “The road back”, epic text, plot, narrative structure, nuclear and peripheral motifs, character.

Роман «Возвращение» («Der Weg zurück», 1931) занимает особое место в творчестве Ремарка. Сам автор признавался, что к его созданию подошел более осознанно, чем к созданию первого произведения «На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues», 1929), но и кроме того, он был ему просто необходим, так как важно было закрепить успех романа «На Западном фронте без перемен». В разговоре с редактором Ф. Люфтом в 1963 году Ремарк сказал: «Вторая книга, которую я написал, была необходима» [4, с. 120]. Выход «Возвращения» был воспринят литературным миром Германии неоднозначно. Во многом повторилась ситуация с публикацией первой книги. Основные нападки сводились к обвинениям в искажении немецкой действительности того времени и предательстве солдатского братства. Если Пауль Боймер, герой «На Западном фронте без перемен», отличался тем, что осознал предательство родины и нашел успокоение в военном товариществе, то Эрнст Биркхольц почувствовал себя чужим в мирное время среди родственников и бывших однополчан. Он стал лишним, так как не смог заставить себя приспособиться к мирному времени, и в дальнейшем стал себя ему противопоставлять. Проблемы послевоенной потерянности и самоопределения героев Э.М. Ремарка развивались и в немецкоязычных работах. Т. Вестфален считает мотив фронтового товарищества одним из магистральных в таких романах, как «Der Weg zurück» (Возвращение) [7], «Drei Kameraden» (Три товарища) [8]. Такого же мнения придерживается и К. Шнайдер [8].

Процесс изменения сознания героя «Возвращения» от ощущения себя частью пространства войны во время пребывания на фронте до отрицания окружающей его действительности после пребывания в родном городе позволяет проследить мотивный анализ романа. Исследования мотивной структуры романов Э.М. Ремарка до настоящего момента не предпринимались. Исключением является работа М. Пырвановой «... das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis» [3], в которой предложено оригинальное прочтение системы мотивов творчества Ремарка. Однако Пырванова рассматривает мотивы всего комплекса романов Ремарка, не останавливаясь на особенностях отдельных произведений.

В ходе анализа нами были выделены ядерные и периферийные мотивы. Под мотивом мы подразумеваем кратчайшую повествовательную единицу текста, то есть опираемся на определение, данное А. Н. Веселовским, который называет мотив «простейшей повествовательной единицей, строящей сюжет» [1, с. 305]. Так как мотивную структуру произведения мы рассматриваем как соотношения ядерных и периферийных мотивов, то движение мотивов из периферийной зоны в ядро и наоборот будет свидетельствовать об их значимости для развития сюжета и отражать изменения в сознании героя.

Художественное пространство произведения отчетливо разделяется на пространство войны, что соответствует времени нахождения героя на передовой, и пространство мирного времени, соответствующее его послевоенному существованию. Кроме того, в границах «мирного времени» мы выделяем особый вид художественного пространства – пространство «иног». Подобное разделение для более четкого рассмотрения ядерной структуры мы будем использовать и в своей работе.

1. Художественное пространство «война». Повествование о мирном времени Ремарк начинает с последних дней войны: «Der Rest des zweiten Zuges liegt in einem zerschossenen Grabenstück hinter der Front und döst» [4] («Остатки второго взвода лежат в расстрелянном окопе за линией огня и не то спят, не то бодрствуют» [2]). Биркхольц и его друзья-однополчане находятся на передовой и мечтают о времени, когда они вернутся домой. Мы выделили группу мотивов «война – фронт», в которую вошли мотивы нахождения на фронте, воспоминания о доме, заключения мира, отступления-наступления, страха перед мирной жизнью, возвращения, встречи с врагом, примирения с врагом, торговли с врагом, разочарования, любви (продажной), прощания с сослуживцами, смерти в мирное время, солдатской дружбы.

Ядро модели в начале повествования формируется мотивами нахождения на фронте, солдатской дружбы и отступления-наступления. Постепенное изменение составляющих ядра связано с дальнейшим развитием сюжета. Первоначально мотив воспоминаний о доме находился на периферии, т.к. действия героя были связаны с мотивом наступления-отступления, но мотив будущего заключения мира выдвигает его в ядро, а

мотив нахождения на фронте отходит на периферию. Мотив встречи с врагом обнаруживается в сцене с американскими солдатами и связан с мотивом дальнейшего примирения с ними: «Der Mann, der uns vorhin gerufen hat, legt Bethke die Hand auf die Schulter. “Deutsche. Gute Soldat,” – sagt er. “Brave Soldat”. Die anderen nicken eifrig» [4]. («Американец, окликнувший нас первым, кладет руку на плечо Бетке. “Немцы хорош солдат, молодец солдат”, – говорит он. Его товарищи рьяно поддакивают» [2]). Подобная сцена вызывает у Биркхольца чувство разочарования в отечестве и своем участии в военных действиях. Ремарк еще больше усиливает это чувство при помощи мотива торговли железными крестами – немецкими наградами – с бывшими врагами. Этим объясняется выдвижение мотива непонимания происходящего в ядро модели: «Verdrossen ziehen wir weiter. Wir hatten uns den Einzug in die Heimat anders vorgestellt nach den Jahren draußen. Wir hatten geglaubt, man würde uns erwarten; aber jetzt sehen wir, daß jeder hier schon wieder mit sich beschäftigt ist. Alles ist weitergegangen und geht weiter, fast als wären wir bereits überflüssig. Dieses Dorf ist natürlich nicht Deutschland, aber trotzdem sitzt uns der Ärger im Halse, und ein Schatten streift uns und eine seltsame Ahnung» [4]. («После стольких лет войны мы не так представляли себе возвращение на родину. Думали, нас будут ждать, а теперь видим: здесь каждый по-прежнему занят собой. Жизнь ушла вперед и идет своим чередом, как будто мы теперь уже лишние» [2]).

Таким образом, ядро модели формируется мотивами примирения с врагом, разочарования и солдатской дружбы. Однако такое наполнение ядра модели не является перманентным. В процессе развития фабульного действия мотив примирения с врагом отходит на периферию, поскольку не является определяющим для поступков героя, а лишь усиливает мотив непонимания и разочарования. Кроме того, после заключения мира мотив воспоминаний постепенно сменяется мотивом возвращения, который занимает центральное место в ядре модели, так как в дальнейшем станет сюжетообразующим.

Первоначально Ремарк подчеркивает, что герой связывает с возвращением возрождение прежних идеалов и ценностей, которые наполняли его довоенное существование. Однако Биркхольц и его товарищи – это и не солдаты и не молодые ребята, которые уходили на фронт. Они находятся между двумя временными пространствами – прошлым и будущим: «Ohne viele Worte. Alte Leute mit Bärten und schmale, noch nicht zwanzigjährige, Kameraden ohne Unterschied. Neben ihnen ihre Leutnants, halbe Kinder, aber Führer in vielen Nächten und Angriffen. Und hinter ihnen das Heer der Toten. So ziehen sie vorwärts, Schritt um Schritt, krank, halbverhungert, ohne Munition, in dünnen Kompanien, mit Augen, die es immer noch nicht begreifen können: Entronnene der Unterwelt — den Weg zurück ins Leben» [4]. («Бородатые старики и хрупкие юнцы, едва достигшие двадцати лет, товарищи – без всяких различий. Рядом с ними – младшие офицеры, полудети, не раз, однако, водившие их в ночные бои и атаки. А позади – армия мерт-

вещей. Так идут они вперед, шаг за шагом, больные, полузамороженные голодом, без снаряжения, поредевшими рядами, и в глазах у них непостижимое: спаслись от преисподней... Путь ведет обратно – в жизнь» [2]). Из этого примера следует, что мотив возвращения тесно связан с мотивом страха перед мирной жизнью, в которую они собираются вернуться. Однако это «возвращение» знаменуется бессмысленной гибелью сослуживцев Биркхольца уже после заключения мира на пути домой: кто-то выпадет из окна, кто-то ночью раздавлен на крыше поезда в туннеле и т.п. Все это придает описанию возвращения негативный характер и лишь усиливает мотив разочарования.

2. Художественное пространство «родной город». Художественному пространству «родной город» свойственны следующие мотивы: встречи с призывниками, боя с призывниками, встречи с родственниками, непонимания, неузнавания, возвращения к юности, приспособления, растерянности, отвыкания от мирной жизни, изменения социального статуса, мести (Зеелинг), чтения, встречи с родственниками, ненависти, возвращения к учебе, насмешки, разочарования, узнавания правды, возвращения (визит к старому другу), непонимания (Адольф), измены (Адольф), противопоставления мирной и фронтовой жизни.

Следует отметить, что большая часть этих мотивов находится на периферии, и выдвигание какого-то мотива в ядро модели связано с тем или иным действием героя. Рассмотрим ядерные мотивы, которые влияют на постепенное изменение сознания героя и зарождение у него чувства сознательного отрицания окружающей его действительности. Такими ядерными мотивами, которые участвуют в формировании модели группы мотивов «родной город», являются мотивы встречи с родными, непонимания, изменения социального статуса, растерянности, возвращения к учебе, воспоминаний о юности, противопоставления мирной и военной жизни. Остановимся более подробно на анализе каждого из этих мотивов.

Мотив встречи с родными возникает в начале второй части романа, которая, в сущности, и посвящена самому возвращению. Примечательно, что Биркхольц, прибыв в родной дом, чувствует себя среди родных не своим, а скорее чужим: «So sehr ich mir auch den Kopf zerbreche, mir fällt nichts Rechtes ein. Von den Sachen draußen kann man mit Zivilisten nicht reden, und etwas anderes kenne ich ja nicht.»Ihr habt doch sicherlich hier viel mehr erlebt«, sage ich entschuldigend» [4]. («Как ни ломаю голову, ничего путного не приходит на ум. О фронтовых делах с штатскими, естественно, говорить не станешь, а другого я ничего не знаю» [2]). Это чувство усиливается еще и тем, что не происходит того самого «возвращения», о котором он мечтал, так как не происходит узнавания того мира, к которому он стремился и к которому возвращался в воспоминаниях: «Da liegt sogar noch immer der Briefbeschwerer aus braunem Marmor, den mir Karl Vogt geschenkt hat. Er hat seinen Platz wie früher neben dem Kompaß und dem Tintenfaß. Aber Karl Vogt ist am Kimmel gefallen. “Gefällt dir das Zimmer nicht mehr?” – fragt meine

Schwester. “Doch”, – sage ich zögernd, “aber es ist so klein”. Mein Vater lacht. “Es war doch früher genau so”» [4]. («Да, все на старом месте. Вот и пресси-папье из коричневого мрамора - подарок Карла Фогта. Оно стоит на своем месте, между компасом и чернильницей. А Карл Фогт убит на Кеммельских высотах. “Тебе разонравилась твоя комната?” – спрашивает сестра. “Нет, почему же?” - нерешительно говорю я. “Но она какая-то маленькая...” Отец смеется: “Какая была”» [2]).

Критерием отнесения мотива встречи с родными к ядру модели является возникновение рядом с ним мотива непонимания, который в дальнейшем приводит героя к отчужденности от окружающего мира. Возвращение Биркхольца не происходит именно из-за отсутствия понимания между героем и окружающим миром: «“Es ist mir so herausgerutscht”, – erkläre ich entschuldigend, – “man muß sich wirklich erst gewöhnen, daß man nicht mehr draußen ist. Da herrscht ein rauher Ton, Mutter. Rauh, aber herzlich”» [4]. («“Это, мама, у меня просто вырвалось,” – говорю я в свое оправдание. “Надо еще, понимаешь, привыкнуть к тому, что я не на фронте. Там царила грубость, мама, но там была сердечность”» [2]).

Непонимание усиливается отказом Биркхольца от приспособления к той жизни, которую ему навязывала семья: «“Sieh mal, Vater”, – sage ich und setze mich zu ihm, – “du magst recht haben. Aber ich habe gelernt, in einer Erdhöhle zu hausen, mit einem Kanten Brot und einer dünnen Suppe. Und wenn mal gerade nicht geschossen wurde, war ich schon zufrieden. Eine alte Baracke erschien mir bereits als Luxus, und ein Strohsack im Ruhequartier war das Paradies. Da mußt du begreifen, daß die Tatsache, daß ich lebe und daß nicht mehr geschossen wird, mir einstweilen genügt. Das bißchen Essen und Trinken, das ich brauche, werde ich wohl zusammenbekommen, und für alles andere habe ich ja mein ganzes Leben lang noch Zeit”» [4]. (“Видишь ли, отец,” - говорю я, садясь рядом с ним на диван, “ты, может быть, и прав. Но я научился жить в пещере, вырытой под землей, и довольствоваться коркой хлеба с пустой похлебкой. Мне нужно было только, чтобы не стреляли, и я уже был доволен. Какой-нибудь полуразвалившийся барак казался мне дворцом, а мешок, набитый соломой, райским ложем. Пойми! Одно то, что я жив и вокруг нет стрельбы, меня пока что вполне удовлетворяет. На скромный кусок хлеба я как-нибудь заработаю, а для всего остального целая жизнь впереди” [2]).

Отказ также просматривается и в мотиве возвращения героя к учебе и работе учителем в деревенской школе. Первоначально, вернувшись в родной город, герой ждал понимания со стороны своих наставников в гимназии, но на первом же собрании он и его товарищи были встречены браваурными речами воспитателей, с которыми те провожали их на фронт: «Da stehen sie nun und wollen uns wieder belehren. Man sieht ihnen an, daß sie bereit sind, etwas von ihrer Würde zu opfern. Aber was können sie uns schon lehren. Wir kennen das Leben jetzt besser als sie, wir haben ein anderes Wissen erworben, hart, blutig, grausam und unerbittlich. Heute könnten wir sie lehren,

aber wer will das!» [4]. («Вот они стоят и снова собираются нас поучать. На лицах их так прямо и написано, что они готовы принести нам в жертву частицу своей важности. Но чему же они могут научить нас? Мы теперь знаем жизнь лучше, чем они, мы приобрели иные знания – жестокие, кровавые, страшные и неумолимые. Теперь мы их могли бы кой-чему поучить, но кому это нужно!» [2]).

Примечательно, эта тема – тема предательства – иллюстрируется мотивом отказа от приспособления. Биркхольц отказывается воспитывать в своих учениках те идеалы, которые когда-то привили ему его учителя, он не хочет им лгать, он опять отказывается приспособиться: «Hier stehe ich vor euch, einer der hunderttausend Bankrotteure, denen der Krieg jeden Glauben und fast alle Kraft zerschlug. – Hier stehe ich vor euch und empfinde, wieviel lebendiger und daseinsverbundener ihr seid als ich – hier stehe ich vor euch und soll euch nun Lehrer und Führer sein. Was soll ich euch denn lehren? Soll ich euch sagen, daß ihr in zwanzig Jahren ausgetrocknet und verkrüppelt seid, verkümmert in euren freiesten Trieben und unbarmherzig zu Dutzendware gepreßt? Soll ich euch erzählen, daß alle Bildung, alle Kultur und alle Wissenschaft nichts ist als grauenhafter Hohn, solange sich Menschen noch mit Gas, Eisen, Pulver und Feuer im Namen Gottes und der Menschheit bekriegen? Was soll ich euch denn lehren, ihr kleinen Geschöpfe – ihr, die ihr allein rein geblieben seid in diesen furchtbaren Jahren?» [4]. («Вот стою я перед вами, один из сотен тысяч банкротов, чью веру и силы разрушила война... Вот стою я перед вами и чувствую, насколько больше в вас жизни, насколько больше нитей связывает вас с нею... Вот стою я перед вами, ваш учитель и наставник. Чему же мне учить вас? Рассказать вам, что в двадцать лет вы превратитесь в калек с опустошенными душами, что все ваши свободные устремления будут безжалостно вытраивать, пока вас не доведут до уровня серой посредственности? Рассказать вам, что все образование, вся культура, вся наука не что иное, как жестокая насмешка, пока люди именем господа бога и человечности будут истреблять друг друга ядовитыми газами, железом, порохом и огнем? Чему же мне учить вас, маленькие создания, вас, которые только и остались чистыми в эти ужасные годы?» [2]).

Мотив солдатской дружбы, который еще в первой части романа выдвинулся в ядро модели, здесь получает свое развитие. Он постепенно переходит в мотив социального неравенства и неузнавания. Это проявляется в сцене встречи бывших сослуживцев. Именно тогда Биркхольц почувствовал, что прошлая солдатская дружба закончилась, так как изменились социальные роли: «Alles ist vertauscht. Da ist Bosse, der Kompanieschussel, der stets verulkt wurde, weil er sich immer so dämlich anstellte; er war draußen schmierig und verludert, und mehr als einmal haben wir ihn unter die Pumpe gekriegt. Jetzt sitzt er zwischen uns in einem pikfeinen Kammgarnanzug, eine Perle im Schlips und Gamaschen an den Füßen, ein wohlhabender Mann, der das große Wort führt. Und Adolf Bethke neben ihm, der im Felde so turmhoch über ihm stand, daß Bosse froh war, wenn er ihn überhaupt anredete, ist

plötzlich nur noch ein armer, kleiner Schuster mit etwas Landwirtschaft» [4]. («Роли переменялись. Вот сидит Боссе, ротный шут. На фронте был общим посмешищем, всегда строил из себя дурачка. Ходил вечно грязный и оборванный и не раз попадал у нас под насос. А теперь на нем безупречный шевиотовый костюм, жемчужная булавка в галстук и щегольские гетры. Это зажиточный человек, к слову которого прислушиваются... А рядом Адольф Бетке, который на фронте был на две головы выше Боссе, и тот бывал счастлив, если Бетке вообще с ним заговаривал. Теперь же Бетке лишь бедный маленький сапожник с крохотным крестьянским хозяйством» [2]).

Несоответствие истинным качествам человека (условность доминирует) вызывают у героя чувство разочарования. Кроме того, мотив разочарования усиливается мотивом отказа от приспособления. Примером приспособления для Биркхольца стал его друг Тьяден, который соглашается на брак исключительно из-за материального благосостояния: «Nachmittags verliert der Schwiegervater ein Dokument, das Tjaden zum Mitbesitzer der Schlächtereier macht» [4]. («После обеда тесть Тьядена зачитывает документ, в котором зять объявляется совладельцем мясной» [2]).

На протяжении всей этой части романа герой постоянно возвращается к воспоминаниям о юности, которые вызывают невольное противопоставление мирной и военной жизни: «Ich will es dir mal sagen — ich habe auch schon darüber nachgedacht — dies da, er zeigt auf die Wiesen vor uns, das war Leben, es blühte und wuchs, und wir wuchsen mit. Und das hinter uns — er deutet mit dem Kopf zurück in die Ferne, das war Tod, es starb und zerstörte uns ein bißchen mit. Er lächelt wieder. Wir sind ein wenig reparaturbedürftig, mein Junge» [4]. («Вот что я тебе скажу. Я тоже много об этом думал. Вот это все, он показывает на луга перед нами, было жизнью. Она цвела и росла, и мы росли с нею. А что за нами, он показывает головой назад, было смертью, там все умирало, и нас малость прихватило. Он опять горько улыбается. Мы нуждаемся в небольшом ремонте, дружище» [2]).

3. Художественное пространство «иног». Постоянное противопоставление военного и мирного времени создаёт у героя впечатление некоего промежуточного существования, которое просматривается и на уровне мотивов: болезни (Людвиг), участия в революционных демонстрациях, бегства Бетке в город (от мирного времени), потери чувства товарищества, невозможности приспособления к мирной жизни, суда (над Альбертом). Ядерными мотивами этой модели являются мотив потери чувства товарищества и мотив невозможности приспособления. Мотив потери чувства товарищества реализуется в сцене с бывшим боевым другом, который после осознания невозможности стать частью мирного времени решил вернуться на фронт: ««Mensch, Ernst», - sagt er mit trostloser Stimme, «wären wir doch draußen geblieben - da waren wir wenigstens zusammen. «Ich antworte nicht — ich sehe nur meinen Ärmel an, auf dem ein paar rötlich verwaschene Blutflecken sitzen. Es ist das Blut von Weil, der auf Kommando von Heel

erschossen wurde. So weit sind wir jetzt. Es ist wieder Krieg; aber die Kameradschaft ist nicht mehr» («“Эх, брат Эрнст,” – говорит он голосом, полным безнадежности, “лучше бы нам не возвращаться с фронта, там, по крайней мере, мы были вместе...” Я не отвечаю, я смотрю на свой рукав, на замытые бурые пятна. Это кровь Макса Вайля, убитого по приказу Хееля. Вот к чему мы пришли. Снова война, но товарищества уже больше нет» [2]).

Таким образом, мотив возвращения в этой части романа приобретает дополнительное значение: он означает попытку возвращения к военному прошлому героя, которая заканчивается крушением надежд. Оказалось, что солдатское братство, которое помогало ему спастись от одиночества, в мирной жизни прекратило свое существование. Эту тему развивает и предсмертный монолог лучшего друга Биркхольца Людвиг Брайера: «Es ist alles umsonst, Ernst. Wir sind kaputt, aber die Welt geht weiter, als wenn der Krieg nicht dagewesen wäre. Es wird nicht lange mehr dauern, und unsere Nachfolger auf den Schulbänken werden mit gierigen Augen den Erzählungen aus dem Kriege lauschen und sich aus der Langeweile der Schule heraus wünschen, auch dabei gewesen zu sein. Jetzt schon laufen sie zu den Freikorps – und kaum siebzehnjährig begehen sie politische Morde. Ich bin so müde, Ernst» [4]. («Все наши усилия напрасны, Эрнст. Мы люди конченные, а жизнь идет вперед, словно войны и не было. Пройдет немного времени, и наша смена на школьных скамьях будет жадно, с горящими глазами, слушать рассказы о войне, мальчики будут рваться прочь от школьной скуки и жалеть, что они не были участниками героических подвигов. Уже сейчас они бегут в добровольческие отряды; молокососы, которым едва исполнилось семнадцать лет, совершают политические убийства. Я так устал, Эрнст...» [2]).

Последним же событием, которое ознаменовало крах возвращения героя к мирной жизни, стал арест одного из однополчан Биркхольца Альберта, который был невиновен в преступлении, но осужден. Выступая в его защиту на заседании суда, Биркхольц сказал: « “Es geht um unsern Kameraden!” – rufe ich, – verurteilt ihn nicht! “Er wollte auch nicht so gleichgültig gegen Leben und Tod werden, wir wollten es alle nicht, aber wir haben alle Maßstäbe draußen verloren, und niemand hat uns geholfen! Patriotismus, Pflicht, Heimat, das haben wir uns doch selbst immer wieder gesagt, um es auszuhalten und zu rechtfertigen! Aber es waren nur Begriffe, es gab zuviel Blut draußen, das schwemmte sie weg!”» [4]. (« “Дело идет о нашем товарище, о фронтовике!” – кричу я. “Не осуждайте его! Он сам не хотел того безразличия к жизни и смерти, которое война взрастила в нас, никто из нас не хотел его, но на войне мы растеряли все мерил, а здесь никто не пришел нам на помощь! Патриотизм, долг, родина, – все это мы сами постоянно повторяли себе, чтобы устоять перед ужасами фронта, чтобы оправдать их! Но это были отвлеченные понятия, слишком много крови лилось там, она смысла их начисто!”» [2]).

Таким образом, мотив возвращения реализуется в каждой логической части романа. В художественном пространстве войны мотив возвращения

ассоциируется с «дорогой» к прошлому героя. Этот мотив типологически связан с мотивом воспоминаний о прошлом, мотивом солдатской дружбы и нахождения на фронте. Его постепенное перемещение в ядро модели связано с переходом героя из пространства войны в пространство родного города.

В пространстве родного города мотив возвращения дополняется мотивом отказа от приспособления, который возникает каждый раз, когда герою необходимо согласиться на существование в определённых противоречащих его принципам условиях. Отказ от приспособления ведёт к одиночеству героя, его промежуточному существованию между двумя пространствами.

Ядерное положение мотива возвращения в пространстве «иногo» закрепляется с помощью мотива отказа от приспособления, что означает на уровне действий героя сознательный отказ от жизни в реальной действительности.

Список литературы

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – 2-е изд., испр. – М.: Едиториал УРСС, 2004.
2. Ремарк Э.М. Возвращение. – [Электронный ресурс]: //http://lib.ru/INPROZ/REMARK/return.txt (дата обращения: 05.03.2014).
3. Parvanova M. «... das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis». Eine Untersuchung der Motive in den Romanen von Erich Maria Remarque. – Berlin: Tenea, 2003.
4. Remarque E.M. Der Weg zurück. – [Электронный ресурс]: //http://fb2.mbookz.ru/index.php?id=8971 (дата обращения: 05.03.2014).
5. Remarque E.M. Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929–1968. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Thomas F. Schneider. – Köln: Kiepenheuer and Witsch Verl., 1998.
6. Schneider K. «Krieg, Exil und Nachkrieg – Schwerpunkte bei Erich Maria Remarque Werken», Jahresarbeit. – Leipzig: Anton-Philipp-EOS, 1992.
7. Westphalen T. «Kameradshaft zum Tode», Nachwort zu «Der weg zurück». – Köln: Kiwi. – S. 313–331.
8. Westphalen T. «Nur zu kurz. Viel zu kurz» // Remarque E. M. Drei Kameraden. – Köln: Kiwi. – S. 384–396.

**Типологические характеристики радиодраматургии
(к проблеме сопоставления американского
и советского феномена радиопьесы)**

В статье рассматриваются типологические особенности явления советской и американской радиодраматургии. Используется метод комплексного сравнительного анализа радиопьес, представленных в сборнике американских радиопьес «Падение города» (1974), в сборниках советских радиопьес «Канат альпинистов» (1971) и «Млечный путь» (1979), а также публикаций отдельных произведений. Сравнению подлежат формальное построение и семантика текста радиодрамы двух стран, а также историко-культурные и социально-экономические предпосылки развития жанра. На основе анализа указанных радиопьес сделаны выводы о своеобразии феномена, лежащего на стыке литературы, театра и радио.

This article discusses the typological features of the phenomenon of radio drama in Soviet Union and in the USA. The method of complex comparative analysis of radio plays presented in a collection of American radio drama «Padeniye goroda» («The Fall of the City») 1974, collections of Soviet radio drama «Kanat al'pinistov» («Rope Climbing») 1971 and «Mlechnyy put'» («The Milky Way») 1979, as well as other published radio plays was used. The formal construction and the semantics of radio drama, historical, cultural and socio-economic background of the genre in USA and Soviet Union were analyzed and compared. Based on the analysis of the radio plays under review the author made a conclusion regarding the uniqueness of the phenomenon of radio drama, which lies in the intersection of literature, theater and radio universes.

Ключевые слова: радиотеатр, американская радиодраматургия, советская радиодраматургия, радиопьеса, авторская ремарка, монологизированный диалог, звуковые и шумовые эффекты.

Key words: radio theatre, American radio drama, Soviet radio drama, radio play, stage instructions, dialogue, sound effects.

Возникнув примерно в одно время – в середине 20-х годов прошлого столетия – и почти исчезнув к концу XX века, американский и советский радиотеатр оставили значимый след в истории национальной литературы. Если радиопьесу «Sue 'Em» («Подавайте на них в суд»), первую пьесу, опубликованную в США уже в 1925 году, мы и сегодня можем легко найти в сети Интернет [10], то в нашей стране подобную литературу нельзя назвать общедоступной. За весь период существования советской радиодраматургии было опубликовано всего несколько сборников, несколько пьес было напечатано в профессиональных журналах. Между тем, даже при отсутствии в Советском Союзе большого числа опубликованных радиопьес мы можем говорить об очевидном своеобразии советской радиодраматур-

гии, которое наиболее ярко выражается в сравнении со столь же оригинальной американской радиодрамой.

Целью данной работы является выявление специфических черт радиодраматургии как синтетического драматургического жанра на примере советской и американской радиопьесы, а основным методом исследования служит комплексный сравнительно-исторический анализ, включающий в себя элементы структурно-семиотического и типологического анализа.

Само явление радиодраматургии появилось в Америке почти одновременно с рождением радиотеатра. Радиопьеса «Sue 'Em», написанная Ненси Бросиус, была опубликована в 1925 году и носила развлекательный характер. В таком ключе писались практически все радиопьесы в Америке 20-х годов XX века. Рассчитанные на широкую публику, они привлекали внимание рекламодателей и тем самым обеспечивали себе право на жизнь в течение достаточно долгого времени. Цитируя Роберта Бруштейна, автора журнала «Harper's Magazine» Алан Акерман подтверждает, что «типичный американский драматург [рассматриваемого периода. – П.К.] пишет, воодушевленный не литературными идеалами, а возможностью последующей удачной постановки на Бродвее, и это достаточно необычно, когда он выходит за рамки того, что модно и популярно» [9, с. 765]. Ситуация кардинально изменилась к середине 30-х годов, когда в обществе назрело серьезное недовольство содержанием радиопьес. Заметная, пусть и недолгая демократизация печати и радио способствовала тому, что для радио стали писать крупнейшие поэты и драматурги США. Первым из них был Арчибальд Маклиш, радиопьесе «Падение города» которого относят к лучшим достижениям радиодраматургии США.

Несмотря на большое количество условностей, которые скорее можно объяснить существующей в стране цензурой, чем непрофессионализмом автора, драматург делает смелую попытку поднять тему сопротивления (или несопротивления) фашистской агрессии, разоблачить фашиствующих священников, изобразив речи ораторов-жрецов, заставить людей задуматься и осмыслить происходящее в стране и в мире. Радиопьесой «Падение города» Арчибальд Маклиш открывает новую эпоху американской радиодраматургии, которая до сих пор считается расцветом радиотеатра США. Действие пьесы происходит на площади, где собралось все население города, включая правителей, чтобы увидеть умершую несколько дней назад женщину, восставшую из мертвых. Женщина предсказывает приход завоевателя, захват города и наступление кровавого периода в жизни горожан. В пьесе мы слышим голоса правителей, жрецов, людей на площади, старого генерала, которого никто не слушает – каждый представляет собой определенный поведенческий тип общественной жизни тех лет. Голоса жрецов звучат, как заклинание, именно так, по словам исследователя американской радиодрамы И. А. Попова, в реальной жизни вещал в эфире ведущих радиостанций Чарльз Кофлин, фашиствующий католический священник. «Из всех «табу», существовавших и существующих в американском дра-

матическом вещании, ни одно не соблюдалось столь безукоснительно, как в отношении каких бы то ни было попыток разоблачения реакционной сущности религии» [7, с. 83]. И в этом был вызов Макклиша. Именно это позволяет нам говорить о радиопьесе «Падение города» как о поворотном моменте в истории американской радиодраматургии.

Для радиодрамы США характерна эпическая широта повествования. Несмотря на господствующее среди советских теоретиков радиодрамы мнение о том, что количество действующих лиц в радиопьесе должно быть ограниченным («Радиопьеса представляется мне как действие, идущее от одного лица» П. Антокольский [1, с. 5], «Тип восприятия диктует и «населенность» радиопьесы: она не может иметь много персонажей, проходящих по действию от начала до конца» Т. Марченко [4, с. 94]), американская радиодраматургия доказывает нам возможность обратной тенденции. Масштабность действия в радиопьесе «Падение города» подчеркивается не только количеством хоть и безымянных, но действующих лиц – все население города, – но и самим построением сюжета. Основные персонажи – мертвая женщина, старейшины, которые правят городом, жрецы, гонец, возвещающий о скором приходе завоевателя – все они обращаются к целому народу, они словно вещают с трибуны, поэтому речь их исполнена пафоса и патетики.

Новая эпоха в истории американской радиодраматургии дала жизнь множеству тем, которые раньше не затрагивались в эфире радио. Среди них – тяжкие испытания молодой американской семьи в годы кризиса и безработицы (А. Мэйноф, «Небесная телеграмма»), детская тема (У. Крейг, «Оборванцы»), бедственное положение чернокожего населения (Р. Райт, «Тучи и пламя»). Несмотря на разнообразие тем в американской радиодраматургии этого периода, мы можем отметить главное, что объединяет эти радиопьесы, – их социальную направленность.

Эпоха «боевого радиоискусства» завершилась примерно в 1945, сразу после войны. «Радио, которое было не только самым массовым средством информации, но и трибуной, завоевавшей за прошедшее десятилетие любовь и определенное доверие слушателей (в значительной степени благодаря радиотеатру), должно было стать в этих условиях рупором холодной войны, средством антикоммунистической и антисоветской пропаганды. Однако немалое препятствие оказывали этому выросшие на радио кадры прогрессивных радиожурналистов, драматургов, актеров. Именно поэтому в годы маккартизма реакция с особым «пристрастием» обрушилась на службу американского радио», – пишет Попов [7, с. 252]. «Боевой дух» радиоискусства исчез, и в эфире вновь стали господствовать развлекательные, водевильные сюжеты. Явление инфотейнмента, подача серьезных новостей в развлекательном ключе, типично для кризисных моментов в истории. Рецензируя работу Дайи Кишан Туссу «Новости как развлечение», Вамси Жулури подчеркивает вывод автора о роли медиа в тени так называемой «войны террора» в современных США [14]. При этом Мануэль

Кастелс в своей статье, посвященной тенденциям в сфере современных коммуникаций, особое значение в борьбе с влиянием государства на СМИ придает местным радиостанциям (как правило, пиратским) [12], которые с помощью своей программной сетки, в которой немалое эфирное время отводится радиодраме, и сегодня способны сделать вызов государственным медиа.

К тому времени, когда американская радиодрама уже пережила периоды становления, расцвета и упадка, советские радиодраматурги лишь делали свои первые попытки постижения специфики нового для них вида искусства. Безусловно, опыт Афиногенова, Вармужа, Константиновского играет огромную роль в становлении советской радиодраматургии, между тем это были лишь зачатки радиодрамы в период, когда само радиовещание в нашей стране было в зачаточном состоянии. Только в 60-х годах XX века вновь возникает интерес к радиодраматургии как разновидности драматической литературы. Исследователь В.Зверев пишет: «Советские радиопьесы конца 60-х годов были пробным камнем в овладении техникой радиодраматургии. Некоторые из них мало чем отличались от традиционной драмы, в других преобладали повествовательные элементы прозаической литературы. Авторы заимствовали в основном принципы адаптации прозы для постановочного чтения» [3, с. 7].

Более серьезно к специфике радиодраматургии подошли авторы сборника советских радиопьес «Млечный путь» (1979). В сборник вошли произведения таких радиодраматургов, как А. Вейцлер, С. Гансовский, В. Сергеев, А. Мишарин, А. Татарский, Е. Астахов, А. Кучаев. В отличие от радиодрамы США, сконцентрированной на социальных проблемах в целом, советские радиопьесы чаще всего акцентируют внимание на конкретной жизненной ситуации конкретного персонажа. И этому есть вполне понятное объяснение. Радиодраме в нашей стране повезло гораздо меньше, чем американской – даже о временной демократизации радио, как в Америке, в советский период говорить не приходится. Тем более это касается радиодрамы, с которой был особый спрос цензоров. «Радио в своих эстетических реалиях ориентировалось не только на слово, но и на звук, на сочетание музыки и шумов, позволяющих управлять фантазией слушателя. А эту фантазию... контролировать было много сложнее, чем обычный текст, где цензор мог заранее вычеркнуть все сомнительные слова и фразы. В условиях жизни страны, ориентированной на подавление инакомыслия и воспитание стандартов мышления, та свобода воображения, которую подразумевала истинная радиодраматургия, кое-кому казалась социально опасной» [8], – так описывает искусствовед А. Шерель радио тоталитарного советского государства в период с 1945 по 1970 годы прошлого столетия.

Место драмы в катализировании читательского воображения, наиболее ярко и детально описали Питер Малекин и Ральф Ярроу в статье «Воображение, сознательность и театр»: «Значение драмы, в широком смысле, конечно же, лежит в проецировании идей-эмоций, семиотическом богатст-

ве образов, аллегориях с реальной жизнью описываемого периода, но также и в силе воображения, дающего чувство цельности отдельным фрагментам нашего существования, которое, помимо этого, может каталицировать нашу творческую силу» [15, с.73]. В отсутствии зрительных образов радиодрама дает значительно больший простор фантазии читателя-слушателя. Сила воздействия радио на умы и сердца слушателей отражена также в работе профессора Принстонского университета Хадли Кантрил «Вторжение с Марса: исследование психологии паники», который в своем исследовании отсылает к классическому примеру такого воздействия, радиопостановке «Война миров» Орсона Уэллса, заставившей американскую публику поверить во вторжение марсиан [11].

Как правило, главный герой советской радиопьесы представляет собой обычного советского работягу, как, например, бульдозерист Вилеторий Родионов в «Остаюсь твой внук Торька...» Евгения Астахова или преподавательница Лена Калинина в радиопьесе «Билет на «Лебединое озеро» Аркадия Пинчука. Основными темами становятся проблема воспитания («Пять разговоров с сыном» А. Мишарина), выбора жизненного пути, отказ от личной выгоды ради общего блага («Остаюсь твой внук Торька...»), проблема нравственного выбора в период Великой отечественной войны («Засада» А. Вейцлера). И красной нитью сквозь каждую пьесу проходит тема неидеального, но в целом неплохого человека — советского труженика, который в свое время боролся за советскую власть и сейчас всей своей жизнью доказывает, что боролся не зря. Одним из репрезентативных героев этого времени становится Старик из радиодрамы Севера Гансовского «Млечный путь»:

СТАРИК. Кем был? Да обыкновенным человеком. Не «крупный», «известный» или там «значительный». Рядовой, как все. Правда, большинство-то так и есть: даже не вторые или третьи, а просто на заводе работают, в конторе считают. Но ведь проходных, второстепенных ролей в жизни нету. Для своей собственной биографии каждый, кто бы ни был, все равно — главный герой. Так неужели же... [2, с. 25].

Герой пьесы Гансовского однажды слышит в трубке телефона необычный голос — голос из будущего, который может соединить как с будущим, так и с прошлым. Старик выбирает прошлое и узнает на другом конце провода самого себя, только в молодости.

Финальный монолог Голоса чрезвычайно показателен. Во-первых, он является характерным примером того, как до советских людей доводилась мысль о том, что важен каждый человек во вселенной. При этом для Советского Союза было особенно важно, чтобы люди не стремились к вершинам карьерного роста, не старались узнать о мире больше, чем было разрешено государством. Было необходимо, чтобы советский человек довольствовался малым и при этом чувствовал свою значимость. Такие герои — основа монолитного общества, живущего по логике коллективизма. Во-вторых, Голос, утверждая в своем монологе, что «нет ада и рая», де-

монстрирует еще одну тенденцию, характерную для рассматриваемого периода, — категория веры соотносится не с религиозными явлениями, а с самим Человеком.

Слышен долгий звонок.

СТАРИК. Телефон!.. Нет, телефон выключен... Как вы сказали – ничего не пропадает?

ГОЛОС. Ни тихое слово, ни скромное дело. Сначала они роднички, но потом уже реки, которыми полнится океан грядущего. Поэтому мы все – от вас, и все, что сделано, пережито вами, пришло сюда, влилось и пойдет с нами еще дальше. Знаменитые и обыкновенные равны перед лицом вечности, последствия небольшого мужественного дела, развиваясь в веках, могут затмить важнейшие решения королей. Когда в вашей современности утром в вагонах теснятся пассажиры метро, когда ждут светофора нетерпеливые толпы, *каждый значим*. Через каждого проходит нить от прошлого в будущее. Любой человек ценен для истории, по-своему делает ее. В этом смысле все люди – великие люди, от любого начинается завтра, каждый тклет материю будущего. Здесь, среди звезд, в просторах вселенной, мы торжественно отмечаем год каждого человека на Земле, который был, жил, трудился и выполнял свой долг. Нет ада и рая, но в том, что он сделал, как прошел свой путь, человек живет вечно.

Снова долгий звонок [2, с. 38].

Радиодраматургия подразумевает отказ от условностей, акцентируя внимание на самом главном, поэтому, вероятно, эпизоды, так или иначе связанные с воспоминаниями о войне, удаются советским радиодраматургам особенно хорошо. Одним из таких эпизодов стал первый разговор Анцупова с Валеркой в радиопьесе «Пять разговоров с сыном»:

АНЦУПОВ. Ты меня-то помнишь?

ВАЛЕРКА. Помню. Это ты мне ружье с двумя стволами купил?

АНЦУПОВ. Я. На толкучке. Перед первым мая. Помнишь, мы с тобой ходили? Рано-рано, ты все еще спать хотел?

ВАЛЕРКА. Помню... Пропало оно. В бомбежку. Хоть под кроватью лежало – это я его туда спрятал, чтобы не случилось чего, - все равно пропало.

АНЦУПОВ. Ничего, новое купим.

ВАЛЕРКА. Нет. Теперь такие не продаются (*вздыхнул*).

АНЦУПОВ. Вы сами-то как спасались? С мамкой?

ВАЛЕРКА. Мама на лесозаготовках была, а я в депо ходил уголь собирать.

АНЦУПОВ. А что, и уголь вам давали?

ВАЛЕРКА. Нет, не давали.

АНЦУПОВ. Так ты воровал, что ли?

ВАЛЕРКА. Не знаю...

АНЦУПОВ. Как же не знаешь? Значит, воровал, если не давали!

ВАЛЕРКА. А ты не кричи. У вас там на фронте все было: хлеб и суп. А у нас... у нас немцы были полгода. А потом... мамка заболела... Потом дом разбомбили, ружье пропало...

АНЦУПОВ. Что ж делать, браток, война... [5, с. 158].

Радиопьеса, как правило, ограниченная временными рамками (средняя постановка на Всесоюзном радио длилась около часа), отличалась лаконичностью и при этом высокой концентрацией эмоций и чувств, которые благодаря мастерству драматурга угадывались без дополнительных ремарок. Достаточно поставить восклицательный знак на словах отца «Значит, воровал, если не давали!», и становится понятным, что он повысил голос, возмущившись воровством сына. Но уже ласкательное «браток» говорит нам о том, как скоро он смягчился и загрустил, потому что «война...».

Между тем работа автора с ремарками имеет особое значение в случае с радиодраматургией. Как уже упоминалось выше, период становления американской радиодраматургии был значительно короче, чем в нашей стране. Если в сборнике советских радиопьес «Канат альпинистов» 1971 года еще можно встретить ремарки, изображающие предметный мир и перемещения героев, что характеризует неопытность советских радиодраматургов, то уже в одной из наиболее ранних американских радиопьес «Серебряный доллар» середины 1930-х годов можно отметить кропотливую и осознанную работу Вика Найта с авторскими ремарками.

ТОЛПА ПРИХОЖАН. Аминь!

Четыре такта органной церковной музыки. Музыка звучит как фон. Звон четырех монет, падающих в кружку для сбора пожертвований, - каждый последующий звук звонче предыдущего. Наконец, пятая монета – серебряный доллар – с тяжелым стуком падает в кружку. Небольшая пауза. Crescendo органной музыки.

АННА (вульгарно смеясь). Oh, Jacques – merci beaucoup! Cela fera bien l'affair – как это здорово! Теперь я понимаю, почему они говорили: солдат – орель! Орель – решка – орель!

Звон монет, громкий смех Анны и мужчины – все это переходит в звук рвущихся снарядов, битвы, пикирующих самолетов, взрывающихся ракет. Так продолжается в течение десяти секунд, доходит до апогея и смолкает. Слышны стоны и прерывистое дыхание человека.

ПЭТ. Бесплезно, Лэрри. Оставь меня. (Ему не хватает дыхания.) Мне крышка. Вот если ты вернешься домой, передай эту медаль маме, хорошо? И еще возьми вот эти сантимы и этот доллар – «колесико». Там, куда я направляюсь, мне уже не удастся ничего купить на них. (Тяжело дышит.)

Три секунды мертвой тишины [6, с. 24].

Описание звуковой картины столь выверено и структурировано, что режиссеру не составит труда перенести текст на пленку и точно передать в звуке авторскую мысль.

Типологический анализ советской и американской радиодраматургии XX века представляет особый интерес для исследователя. Феномен радиодраматургии специфически синтезирует и трансформирует знаки трех различных искусств – литературы, театра и радио. Каждое из этих искусств имеет свою историю развития в рамках национальных литературных школ. Наличие специфических черт, характерных для радиопьесы в целом, дает нам возможность типологизировать эти черты, однако не исключает существования признаков радиодраматургии разных культур.

Список литературы

1. Антокольский П.Г. Сырой газетный лист // Говорит Москва. – 1930. – № 28. – С. 5–8.
2. Гансовский С. Млечный путь // Млечный путь. Сборник советских радиопьес. – М.: Искусство, 1979.
3. Зверев В.П. Современная советская радиопьеса // Млечный путь. Сборник советских радиопьес. – М.: Искусство, 1979. – С. 5–17.
4. Марченко Т.А. Радиотеатр. – М., 1970.
5. Мишарин А. Пять разговоров с сыном // Млечный путь. Сборник советских радиопьес. – М.: Искусство, 1979. – С. 157–176.
6. Найт В. Серебряный доллар // Падение города. Сборник американских радиопьес. – М.: Искусство, 1974. – С. 21–28.
7. Попов И.А. Антифашистская радиодрама в США в предвоенные годы и в период второй мировой войны: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1971.
8. Шерель А.А. Радиожурналистика. – [Электронный ресурс]: <http://evartist.narod.ru/text5/46.htm> (дата обращения: 02.12.2010).
9. Ackerman A. Liberalism, Democracy, and the Twentieth-Century American Theater // American Literary History. – 2005. – Vol. 17. – N. 4. – P. 765–780.
10. Brosius N.B. Sue 'Em. The First Radio Play Printed in America. – [Электронный ресурс]: <http://emruf.webs.com/sueem.htm> (дата обращения 01.10.2013).
11. Cantril H., Gaudet H., & Herzog H. The Invasion from Mars: a study in the psychology of panic. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1940.
12. Castells M. Communication, Power and Counter-power in the Network Society // International Journal of Communication. – 2007. – № 1. – P. 238–266.
13. Corwin N. Power of Radio // Empire of the Air: The Men Who Made Radio (отрывок из документального фильма). Director: Ken Burns. – [Электронный ресурс]: <http://www.youtube.com/watch?v=9xPO5xhaj6w> (дата обращения: 09.10.2013).
14. Juluri V. The fall of global news from Truth to Tamasha // Global Media Journal. – 2009. – Vol. 8. – Issue 14. – [Электронный ресурс]: <http://lass.purduecal.edu/cca/gmj/sp09/issue-book-reviews/gmj-sp09-juluri-bookreview.htm> (дата обращения: 16.10.2013).
15. Malekin P., Yarrow R. Imagination, Consciousness and Theater // Studies in the Literary Imagination. – 2001. – № 34.2. – P. 55–74.

Парадигмальные составляющие современной лингвистики

Современный период в изучении языка отличается наличием экспансионистских тенденций как в общем языкознании, так и в его частных научных дисциплинах. В познании языка и текста утверждают себя принципы многомерности. Синергетика как междисциплинарная методология позволяет включить эти и многие другие измерения в лингвистические исследования.

The modern period of studies of the language differs by the presence of expansionist trends in General linguistics and in his private scientific disciplines. In the knowledge of the language and text claim principles of multidimensionality. Synergetics is an interdisciplinary methodology allows for the inclusion of these and many other measurements in linguistic studies.

Ключевые слова: текст, дискурс, синергетика, система, междисциплинарность, экспансионизм, антропоцентризм.

Key words: text; discourse, synergetics, system, interdisciplinary, expansionism, anthropocentrism.

Современный период в изучении языка отличается наличием экспансионистских тенденций как в общем языкознании, так и в его частных научных дисциплинах. Экспансионизм, то есть выход исследовательского интереса и методик исследования за узкоспециальные границы какой-то одной научной области и поиски новых, более широких подходов к изучаемому объекту, связан в первую очередь с взаимодействием и сближением концептуального аппарата как отдельных наук, так и их частных дисциплин, а также мощной тенденцией современных исследований – укрупнением отдельных наук. Установка на экспансионизм и междисциплинарность, а также учет антропоцентрической сущности языка и, как следствие, текста (и дискурса) позволяют, на наш взгляд, интерпретировать текстовые структуры с позиций заимствованного гуманитарными науками у естествознания и становящегося все более актуальным в современной лингвистике учения о синергетике. Под синергетикой в самом общем виде понимается «...изучение общих принципов самоорганизации и саморазвития в сложных системах различной природы» [7].

Подход к тексту с позиций экспансионизма означает, что при изучении и собственно лингвистических проблем структурирования литературных текстов <...>, и функционирования в них определенных языковых

единиц тексты рассматриваются не только в их «инструментальной» проекции, но и в «диалогических» взаимоотношениях с «внешними структурами» [6, с. 62-73]. К «внешним структурам», с которыми, прежде всего, связан любой текст и от которого всегда зависит его содержание и форма, несомненно, принадлежит человек как феномен, во-первых, сам поддающийся многообразным видам структурирования и в индивидуально-психологическом, и в социальном аспектах, и, во-вторых, в свою очередь вступающий в сложные смысловые и функциональные отношения с иными системами и структурами, в том числе и с помощью создаваемых им самим и воспринимаемых им других текстов. Этим обуславливается повышенный интерес современной лингвистики к антропоцентрическим параметрам языковых единиц и, в частности, текста. Наряду с экспансионизмом и антропоцентризмом, к отличительным чертам современной лингвистики также относят функционализм и экспланаторность, поскольку обращение к другим наукам и данным из других наук определяется в первую очередь стремлением найти языковым феноменам то или иное объяснение, исходя из их функциональных особенностей в деятельности человека.

Антропоцентрический подход требует от лингвиста, интерпретирующего текст как в его структурно-смысловой, а также типологической целостности, так и по отношению к отдельным строевым моментам, выхода за рамки автономной самооценности языковых единиц, знаково определенной «конечности» и «завершенности» текстовой структуры и такого толкования текста, в котором последний предстает, прежде всего, как одно из функциональных проявлений своего создателя, направленное на самореализацию в качестве «языковой личности» и осуществление контакта с другими [2].

Изучение человека позволило углубить системные представления и ввести новые её параметры. По определению М.С. Кагана, человек есть «сложнодинамическая система», при изучении которой необходимо выполнить два условия. Во-первых, осуществить «сопряжение трёх плоскостей <...> исследования: предметной, функциональной и исторической», изучая его в статике и в динамике, то есть как внутренне и внешне функционирующую и исторически развивающуюся систему в её генетически-прогностическом направлении. Во-вторых, необходимо «видеть её как часть метасистемы, где она играет определённую роль». Он считал, что система «человек» отличается тем, что здесь мало работают законы диалектики, но больший результат даёт применение принципа дополнительности, поскольку система функционирует в «определённом «интервале», в котором только и могут «проявиться» некие потенциально присущие объекту свойства». Социальное, по мысли М.С. Кагана, не снимает биологического, а присутствует в нём, и принцип дополнительности позволяет сопрягать их в единство: «подобно тому, как электрон обладает и корпускулярными и волновыми свойствами, человек ведёт себя в разных жизнен-

ных ситуациях и как биофизическое, как социально-духовное существо». Кроме того, человек отличается от животных систем способностью к наследованию социального опыта, специфически закодированного в виде знаний, умений и ценностей как результатов культурной деятельности. Вместо трёхчленного, трёхуровневого деления структуры бытия человека М.С. Каган вводит представление о четырёхчленном делении человеческого бытия, включая в него природу, отдельного человека, общество и культуру, охватывающую эти сферы. Включение духа в бытие человека не нарушило системного представления о нём, поскольку философ не сводил дух ни к сознанию, ни к разуму, ни к интеллекту, считая его особой «силой истинной социальности, ...связывающей три модальности времени...и открывающей сознанию двери в будущее» [3].

Человек как самая сложная система из всех, известных науке, поскольку ее существование не укладывается ни в социальные, ни, тем более, в природные, биологические закономерности, ни даже в единство тех и других. Уровень сложности системы «человек» делает необходимым сопряжение философского, психологического, педагогического, этического, эстетического и культурологического аспектов ее анализа. Отсюда проистекает необходимость решения наиболее сложной задачи – разработка методологии сопряжения гуманитарного знания как наук о человеке не только с обществознанием и культурологией, но и с естествознанием. Новая смена ориентации в мире наук – формирование антропоцентристской ориентации всей познавательной деятельности, в том числе науки о языке. Достижение этой цели невозможно простым суммированием тех методов и полученных с их помощью знаний, которые были выработаны в ходе разрозненного изучения человека биологией, психологией, социологией, культуроведением, самой философской антропологией, невозможно именно потому, что человек – не сумма разных сторон его бытия, а система, то есть их органическая взаимосвязь и взаимодействие. Поэтому нужна особая методология, способная выявить эти связи и взаимодействия, – именно та, которую в наши дни начала разрабатывать теория междисциплинарных исследований. Жизнь человека, его деятельность, в том числе и речевая, динамичны, являются не стабильными состояниями, а процессами самоорганизации, синергетика же – это родившаяся в конце XX века в Германии наука, изучающая общие закономерности именно этих процессов как в общественных, так и в гуманитарных науках [3].

Существование взаимодействия естественных и гуманитарных наук отразилось в различном понимании науки как явления общественной мысли. Еще в конце XIX века были сформулированы основные критерии разграничения естественных и общественных наук. В естественных науках преобладало исследование общих закономерностей развития и строго очерченных причинно-следственных связей. В общественных науках объектом исследования стали неповторяющиеся феномены и события. Отсюда делался вывод, что гуманитарные дисциплины используют принципиально

отличные методы исследования и не могут рассматриваться как науки, оперирующие достоверными фактами [4, с. 13]. Тем не менее, основной тенденцией в развитии науки стал поиск методологии, способной снять противоречия между методами естествознания и гуманитарных наук. Междисциплинарный синергетический подход, изучающий процессы самоорганизации, и стал этой методологией.

В познании языка и текста утверждают себя принципы многомерности. Усложняется проблематика, формирующая круг традиционных интересов лингвиста. Рассуждения о сложности мира, текста и познания позволяют прийти к следующему выводу: сложное интересно современному текстолингвисту не только как категория самостоятельной науки о сложности, но и как актуальная и важная характеристика современных научных объектов, отражающая специфику современного мира и ориентирующая на поиск новых стратегий исследования. Эти стратегии, по видимому, должны учитывать природу сложности – «того, что сплетено воедино» (Морен) – двояким образом. С одной стороны, подтверждая традиционное желание человека упростить сложное, они должны быть способны выполнять функцию компенсаторных механизмов сложности, то есть должны нести в себе нечто ей противопоставленное, выступать по отношению к ней противовесом. С другой стороны, эффективные методы работы со сложным, напротив, могут быть ему «созвучны», коррелируя с его природой, как это имеет место в сложных по своей сути интегративных подходах к научным объектам [12].

Примерами разновекторной методологической направленности могут служить, с одной стороны, метод моделирования, обеспечивающий доступ к природе сложного текста путём создания его упрощённой модели, а с другой – интегративные методы исследования, отражающие междисциплинарные связи и коррелирующие с холистическими тенденциями современного мышления [12; 13]. Характер науки будущего определяется холистическим взглядом на мир, акцентирующим функцию целого по отношению к функциям его элементов, и включается в число тенденций, к усилению интеграция научных дисциплин на полях междисциплинарных исследований, где особую ценность обретает способность ученых нелинейно и целостно мыслить. На данном этапе развития науки, в том числе лингвистики, особенно актуальны развитие холистического мышления, формирование умения воспринимать и понимать глобальный контекст, то есть владение контекстуализацией знаний. Способность рассматривать сложные, иерархически организованные феномены с холистической точки зрения постулируется сегодня как необходимое и единственно возможное условие их осмысления. Актуальность формирования холистического взгляда на мир позволяет понять возрастание научного интереса к тексту и дискурсу как к ключевым понятиям процесса познания. Исследования языка, текста и дискурса в контексте актуальных направлений научных исследований «делает возможной полифонию наук» [12].

Научное представление о сложных динамических объектах относится к компетенции физико-математических теорий, аппарат которых в недавнее время взят на вооружение синергетикой, описывающей процессы взаимодействия систем различной природы, их самоорганизации и саморазвития [11]. Методология синергетики нашла философское осмысление и применение в самых различных науках, причем первый камень в основание новой методологии был заложен почти сто лет назад русским мыслителем П.А. Флоренским, который сделал это как раз в сфере лингвистики – представил слово как «синергию», особенное явление, порожденное содейтельностью различных сил [10].

В русле исследований главных приверженцев синергетического подхода, а также его воплощений в современной науке (И. Пригожин, И. Стенгерс, Н.Н. Моисеев, Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов и др.), фундаментальными положениями сопряженной с ним парадигмы миропонимания полагаются, в частности, следующие моменты:

1) в неравновесных условиях хаотическое состояние сложной системы может самопроизвольно сменяться различными формами самоорганизации;

2) процессы самоорганизации являются принципиально нелинейными, то есть: а) характеризуются наличием особых точек бифуркационного ветвления путей эволюции системы, открывая веер различных (но лежащих в пределах определенной зоны возможного) эволюционных перспектив; б) фундаментальную роль в процессах самоорганизации играет феномен случайной флуктуации, который (благодаря действующему в сильно неравновесных средах принципу «усиления флуктуации» или «разрастания малого») вызывает к жизни глобальную реорганизацию системы, порождая «порядок из хаоса» [5].

Экспансия синергетической методологии охватывает все новые области языкознания: разрабатывается синергетическая теория метафоры, изучается энергетика поэтического языка и текста, синергетические принципы переводческой, дискурсивной, риторической деятельности, переинтерпретируется понятие системности применительно к языку и речи, в новом свете предстает механизм языкового развития в диахронии. Ставшее для современной лингвистики актуальным объединение в одном исследовательском ряду текста и дискурса позволяет акцентировать в этих отношениях отношение взаимодополнительности, хотя структура, как известно, характеризуется в первую очередь целостностью, которая в свою очередь континуальна, интегративна, «нерасторжима», а система дискретна, подвержена энтропии и «открыта» [8]. По мнению Е. Фарино, структура не является ни формой произведения, ни содержанием. Она – динамический механизм порождения системности. А этим самым – и информации [2, с. 9].

Все эти исследовательские направления объединяет стремление познать и объяснить не бытие, но становление, не изоляцию, но взаимодейст-

вие, не идеализированную простоту, но реальную сложность различных феноменов языка и речи. Синергетика как междисциплинарная методология позволяет включить эти и многие другие измерения в лингвистические исследования.

В основе синергетики, теории совместного действия, лежит принцип взаимодействия, по-гречески «синергия» (от греч. «син» – совместный, «эргос» – действие). В процесс взаимодействия языка и мышления как движущей силы их преобразования вовлечена не только когнитивная система человека, ее подсистемы (например, язык), но и внешнее окружение, называемое средой, или контекстом. Оригинальным в синергетической методологии является возможность включить временное измерение в исследование, а значит объяснить, как взаимодействуют языковые процессы и среда в пространственно-временном континууме.

Взаимодействие понимается как процесс взаимозависимого изменения параметров состояния системы и среды, растянутый во времени. Среда не просто пассивный «фон» для языка и мышления, но и активный участник процессов их развития, оказывающий влияние на реализацию когнитивных актов через ряд средовых параметров биофизической, социальной и культурной природы. Исследование языковых процессов с привлечением принципов синергетики позволит приблизиться к пониманию сложности языковых явлений и процессов, не ограничиваясь лишь констатацией их многомерности и увеличить степень объективности результатов исследований путем внедрения достижений естественнонаучной парадигмы на основе единого синергетического метаязыка [1].

Предметом синергетического анализа стали процессы самоорганизации, дезорганизации, реорганизации развивающихся систем, что позволило открыть закономерности взаимоотношений «порядка и хаоса» (И. Пригожин), нелинейный характер развития системы, особенно сильно проявляющийся в ситуациях хаоса, значение аттрактора в выборе оптимальной траектории развития в этих ситуациях как проявление телеологического подхода к осмыслению данного выбора, дополняющего подход каузальный, и, следовательно, меняющего привычное понимание соотношения прошлого, настоящего и будущего [4].

Речь идет не о простом приложении открытий синергетики к анализу языка, текста и дискурса, но о приведении методологии синергетического исследования в соответствие с природой данного класса систем. Это требует введения в методологию изучения ряда гуманитарных и естественнонаучных дисциплин: теории систем, психологии, истории, теории биологии, политологии, культурологии и др., а также реализации в практической деятельности и общении людей таких факторов, как, например, роль языковой личности в коммуникации, свобода выбора ею типа речевого поведения и другое.

Список литературы

1. Бронник Л.В. Когнитивная лингвосинергетика – новый этап в науке о языке и мышлении // Вестник Адыг. гос. ун-та. Сер. филология и искусствоведение. – 2008. – Вып. 10. – С. 34–36.
2. Гончарова Е.А. Интерпретация литературного текста: традиции и перспективы // *Studia Linguistica XVII*. Язык и текст в проблемном поле гуманитарных наук: Сборник. – СПб.: Политехника-сервис, 2008. – С. 227–237.
3. Каган М.С. Эстетика и синергетика // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 40–42.
4. Коваленко С. В. Синергетическая парадигма политики. Учебное пособие [для студентов, изучающих курс политологии]. – М., 2010.
5. Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика – теория самоорганизации. Идеи, методы, перспективы // Компьютеры, модели, вычислительный эксперимент. Введение в информатику с позиций математического моделирования. – М.: Наука, 1988. – С. 79–136.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2001.
7. Пиотровский Р. Г. Лингвистическая синергетика: исходные положения, первые результаты, перспективы. – СПб., 2006.
8. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введ. в теорию лит.). – Тверь: ТвГУ, 2002.
9. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.
10. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии). – М.: Мысль, 2004.
11. Хакен Г. Тайны восприятия. Синергетика как ключ к мозгу. – М., 2002.
12. Щирова И.А. О сложности мира, текста и познания: методологический аспект // *Международни часопис Стил*. Београд Република Србија: The International Association ‘Style’. Ortodox Theological Faculty of Belgrade University. – Belgrad. – 2011. – № 10.
13. Щирова И.А. О человекомерности науки и текста // *Международни часопис Стил*. Београд Република Србија: The International Association ‘Style’. Ortodox Theological Faculty of Belgrade University. – Belgrade. – 2008. – № 7. – Р. 197–213.

Структурно-семантические особенности просторечных приставочных глаголов в языке XIX века (на материале окказиональных и редких слов в текстах русского водевиля)

В статье анализируются структурные и семантические закономерности функционирования префиксальных глаголов просторечного происхождения в художественном тексте XIX века; устанавливается динамический характер взаимосвязи между семантикой производной глагольной формы и парадигматическими и синтагматическими свойствами ее составляющих.

The article analyzes functioning of semantic and structural patterns for prefixed verbs of vernacular origin in the 19th century literary Russian text, laying emphasis on the dynamic aspect of correlation between the semantics of a derived verb and its paradigmatic and syntagmatic constituents.

Ключевые слова: русский язык, историческая лексикология, глагольное словообразование, семантика.

Key words: Russian language, historical lexicology, verb formation, semantics.

В одной из своих статей, рассуждая о насущных задачах исторического языкознания, О.Н. Трубачев обращает наше внимание на необходимость преодоления привычных антитез, существующих в сознании лингвистов. В частности, известный ученый писал, что «в немалой степени искусственно противопоставлять историческую лексикологию и историческое словообразование как разные дисциплины (каждый, кто серьезно занимается одним, обязательно занимается и другим)»; столь же ошибочным он считал противопоставление литературного и диалектного (или дописьменного) в исторической лексикологии, поскольку «ряд слов диалектных, иногда – жаргонных, просторечных рискует пропасть из поля зрения исследования» [6, с. 3–4]. Сказанное ученым в отношении древнего периода истории русского языка может быть применимо и к эпохе «от Пушкина до наших дней», где XIX век занимает особое место в связи с демократизацией литературного языка, проникновением в письменный текст элементов «простой речи», ее влиянием на процессы словотворчества. Характер современной языковой ситуации делает актуальным обращение к языковым явлениям указанного периода.

В изучении производных слов, какими являются префиксальные глаголы, невозможно расчленить проблемы собственно лексикологические и проблемы словообразовательные (или грамматические). Особенно это заметно в наметившемся повороте в работах по глагольному словообразова-

нию в сторону изучения семантики приставки. Все лингвисты отмечают необыкновенный семантический потенциал глагольной приставки как в плане ее модификационных возможностей – способности выражать различные смысловые нюансы глагольного действия, так и с точки зрения стилистики – речь может идти об экспрессивной функции отдельных префиксов, которая в значительной степени проявляется у глаголов просторечного происхождения [2; 4].

Тексты русских водевилей XIX века в качестве источников при изучении семантики приставочных глаголов были выбраны нами не случайно. Они насыщены глагольной лексикой, которая представлена как количеством, так и разнообразием префиксальных образований. Можно предположить, что именно в связи с употреблением глагола реализуются «специфические качества водевиля, такие, как острая интрига, активный ритм развития действия» [8, с. 6]. Любопытно замечание А.С. Пушкина, высказанное им после посещения представления одного из водевилей (Д.Т. Ленского), в котором создатель русского литературного языка указал на национально-культурную специфику авторского текста: «...от господ и до слуг по характерам, по разговорам – все чисто русское» [8, с. 9].

Предметом анализа в данной статье стали случаи окказионального употребления глагольных форм, не зафиксированные ни одним из толковых словарей; также рассматриваются примеры употребления некоторых устаревших глаголов, довольно редких и для текстов XIX века. Все рассматриваемые глаголы, если отвлечься от их конкретных лексических значений, характеризуются семантикой чрезмерного проявления того или иного глагольного действия, его предельностью, что позволяло им выполнять особую стилистическую роль в тексте водевиля.

Так, среди глаголов с приставкой *вы-* мы выделили два окказиональных образования: *вызевать* (лексический неологизм) и *выпрыгнуть* (семантический неологизм). Появление глагола *вызевать* в тексте объясняется языковой игрой, в которой участвуют производные от глагольной основы *зевать*: [Андрей:] *Я в зевалах мастер ловкий, / Я зеваю, трезв и пьян; / Можно **вызевать** изъян. / Раз на винах и на жлудях / Прозевал я свой карман* [7, с. 104]. (Подчеркивания и шрифтовые выделения здесь и далее в примерах наши. – Л.Ч.)

Приставка *вы-* играет большую роль в формировании семантики производного слова: к значению основы ‘упустить что-л.’ она добавляет существенный смысл ‘добиться предельного результата основного действия’. Новый глагол образован по той же семантической модели, что и глаголы *выделать*, *высмотреть* и т.п. В отличие от приставки *про-* у глагола *прозевать*, встретившегося в этом же контексте и имеющего сходную семантику, у приставки *вы-* нет связи с исходным пространственным значением.

Несколько иную специфику имеет употребление глагола *выпрыгнуть*, отмеченное в водевиле Д.Т. Ленского, которое не фиксируется среди значений многозначного глагола. Глагол *выпрыгнуть* ‘выскочить, прыгнуть

откуда-либо' [5, II, с. 1162] в данном контексте приобретает образно-переносный смысл 'произойти от кого-чего-л. (о ком-, чем-л., имеющем сходство с кем-, чем-л. в чем-л.)': [Падчерицын:] *Стало, это, братец, первая глава романа? А ведь романы нынче в моде! Ваш будущий зять, верно, выпрыгнул из Вальтер-Скотта... Ха! Ха! Ха!* [10, с. 61]. В этом примере мы имеем дело с модификацией пространственного значения приставки *вы-*, которое реализуется в рамках одной семантической модели: в русском языке сходное значение имеет глагол движения *выйти* в составе таких фразеологических единиц книжного происхождения, как *выйти из-под кисти/пера/резца* [3, с. 91] или в таком прецедентном выражении, как «выйти из «Шинели» (Гоголя)». Очевидно, что аналогичным образом возникает и значение у глагола *выпрыгнуть* в анализируемом контексте; экспрессивный оттенок в структуре производного значения связан также с семантикой производящей основы, обозначающей иной характер протекания действия во времени.

Употребление значительного числа просторечных префиксальных глаголов в текстах водевилей ограничивается хронологическими рамками XIX века. В современных словарях данные глаголы (или отдельные их значения) не находят отражения. Мы для анализа взяли глаголы *распечатать* и *обнести*. Интересный пример с точки зрения формирования лексической семантики производного слова при участии приставки дает употребление глагола *распечатать*, охарактеризованного в ССРЛЯ и МАС как *Простореч.<ное>*. Можно предположить, что в тексте он реализует синтез значений (2) 'предавать что-либо широкой гласности, напечатать об этом в газетах' и (3) 'распространять о ком-либо позорящие сведения; представлять в невыгодном свете' (ССРЛЯ: 12, 679): [Иванов:] *(прочитав, кладет в карман). Да... да... чудеса: это оригинальный, поучительный <...> (Про себя.) Постой же... коли уж пошло на уступки и погашения долгов, так я его **распечатую до возможной степени!** (Ему с упрёком)* [8, с. 304].

С одной стороны, эти значения с позиции словообразовательной мотивации могут характеризоваться как значения омонимичных глаголов: префиксальное образование «*рас-* + *печатать*» (ср. *напечатать*) и суффиксально-префиксальное «*рас-* + *печат(ь)* + *ать*» (ср. *запечатать*). С другой — контекст указывает на формирование дополнительной коннотации, обусловленной реализацией одного из значений приставки 'полнота проявления глагольного признака, характеризующего действие с точки зрения степени охвата им объекта, на который оно направлено'. Именно это модификационное словообразовательное значение и повлияло на развитие переносного лексического значения с оттенком экспрессии.

Глагол *обнести* в ССРЛЯ имеет помету *Устар.*, весь иллюстративный материал относится к XIX веку. Встретившееся в тексте водевиля употребление связано с реализацией значения (5) 'поносить, бесчестить' [5, VIII, с. 284]: [Поросев:] *(зажимая ему рот). Молчи! Молчи! Я вижу, вы все сго-*

ворились *обнести* передо мной Енотова, да этого не будет! [Грязнецов:] Ну, не веришь словам, так поверишь делу. (Показывая на Ивановну). Вот эта барыня тебе все обскажет [11, с. 451].

Среди частотных в текстах этого жанра глаголов сходной семантики (*наговорить*, *насплетничать* ‘наговорив лишнего, распространить ложную информацию о ком-либо с целью опорочить’ и *замарать* ‘очернить, обесславить’) глагол *обнести* отличается спецификой глагольной семантики, которая передана значением приставки *об-* ‘чрезмерность какого-либо действия’.

В текстах водевилей особенно частотными оказались производные глаголы с ограничительным префиксом *по-*, которые, как известно, составляют специфику разговорной речи. Нам встретился редкий случай использования префикса для нейтрализации значения префикса *об-* с указанной выше семантикой. Употребление глагола *пообчесть* ‘лишить чего-л., не наделить чем-л. в некоторой степени’ не отмечено в словарях: (*Тортиколь вынимает зрительную трубку и разглядывает его со всех сторон*) [Рике:] ... *Кривоног, а по дороге Я прямой умел идти, У других прямые ноги, А сбиваются с пути. В миловидности природа Хоть меня пообочла, Но зато другого рода Много прелестей дала* [9, с. 119].

Рассмотренные нами случаи реализации глагольной семантики позволяют сделать некоторые предварительные выводы относительно специфики ее формирования у префиксальных образований. Во-первых, существование определенной семантической модели в разговорной речи дает неограниченные возможности для сочетаемости конкретной приставки с глагольной основой (*вызевать*, *выпрыгнуть*); во-вторых, структурно-семантический анализ производного слова как синтагмы заставляет с большим вниманием отнестись к проблеме словообразовательной мотивации (*распечатать*); наконец, в-третьих, модификационные свойства глагольной приставки особенно наглядно выступают тогда, когда мы имеем дело с образованием новой формы без изменения глагольного вида (*пообчесть*).

Список литературы

1. Зализняк А. Опыт моделирования семантики приставочных глаголов в русском языке // *Russian Linguistics*. – 1995. – 19. – Р. 143–185.
2. Земская Е.А. Словообразовательные морфемы как средство художественной выразительности // *Русский язык в школе*. – № 3. – 1965. – С. 53–58.
3. Молотков А.И. Фразеологический словарь русского языка. – 5-е изд. / под ред. А.И. Молоткова. – СПб.: Вариант, 1994.
4. Мусиенко В. П. Стилистическая характеристика глаголов со значением интенсивности действия // *Стил*. – Musienko. indd. – 2007. – С. 192–202.
5. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. – М.; Л., 1951–1961.
6. Трубачев О.Н. Праславянское лексическое наследие и древнерусская лексика дописьменного периода // *Этимология*. 1991–1993. – М., 1994. – С. 3–23.

Источники

7. Грибоедов А. С., Вяземский П.А. Кто брат, кто сестра или Обман за обманом // Русский водевиль / сост. В.В. Успенский. – Л.; М.: Искусство, 1959. – С. 73–104.
8. Григорьев П. И. Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином // Русский водевиль. – М.: Искусство, 1970. – С. 273–306.
9. Кони Ф. А. Принц с хохлом, бельмом и горбом // Русский водевиль. – М.: Искусство, 1970. – С. 99–168.
10. Ленский Д. Т. Хороша и дурна, и глупа и умна // Русский водевиль. – М.: Искусство, 1970. – С. 55–98.
11. Неизвестный автор. Потребность нового моста через Неву, или Расстроенный сговор // Русский водевиль / сост. В.В. Успенский. – Л.; М.: Искусство, 1959. – С. 413–456.

Диахронический подход к исследованию фразеологических заимствований (на материале английского языка)

В статье дается диахроническое описание фразеологических единиц латинского и французского происхождения, определяется источник и время их заимствования, анализируется роль заимствований во фразеологическом фонде английского языка.

The article focuses on the diachronic approach to borrowed phraseological units. It describes the origin, source, periods of borrowings and demonstrates their role in English Phraseology.

Ключевые слова: фразеологическая единица, диахронический подход, фразеологическое заимствование, способы заимствования, источник заимствования, фразеологическое значение.

Key words: phraseological unit, diachronic approach, phraseological borrowing, ways of borrowing, source of borrowing, origin of borrowing, phraseological meaning.

Общественный прогресс, развитие науки и техники, весь поступательный ход исторического развития влекут за собой появление нового и отмирание старого в языке. Новообразование и отмирание касаются всех сторон языковой системы, но особенно это относится к лексическому составу и фразеологии языка как наиболее подвижным его частям. Значительная доля в пополнении языка новыми элементами выпадает на процесс заимствования.

Удельный вес заимствований во фразеологическом фонде языка велик. Причем, для английского языка особенно характерно наличие большого количества романских элементов (в частности, из латинского и французского) в силу конкретных исторических условий развития Англии. Установить источники и время заимствования фразеологических единиц (ФЕ), проанализировать соотношения времени возникновения исконных ФЕ и миграции заимствованных позволяет диахронический анализ ФЕ. Поскольку предметом данного исследования служат фразеологические заимствования, представляется целесообразным кратко остановиться на рассмотрении понимания термина «заимствование» применительно к ФЕ. Ученые исходят из того, что *заимствование* – межъязыковые перемещения элементов различных уровней структуры языка [2, с. 62] и выделяют три основных типа заимствований в области фразеологии.

1. ФЕ, заимствованные без перевода (нетранслитерированные ФЕ): *terra incognita* (лат.) – нечто неизвестное, неисследованное, неизведанная

область; *bel esprit* – остроумный человек, остряк; *de haut en bas* (фр.) – сверху вниз, свысока и др.

2. Фразеологические кальки – фразеологизмы, возникшие вследствие точной или измененной передачи лексического состава, грамматической структуры и значений иноязычных единиц (обычно фразеологизмов) средствами заимствующего языка [2]. Причем, в процессе калькирования одна лексема может заменяться другой, не являющейся ее словарным соответствием. Так, например, источником английской ФЕ *put/ set the cart before the horse – to reverse the natural or proper order* является латинское выражение *currus bovem trahit*, в составе которого находится лексема «*bovem*» (быку). Однако при калькировании вместо этой единицы употребляется слово «*horse*» (лошадь). Другой пример, во фразеологизме *buy a pig in a poke – to buy a thing without examination or knowledge* французское «*chat*» (кот) заменяется английской лексемой «*pig*» (свинья).

В английском фразеологическом фонде представлены фразеологические кальки, функционирующие наряду с латинскими и французскими фразеологизмами, заимствованными без перевода. Например, фразеологизм *a rare bird – anything rare, a wonder* употребляется наряду с латинской единицей-источником *rara avis*: “*The rara avis of the Roman poets was a black swan*”. Как французская ФЕ *faux pas*, так и ее калька *a false step – error, mistake, esp. a breach of good breeding or of good morals* отмечаются во фразеологическом фонде: “*Before this faux pas, this trip of mine, the world couldn't talk of me*”. Латинское выражение *lapsus linguae* – источник английской ФЕ *a slip of the tongue – smth. said/ written that it was not one's intention to say/ write* также представлено в языке: “*What have I done besides a little lapsus linguae*”.

3. Семантический тип фразеологического заимствования представляет фразеологизм, образовавшийся из исконного материала на основе реалий, образов, сказаний, ситуаций и т.п., являющихся достоянием иноязычных народов. Отличительной чертой этих ФЕ является то, что они возникли только на основе иностранных реалий, и не связаны ни с конкретной материальной формой, ни с исходным текстом. Примером семантического типа фразеологического заимствования служит ФЕ *mark a day with a white stone*, которая появилась в английском фразеологическом фонде только на основе реалии Рима (в Риме белый камень считался символом удачи и счастья).

В рамках данной работы рассмотрим фразеологические кальки и семантический тип заимствований, обратимся к изучению источника и времени их заимствования.

В результате диахронического анализа заимствованных ФЕ установлено, что источником заимствования исследуемых фразеологизмов служат латинские и французские ФЕ, литература, традиции, обычаи, поверья, реалии Древнего Рима и Франции. Например: ФЕ *turn the table(s) (on/ upon smb.) (lat. audi alteram partem) – reverse the position, rebutting a charge by bringing forth a countercharge* соотносится с реалией Древнего Рима, где

стол из апельсинового дерева, инкрустированный слоновой костью, представлял необычайную роскошь, которой по праву гордился ее обладатель. Стоимость такого стола часто превосходила годовой доход сенатора. Когда мужчина обвинял жену в расточительности, женщина напоминала ему о деньгах, потраченных на приобретение стола.

ФЕ *give up one's girdle – to become bankrupt* восходит к реалиям и традициям Франции, где вдова, не имеющая возможность выплатить долги умершего мужа, кидала в могилу кушак («*girdle*») с ключами от своего дома. Этим женщина отрекалась от семейных уз и снимала с себя ответственность за выплату долгов.

Однако часто мнения исследователей расходятся по поводу происхождения ФЕ, поскольку лингвисты не располагают полными историко-этимологическими данными. Так, например, некоторые ученые считают, что ФЕ *blue stocking* – 1) *a derogatory term for a learned woman*; 2) *a learned, somewhat pedantic woman* – заимствование из французского языка, предполагая, что в XVI веке (1590 год) в Париже было организовано литературное (научное) общество, символом которого являлись «*blue stocking*» [5, с. 19].

Другие лингвисты считают, что *blue stocking* – исконная ФЕ. А.В. Кунин утверждает, что появление ФЕ *blue stocking* связано с культурной жизнью Англии. Голландский адмирал, находясь в Лондоне, назвал собранием «*синих чулков*» один из литературных салонов, так как Бенджамин Спеллингфлит появился там в синих чулках [1, с. 213].

Обобщая вышесказанное, можно предположить, что в действительности существовал некий кружок (общество), с которым и ассоциируется появление ФЕ «*blue stocking*».

Неоднозначно трактуется происхождение ФЕ *castle in Spain*. По мнению А.В. Кунина, ФЕ *castle in Spain* (фр. *Châteaux en Espagne*) ассоциируется со средневековым героическим эпосом «*Chanson de Geste*», герои которого рыцари, получали в личное владение еще не завоеванные замки в Испании [1, с. 231]. Р. Хендриксон считает, что поэма «*The Roumant of the Rose*» ввела в английский язык эту ФЕ [4, с. 35]: “Thou salt make castles thanne in Spayne, / And dreame of Ioye all but in vayne”.

Изучая вопрос о времени заимствования ФЕ, лингвисты различают раннее и позднее заимствование. Ранние заимствования были впитаны английским языком в основной своей массе в устной форме, в результате массовых личных контактов носителей двух языков. Поздние заимствования проникли в английский язык, главным образом, письменным, книжным путем. При этом заимствование иностранных единиц происходило из иноязычных текстов, что чаще всего бывает при их переводе.

Латинские заимствования вошли в английский язык, поскольку латинский язык на протяжении многих столетий использовался в Англии в качестве функционального языка в области науки, школы, административного управления.

Широкое применение латинского языка было характерно не только для Англии, но и для католической Западной Европы, поэтому, начиная с XII века, становится сложно определить, является ли данное выражение непосредственно заимствованным из самого латинского, или оно попало в английский язык через посредство какого-либо другого языка – преимущественно французского. Приведем примеры: *lat. piscatri in aqua turbida* – фр. *pêche en eau trouble* – англ. *fish in troubled waters* – *to try to benefit from other people's troubles*; *lat. naribus trahere* – фр. *mener qn par le bout du nez* – англ. *lead smb. by the nose/ be led by the nose* – *to be easily influenced, to be able to control completely*; *лат. pagare debitum naturae* – фр. *payer la dette de la nature* – англ. *pay the debt of nature* – *to die*.

Французские заимствования в большинстве своем проникли в английский язык из нормандского диалекта в первое столетие после Нормандского завоевания и из французского национального литературного языка, начиная с XV века. Условия проникновения французских заимствований в словарный состав английского языка также были разнообразны. Например, ФЕ *be a secret of Punchinello* (фр. *c'est le secret de Polichinelle*) – *a secret that everyone knows* попала в английский язык из итальянского посредством французского языка.

Вопрос о веке заимствования ФЕ является самым трудным, а подчас неразрешимым, так как, во-первых, в лексикографических источниках практически отсутствует информация о времени миграции большей части ФЕ, во-вторых, среди составителей словарей часто наблюдается расхождение во взглядах по поводу времени заимствования ФЕ. Так, Б. Стивенсон полагает, что примерно 1386 годом в английском фразеологическом фонде фиксируется ФЕ *a snake in the grass* – (*лат. latet an guis in herba*) – *a person with harmful intentions who is not easily recognizable, a hidden enemy*, и приводит достаточно убедительный аргумент [6, с. 1286]:

*War fro the serpent that so slyly crepeth
Under the gras, and stingeth subtilly
(Chaucer "The Somnour's Tale").*

Однако В. Коллинз утверждает, что данная единица впервые фиксируется в 1696 году: «*the first record of the phrase as now established is in 1696, when Charles Leslie used it for title of a pamphlet*» [3, с. 208].

Датирование фразеологической миграции и определение времени возникновения исконных ФЕ является важным при изучении заимствований в свете когнитивной лингвистике. На основе этих сведений становится возможным сказать, на каком этапе исторического развития фразеологического фонда языка в нем впервые появляются новые знания, выделенные как значение/ внутренняя форма ФЕ.

Когнитивная структура, соотнесенная с уровнем значения заимствованной в XVIII веке ФЕ *upset somebody's apple-cart* (*лат. plaustrum perculi*) – XVIII век (1732 год) – *to disarrange one's plans and frustrate one's intention; to spoil something that has been carefully planned*, хранит знания о

межличностных отношениях «расстраивать чьи-либо планы». Исконная ФЕ, содержащая на когнитивном уровне значения аналогичное знание, фиксируется уже в XVI веке *take the wind out of the sails* (иск.) – XVI век (1563 год) – *to deprive a person of his justifiably expected opportunity; suddenly to forestall a person*.

Приведенные выше фразеологизмы употребляются в современном английском языке и входят в синонимический ряд с общим значением «расстраивать чьи-либо планы»: *upset somebody's apple-cart* (лат. *plastrum perculi*) – XVII век (1732 год) – разг. *to disarrange his plans and frustrate one's intention, to spoil something that has been carefully planned; queer somebody's pitch* (иск.) – XX век (1942 год) – *to cause trouble for a person, e.g. by ruining or upsetting his plans or arrangements; spike somebody's gun* (этим. воен.) – устар. – *to spoil someone's plans or cause actions to be ineffective; take the wind out of the sails* (иск.) – XVI век (1563 год) – *to deprive a person of his justifiably expected opportunity, suddenly to forestall a person*.

Другой пример, в XVI веке заимствуются синонимические ФЕ: *give tit for tat* (фр. *répondre du tac au tac*) – XVI век (1546 год) – *smth. unpleasant, e.g. a blow, which one gives or does in return for smth. unpleasant which one has suffered; pay somebody back in his own coin* (лат. *tibi gratum referam parem*) – *to punish a person for offending or harming one by treating him in the same way*.

Знания, связанные с межличностными отношениями «отплатить кому-либо тем же», содержатся на когнитивном уровне значения этих фразеологизмов. Сходное знание вносится в когнитивную структуру фразеологического фонда заимствованной в XVII веке ФЕ: *give a Roland for an Oliver* (фр. *je lui baillerais Guy contre Robert*) – *in a dispute or contest to return as much as one receives*.

Исконные фразеологизмы, хранящие аналогичные знания, возникают в XIX и XX веках соответственно: *give as good as one gets* – слэнг, *to answer an opponent in a manner as effective as his own attack; get one's own back* – *to do something that will harm or offend a person who has caused some harm or offence to oneself*.

На современном этапе развития все ФЕ функционирует в языке, образуя синонимический ряд с общим значением «отплатить кому-либо тем же»: *give tit for tat* (фр. *répondre du tac au tac*) – XVI век (1546 год) – *smth. unpleasant, e.g. a blow, which one gives or does in return for smth. unpleasant which one has suffered; give a Roland for an Oliver* (фр. *je lui baillerais Guy contre Robert*) – XVII век (1659 год) – *in a dispute or contest to return as much as one receives; pay somebody back in his own coin* (лат. *tibi gratum referam parem*) – XVI век (1589 год) – *to punish a person for offending or harming one by treating him in the same way; get one's own back* (иск.) – XX век – *to do something that will harm or offend a person who has caused some harm or offence to oneself; give as good as one gets* (иск.) – слэнг, XIX век – *to answer an opponent in a manner as effective as his own attack*.

В английском фразеологическом фонде на разных этапах развития фиксируются аналогичные метафорические/ метонимические переносы. Метонимический перенос *глаза – зрение* наблюдается у исконных и заимствованных ФЕ. В XVI веке (1579 год) во фразеологическом фонде появляется ФЕ *see with half an eye* (иск.) – *to see very easily and clearly*. В XVII веке (1668 год) возникает ФЕ *keep/ have an/ one's eye open* (иск.) – *to keep a steady and carefully watch for something*. Только лишь в XIX веке заимствуется ФЕ *jump/ leap to the eyes* (фр. *ça saute aux yeux*) – *it is quite obvious*.

Ассоциативная связь между *горячей, беспокойной водой (водой, вызывающей чувство дискомфорта у человека) и неприятностями, волнениями* отмечается у исконной и заимствованной ФЕ. Причем, исконная ФЕ во временном плане появляется раньше, чем заимствованная: *get into hot water* (иск.) – XVI век (1537 год) – *to get into trouble (not implying serious punishment)*; *fish in troubled waters* (фр. *pêcher en eau trouble*) – XVII век (1614 год) – *to try to benefit from other people's troubles*.

Итак, анализ соотношения времени возникновения исконных и миграции заимствованных ФЕ показывает, что 1) знания, представленные на когнитивном уровне значения, впервые фиксируются как у исконных, так и у заимствованных ФЕ; 2) впервые тот или иной метонимический, метафорический перенос наблюдается как среди исконных, так и заимствованных ФЕ.

Фразеологический фонд языка – это «живой организм», в котором появляются новые ФЕ и выходят из употребления устаревшие фразеологизмы. При этом яркая образность ФЕ, частое употребление в разговорном языке и литературе способствует закреплению фразеологизмов в языке.

Список литературы

1. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка. Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. – 2-е изд., перераб. – М.: Высш. школа, Дубна: Феникс, 1996.
2. Солодухо Э.М. Теория фразеологического сближения (На материале яз. слав., герм. и роман. групп). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1989.
3. Collins V.H. A book of English idioms. [Comp.] by V.H. Collins. – London, Longmans, Green & co., 1964.
4. Hendrickson R. The Facts of file Encyclopedia of word & phrase origins. – New York; Oxford: Facts of file, cop. 1987.
5. Radford E. To coin a phrase: a dictionary of origins. Completely rev.e ed. Ed. & rev. by Alan Smith. – London, Hutchinson, 1973.
6. Stevenson B. Stevenson's book of proverbs, maxims & familiar phrases. Selected & arranged by Burton Stevenson. – London: Routledge and Paul LTD. Broadway House: 68-74 Carler Lana, E.C. 4; 1949.

Семантическая диффузия, семантическая неопределенность: определение понятий

В статье дано определение следующих лингвистических терминов: семантическая диффузия, языковая неоднозначность, речевая неоднозначность, семантическая неопределенность. Рассматриваются различные теоретико-методологические подходы к определению данных лингвистических терминов.

The article determines the following linguistic terms: semantic diffusion, language ambiguity, discourse ambiguity, semantic ambiguity. The article deals with different theoretical-and-methodological approaches to the definition of these terms.

Ключевые слова: семантическая диффузия, семантическая неопределенность, языковая неоднозначность, речевая неоднозначность, диффузное значение, лексическая неоднозначность, синтаксическая неоднозначность

Key words: semantic diffusion, semantic ambiguity, language ambiguity, discourse ambiguity, diffusive meaning, lexical ambiguity, syntactic ambiguity.

Развитие когнитивного терминоведения привело к смещению акцента исследований от классического требования однозначности термина к его фактической многозначности. Возникновение многозначности обусловлено развитием производного значения термина посредством метафоры, метонимии, сужения или расширения значений вследствие семантической диффузии. Что означает лингвистический термин «семантическая диффузия»? Прежде всего, необходимо рассмотреть термин «языковая неоднозначность», т.к. она служит источником возникновения семантической диффузии. Под языковой неоднозначностью понимают наличие у речевого произведения (текста) одновременно нескольких различных смыслов [4, с. 17]. Следовательно, существуют следующие способы выражения неоднозначности в тексте: лексическая неоднозначность («проехать остановку» - 1. «преодолеть расстояние»; 2. «миновать точку»); лексическая единица реализует одновременно несколько лексико-семантических вариантов; синтаксическая неоднозначность ('flying planes can be dangerous'): в предложении реализуется одновременно несколько смыслов той или иной синтаксической конструкции. Ряд исследователей, в том числе Ю.Д. Апресян [1, с. 101], выделяют языковую неоднозначность (она выражается либо лексически, либо синтаксически) и речевую неоднозначность (следствие неопределенности параметров ситуации), например, «Антон поранил руку»: без уточнения нельзя понять, чью руку поранил Антон – свою или чужую.

Таким образом, языковая неоднозначность – это способность слова, выражения или конструкции иметь различные смыслы, то есть это свойство языковых единиц, проявляющееся в некотором речевом высказывании. Речевая неоднозначность, в отличие от языковой, может быть либо ненамеренной (в таком случае она устраняется в ходе дальнейшей коммуникации), либо намеренной (в таком случае она используется как прием). Значит, в языке языковые единицы с четко структурированным значением противопоставляются языковым единицам с диффузным значением. Языковые единицы с диффузным значением обладают семантической неопределенностью, которая в большинстве случаев легко устранима в контексте [8, с. 185]. Исследователи рассматривают данные языковые единицы как носители интуитивных знаний, подтверждающие наличие у человека способности к свернутым умозаключениям.

Итак, диффузность — одно из универсальных свойств языковых явлений. В отечественном языкознании первые упоминания о диффузности языковых явлений относятся к 70-м годам XX века: Д.Н. Шмелев, говоря о принципе диффузности значений многозначного слова, отмечал, что лексикографические описания зачастую не способны отразить реальное положение дел. Исследователь отмечает, что «в целом ряде случаев граница между значениями оказывается как будто размытой, смысл словосочетаний таков, что не требует выявления этой границы, более того, часто он не покрывается полностью ни одним из значений в отдельности» [11, с. 94]. Автор заключает, что «принцип диффузности значений многозначных слов является решающим фактором, определяющим семантику» [11, с. 94].

Но что кроется за термином «семантическая диффузность»? Семантическая диффузность – это «недоопределенность содержания языковых знаков различного уровня (морфем, лексем, словосочетаний, предложений, текстов), размытый характер границ между значениями и их категориями в семантической системе языка и в языковой коммуникации» [13, с. 302]. Рассматривая различные уровни проявления диффузности, А. Киклевич указывает на необходимость разграничения семантической диффузности и родственных ей явлений, например полисемии, обусловленной наличием у лексемы нескольких лексико-семантических вариантов одновременно. Таким образом, семантическая диффузность – это способ хранения класса многозначных слов в ментальном лексиконе его носителей [9, с. 42].

Неопределенность значения приводит к нарушению таких требований к термину, как фиксированность содержания, точность, отсутствие синонимов. Более того, современные терминоведы подчеркивают, что семантическая неопределенность – важнейшее свойство терминологических единиц, т.к. без него данные лексемы не могли бы, во-первых, носить междисциплинарный характер, а также, во-вторых, легко адаптироваться к различным контекстам. Рассматривая семантическую диффузность в контексте широкозначности, мы тем самым признаем взаимосвязь и взаимодействие этих двух явлений. По мнению Д.Н. Шмелева, широкозначные

имена «требуют какой-то «точки отсчета», которая меняется в зависимости от определяемых соответствующими словами явлений, а также в связи с субъективной точкой зрения говорящего» [10, с. 84]. Интересна точка зрения Х.-Дж. Шмида по этому вопросу. Он утверждает, что неопределенность слов широкой семантики (в его терминологии – shell-nouns – слова-оболочки) семантически по своей природе, то есть связана прежде всего со значением всего слова [14, с. 412]. По его мнению, чтобы слова-оболочки могли функционировать как контейнеры, необходимо, чтобы в их семантической структуре имело место нечто вроде «дыры», «отверстия», «впадины», которая могла бы при употреблении слова вместить в себя определенное содержание. Более того, наличие одной или нескольких таких пустот в семантической структуре, имеющих способность наполняться той или иной информацией, составляющей его содержание, – это необходимое условие для слова, если оно функционирует в качестве оболочки.

Семантическая диффузность преимущественно связана с языковой и речевой полисемиями. К языковым единицам с диффузным значением следует отнести обороты с достаточно аморфным, неопределенным интенционалом, лишь частично конкретизируемым в условиях контекста за счет импликационных сем [3, с. 17]. При диффузности значений границы, определяющие ядерную и периферийные зоны содержания знака, размыты, нечётки; наблюдается достаточно свободное перемещение сем из ядра в периферию и обратно.

Со всей вероятностью можно утверждать, что семантическая диффузность в языке существует как некая воображаемая реальность. Как подлинную реальность можно рассматривать только речевую диффузность [6, с. 79]. Семантическая диффузность относится к области семантической неопределенности, пересекающейся с рядом скрытых явлений и процессов, порождающих полисемию, энантиосемию, оттеночность. Таким образом, семантическая диффузность в своем развитии способна проходить условную стадию семантической неопределенности, что объективно затрудняет способы и средства ее выявления и отграничения от сопутствующих и смежных явлений. Словарное описание неопределенных и переходных языковых явлений вызывает разногласия в их интерпретации у разных составителей, стремящихся упорядочить соответствующий материал.

Что касается фразеологизмов, то следует различать фразеологизмы с диффузным значением и фразеологизмы с диффузным употреблением. В первом случае семантическая размытость объективно принадлежит самой фразеологической единице, независимо от условий ее использования в контексте, хотя, как правило, существует только потенциально. Во втором случае, напротив, причины диффузного употребления фразеологического значения коренятся в неопределенности самого контекста, лишенного необходимой указательной силы. Вероятность и мера семантической диффузности слова зависят не только от особенностей их предметно-

понятийного (и отчасти коннотативного) содержания, но в немалой степени и от значений непосредственно сочетающихся с ними слов.

В семантическом пространстве языка существует особая область, в границах которой сосредоточены разнообразные явления, объединенные общим свойством, – наличием семантической неопределенности. Семантическая неопределенность слова – важное средство для передачи многомерной эстетико-познавательной информации [2, с. 303]. Всякий текстовый знак, взятый вне контекста, характеризуется в той или иной мере некоторой семантической неполнотой, недосказанностью, неопределенностью. Более того, не всякий контекст способен эту неопределенность устранить, нейтрализовать в должной мере. Наконец, в некоторых особых случаях контекст как раз предназначен именно для того, чтобы эту неопределенность либо усилить, либо создать. Контекст выполняет двойную функцию по отношению к словам с семантикой неопределенности: с одной стороны, он способствует разрешению, снятию семантической неопределенности, а с другой стороны, напротив, ведет к намеренной размытости содержания слова, его семантической диффузности.

Граница между уровнями семантического варьирования слова расплывчата как в системе языка, так и в речевой деятельности [5, с. 158]. А. Ричардс одним из первых описал данное явление. Он исходил из того, что между моносемией и полисемией не существует, в принципе, строгой границы. Ссылаясь на конкретный языковой пример – английские выражения *leg of horse*, *leg of table*, Ричардс указывает, что семантическое различие существительного *leg* в данных употреблениях незначительно и состоит в том, что «ножка стола обладает лишь несколькими признаками из числа тех, которыми наделена нога лошади» [7, с. 51]. Оказывается, что само основное значение не является постоянной величиной: референты выражений «нога лошади, нога человека, нога паука» обладают отчасти разными свойствами, что даёт основание рассматривать лексическое значение существительного «нога» как пример семантической диффузии, при которой референтные значения слова обладают разной степенью совместимости с прототипом данной понятийной категории [12, с. 17].

Итак, языковая неоднозначность – источник возникновения семантической диффузии. Языковая неоднозначность подразумевает наличие у речевого произведения одновременно нескольких различных смыслов. Существуют два способа выражения языковой неоднозначности в тексте – лексическая неоднозначность и синтаксическая неоднозначность. Речевая неоднозначность, в отличие от языковой, может быть либо ненамеренной, либо намеренной. Семантическая диффузность размывает границы между значениями и их категориями как в семантической системе языка, так и в языковой коммуникации. Семантическая неопределенность – важнейшее свойство терминологических единиц, т.к. без него данные лексемы не могли бы, во-первых, носить междисциплинарный характер, а также, во-вторых, легко адаптироваться к различным контекстам. Семантическая

диффузность относится к области семантической неопределенности, пересекающейся с рядом скрытых явлений и процессов, порождающих полисемию, энантиосемию, оттеночность.

Список литературы

1. Апресян Ю.Д. О языке толкований и семантических примитивах. Избранные труды. – М., 1995. – Т. II.
2. Бендетович Г.Б. Семантическая неопределенность слова как прагматическое явление. – Белград: Стил, 2007. – С. 303–307.
3. Жуков А.В., Жуков К.А. Семантика неопределенности (о словах и фразеологизмах с размытым и широким значением) // Вестник Новгородского государственного университета. – Великий Новгород. – 2003. – № 25. – С. 17–28.
4. Зализняк А.А. Многозначность в языке и способы её представления. – М.: Языки славянских культур, 2006.
5. Киклевич А. Семантическая vs. синтаксическая деривация // *Respectus Philologicus*. – 12(17). – 2007. – С. 150–164.
6. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000.
7. Ричардс А. Философия риторики. Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 42–82.
8. Семина И.А. Широкозначность и семантическая неопределенность // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2009. – № 1 (3). – С. 185–189.
9. Шкапенко Т.М. Семантическая диффузность в двуязычном аспекте // *Вестн. Балтийского федерального университета им. И. Канта*. – Калининград. – 2012. – Вып. 8. – С. 42–47.
10. Шмелев Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М.: Просвещение, 1981.
11. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). – М.: Просвещение, 1984.
12. Kiklewicz A. *Modny wyraz – przymiotnik “wirtualny” (w zestawieniu z przymiotnikiem niemieckim “virtuell” oraz rosyjskim “virtual’nyj”)*. – *Poradnik Jezykowy*. – 2006. – №1. – S. 12-28.
13. Kiklewicz A. *Zrozumiec jezyk. Szkice z filozofii jezyka, semantyki, Ingiwistyki komunikacyjnej*. – Lask, 2007.
14. Schmid H.-J. *English Abstract Nouns as Conceptual Shells: from Corpus to Cognition*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2000.

Классификация моделей глагольного безличного предложения в современном английском языке

Целью настоящей статьи является систематизация всего репертуара глагольных безличных предложений современного английского языка с выявлением синтаксических моделей, комплекующих один из сегментов поля языковых средств репрезентации безличности. Результатом исследования является классификация моделей английских безличных предложений.

The purpose of the present article is systematization (classification) within the area of impersonal sentences with verbal predicates of the modern English language, which leads towards establishing a system of sentence models compiling one of the segments of linguistic representational means of impersonality domain in English.

Ключевые слова: модель предложения, безличный предикат, собственно-безличный предикат, функционально-безличный предикат, рецептивная модель, реципиентная модель, модально-оценочная модель.

Key words: sentence model, impersonal predicate, proper impersonal predicates, functionally-impersonal predicate, perceptive model, recipient model, evaluative model.

То, что сама безличная конструкция обладает собственным значением – безличности, заметил еще А.М. Пешковский (прямо, однако, этого он не заявлял). Об этом ярко свидетельствует его анализ употребления таких глаголов, как русск. *дует*: сравним *Дует* (безличн.) и *Ветер дует* (личн.). Семантику в данном случае безличной конструкции А.М. Пешковский называет «внутренняя сторона безличности», «безличность как категория грамматического мышления» [5, с. 321]. И далее: «... часто само безличное значение глагола зависит от строения того предложения, в котором он является сказуемым. Это бывает во всех тех случаях, когда личный глагол употреблен в смысле безличного, а таких случаев в языке гораздо больше, чем с собственно безличными глаголами» [5, с. 324]. И задачу исследователя он видит, таким образом, в том, чтобы выявить тип конструкции, вызывающей такую модификацию в глагольной семантике.

Рассмотрим выявленные на материале английского языка базовые модели глагольного безличного предложения. По категориальному аспекту предикатной семантики данные модели можно условно разделить на две группы: глагольные безличные предложения с собственно безличными предикатами и глагольные безличные предложения с функционально-безличными предикатами. В рамках каждой из этих групп в свою очередь также наблюдается дискретность выявляемых подгрупп, реализующих

специфические семантические признаки на денотативном или сигнификативном уровнях.

I. Глагольные предложения с собственно-безличными предикатами.

1. «Событийная» модель *It is raining; It is warming up; It is dawning*.

На денотативном уровне данные предложения отражают внеязыковые события в следующих аспектах: 1) состояние или изменение состояний природы, связанные со сменой дня и ночи, температуры; 2) атмосферно-метеорологические явления; 3) ситуации изменения световых, температурных и других признаков среды жизнедеятельности человека – в широком смысле состояния «экологической ниши» человека. В семантической структуре предикатов синкретично представлены понятия материи и движения: лексический компонент позволяет выразить идею субстанции, а морфологическая форма – идею действия (процесса) (ср. *Вечер вечереет, Мороз морозит*), что определяет их функционирование как «диффузных субъекто-предикатов» [1, с. 27–36]. Когнитивный субъект находится в позиции наблюдателя, перцептивно воспринимающего событие и отображающего его в «сенсорном» ракурсе. В предложениях, сформированных по данной модели, возможны объективные сенсорные оценки скорости, интенсивности, образа, полноты реализации признака.

Глаголы, комплекующие группу предикатов, формирующих предложения данной модели: *to blow, to clear up, to cloud up, to darken, to dew, to drizzle, to flow, to fall, to freeze, to frost, to hail, to lighten, to pour, to rain, to storm, to snow, to thaw, to thunder*. Некоторые глаголы этой группы, такие как *to wet* (увлажнять) и *to mizzle* (моросить), встречаются только в диалектах [3, с. 20]. Облигаторная валентность для этих глаголов на синтаксическом уровне включает только подлежащее, заполнение позиции которого в английском языке обязательно. Заполнение других актантных позиций (валентностей) – факультативно.

Перцептивность, точнее, наличие наблюдателя в данных предложениях реализуется как пресуппозиция наблюдателя. Для этих глаголов не типично явное присутствие реципиента (наблюдателя явления), его присутствие лишь имплицитно содержится самим содержанием глаголов, которые описывают состояние окружающей среды, или специальными оценочными характеристиками (*It was blowing and snowing wildly*). Ненаправленность действия, реализуемая в семантике глаголов данного класса, освобождает позицию объекта (позиция нейтрализации), которая может быть занята актантами в позиции и в форме дополнений, но другой семантики. Рассмотрим примеры.

1. Актанты, дающие обстоятельственную характеристику образа действия: *It is snowing feathers; It's raining cats and dogs; It rained arrows*. Примечательно, что слова в объектной позиции употребляются в данном типе контекста только в форме множественного числа. При перефразе обстоятельственная роль данных актантов становится очевидной: *It is snowing in soft flakes, like feathers; It rained really heavily, as if arrows were sent from above*.

2. Актанты, называющие источник действия или обозначающие степень его интенсивности: *In the morning it blew a good breeze*. В данном типе предложения наряду с безличной моделью существует личная модель (*The gale blew*), менее типичная, чем структурно-безличная модель. Различия этих двух моделей следующие: в безличных предложениях процесс представлен как происходящий независимо, как процесс нерегулируемый, не предполагающий действующих сил, но предполагающий наблюдателя этих ситуаций, то есть как события, предполагающего пространственно-временной контакт наблюдателя и определенных признаков/свойств его экологической ниши. В моделях структурно-личных (*A thin rain drizzled languidly*) номинация происходящего процесса расчленяется на два элемента – на силу, действующую как процесс, и обозначение самого процесса. Более того, в подобных случаях наблюдается снятие тавтологичности путем использования в качестве предиката единиц, дающих дополнительные качественные характеристики действия (не констатирующее название процесса – оно дано в позиции подлежащего, в субстантивной форме, а уточняющий квалификативный глагольный компонент в роли предиката). В коммуникативном плане расчленение номинации на силу, действующую как процесс, то есть неглагольный предикат (*rain*), и сам процесс, то есть глагольный предикат (*drizzled*), дает возможность расширить актантную схему за счет дополнительных актантов к двум предикатам. Расширяются и дистрибутивные возможности, поскольку появляется еще одна лексема со своей дистрибуцией.

На парадигматическом уровне данным глаголам свойственны все видо-временные формы изъявительного наклонения (темпоральная и аспектуальная модальные рамки), формы сослагательного наклонения, восклицательные, вопросительные; ограничения касаются форм повелительного наклонения и формы причастия и герундия (хотя они используются для формирования видо-временных форм).

II. Глагольные предложения с функционально-безличными предикатами.

1. «Рецептивная» модель *It smells of onions; It feels like thunderstorm; It sounds like a plane landing*.

На денотативном уровне данные предложения отражают следующие внеязыковые ситуации: состояния и изменения состояний конкретно-физической среды (экологической ниши), связанные с проявлением, распространением и восприятием запахов, изменений температуры, влажности и т.п. Компоненты: именная предложная словоформа, структурно и семантически обязательная, со значением: 1) распространяемых по воздуху агентов (запахи, температура, влажность и т.д. – обонятельно, осязательно и т.д. воспринимаемые раздражители органов чувств воспринимающего субъекта) – каузативов-делибераторов обонятельного, зрительного, вкусового, аудитивного и осязательного восприятия; 2) источника раздражителей. Позиция именного предложного компонента не заполняется при

1) компенсации семантикой глагола (инкорпорация соответствующего элемента) *It stinks here*; 2) при функциональной замене обстоятельством образа действия или локальным детерминантом, которые в данном случае становятся семантически обязательными *It smells heavenly here*.

Лексическая семантика предиката (глаголы чувственного восприятия) предполагает наличие когнитивного субъекта, который также является наблюдателем, то есть выступает в роли субъекта восприятия, который в данной модели синтаксически невыразим. Возможная экспликация (прямая или косвенная) данного компонента обуславливает синкретичную трактовку среды проявления признака. С одной стороны, описываются ситуации с конкретно-физической средой, а с другой – ощущения человека как возникшие под воздействием явлений во внешней среде, то есть ситуации с психофизической средой. Локальные детерминанты в данном типе предложения встречаются только в значении «макросреда» (*It smells of autumn in the forest / in the room / outside*), то есть, как правило, идёт вербализация всей зоны, доступной восприятию в указанном перцептивном модусе.

Когнитивный субъект в данной модели всегда совпадает с субъектом восприятия. Сенсорно-, эмоционально- и рационально-оценочные компоненты относятся к степени, качественной выраженности признака. Рассматриваемая модель может развивать метафорические значения и отображать ситуации получения знаний и вынесения суждений – ментальное и ментально-эмоциональное восприятие ситуации: *It smells of lies here*.

Глаголы, формирующие предикаты предложений этой группы: *to smell, to feel, to sound, to taste*. В безличном употреблении они функционируют и как полнозначные, и как связочные. При связочной реализации данные глаголы теряют значение направленного действия. Изменение статуса глагола (из личного – в безличный) связано с изменением объектной направленности и нейтрализацией субъектной валентности, что маркируется на синтаксическом уровне изменением синтаксической конфигурации: обычно прямо-переходная объектная направленность заменяется предложно-переходной: *I smell the roses; It smells of roses*. В безличной структуре такое изменение синтагматически выявляет изменение актантной схемы глагола и его значения. Объект, выраженный предложной фразой, переосмысливается в источник (каузатор) воспринимаемой сенсорными органами информации, а синтаксическая структура приобретает качество пресуппозиции обязательного наличия наблюдателя. Предложение личной конфигурации может и не обладать свойством перцептивности: *I smelled the roses, but could feel nothing as they were artificial*. Безличное же предложение с обязательностью имплицитно предполагает хотя бы одного наблюдателя (как «перцептуальный минимум» в данном случае выступает говорящий), в ином случае получаем алогичные построения: ср. **It smelled of roses but no one could feel the fragrance (as they were artificial)*.

Облигаторная актантная схема для глаголов сенсорного восприятия на семантическом уровне включает только каузатор и формальный субъектный член, сирконстанты могут встречаться лишь факультативно. Структурно возможны две модели: 1) с полнозначным глаголом *It smells of roses here* – качественная характеристика сенсорного сигнала; 2) с глаголом-связкой *It smells heavenly in here* – оценочная характеристика сенсорного сигнала. Также возможная двучастная структура (модус – диктум): *It sounded as if a tap were running; It sounded as if he wanted to leave it all behind*. Что касается каузатора: *It smells of new furniture here – The new furniture has a certain smell* различны: в первом случае выражается признак ситуации, во втором – субъект характеризуется со стороны его признака. В русском языке предложениям типа *It smells of new furniture here* соответствуют предложения с «творительным содержания» (в терминологии Н.Н. Арват, см.: [2, с. 29]): *Здесь пахнет сеном*.

2. «Когнитивно-реципиентная» модель *It dawned upon me; It occurred to me; It struck me*.

На денотативном уровне данные предложения отражают следующие внеязыковые ситуации: 1) изменения ментального состояния человека – поступление или восприятие информации о событии. Обязательные компоненты в актуализации данной модели: личный субъект-экспериенсер (с оттенком пациентивности) с разнообразным морфологическим выражением. Семантикой предиката обусловлена импликация компонента со значением объекта – продукта деятельности сознания и одновременно объекта-каузатива (*thought, idea*). Сигнификативные значения данной модели: неконтролируемость, неожиданность, каузальность.

Предикатами предложений, сформированных по данной модели, являются оценочные глаголы, означающие поступление или восприятие информации или события, иногда включающие значение характеристики восприятия информации или события: *to appear, to chance, to come about (out, to), to conclude, to dawn (on, upon), to develop, to emerge, to fall (upon), to follow, to happen, to occur, to remain, to seem, to transpire, to turn out*.

Пресуппозиция наличия наблюдателя, являющаяся прототипическим признаком категории безличности, модифицируется в данном случае в пресуппозицию наличия субъекта ментального состояния или пресуппозицию наличия субъекта оценки в случае функционирования глагола в качестве предиката пропозициональной установки, что актуализируется наличием пропозиционально-направленной связи, то есть наличием «объекта оценки».

Объектная предложная сочетаемость некоторых глаголов этой группы (*to seem, to appear, to occur, to fall upon, to dawn on, to come to*) с предложным дополнением, обозначающим реципиента, воспринимающего ситуацию, действие или событие, обуславливает появление признака СУБЪЕКТИВНОСТЬ. Своеобразие реципиента, его пассивная, рецептив-

ная роль в восприятии оценочности и объясняет тот факт, почему позиции подлежащего находится местоимение *it*.

3. «Модально-оценочная» модель: *It took him two years...; It could do him no harm to phone her; It leaves me free to think of something*.

На денотативном уровне данные предложения отражают следующие внеязыковые ситуации: 1) модальное значение необходимости и оттенки этого значения; 2) рациональная оценка со стороны наблюдателя; 3) психофизическая или эмоциональная реакция воспринимающего. Рассмотрим эти подтипы модально-оценочных безличных предложений подробнее. Их дальнейшая классификация будет проведена с учетом семантики предикативного центра предложения.

Предикаты, формирующие безличные предложения этой модели включают три подгруппы по лексическому значению:

1) переходные глаголы, выражающие модальное значение необходимости и оттенки этого значения (потребности, желательности, своевременности, предопределенности) (*to behoove, to call for, to demand, to need, to require, to serve, to take, to want*). Условием появления оценочного значения является помимо объекта оценки (пропозиции), наличие эстиматива, обозначающего меру необходимости, условия восприятия. Отношения между эстимативом и пропозициональным предикатом по сути являются субъектно-предикатными с оттенком результативности (специфика этого типа отношений заключается в том, что в центре высказывания – модусный предикат + эстиматив, т.е. сама потребность и необходимые факторы, условия реализации пропозиционального содержания, например: *It took* (модусный предикат) *[him]* *five years* (эстиматив) *to reach* (пропозициональный предикат) *that position*);

2) переходные глаголы, выражающие рациональную оценку (с точки зрения реальной потребности или стоимости, уместности или целесообразности приложения усилий и т.д.) со стороны воспринимающего (*to clarify, to come (down) to, to concern, to cost, to depend, to do, to fill, to give, to last, to matter, to pay, to represent, to save, to suit, to work*). Эта группа образовалась в результате модификации разных лексико-грамматических групп глаголов: статальных глаголов со значением бытия (*to last*), со значением относительности (*to concern, to come (down) to, to cost, to depend, to matter, to suit*), а также некоторых глаголов динамической семантики направленного действия (*to do, to give, to pay, to save*) или ненаправленного действия (*to work*), обычно формирующих фразеологические или устойчивые сочетания с субстантивом с общим категориальным значением рациональной оценки. На синтаксическом уровне реципиент действия принимает форму прямого дополнения (*him*). В семантической структуре предложений данной модели с необходимостью возникает реципиент.

3) переходные глаголы, выражающие психофизическую или эмоциональную реакцию воспринимающего, составляют самую многочисленную группу (*to ache, to affect, to agonize, to amuse, to annoy, to anger, to astonish,*

to beat, to bore, to bother, to choke, to comfort, to delight, to deserve, to depress, to disconcert, to dismay, to displease, to disturb, to distress, to embarrass, to enrage, to enable, to exasperate, to excite, to fail, to fascinate, to flatter, to freeze, to frighten, to gladden, to gratify, to grieve, to gall, to goad, to harm, to humble, to hurt, to import, to infuriate, to interest, to intrigue, to impress, to irk, to irritate, to like, to madden, to move, to outrage, to pain, to please, to prick, to puzzle, to sadden, to scunner, to shame, to shock, to slash, to soothe, to startle, to stir, to strike, to stun, to surprise, to tickle, to thrill, to touch, to trouble, to upset, to worry, to wound, etc.). Некоторые глаголы приобретают значение психофизической или эмоциональной реакции только в определенном типе синтаксической структуры (например, *to leave, to keep: It leaves me free to think of something else; It keeps me wide awake to think of my problems*). Большинство этих глаголов сохраняет свое исходное лексическое значение, также к этой подгруппе также примыкают некоторые фразеологические выражения (*It breaks my heart; It crossed my mind; It drives him mad; It is getting on my nerves; It flashed through my mind; It relieved my heart; It knocked him off his feet; It slashed me to the heart*). В качестве пропозициональной части обычно выступает либо придаточное предложение (особо с *that, when*), либо инфинитив. В личных предложениях глаголы этой подгруппы являются глаголами направленного действия. Их бессубъектное использование и наличие наблюдателя (в широком смысле, в данном случае актуализируемого как экспериенцир), нейтрализует значение направленности личного глагола и модифицирует их в глаголы, выражающие реакцию наблюдателя. Во всех трех подгруппах модусный характер значения оценочности предполагает также объект оценки – комплемент аппозитивного характера (инфинитивный или герундиальный оборот, придаточное предложение). Оценочность, таким образом, актуализируется (как и в других подгруппах) наличием объекта оценки, а также обозначением субъекта оценки во второстепенном члене предложения. В последней подгруппе в структуре семантики предложения субъект оценки присутствует всегда – он встречается в форме прямого или косвенного дополнения (*It surprised me that; It flashed through my mind that...*). Отношения модусной и диктумной частей предложения можно определить как обратную причинно-следственную связь, т.к. значение модусного глагола определяет психофизическую или эмоциональную реакцию, наступающую как следствие восприятия события, актуализирующегося пропозициональной (диктумной) части.

Как показало исследование материала, функционально-безличные предикаты в структуре безличного предложения представляют гораздо более обширный класс и обладают мощным функциональным потенциалом. Именно этот класс предикатов, демонстрирующий вариативные возможности своей семантики, наиболее ярко манифестирует зависимость предикатной семантики от типа и модели предложения.

Обращает на себя внимание тот факт, что все рассматриваемые модели безличного предложения с глагольными предикатами так или иначе включают в общий семантический рисунок сентенциональной конфигурации фигуру наблюдателя (имплицитно или эксплицитно). Подтверждение этого факта обнаруживается в общем свойстве всех высказываний, которые могут быть описаны как безличные – их истинности (ср. **It is raining, but I don't think so*), вытекающей из свойства верифицируемости (для оценочных предложений свойство верифицируемости модифицируется в аргументируемость): «В основе пропозиции, содержащейся в любом утвердительном высказывании, лежит некий источник информации, при этом если вопроса об истинности пропозиции не возникает, то это может означать лишь одно – что в препозитивном содержании отражено первичное (практическое) знание об описываемом фрагменте действительности, т.е. знание, основанное на непосредственном чувственном восприятии» [4, с. 147]. Теснейшая связь безличных предложений с восприятием как основой всей речемыслительной деятельности человека, таким образом, выдвигает безличные предложения в статус языковых средств актуализации фундаментальных значений, основанных на непосредственной наблюдаемости событий, происходящих в перцептивном поле человека.

Подводя итог сказанному, можно сказать, что языковые значения в широком смысле участвуют в концептуализации одного и того же онтологического фрагмента, обуславливая наличие собственной коммуникативно-функциональной значимости различных синтаксических структур, в том числе синонимичных, таким образом, различия в выражении, казалось бы, аналогичного содержания позволяет «высветить» различную базовую семантику сравниваемых структур. Можно сказать, что семантический и коммуникативный планы диктуют выбор синтаксической структуры для оптимального выражения интенций говорящего.

Список литературы

1. Алисова Т.Б. Семантико-коммуникативный субстрат безличных предложений // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. – М., 1969. – С. 27–36.
2. Арват Н.Н. Семантическая структура безличных предложений в современном русском литературном языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1976.
3. Игнатюк Ю.С. Безличные предложения и особенности их функционирования в современном английском языке (на материале языка Великобритании, США и Австралии): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1978.
4. Кравченко А.В. Вопросы теории указательности: Эгоцентричность. Дейктичность. Индексальность. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1992.
5. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – 8-е изд. – М., 2001.

Повелительные предложения с *get* в английском языке

В статье рассматривается употребление императивов с *get* в английской разговорной речи с точки зрения формы и значения.

This article discusses the usage of imperative sentences with auxiliary verb “get” in English from the position of form and content.

Ключевые слова: английский язык, повелительные предложения, разговорная речь.

Key words: English Language, imperatives sentences, colloquial speech.

Известно, что современный английский язык, особенно его североамериканский вариант, полон выражений с *get*. Возник даже шуточный термин, для раздела языкознания, изучающего их, – *getology* (гетология). Функции этого вспомогательного глагола многообразны. Вот некоторые из них: 1) образование пассива (*he got injured in the accident*); 2) образование каузатива (*I got him to read*); 3) выражение имплицитных рефлексивов (*They got married, we got acquainted; I got dressed*); 4) выражение изменения состояния и выражение совершенного вида (*I got tired*). Кроме того, это слово употребляется в многочисленных идиоматических выражениях.

Одним из употреблений *get* является выражение повелительного значения: *Get ready* (Будь готов); *Get lucky / Be happy* (Будь счастлив/удачлив). Однако зачастую в учебных пособиях в разделах побудительных предложений с *get* даже не упоминается. Обычно речь идет о вспомогательных глаголах *be, do, let, become*. Однако допускается употребление *get* для образования формы (пассивного) императива: *Get dressed this moment!*; *Get lost!* [2, p. 331]. Однако практика речи показывает значительно более широкое употребление *get* в качестве маркера побуждения. Известный британский лингвист Р. Клоуз писал: «*Get is normal with imperatives (e.g.: Get ready) and before adjectives referring to a temporary personal conditions* [4, p.196]. Например: *Get off my back!* (Оставь меня в покое! Не приставай!). Примеры, приводимые Клоузом, показывают, что большинство императивов связано с призывами к изменению эмоционального состояния собеседника: *Don't get angry! Don't get excited!*

Известно, что сами по себе побудительные предложения эмоционально окрашены, однако эмотивные предикаты специально апеллируют к эмоциям и чувствам собеседника. *Get* употребляется преимущественно в разговорном стиле, между тем как ее эквивалент *become* – в официальной письменной речи. Ср.: *Get dry or you'll get cold* (Ср.: *Become dry*).

Следует обратить внимание на широкое употребление отрицательного императива с Get: Ср.: Don't get excited! Don't get angry! Такое употребление объясняется тем обстоятельством, что призыв собеседника к негативному чувству или состоянию нелогичен (Ср.: Будь дураком!), поэтому отрицательные эмоции функционируют в основном в отрицательных императивах, а положительные – в положительных. Причем следует обратить внимание на употребление get в продолженном инфинитиве и даже в отрицательных императивах: Ср.: Don't be getting nervous (ashamed, anxious) over such trifles! (Не волнуйтесь из за-пустяков!). Естественно, можно сказать be mad with your work, get mad with your work?, однако эти выражения употребляются в переносном значении "be obsessed with your work". Допускается употребление Don't be crazy! Don't get crazy! Различия наблюдаются в оттенках значений: а) не будь идиотом! и б) не сходи с ума! Отрицательный императив может быть выражен to stop: Stop getting under my skin! (Не раздражай меня!) [1, с. 97].

Второе обстоятельство, на которое следует обратить внимание, это то, что в английском языке шире, чем в русском, употребляются императивы с прилагательными. Дело в том, что вспомогательный глагол do в сочетании с прилагательным превращает это выражение в глагольную фразу: Be clever! Be prudent! (Будь умницей! Будь благоразумен!). Прилагательные, типично употребляемые в императивах с get, отражают положительные и отрицательные эмоции. Положительные happy, cheerful, pleased, joyful, elated, relaxed, agitated, astir, excited, proud, amazed, отрицательные эмоции составляют большую группу, чем положительные: sad, cheerless, doleful, depressed, stunned, unhappy, despondent, mournful, gloomy, frustrated, lonely, worried, anxious, angry, nervous, tensed, offended, stressed, afraid, frightened, scared, miserable, nervy, astonished, shocked, be on the edge.

Вторым вспомогательным глаголом для выражения изменения состояния в английском является to go: Don't go mad (Не сходи с ума! Ср.: Don't get mad!; Don't go crazy! – don't get crazy). Сочетаемость go mad, а не get mad объясняется не только традиционным употреблением, но и тем, что get передает быстрое изменение состояния, а go предполагает процессуальность. Ср.: Vow, don't be impatient! – don't get impatient! (Не будь нетерпеливым! Терпение!). Аналогичное явление имеет место и с другими формами. Так, don't get offended и don't be offended различаются тем, что don't be offended имеет значение Не обижайся!, а Get offended – Без обид! (не обидься сейчас), то есть различия видовые. Во всяком случае поиск других различий между этими выражениями не дал определенных результатов, не считая рассуждений типа: "Don't get offended is fairly aggressive and doesn't just express concern for the feelings of someone you don't want to offend". Альтернативой для этих выражений может быть Don't take offence, которое может иметь значение единичного действия и тем самым ближе к значению Don't get offended; Don't become offended.

Изменения состояния выражаются также глаголами *to fall*, *to go*. *To fall*: The child fell asleep (sick, ill); *go*: The poor man went bald (mad, pale). *Meat goes bad*, *milk goes sour*, *iron goes rusty*.

Get часто употребляется в разговорной речи в отношении изменения позиции: *We got up, down, in, out*. Ср.: *We got into bed, to our place, into the car, into thee muddle*. Чувственное восприятие другого лица дает какое-то впечатление о его душевном состоянии: *You look, sound, seem (to be) rather sad today*. Подобного рода выражения возможны только в повествовательных предложениях, что невозможно в императиве: *Look rather sad!* (Пожалуй, подобное выражение допустимо на репетиции в театре).

В разговорной речи высказывания с *get* довольно употребительны, причем, следует отметить, что вежливые вопросы-побуждения в данной функции сравнительно редки, а чаще употребляются стандартные формулы. Для передачи вежливости употребляется формула *Please...* Это обстоятельство можно объяснить тем, что это глубоко межличностные отношения, в которых нет необходимости прибегать к формальной вежливости. Например: *Mrs. B. Now, don't get (be) impatient, darling. Are you sure? Mrs.: well, don't get angry with me, darling!* (O'Neill R. English in situations). Некоторые выражения с *be* являются привычными, а поэтому предпочтительными. Ср.: *Don't be cross with me! Be patient with me!* Однако *Don't get cross with me!*

Выражения *Be cross with* и *get cross with* различаются значениями совершенного и несовершенного вида (сердиться – рассердиться), однако в русском для рассердиться нет императива совершенного вида: «Не рассердись на меня». В этом же значении употребляется форма *Не сердись на меня*. Что касается *patient*, *be patient* теоретически возможно: *Get patient with me!* (Стань терпеливым со мной!). В некоторых случаях английский показывает более утонченные способы выражения вида, чем русский язык. Уже рассмотренное выражение *Don't be getting nervous!* является видовым. Как известно, продолженный вид в английском выражается также продолженным инфинитивом: форма *Don't get nervous!* имеет значение *Не становись нервным*.

Форма обращения *darling* показывает, что между говорящими существуют неформальные межличностные отношения.

Основными речевыми актами побудительных эмотивов выражается интонация ИК 2: “which sounds soothing, encouraging, calmly patronizing” [3, с. 55]. Ср.: *Cheer, up! Don't worry! Take it easy! Please, don't take any notice* (Пожалуйста, не обращай внимания!); *Please |don't bother on my account!* По мнению Е. Антиповой, «IC-5 is used plaintively, sometimes reproachfully, pleadingly, reassuringly» [3, с. 56].

Безусловно, интонация выполняет важную смысловозначительную функцию. Так, выражение *Get lost* может употребляться в повествовательном и повелительном предложениях и в зависимости от этого иметь разные значения. Ср.: *I didn't know the city and got lost* (Я не знал города и

заблудился / потерялся); “Get lost from here!” – he commanded («Исчезни отсюда!») – он приказал.

Естественно, в императиве будет иная структура предложения, чем в повествовательном предложении. В современных грамматиках для выражения изменения состояния даже говорят о случаях, когда употребляется *go or turn, become, come, get, go, grow*. *Become* употребляется для выражения *more abstract or technical process of changing*: He became recognized as a leading authority on the subject describing change of job (Dr Sallman became an adviser to living at high altitudes). Мы употребляем *go or turn*, когда говорим об изменениях цвета, а не *get*: The traffic lights turned /went green and I pulled away.

Интересным представляется употребление *get + -ing* (Participle I) в значении быстрого осуществления действия: *Get moving!*; *Get going!*; *Get working!*; *I aim to be off the lake before dawn, so let's get moving* (Я хочу уехать с озера до рассвета, так что давайте поторопимся!) [5, с. 662].

Несомненно, что *get* в сопоставлении с *go* выражает совершенный вид, а *go* – несовершенный. Не случайно даже такое выражение, как *get started* выражает начальную стадию действия. Ср.: *Go dressed – got dressed / got tired, got terrified, petrified, horrified* указывают на определенную фазу завершенности действия.

Императивы в *get* широко употребляются в разговорной речи и в песнях: *Get crazy* (Безумствуй!); *Get cool!* (Будь спокоен!); *Get Pretty!* (Будь привлекательной!); *Get crazy, get wild* (Безумствуй, покажи себя!); *Let's party get loud!* (Сделай эту вечеринку ярче!) (Перевод *Rainy day. – С.Б.*).

В песнях встречаются выражения *Get lucky, Don't worry, be happy!* Причем *Get lucky* и *Be happy* похожи в значениях: *Get lucky* (Лови удачу!), *Be happy* (Будь счастлив!). Выражение *Get laid!* употребляется в значении *Расслабься!* Получи удовольствие (секс); *Get vexed!* (Будь злым!), *get soared* и подобные также широко употребительны в разговорной речи.

Как показывают современные словари идиом, в английском языке употребляется несколько сотен идиом с *get*. Некоторые из них функционируют только в императиве, например, *get off my back!* (Оставь меня в покое! Не приставай). Ср.: *Get off my back, John, I've had enough of your chatter all morning!* (Оставь меня в покое, Джон! Меня достала твоя болтовня целое утро!) [1, с. 92]. Эмотивные императивы с *get* легко образуются: *Don't get on my back!* (Не раздражай меня); *Don't get on my nerves* (Не действуй мне на нервы!); *Don't get my goat!* (Не раздражай меня!); *There is no need to get your rag out just because of the unfortunate remark!* (Не нужно выходить из себя (кипятиться) из-за этого неуместного замечания). Нельзя не заметить, что в выражениях с *get* в основном преобладают две формы: 1) *get + Participle II* (*Get dressed!*); 2) *Get + adjective* (*Get ready*). Как известно, причастие обладает признаками глагола и прилагательного. Таким образом, причастия и прилагательные с *get* сближаются и выражают значения достижения желаемого признака. Эти и другие выражения с *get*

широко употребляются в разговорной речи. Следует оговориться, что эмоции характерны для большинства побудительных предложений в целом, однако наиболее ярко они проявляются в высказываниях с фразами, в которых имеются слова и выражения, обозначающие эмоции.

Итак, проанализировав употребление *get* в императиве, можно прийти к следующим выводам.

1. *Get* употребляется в пассивных формах глагола и с причастными прилагательными (создающими иллюзию пассива: *Get dressed*).

2. *Get* употребляется с прилагательными в значении быстрого изменения состояния (*be angry – get angry*).

3. В некоторых случаях привычные сочетания с *go* сохраняются (*don't go mad*), однако возможно их употребление с *get*: *go crazy, go mad (get mad, get crazy)*. В качестве вспомогательного императива также употребляется глагол *to feel* (*Don't feel sorry*).

4. Употребление *get* в императиве из фактора разговорной речи переходит в стадию регулярного употребления, так как прилагательные, описывающие эмоциональные состояния, существенны.

5. Речевые акты, выражаемые эмотивными императивами, являются скорее призывами, пожеланиями, увещеваниями, нежели просьбами или приказаниями.

6. В некоторых случаях *be – get* с прилагательными выражают видовые различия (*Be patient with me – Get patient with me!*; *Don't be disappointed with me – Don't get disappointed with me (disgusted, pleased) with me*).

Как известно, единичные действия выражаются при помощи аналитических фраз типа *to take a look, to have a luck*. Таким образом, можно провести параллель между выражениями *to get lucky – to have a luck*, хотя последнее употребляется редко (*to have the luck to*).

Список литературы

1. Виноградов А. Англо-русский словарь идиом. – М.: Мартин, 2009.
2. A New University English Grammar / ed. by A.V. Zelenshikov, E.S. Petrova. – М.; СПб., 2003.
3. Antipova E.Y., Kanevskaya S.L., Pigulevskaya G.A. English Intonation. – М., 1985.
4. Close R. A Reference Grammar for students of English. – М., 1979.
5. Collins Cobuild English Grammar. Harper Collins publ., 1999.
6. Collins Cobuild advanced dictionary. Harper Collins Publ., 2009.
7. Hewings M. Advanced grammar in Use. – Cambridge: Cambridge Univ. press, 2003.
8. Macmillan English dictionary Oxford. – Oxford: Macmillan Publ. Ltd, 2009.
9. Swan M. Practical English language. – М., 1980.

К вопросу о базовых структурных типах полипредикативных конструкций в английском языке

В статье рассматривается формальная классификация сложных (полипредикативных) предложений в современном английском языке с учетом вида синтаксической связи, наличия скрепы, характера клауз, конституирующих эти предложения, и семантические отношения между пропозициями частей полипредикативных конструкций.

In the present article we consider the formal classification of complex (polypredicative) constructions in the syntax of modern English. We take into account the syntactic peculiarities, the type of the connector (conjunction), the nature of clauses that constitute these sentences and semantic relationships between the parts of propositions.

Ключевые слова: структурная классификация, полипредикативная конструкция, клауза, скрепа, паратакис, гипотакис.

Key words: formal classification, polypredicative construction, clause, connector (conjunction), parataxis, hypotaxis.

На протяжении всего периода развития языкознания вопросы, касающиеся сложного предложения (СП), занимают одно из центральных мест в исследованиях грамматического строя языка. Достаточно перечислить работы следующих ученых, демонстрирующих разнообразие подходов к СП как особой категории синтаксической системы: А.М. Пешковский [29], М.Н. Петерсон [28], А.Н. Гвоздев [10], В.И. Жельвис [12; 13], Б.А. Ильиш [19; 20; 21], Ю.Р. Гепнер [11], Л.Л. Иофик [22], И.П. Конькова [23], Ю.И. Леденев [25], Г.В. Валимова [7], Р.Д. Оганесова и Е.В. Скорлуповская [27], Я.Г. Биренбаум [5; 6], Л.Л. Бабалова [1], Е.Н. Ширяев [36], И.П. Верховская [8], К.И. Ракова [30], М.И. Черемисина [33; 34], Г.А. Золотова [14] и др. Дискуссионными являются такие вопросы, как типология сложных конструкций, связи между клаузами, статус сочинительных и подчинительных скреп в составе СП. По утверждению проф. М.И. Черемисиной, «скрепа» – общее название всех типов служебных слов, формирующих сложное предложение (применительно к языкам разных систем). Согласно этой точке зрения, союз оказывается одной из разновидностей скреп.

Что касается взаимообусловленности типологии СП и средств связи между его частями, то, на наш взгляд, к решению этих проблем нужно подходить, исходя из многоуровневой реализации предложения. Если за основу классификации скреп брать только формальный грамматический уровень, то решение проблемы классификации СП будет находиться на поверхности для большинства индоевропейских языков и деление СП на

сочинительные, подчинительные и бессоюзные не будет вызывать трудностей. Проблемой здесь будет являться инвентаризация всех скреп языка, что сложно сделать без анализа огромного фактического материала. Именно статистическая работа покажет и весь инвентарь скреп, и частоту их употребления.

Формальная (грамматическая, структурная) классификация, основанная на типе скрепы, является односторонней, поскольку нецелесообразно при определении связей между клаузами СП исходить только из формальных средств выражения хотя бы потому, что их количество в языках достаточно ограничено. Нас же интересуют смысловые отношения, которые устанавливаются между клаузами в структуре СП. Если это положение выдвинуть на первый план, то формальные показатели связи теряют своё главенствующее положение. Число смысловых отношений между клаузами СП в значительной степени превосходит число скреп в том или ином языке.

В современном социуме течение событий настолько быстрое и сложное, что это напрямую отражается на уровне мышления человека. Следовательно, и смысловые отношения в структуре СП, и инвентарь скреп с их функциями претерпевают изменения. Таким образом, при анализе СП английского языка необходимо учитывать как формальный показатель связи, так и смысловые отношения, устанавливаемые между пропозициями.

В своей работе мы определяем СП как полипредикативную конструкцию (ППК). Чтобы безмерно не расширять и не сужать понятие «сложное предложение», то, вслед за Л.Л. Иофик и М.И. Черемисиной, все множество конструкций мы также будем называть не сложными, а полипредикативными [33]. Полипредикативная конструкция – родовое понятие по отношению к собственно сложным и не вполне сложным, но не монопредикативным синтаксическим формам [33, с. 32]. Полипредикативная конструкция состоит из предикативных единиц. Как правило, в состав ППК входят две единицы: главная (ГПЕ) и зависимая (ЗПЕ). Каждая предикативная единица представляет собой простое предложение, с собственным субъектом и предикатом (классическая структура), образующих так называемый предикативный узел.

Следуя логике Новосибирской синтаксической школы, отметим, что «структура сложного предложения определяется тремя компонентами: в нем выделяются два компонента, представляющие два события, и третий компонент, выражающий отношение между ними. Именно от этого третьего компонента зависит и структурный, и содержательный (семантический) тип сложного предложения» [35, с. 14]. Работа Новосибирской школы начиналась с исследования русского синтаксиса Черемисиной М.И., Колосовой Т.А.; в этой области учеными была разработана оригинальная теория структуры сложного предложения смежных конструкций. С середины 1970-х годов в работе школы начинает преобладать типологическая проблематика, что нашло отражение в сопоставительном изучении синтакси-

ческих конструкций в алтайских (И.А. Невская [26], Л.А. Шамина [35], С.Ж. Тажибаева [32], А.В. Зыкин [15; 16; 17; 18]), уральских (Н.Б. Кошкарёва [24]) и других языках Сибири.

Как уже было отмечено, в английском языке, как и в большинстве индоевропейских языков, существуют два основных типа ППК: сложносочиненные и сложноподчиненные. Клаузы в структуре сложносочиненных ППК соединяются при помощи паратаксиса. Клаузы этой подсистемы равные (равноправные). Семантика клауз этой системы ППК отражает, в широком понимании, новое развитие мысли, что отражается введением определенных скреп. Информация, содержащаяся в этих ППК, как бы движется горизонтально. Структурно последующая клауза находится в постпозиции к основной, относясь при этом ко всей ее части. Между клаузами устанавливаются отношения соединительной, разделительной, противительной и причинно-следственной семантики. В свою очередь, клаузы второй системы ППК объединяются посредством гипотаксиса, являясь при этом неравными и подчиняя одну другой. С точки зрения семантики, одна клауза естественным образом дополняет содержание главной, разворачивая мысль вглубь по вертикали. Структурно подчиненная клауза может относиться к любому из членов главной клаузы, что отражается в свободе ее позиций. Между клаузами в структурах этого блока устанавливаются дополнительные, определительные и обстоятельственные отношения.

Вопрос о статусе скреп остается открытым. На данном этапе в эту подсистему мы вносим интонацию, союзы, союзные слова, соотносительные местоименные слова, порядок клауз, грамматическое время, наклонение, лексику. На начальном этапе работы, понимая, что универсальной классификации на данный момент не существует, мы возьмем за основу положение, что классификация ППК должна учитывать форму, структуру и семантику. В данном ключе выстроена классификация простых предложений в «Русской грамматике» [32].

Как уже было сказано выше, ППК классифицируются по разным основаниям, что порождает трудность их описания в работе. Это вызвано отсутствием прямого облигаторного соединения между формой и содержанием. Например, причинно-следственные отношения могут быть выражены разными средствами и связями. *You have come, I feel bored.* Причинно-следственные отношения между пропозициями этих двух предложений могут быть выражены разными средствами связи, например: сочинительный союз: *You have come and I feel bored*; подчинительный союз: *Since you have come, I feel bored*; *I feel bored because you have come*; порядок клауз и интонация при бессоюзной связи: *You have come, I feel bored.*

При сопоставлении ППК английского языка мы будем брать во внимание следующие аспекты.

1. Вид синтаксической связи: сочинение (паратаксис) – подчинение (гипотаксис). При паратактической связи компоненты ППК соположены, зависимость не выражена. Скрепы – сочинительные союзы или бессоюзие,

что выражается в слабо выраженной, немаркированной связи. При гипотаксисе ЗПЕ подчинены ГПЕ при помощи специальных, подчинительных скреп или относительных слов, что отражается в сильно выраженном маркировании.

2. Наличие или отсутствие скреп. Главная проблема, связанная с ППК асиндетического типа, заключается в противопоставлении их союзным ППК. Функцию скрепы в таких ППК принимает на себя интонация. При таком подходе все ППК делятся на сложносочиненные и сложноподчиненные, а бессоюзные предложения относятся к сложносочиненным или к сложноподчиненным в зависимости от семантики, устанавливаемой между клаузами в структуре конструкции.

3. Характер ПЕ, между которыми устанавливается связь. Здесь особенность проявляется следующим образом: в ППК возможна связь между ПЕ в целом (или между предикатами) или между словом и предикативной частью.

Структуры первого типа В.А. Белошапкова называет расчлененными, структуры второго типа – нерасчлененными.

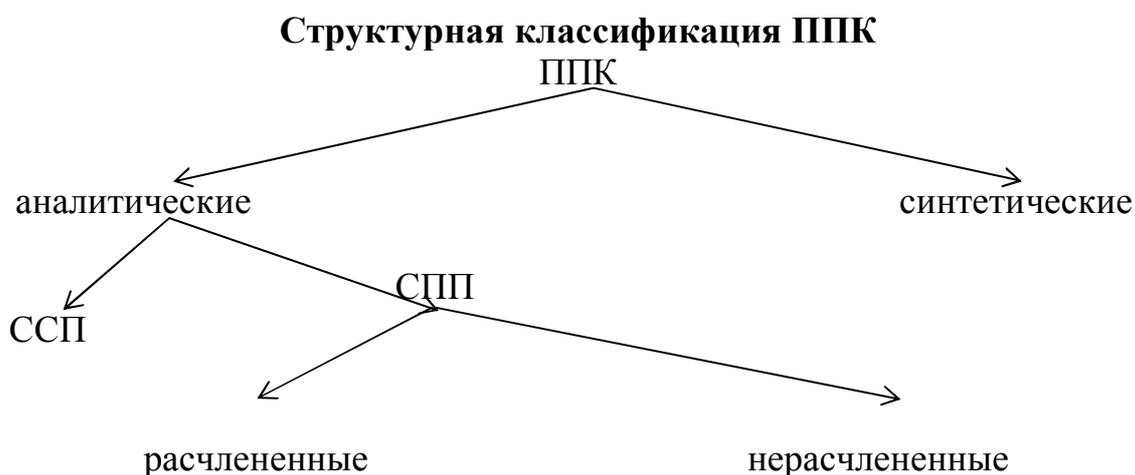
К расчлененным относятся все сложносочиненные предложения и часть сложноподчиненных, а также к ним может быть отнесена часть бессоюзных предложений. Например, *I wanted to read Gone with the wind, but the stylistic was complicated*. В данном примере две пропозиции противопоставлены друг другу в целом.

В примере *The house was empty until some one visit edit from time to time* две пропозиции в целом соотносятся, вторая поясняет первую как ее временной ориентир (предел), до которого существовала первая ситуация.

К нерасчлененным относятся часть сложноподчиненных предложений и часть бессоюзных предложений. Например, *I would like to read Gone with the wind which was written two centuries ago*. – ЗПЕ относится к слову-существительному (название книги), которая этой ЗПЕ определяется. *I doubt that he is a reliable man* – ЗПЕ относится к слову «doubt», восполняя его информативную недостаточность.

4. Семантические отношения между пропозициями ПЕ, конституирующих ту или иную ППК.

Таким образом, при анализе ППК английского языка и для первоначальной ориентировки мы будем учитывать все четыре вышеописанных аспекта. Тогда и конструкции можно структурировать следующим образом: союзные (в терминологии Новосибирской синтаксической школы – аналитические) и бессоюзные (синтетические). ППК аналитические (союзные), в свою очередь, делятся на сложносочиненные (с сочинительными скрепами) и сложноподчиненные (с подчинительными скрепами и союзными словами); сложноподчиненные делятся на предложения расчлененной и нерасчлененной структуры.



Таковы основные формальные показатели, которыми можно оперировать на начальном этапе инвентаризации ППК английского языка. Важно отметить, что эти показатели базируются на объективном смысловом различии. В свою очередь, смысловое различие дает повод поставить под сомнение полноту классификационного подхода «сочинение-подчинение-бессоюзию».

Как отмечают исследователи и английского и русского языков, «сочинением и подчинением отнюдь не исчерпывается многообразие связей между частями сложного предложения. Часто связь носит двойственный характер, обнаруживая признаки как сочинения, так и подчинения. С одной стороны, это наблюдение доказывает, что сочинительная и подчинительная связи находятся в диалектической связи и взаимодействии, а с другой, – неизбежно приводит к выводу, что в языке должен существовать тип связи, занимающий промежуточное положение между сочинением и подчинением. Подобное явление отнюдь не является особенностью только английского языка. Оно имеет место во многих других языках и свидетельствует о параллелизме развития сложного предложения в индоевропейских языках» [12].

Сразу оговоримся, что положения и идеи, рассматриваемые и анализируемые в данной работе, представляют собой предварительную базу для дальнейшего исследования системы ППК английского языка. Они, безусловно, будут дополнены и уточнены в дальнейшей работе на фактическом материале синтаксиса английского и других языков.

Список литературы

1. Бабалова Л.Л. Об употреблении союзов *и, а, но* в сложном предложении // Русский язык за рубежом. – 1980. – № 4. – С. 57–62.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.: Изд-во иностр. лит-ра, 1955.
3. Белошапкина В.А. Современный русский язык: Синтаксис. – М.: Высшая школа, 1977.
4. Белошапкина В.А. Синтаксис // Современный русский язык. – М., 1981. – С. 363–552.

5. Биренбаум Я.Г. К теории сложного предложения (На материале английского языка) // Вопросы языкознания. – 1982. – № 2. – С. 50–58.
6. Биренбаум Я.Г. Сопоставление сложноподчиненных предложений русского и английского языков // Сопоставительный лингвистический анализ: науч. тр. – Куйбышев, 1977. – Т. 202. – С. 29–32.
7. Валимова Г. В. О сочинительных союзах в сложном предложении // Материалы IX и X конференций Северо–Кавказского зонального объединения кафедр русского языка. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1971. – С. 87–93.
8. Верховская И.П. К вопросу о классификации сложноподчиненных предложений в современном английском языке // Проблемы грамматики английского языка: сб. науч. тр. – М., 1981. – Вып. 173. – С. 31–43.
9. Виноградов В.В. Введение. Грамматика русского языка. – М., 1954. – Т. 2. – Ч. I.
10. Гвоздев А.Н. Современный русский литературный язык. – М.: Просвещение, 1958. – Ч. 2: Синтаксис.
11. Гепнер Ю.Р. Сложное предложение и принципы его изучения: учеб. пособие. – Харьков, 1963.
12. Жельвис В.И. К вопросу о видах синтаксической связи между частями сложного союзного предложения (На материале английского языка) // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та. Кафедра англ. языка. – 1958. – Т. 181. – Вып. 3. – С. 343–366.
13. Жельвис В. И. Существуют ли в языке сочинительные и подчинительные союзы? (На материале английского языка) // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та. Вопросы английской филологии. – 1962. – Т. 226. – С. 253–273.
14. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М.: Либроком, 2009.
15. Зыкин А.В. Модели полипредикативных конструкций изъяснительного типа в шорском языке // Вестник Башкирского университета. – 2007. – Т. 12. – № 4. – С. 75–80.
16. Зыкин А.В. Полипредикативные эллиптические конструкции (на материале шорского языка) // Вестник Башкирского университета. – 2008. – № 4. – Т. 13. – С. 971–974.
17. Зыкин А.В. Полипредикативные конструкции актантного типа в шорском языке: дис. ... канд. филол. наук. – Новокузнецк, 2008.
18. Зыкин А.В. К вопросу о выравнивании парадигмы в модус-диктумных полипредикативных конструкциях с коннектором-аккузативом в шорском языке // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А.С. Пушкина. – 2013. – № 1. – Т. 1. Серия филология. – С. 118–124.
19. Ильиш Б.А. Современный английский язык: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1948.
20. Ильиш Б.А. Строй современного английского языка: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов. – 2-е изд. – Л.: Просвещение, 1971.
21. Ильиш Б.А. Структура сложноподчиненного предложения в современном английском языке // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та. Вопросы английской филологии. – 1962. – Т. 226. – С. 3–25.
22. Иофик Л.Л. Сложное предложение в новоанглийском языке. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1968.
23. Конькова И.П. Сложносочиненное союзное предложение в современном английском языке. – Душанбе, 1969.
24. Кошкарева Н.Б. Типовые синтаксические структуры и их семантика в уральских языках Сибири: дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск, 2007.
25. Леденев Ю.И. О наиболее существенных свойствах русских союзов // Русский язык: Материалы и исследования. – Ставрополь, 1971. – Вып. 3. – С. 36–42.

26. Невская И.А. Типология локативных конструкций в тюркских языках Южной Сибири (на материале шорского языка): дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск, 1997.
27. Оганесова Р.Д., Скорлуповская Е.В. О выделении сочинительных союзов // Материалы IX и X конференций Северо-Кавказского зонального объединения кафедр русского языка. – Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1971. – С. 94–102.
28. Петерсон М.Н. Союзы в русском языке // Русский язык в школе. – 1952. – № 5. – С. 28–34.
29. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз, 1956.
30. Ракова К.И. Полипредикативное предложение: гипотактические конструкции. – М.: Владос, 2003.
31. Русская грамматика. – М., 1980. – Т. 2. Синтаксис.
32. Тажибаева С.Ж. Способы выражения казуальных отношений в казахском языке: дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск, 2004.
33. Черемисина М.И. Некоторые вопросы теории сложного предложения в языках разных систем. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 1979.
34. Черемисина М.И., Колосова Т.А. Очерки по теории сложного предложения. – Новосибирск: Наука СО, 1987.
35. Шамина Л.А. Система бипредикативных конструкций с инфинитными формами глагола в тюркских языках Южной Сибири: дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск, 2004.
36. Ширяев Е.Н. Дифференциация сочинительных и подчинительных союзов на синтаксической основе // Филологические науки. – 1980. – № 2. – С. 49–54.

Сравнительно-сопоставительный анализ русского и английского вариантов модели семантического портрета Одина в «Эдде»

Статья написана с целью моделирования семантического портрета Одина – верховного Бога древних скандинавов и создания русского и английского вариантов моделей его семантического портрета. Сравнение и сопоставление полученных моделей (на материале параллельных переводов «Старшей Эдды» и «Младшей Эдды» на русский и английский языки) выявляет различия в языковой картине мира русскоязычного и англоязычного народов.

The article is written in order to model a semantic portrait of Odin, a Supreme God of ancient Scandinavians, create Russian and English variants of models of his semantic portrait. A comparison and contrast of the models (based on parallel translations of "The Elder Edda" and "The Younger Edda" into Russian and English) reveal the difference in linguistic world-image of Russian and English speakers.

Ключевые слова: сема, семный конкретизатор, семантический портрет, семная модель номинаций, семный состав номинации, ядерная сема, периферийная сема, компонентный анализ.

Key words: seme, component specifier, semantic portrait, component nominations' model, component structure of a nomination, nuclear seme, peripheral seme, component analysis.

Песни о богах и героях, условно объединяемые названиями «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда», созданные в 1200-х годах н. э. на исландском языке, являются наиболее важным источником сведений о дохристианской религии в Скандинавии. Название данному культурно-историческому памятнику было дано в XVII веке первым исследователем рукописи епископом Бриньольвом Свейссоном, который перенес на нее наименование книги исландского поэта и историка XIII века Снорри Стурлусона. Книга представляет собой учебник поэтического искусства, содержащий обзор языческой мифологии, поэтической фразеологии с многочисленными иллюстрациями из старых исландских авторов и образцы стихотворных размеров, сочиненные Снорри Стурлусоном и составляющие вместе целую поэму.

Содержание «Эдды» русскому читателю было известно еще в XVIII веке, однако переводы отдельных ее песен на русский язык появились лишь в середине прошлого – начале нынешнего столетия. Наиболее полный перевод литературного памятника на русский язык представили такие талантливые переводчики и исследователи древнеисландской культуры, как С. Свириденко (1917), А.И. Корсун (1963) и В.Тихомиров (1989)

совместно с известным современным скандинавистом–медиевистом О.А. Смирницкой.

На русский язык «Старшая Эдда» переводилась три раза. Первую ее часть, «Песни о богах», перевела на русский язык С. Свириденко. Перевод был выполнен с хорошего комментированного издания оригинала “Der Lieber der Edda” (Von Sijmons und Gering, 1888) и, по рекомендации профессора Ф.А. Брауна, удостоился большой академической премии.

Перевод А.И. Корсуна («Старшая Эдда», 1963) под редакцией профессора М. И. Стеблин-Каменского является первым полным, научно прокомментированным русским изданием «Старшей Эдды». Кроме небольшого предисловия, вводящего в мир памятника, М.И. Стеблин-Каменский снабдил издание в качестве послесловия обстоятельной статьей «Старшая Эдда», где говорится о текстологической проблеме «Эдды», истории открытия и интерпретации ее стиля и стиха, а также о принципах, которыми руководствовался А.И. Корсун, работая над переводом. Статья завершается библиографией работ по «Старшей Эдде» [4]. В 2006 году выходит в свет репринтное воспроизведение издания 1963 года. Вторая полная версия перевода «Старшей Эдды» принадлежит В.Г. Тихомирову совместно с О.А. Смирницкой («Старшая Эдда», 1989). Перевод «Младшей Эдды» О.А. Смирницкой на русский язык увидел свет в 1970 году и является единственным в истории переводов данного литературного произведения на русский язык.

В отличие от российского общества интерес к древнеисландскому литературно-художественному памятнику у англичан появился в конце XVIII столетия. Первый перевод «Старшей Эдды» на английский язык А.С. Котгла увидел свет в 1797 году. Ее второй перевод принадлежит Б. Торпу (издан в 1866 году), а последующий, выполненный Г.А. Беллоузом, датируется 1923 годом. Через 39 лет, в 1962 году, в Техасском университете США публикуется четвертый перевод Л.М. Холландера, а еще через 7 лет, в 1969 году, выходят в свет два новых перевода: В.Г. Одена, дополненный и переизданный в 1981 году, и П. Терри, просмотренный и переизданный в 1990 году. Последний, седьмой перевод, опубликованный в 1996 году, принадлежит К. Ларрингтон.

Количество переводов «Младшей Эдды» на английский язык значительно уступает количеству английских переводов «Старшей Эдды». Первый перевод «Младшей Эдды» был выполнен в 1842 году Дейсоном, второй – в 1847 году И.А. Блэквеллом, но оба они считаются неполными

Все переводы «Эдды», как на русский, так и на английский языки, выполнялись с языка оригинала.

В качестве источников данного исследования были избраны переводы «Старшей Эдды» и «Младшей Эдды» на русский язык, выполненный С. Свириденко и Стеблином-Каменским соответственно, на английский язык – К. Ларрингтон и И.А. Блэквеллом, так как в данных переводах мак-

симально совпадают последовательность песен, количество строф, а также их предисловие и послесловие с текстом оригинала.

Нужно отметить, что тексты «Старшей Эдды» и «Младшей Эдды» издавна привлекают внимание ученых, в первую очередь, в силу своих текстовых характеристик как уникальный культурный и художественный памятник, который создавался в течение длительного времени. В работах Т.В. Топоровой, например, изучены особенности имен собственных как средств идентификации мифологических персонажей на примере наименований древнеисландского бога Браги и древнегреческого бога Гермеса [5]. На материале номинаций флоры и фауны определены принципы описания эпического слова в древнеисландском поэтическом памятнике, отражающем мифопоэтическую модель мира, – «Старшей Эдде» (рукопись конца XIII – начала XIV в.). Исследования О.А. Смирницкой имеют целью выявление символики и мотивировки цветообозначений в эддических песнях [2], а также особенностей переводов «Эдды» на русский язык [3]. В. Ханзен стал первым ученым, осуществившим попытку установить местоположение описанных в «Эдде» событий: на основе тщательного сравнения древних текстов он предложил модель карты мифологических событий.

Однако исследования о верховном боге древних скандинавов, Одине, немногочисленны. В работах В.И. Щербакова детально изучены миграции асов, подробно описаны путь следования Одина, взаимоотношения асов и ванов, их совместный вклад в формирование современных скандинавских народов [6]. Из лингвистических работ известно только исследование А. Лассен, которая занималась моделированием текстовых образов Одина на материале «Саг об Инглингах» и «Младшей Эдды» [9].

Впервые семантический портрет как объект исследования был представлен в диссертации С.В. Первухиной на материале перевода библии New International Version. Вслед за С.В. Первухиной, под семантическим портретом персонажа текста понимаем структуру единиц метаязыка – сем или семантических признаков, входящих в разноуровневые номинации персонажа в данном тексте и упорядоченных по тематическому признаку [1]. Метаязык, используемый для представления значений различных языковых единиц, определяется в работе как язык, средствами которого описываются и исследуются свойства некоторого другого языка. Метаязык состоит из отдельных знаков и правил их комбинирования, то есть из лексики и синтаксиса.

С целью выделения сем денотативного макрокомпонента значения номинаций Одина в «Эдде» был осуществлен компонентный анализ (далее КА) 14 однословных номинаций, так как для остальных 66 КА не приемлем из-за затемненной внутренней формы. Алгоритм КА включал 4 этапа: 1) составление списка единиц перевода; 2) наведение сем каждой языковой единицы; 3) маркировка единиц перевода в соответствии с указанными в словаре лексико-семантическими вариантами; 4) КА денотативного макро-

компонента значения. Процедуры 1), 2), 3) в некоторых случаях носили рекуррентный характер.

Продемонстрируем логику исследования на примере наименований бог и мудрейший. В тексте «Младшей Эдды» фиксируем наименование бог, референтом которого является Один: «Тогда спросил Ганглери: «Где живет этот бог? <...>» [Младшая Эдда 1970: 6]. В соответствии с алгоритмом исследования выявляем соотношенность данной номинации с лексико-семантическим вариантом (далее ЛСВ) слова, зафиксированного в МАС, бог 1¹: *верховное всемогущее существо, управляющее миром*; бог 2: *в христианстве: божество, творец и всеобщее начало*; бог 3: *предмет поклонения, обожания*. ЛСВ бог 1 наиболее соответствует контексту «Эдды», таким образом в составе денотативного макрокомпонента значения посредством КА выделяем следующие семы: существо + имеет + власть + над миром.

Рассмотрим текстовую иллюстрацию наименования мудрейший: [Вафтруднир сказал (Одину)]: «С Одним тщился / в споре тягаться: / ты в мире мудрейший!» [4]. Лексема мудрейший имеет своим коррелятом несколько ЛСВ, зафиксированных в словаре следующим образом: 1) *одаренный наибольшим умом, знанием жизни, опытом*; 2) *основанный на глубоком понимании, знании чего-либо, на опыте*. Семный состав ЛСВ мудрейший 1, выявленный при помощи КА и наиболее соответствующий контексту «Эдды», можно представить следующим образом: существо + имеет + превосходство + в знаниях/опыте/ уме.

Таким образом, мы выявили, что, как русский, так и английский варианты модели семантического портрета (далее СП) Одина объективированы различными в структурно-языковом отношении единицами: однословными, представленными как именами собственными (Асвид/Asvid, Хникар/Hnikar, Хьяльмбери/Hjalmberi и др.), так и именами нарицательными (мудрый/wise, гость/guest, пришелец/wanderer и др.); словосочетаниями (отец Бальдра/Baldr's father, Отец всех и всего/Father of All, потомок Бура/heir to Bur и др.); предложениями ([Вэльва]: «Что там за воин, / неведомый мне, / что в путь повелел мне / нелегкий отправиться?» / [The Seeress]: “Which man is that, unknown to me, / who is making me travel this difficult road?” и др.); сверхфразовыми единствами («Клятву Один / дал на кольце; / не коварна ли клятва! / Напиток достал он / обманом у Суттунга / Гуннлёд на горе» /“(Odin): The cheaply bought beauty I made good use of, / the wise lack for little; / for Odrerir has now come up / to the rim of the sanctuaries of men” и др).

Среди русских и английских однословных номинаций и номинаций с грамматической структурой словосочетания были выделены метафорические (Высокий/High, Всеотец/All-father, муж женовидный/the hallmark of a

¹ Полу жирным выделена цифра, соответствующая лексико-семантическому варианту языковой единицы в словаре [МАС].

pervert и др.) и неметафорические номинации (бог/god, воин/warrior, великий вождь/a great chieftain и др.). В ряде случаев при анализе предложений и сверхфразовых единств рассматривались метафорический и неметафорический (буквальный) уровни номинаций. Например, в предложении «*Случалось, я (Один) рано / в гости являлся / иль поздно, порою*»/“*Much too early I (Odin) have come to many places, / but sometimes too late*” выявляем несколько семных структур: 1) Один (Odin) + перемещался (moved) + с целью побеседовать (to have a talk) + с лицами (with people); 2) Один (Odin) + открывал (gave) + мудрость (wisdom) + лицам (to people). Первая семная структура при буквальном переводе предложения демонстрирует неметафорический вид номинации (Один – гость), в то время как вторая – репрезентирует Одина как бога, присутствие которого в душах людей изменяет их, наделяя мудростью (Один – явление).

Представим результаты сравнительно-сопоставительного анализа номинаций Одина в виде табл. 1.

Таблица 1

*Результаты сравнительно-сопоставительного анализа
номинаций Одина в «Эдде»*

Способы номинаций	Количество номинаций		Семный инвентарь номинаций		Тематическая классификация номинаций	
	РН	АН	РН	АН	РН	АН
Однословные номинации	80	66	26	42	ЭОД-л. 7 ЭОД-н/л. 6 ИОД-вш. 0 ИОД-вн. 5	ЭОД-л. 12 ЭОД-н/л. 18 ИОД-вш. 8 ИОД-вн. 5
Номинации с грамматической структурой словосочетания	51	34	43	59	ЭОД-л. 19 ЭОД-н/л. 33 ИОД-вш. 1 ИОД-вн. 1	ЭОД-л. 13 ЭОД-н/л. 18 ИОД-вш. 2 ИОД-вн. 3
Номинации с грамматической структурой предложения	42	28	69	44	ЭОД-л. 23 ЭОД-н/л. 28 ИОД-вш. 2 ИОД-вн. 5	ЭОД-л. 11 ЭОД-н/л. 21 ИОД-вш. 0 ИОД-вн. 2
Номинации с грамматической структурой сверхфразового единства	46	42	111	119	ЭОД-л. 25 ЭОД-н/л. 65 ИОД-вш. 2 ИОД-вн. 20	ЭОД-л. 18 ЭОД-н/л. 48 ИОД-вш. 1 ИОД-вн. 23
Общее количество единиц	219	170	249	264	ЭОД-л. 74 ЭОД-н/л. 132 ИОД-вш. 5 ИОД-вн. 31	ЭОД-л. 54 ЭОД-н/л. 105 ИОД-вш. 11 ИОД-вн. 33

В таблице использованы следующие сокращения: РН – русские номинации, АН – английские номинации, ЭОД-л. – экстраобъектная детерминированность, мотивируемая лицом; ЭОД-н/л – экстраобъектная детерминированность, мотивируемая «не-лицом»; ИОД-вш. – интраобъектная детерминированность (внешние характеристики); ИОД-вн. – интраобъектная детерминированность (внутренние характеристики).

При сопоставлении объективаций русской и английской моделей семантического портрета Одина в однословных номинациях было выявлено количественное несоответствие транслитерируемых единиц: в русском языке – 82,5%, в английском – 56, 06%. Высокий процент транслитерируемых единиц в русском переводе «Эдды» значительно затруднял процесс моделирования семантического портрета референта, все они имеют затемненную внутреннюю форму и не подвергаются КА. В отличие от А.И. Корсуна, переводчика русского текста, К. Ларрингтон, переводчица текста на английский язык, прибегла к частичному переводу имен собственных Одина, что позволило внести дополнительные семы и расширить семную структуру референта при КА исследуемых единиц.

Нужно отметить, что ряд английских номинаций Одина (Wanderer (букв. бродяга), Hellblind (букв. чертовски слепой), War-merry (букв. счастливый в сражении), Weak-eyed (букв. слабовидящий), Flame-eyed (букв. огненноглазый), Broadhat (букв. широкополая шляпа), Broadbeard (букв. широкобородый), Masked (букв. замаскированный), War-father (букв. отец войны), Equal-high (букв. равновысокий), не имеет параллелей в русском варианте перевода. Ряд английских номинаций имеет в качестве соответствия 1) местоимение (guest – ты, Odin – он и др.); 2) имя собственное с затемненной внутренней формой (Wanderer – Ганглеры, Warrior – Херьян и др.), 3) сверхсловные грамматические конструкции, не являющиеся лексическими соответствиями (Mighty One – великий бог, the sacrifice for men – древний Гаут и др.).

Семные модели 2 английских номинаций Helm-wearer (букв. шлема носитель) и Known (букв. известный) объективируются при разложении сем в русских номинациях с грамматической структурой сверхфразового единства. Например, номинация Helm-wearer (семный состав: a being + wears + helm реализуется в номинации *«Впереди едет Один в золотом шлеме в красивой броне и с копьем, что зовется Гунгнир. Он выходит на бой с Фенриром Волком <...> Волк проглатывает Одина, и тому приходит смерть»*: Один + носит + шлем (золотой). Семный состав номинации Known: a being + has + fame зафиксирован в номинации *«И вот Ганглеры начал спрашивать: «Кто самый знатный или самый старший из богов?» Высокий говорит: «Его называют Всеотец, <...>»* (семный состав: Один + имеет + известность).

Сопоставительный анализ русских и английских номинаций Одина с грамматической структурой сверхфразового единства выявил ряд различий на семном уровне сравниваемых языковых единиц в 2 номинациях (см. табл. 2).

*Сопоставительный анализ русских и английских номинаций
с грамматической структурой сверхфразового единства*

Русские номинации с грамматической структурой сверхфразового единства / семный состав номинаций	Английские номинации с грамматической структурой сверхфразового единства / семный состав номинаций
Тогда Бёльверк принял обличье <u>змеи</u> и пополз в просверленную дыру. Один-Бёльверк + имел + способность + изменять внешность + принимать обличье <u>змеи</u>	Odin, <i>transforming himself into a worm, crept through the crevice</i> (букв. «Один, превратившись в червя, пополз в отверстие <...>») Odin + had + ability + to change his appearance + to transform himself into a <u>worm (червь)</u>
«Глядсхейм – то пятый, / там золотом пыльным Вальхалла блещет; / там Хрофт <u>собирает</u> / воинов храбрых, / убитых в бою». Один-Хрофт + <u>собирал</u> + лиц + военного чина + погибших в сражении	“Gladshheim a fifth is called, there gold-bright Valhall / rises peacefully, seen from a far; / there Odin <u>chooses</u> every day / those dead in combat”. (букв. «Глядсхеймом называют пятый, где возвышается золотом сверкающая Вальхалла, видимая издали; там Один каждый день <u>выбирает</u> тех, кто погиб в сражении») Odin + <u>chose (выбирал)</u> + people + dead in combat

Как видно из табл. 2, алломорфизм русской и английской моделей семантического портрета Одина объективирован на семном уровне денотативного макрокомпонента значения.

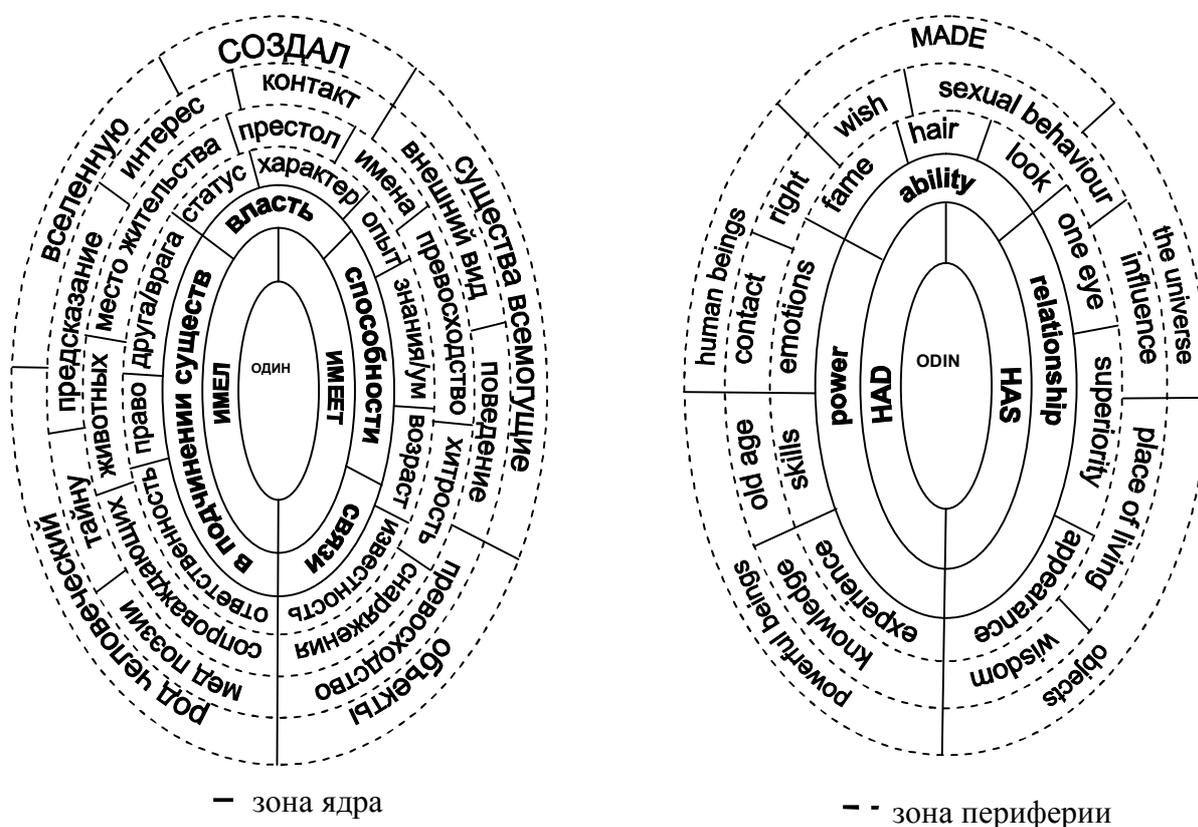
Дискуссионным является вопрос об истинном происхождении Одина. Например, в «Младшей Эдде», в Прологе, «Путешествие Одина на север», говорится о его человеческом происхождении («Одину, сыну конунга Фридава, было пророчество, и оно открыло ему, что его имя превознесут в северной части света и будут чтить превыше имен всех конунгов») [3], в то время как в главах «Видение Гюльви» и «Of the Supreme Deity» описывается его божественное происхождение ([Ганглеры]: «Кто самый знатный или самый старший из богов?» [Высокий]: «Его называют Всеотец, но в древнем Асгарде было у него двенадцать имен <...> Живет он от века и правит в своих владениях, а властвует надо всем на свете, большим и малым <...> Он создал небо, и землю, и воздух, и все, что к ним принадлежит <...> Он создал человека и дал ему душу, которая будет жить вечно и никогда не умрет <...> и все люди, достойные и праведные, будут жить с ним вместе» [Младшая Эдда, 1970: 6]; “Where is this God?” said Gangler: “what is his power? And what hath he done to display his glory?” “He liveth,” replied Har, “from all ages, he governeth all realms and swayeth all things great and small.” “He hath formed,” added Jafnhar, “heaven and earth, and the air, and all things thereunto belonging.” “And what is more,” continued Thridi, “he hath made man, and given him a soul which shall live and never perish though the body shall have mouldered away, or have been burnt to ashes <...>” [The Younger Edda, 1906: 304]). Как в русском, так и в английском вариантах модели СП ядерная сема – существо / a being, не дифференцирует божественные и человеческие параметры референта.

Моделирование как отношение типа тождества, выражающего «одинаковость» данных систем используется в работе с целью получения объяснений феномена (Одина) и прогнозирования параметров референта, выполняя «объяснительную» и «предсказательную» функции. При моделировании СП образы некоторых элементов семантического портрета референта оказываются «склеенными», например, *власть над лицами* → *власть над объектами* → *власть*.

Представим сопоставительный анализ ядерных и периферийных сем в русском и английском вариантах модели СП Одина в виде схемы № 1.

Схема 1

Модели русского и английского вариантов семантического портрета Одина



Как видно из схемы № 1, общим ядром для русского и английского вариантов модели семантического портрета Одина являются семы *Один + имеет/имел* (Odin + has/had) и различным – семы *власть* и *способность* (ability). Алломорфизм состоит в следующем: русский вариант ядра модели СП содержит семы *Один + имеет/имел + власть/способности/связи/в подчинении существ*, английский – *Odin + has/had + ability/power/relationship*. Русский вариант модели содержит периферийные семы *друг/враг, ответственность, предсказание* и др., не имеющие парал-

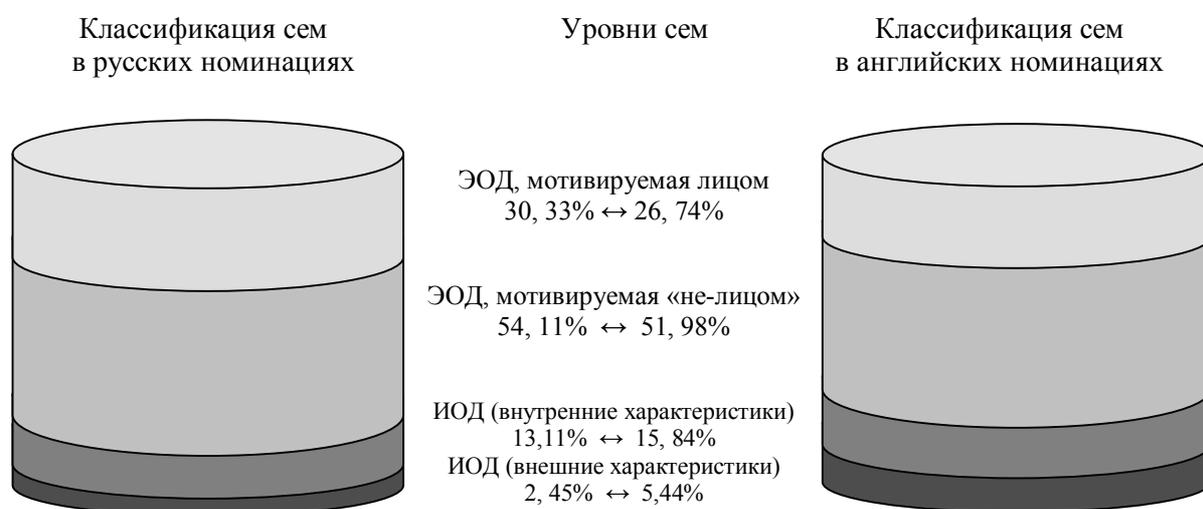
лелей в английском варианте. Все без исключения семы английского варианта модели имеют соответствия в русском варианте.

На основании изученных номинаций Одина в семантическом портрете выявляем следующие интегральные семы: божественность (*лучший ac/best of the AEsir, Бог воинов/War-father, Великий Бог/Mighty One, вырезал людей (создал)/carved men (made), Отец всех людей/Father of All*); сила, превосходство (*лучший/best, победа/victory, высокий/High*); управление, покровительство (*дружина, рать/hosts, эйнхерии/einheriar, валькирии/valkirjor*); человеческая сущность (*человек на утесе/the old man on the cliff*); мудрость (*сведущий/sage, хитрость/trickery*); ярость (*гнев/anger*); милость (*раздает золото, шлемы, мечи, победу воинам/gives gold, helms, swords, victory to warriors*); сражение, битва (*воин, доспехами блестящий, убийство свершая, схватка/warrior, weapon-magnificent, the sole salyer/fighting*); колдовство (*Отец колдовства/father of magic, древние руны/ancient runes, бил в барабан (как делают ведьмы)/beat on the drum (as witches do), сеял руны раздора/cast hostile rune*); странник: (*путь/route, гость/guest, пришелец/wanderer*).

Представим классификацию сем двух вариантов модели СП в виде диаграммы 1.

Диаграмма 1

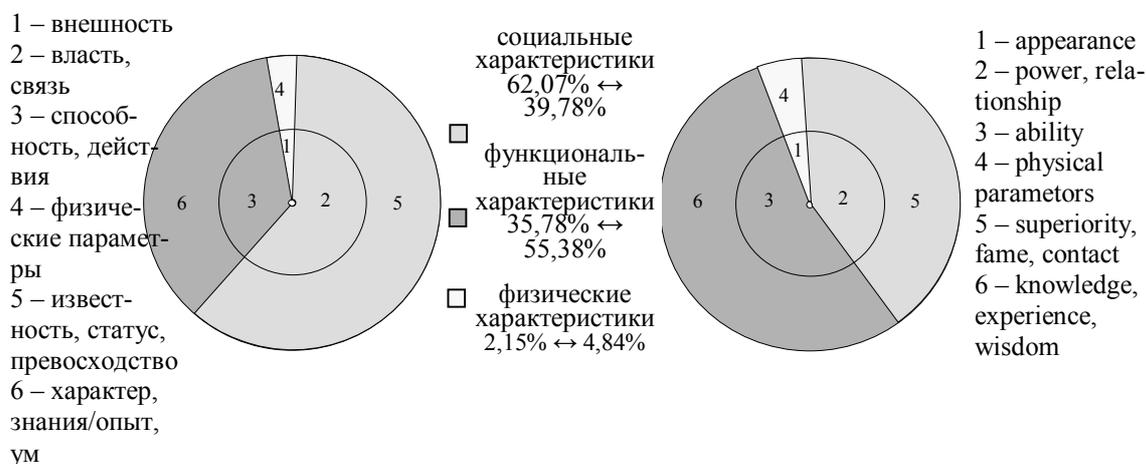
Классификация сем русского и английского вариантов модели СП Одина



Оба варианта модели СП представляют сложную структуру сем и семных конкретизаторов, вербализующих параметры референта преимущественно на основе экстраобъектной детерминированности, мотивируемой лицом и «не-лицом».

Проиллюстрируем базовые характеристики СП Одина в двух вариантах модели в виде диаграммы 2.

*Базовые характеристики СП Одина
в русском и английском вариантах модели*



Как видим, в русском варианте модели СП Один наделен преимущественно социальными характеристиками, в английском – функциональными. Это детерминировано в первую очередь использованием в русском тексте перевода социально-статусных наименований (ас, тул, отец и др.), эквивалентами которых в английском тексте перевода служат «функциональные» номинации, например, князь асов – *Terrible One of the AEsir* (букв. *ужасный среди асов*), отец павших – *Choosing Father* (букв. *выбирающий отца*) и др. Ряд русских номинаций, объективирующих социальные характеристики, имеют своими соответствиями английские номинации с затемненной внутренней формой (Бог воинов – *Odin* (букв. *Один*), асов глава – *Odin* (букв. *Один*) и др.), а также наименования, репрезентирующие физические характеристики референта (воин – *man* (букв. *человек*)).

Таким образом, модель СП верховного бога древних скандинавов является сложной, иерархически организованной многоуровневой семной структурой с ярко выраженными ядром и периферией, вербализующими социальные, функциональные, физические параметры референта на основе экстраобъектной и интраобъектной детерминированности.

Русский и английский варианты модели демонстрируют структурный изоморфизм: ярко выраженные ядро и периферию, содержащие три группы сем, характеризующие социальные, функциональные, физические параметры референта.

Список литературы

1. Первухина С.В. Семантический портрет Иисуса Христа в переводе Библии *New International Version*: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2003.
2. Смирницкая О.А. Цветообозначения в «Эдде» в освещении исторической поэтики: *gaudr* и *fölr* // Скандинавские языки. Диахрония и синхрония. – М., 2001. – Вып. 5. – С. 215–233.

3. Снорри Стурлусон. Младшая Эдда / изд. подгот. О.А. Смирницкая, М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1970.
4. Старшая Эдда: древнеисландские песни о богах и героях / пер. А.И. Корсуна; ред., вступ. статья и комментарии М.И. Стеблин-Каменского. – СПб.: Наука, 2005.
5. Топорова Т.В. К вопросу об именах собственных как средстве идентификации мифологических персонажей // Вопросы ономастики. – 2005. – № 2. – С. 45–51.
6. Щербаков В. И. Асгард – город богов: История открытия. – М.: Гранд: Фаир-Пресс, 2000.
7. Blackwell I.A., Thorpe B., trans. The Elder Eddas and The Younger Eddas. – Lulu Press, Inc. USA, 2007.
8. Larrington C., trans. The Poetic Edda. – Oxford university press, Inc, New York, 1996.
9. Lassen A. Textual Figures of Óðinn // Old Norse religion in long-term perspectives: origins, changes, and interactions: an international conference in Lund, Sweden, June 3–7, 2004 / A. Andrén, K. Jennbert and C. Raudvere (eds.). – Lund: Nordic Academic Press, 2006. – P. 280–284.
10. The poetic Edda / translated with an introduction and notes by C. Larrington. – Oxford: Oxford University Press, 1996.
11. The Poetic Edda: The Mythological Poems / translated and with an introduction by H. A. Bellows. – New York: Dover Publications, Inc. Mineola, 2004.

Субстантивация как средство создания номинаций лица в немецком языке

В статье рассматриваются лексические единицы, используемые для обозначения лица и образованные способом субстантивации. Анализируются разные типы подобных номинаций. Исследование проведено на материале немецкой, австрийской и швейцарской художественной литературы XX века и текстов прессы.

The article deals with the analysis of words, which are used to refer to persons and which are formed by means of nominalization. The author analyses various types of such denominations. Research was done on material collected from German, Austrian and Swiss literature of the 20th century and from the german press.

Ключевые слова: субстантивация, номинация, прилагательное, причастие, обозначения лица, синонимы, контекст.

Key words: nominalization, denomination, adjective, participle, names of persons, synonyms, context.

Как прилагательные, так и причастия немецкого языка могут употребляться в предложении в роли существительного. Многие из этих субстантивированных слов закрепились в основном словарном составе немецкого языка [7, с. 812]. Например, прилагательные *der Jugendliche* (подросток), *der Fremde* (иностранец, незнакомец); причастия *der Verwandte* (родственник), *der Bekannte* (знакомый) и т.п.

С целью классификации и прояснения особенностей употребления лексики данного типа было проанализировано использование субстантивированных номинаций лица в художественных произведениях писателей из немецкоязычных стран и в немецкоязычной прессе. Предметом рассмотрения были субстантивированные номинации мужского и женского рода, так как, хотя в немецком языке и присутствует возможность образования субстантивированных слов среднего рода, они обозначают абстрактные понятия, как, например, *das Böse* (зло).

По грамматическим характеристикам можно подразделить субстантивированные номинации следующим образом.

1. Прилагательные, например, *der Blonde* (блондин).
2. Причастия I и II, например, *der Sterbende* (умирающий), *der Abgestoßene* (отвергнутый).
3. Псевдопричастия, то есть слова, образованные от именных основ по модели причастия прошедшего времени. Данные лексические единицы имеют префиксы *be-*, *ge-*, которые в сочетании с именными основами придают слову значение наличия какого-то признака, например, *bebrillt* (в оч-

ках), от слова *Brille* [4, с. 170-171]. Лексика данного типа также может подвергаться субстантивации, как и обычные причастия – *der Bebrillte* (человек в очках). Псевдопричастия представляют собой наиболее редкий тип номинаций.

С позиций семантики можно классифицировать данные лексические единицы в зависимости от обозначаемых характеристик личности и взаимодействия с другими персонажами произведения. Номинация производится с опорой на следующие признаки именуемого лица.

1. Внешность (черты лица, фигура и другие детали внешнего облика, в том числе одежда): одни могут характеризовать конкретную особенность внешности (цвет волос или глаз, фигуру): *der Grauhaarige* (седой); *der Blauäugige* (голубоглазый); *der Dicke* (толстяк), *der Bucklige* (горбун), *der Kleine* (низкорослый); *die Uniformierten* (люди в униформе); другие обладают обобщённым значением, то есть характеризуют внешность в целом, а не конкретную деталь: *der Schöne* (красавец); *der Hässliche* (некрасивый), *der Herrliche* (великолепный). *Amelie ist nur wenig älter und hübsch, sie ist leider hübsch, und der Dicke lässt ihr jede Freiheit* [16, S. 384-385]; *Die Uniformierten waren stolz darauf, dass sie seit ihrer Knabenzeit kein Buch gelesen hatten, <...>* [15, S. 305].

Псевдопричастия, как правило, обозначают детали одежды персонажа: *Belaubte* (человек с изображением листков дерева (на воротнике)) – от существительного *das Laub* (листва) *Der Belaubte, der Oberst, heißt die Leute abtreten* [10, S. 293].

Номинация может основываться даже на отсутствии характерного признака, например, *Brillenlose* (человек без очков) – от прилагательного с суффиксом *-los*, обозначающего отсутствие чего-либо. До этого речь идёт о мужчине, который часто носил очки – *Brille*, которые у него затем забрали.

Следует отметить, что обозначение действующего лица по признаку внешности более характерно для описания второстепенных героев произведения.

2. Возраст: *der Alte* (старик), *die Junge* (молодая женщина). *Der Alte sass da und schaute schweigend zu ihm hinüber* [8, S. 63].

При этом можно отметить разницу в типе номинаций по возрасту в текстах прессы и в художественной литературе. В литературе чаще всего мы можем наблюдать указание приблизительного возраста, как в приведённом выше примере – по признаку «молодость/старость». Несмотря на частотное употребление, количество вариантов таких номинаций немногочисленно. В газетно-журнальных текстах, напротив, встречается указание точного возраста героя публикации: *Auf den ersten Blick wirkt die 56-Jährige zwar alles andere als aufsässig, doch der Eindruck täuscht* [14].

3. Физическое состояние: *der Todkranke* (смертельно больной человек), *der Ohnmächtige* (лишившийся чувств), *der Müdgewordene* (уставший). *Und wieder als kleiner Buchtrödler Treppen zu steigen, Bücher*

hausierend zusammenzuraffen, dazu fehlte *dem Müdgewordenen* die Kraft [21, S. 64].

4. Черты характера: der Gewissenslose (бессовестный), der Stolze (гордый), der Aufsässige (строптивый), der Tollkühne (безрассудно отважный). Er dachte: Was muss *dieser Tollkühne* und Spieler dafür bezahlt haben! [12, S. 28].

5. Действие, выполняемое им: der Vorbeiziehende (идуший мимо), die Zitternde (дрожашая), der Kniende (стоящий на коленях), die Gaffenden (зеваки). Keine Bewegung, die der Gewaltige machte, entging *den Gaffenden*, die sich zwischen den Stuhlreihen drängten [15, S. 226].

6. Действие, выполняемое другими лицами по отношению к нему: der Gefragte (тот, кого спросили), der Angeredete (тот, к кому обратились), der Gebissene (кушенный), der Operierte (прооперированный). Ein Student zeigt ihnen den Weg zu *dem Operierten* [11, S. 280].

7. Отношение других лиц к нему (степень знакомства, чувства, испытываемые к нему; социальные роли): der Fremde (незнакомец), der Geliebte (любимый), die Beneidete (та, кому завидуют), der Untergebene (подчинённый). Wenn *die Beneidete* ein Taschentuch fallen ließ, bückte Angelika sich geschwind, um es aufzuheben [15, S. 141].

8. Чувства, эмоции, испытываемые им: der Gekränkte (обиженный), der Leidende (страдающий), der Entzückte (восхищённый), der Verbitterte (озлобленный). “Es ist eine Gemeinheit, <...>”, äußerte *der Verbitterte* [15, S. 44].

Существует определённая взаимосвязь значения номинации с её грамматической формой. Например, субстантивированное прилагательное обычно представляет собой номинацию по признаку внешности или чертам характера. Причастия (в особенности причастие II от переходных глаголов) чаще связаны со взаимодействием именуемого лица с окружающими, например, *der Vergessene* (забытый) – причастие II; если причастие образовано от непереходного глагола, как *der Gestürzte* (упавший), номинация может основываться на действии, совершённом самим именуемым лицом. Активное значение присуще и номинациям на основе причастия I.

Лексические единицы данного типа обычно являются не единственными номинациями лица в тексте, а входят в номинативную цепочку – то есть совокупность всех обозначений именуемого объекта, выступающих в тексте в качестве подлежащих и дополнений. Компоненты цепочки могут быть связаны семантическими отношениями разного рода, например, гипонимо-гиперонимическими, синонимическими и метафорическими.

Синонимия играет важную роль в структуре текста. Так называемые синонимы-заместители используются с целью повысить выразительность высказывания и к этой группе относятся не только синонимы в узком смысле слова [1, с. 295].

Синонимия в тексте существует как между самими субстантивированными частями речи, так и между ними и именами существительными: *der Fremde* – *der Unbekannte* (незнакомец) (обе единицы субстантивированы); *die Häftlinge* – *die Gefangenen* (заключённые) (имя существительное и субстантивированное причастие). Dann tat er genau den Zug, den *der Fremde* uns angekündigt, und wandte sich zum Gehen [21, S. 97]. Da sich inzwischen durch Umfrage beim Steward herausgestellt hatte, dass *der Unbekannte* ein Österreicher sei, wurde mir als seinem Landsmann ein Auftrag zugeteilt, ihm unsere Bitte zu unterbreiten [21, S. 101]; Sie richten riesige Konzentrationslager ein, um *den Häftlingen* dort “die für den Geist der neuen Zeit erforderlichen Eigenschaften anzuerziehen”. <...> Im Übrigen haben *die Gefangenen* in den Kellern der Landsknechtskasernen wie in den Konzentrationslagern Gelegenheit, sich <...> mit dem Buch des Führers vertraut zu machen [11, S. 273].

Немецкий журналист и филолог Бастиан Зик отмечает в одной из своих книг, что журналисты чересчур увлекаются поиском различных обозначений для героев статьи. Существует неписаное правило, что имя собственное можно упомянуть второй раз только в том случае, если в промежутке были использованы как минимум две другие номинации. Что странно, при этом практически не используются личные местоимения *er* «он» и *sie* «она», хотя они являются неотъемлемой частью немецкого языка [19, S. 77]. Субстантивация играет важную роль в этом «поиске обозначений».

Грамматические различия и особенности словообразования в немецком и русском языках приводят к тому, что при переводе на русский язык как статей, так и произведений художественной литературы не всегда сохраняется номинация оригинала, например, если номинации по признаку возраста образуются в немецком языке способом субстантивации: *der 50-Jährige*. В русском языке соответствующее слово не может использоваться в качестве самостоятельной номинации, а является обычно определением к имени существительному: «пятидесятилетний мужчина / мужчина пятидесяти лет». Немецкая номинация благодаря использованию артикля мужского рода перед субстантивированной частью речи включает в себя понятие «мужчина». В русском языке характеристика по возрасту используется перед обозначениями профессий и именами собственными. Поэтому при переводе структура номинации неизбежно трансформируется: *Die 18-Jährige* kommt aus einem kleinen Ort im Norden Kasachstans mit 5000 Einwohnern [6, S. 60]. (*18-летняя девушка* приехала из небольшого посёлка в Северном Казахстане, насчитывающего 5000 жителей) [2, с. 60]. В случае использования имени собственного возраст в тексте перевода иногда приводится в скобках после имени (в том числе возможен перенос в другое предложение), а номинация по признаку возраста заменяется на другую, обычно – на личное местоимение: “Vor allem für die Kinder”, - sagt *Herr Stockmann*. Für sich selbst hat *der 56-Jährige* die Hoffnung auf einen Arbeitsplatz fast aufgegeben [6, S. 60]. («В первую очередь ради детей», - говорит

Айнхард Штокман (56). Сам он почти оставил надежду найти работу) [2, с. 60].

Стремлением избежать неестественности выражения обусловлены замены причастий от глаголов *fragen* и *anreden* – *der Gefragte* (тот, кого спросили), *der Angeredete* (тот, к кому обратились): “*Entschuldigen Sie mich*”, – *sagte der Angeredete immer noch überrascht [...]* [8, S. 26]. («Простите меня», – ответил ошеломлённый Чанц [...] [3, с. 18]); “*Was wollen Sie nun tun, Tschanz?*” *Der Gefragte trat zum Fenster* [8, S. 23]. («С чего Вы хотите начать, Чанц?» Чанц подошел к окну. [3, с. 17]); *Bärlach war neugierig, wie nun wohl der Gefragte reagieren würde* [8, S. 74]. (Берлах с интересом ждал, как поведёт себя хозяин [3, с. 52]). В случаях, когда речь идёт о главных героях, производится замена на имя собственное. В последнем из приведённых примеров имя собственное второстепенного героя вообще не известно, поэтому используется контекстуально обусловленная номинация «хозяин», (т.е. хозяин дома).

В некоторых случаях возможна передача субстантивированных номинаций на русский язык при помощи имён существительных: <...> *doch glaubte Don Ephraim im stillen, er selber stehe diesem Abtrünnigen und Stolzen an Gut kaum nach* [12, S. 29]. Например, использованные в этом отрывке обозначения могут быть переведены при помощи существительных «веротступник» и «гордец».

Если говорить о различиях в типах субстантивированных номинаций, используемых в прессе и художественной литературе, то можно отметить большое количество ситуативных номинаций в художественном тексте. Данный вид номинации подчёркивает роль обозначаемого лица в конкретных ситуациях. При этом в тексте присутствуют также другие обозначения того же лица, в том числе не субстантивированные, представляющие собой постоянную характеристику персонажа, не меняющуюся в зависимости от происходящих событий. *Nur der Hund kam noch manchmal herauf und legte sich vor des Vergessenen Bett* [20, S. 90]. В данной ситуации номинация «забытый» связана с тем, что родственники оставили пожилого человека одного и перестали с ним общаться. Тот же самый человек в другой ситуации обозначается как *der Lauschende* (подслушивающий), *der Hindösende* (дремлющий): <...> *sie gingen, heiterem Vorschlag folgend, ins Musikzimmer nebenan und hielten es nicht für nötig, den dumpf vor sich Hindösenden besonders aufzufordern* [20, S. 65-66]; *Sie richteten sich anscheinend her: der Lauschende hörte durch die offene Türe jede Bewegung* [20, S. 80].

В текстах прессы ситуативные номинации не настолько разнообразны, однако существует частотная лексика с таким значением, например, *der Angeklagte* (обвиняемый). *Der Angeklagte bestreitet jede Schuld und trauert um einen "Freund"* [13].

Использование большого количества номинаций данного типа является характерным для художественного текста вообще и для стиля некоторых писателей, например, С. Цвейга, К. Манна. В одном из рассказов

С. Цвейга [20, S. 279–384] для обозначения троих героев произведения (а, b, с) постоянно используются субстантивированные номинации различной семантики – в зависимости от действий, совершаемых героями рассказа и испытываемых ими эмоций: а) *einer der Angekommenen* (один из прибывших), *der Aufgeschreckte* (испуганный), *der Langgesuchte* (тот, кого долго искали), *der Erwartete* (ожидаемый), *der Verhasste* (ненавистный), *der Gebissene* (укушенный); b) *der Strahlende* (сияющий), *der Zwölfjährige* (двенадцатилетний), *der Unwissende* (незнающий), *der Beunruhigte* (обеспокоенный), *der Flüchtige* (беглец); с) *die Unbekannte* (незнакомка), *die Eitle* (тщеславная), *die Aufgeregte* (взволнованная), *die Erschreckte* (испуганная); а+с) *die Verfluchten* (проклятые), *diese Niederträchtigen* (эти подлецы). Наряду с данными номинациями используются также имена существительные, такие как: а) *der Baron* (барон), *der Freund* (друг); b) *der Junge* (мальчик), *der Sohn* (сын); с) *die Dame* (дама), *die Mutter* (мать).

Акты номинации могут быть связаны с прагматическими факторами, благодаря чему проявляется выражение оценочного или эмоционального отношения именующих к обозначаемому объекту [5, с. 336]. Существует мнение, что оценочные номинации в особенности характерны для языка журналистов. В текстах прессы функция данной лексики – как показать отношение самого автора статьи к именуемому лицу, так и сформировать определённое отношение к нему у читателей [9, 115]. Однако такую же функцию имеет лексика данного типа и в литературе.

Варианты номинаций лица в немецком очень многочисленны благодаря почти неограниченным возможностям субстантивации. Та информация, которая в русском языке выражается при помощи определений, в немецком может содержаться в самой номинации, что позволяет автору текста вложить в номинацию любую характеристику лица, а также выразить своё отношение к нему, например, иронию. Оценочные номинации могут характеризовать человека с точки зрения других персонажей, например, *die Schamlose* (бесстыжая) – обозначение дочери с точки зрения её отца. *Die Tür einschlagen, mit den Fäusten sie zerprügeln, die Schamlose, war sein erstes Gefühl* [20, S. 47].

В следующем случае ирония содержится в субстантивированных номинациях *der Gottgesandte* (посланник бога) и *der Allgewaltige* (всемогущий), которые используются наряду с номинациями в форме существительных, например, *der Diktator*, для обозначения Адольфа Гитлера и создают его образ в восприятии некоторых героев произведения. *Der Gottgesandte* hatte sich recht angewiedert über den Fall geäußert <...>. Über den Verwirrten und Verängstigten gab *der Allgewaltige* ein mildes Urteil ab [15, S. 303–304].

Как правило, субстантивированные номинации чередуются с другими типами. Большинство субстантивированных номинаций опирается на какую-то лексику, присутствовавшую до этого в контексте – прилагатель-

ные, глаголы, словосочетания. Контекстуальные связи могут быть различного типа.

Например, при описании внешности номинация лица часто образуется от присутствовавшего в тексте ранее прилагательного, в случае, если номинация связана с отношениями к действующему лицу или с его действиями, номинация опирается на глаголы и словосочетания в контексте, например, *schmächtig* (худой) – *der Schmächtige*, *verschwinden* – *die Verschwundenen* (исчезать – исчезнувшие), *Verhaftungen vornehmen* – *die Verhafteten* (производить аресты – арестованные). *Eine Minute später sprach ihn ein schmächtiger Mann an und forderte ihn auf, bei einem kleinen Poker mitzuspielen. <...> “Aber natürlich, natürlich”, erwiderte der Schmächtige herzlich [18, S. 94]; Sie drangen in die Häuser ein, nahmen “Haussuchungen” vor, Plünderungen, Verhaftungen. Die Verhafteten wurden in die Kasernen der Nazi gebracht. <...> manche verschwanden für immer. Unter den Festgenommenen und Verschwundenen befanden sich Freunde Pauls [10, S. 246].*

Номинации могут использоваться и без подобной связи с контекстом, если их смысл абсолютно ясен. Всегда с опорой на контекст используются рассмотренные псевдопричастия, так как они представляют собой окказиональные номинации, которые могут быть непонятны при отсутствии поясняющей информации, например, *Zweigesternte* «человек с двумя звёздами (на погонах)» – от *der Stern* «звезда»: “Sind Sie Professor Oppermann?” - fragte ihn einer *mit zwei Sternen am Kragen. <...> Der Zweigesternte hat ihn mit der altrömischen Geste begrüßt [11, S. 278–279].*

Однако и более частотная лексика может требовать контекстуальной поддержки из-за своей потенциальной многозначности. Например, точное значение такой номинации как *der/die Schwarze* – субстантивированное прилагательное *schwarz* (чёрный) может быть точно определено только с учётом контекста: а) *Negerin* war sie nur von der Mutter her <...>. *Die Farbe ihrer rauhen, stellenweis etwas rissigen Haut war dunkelbraun, <...> – fast schwarz [15, S. 64]. Die Schwarze machte sich am Grammophon zu schaffen [15, S. 69]; б) <...>, der andere war schwarz, stark behaart uns hatte eine zu große Nase. <...> Er sah zu dem Schwarzen hinüber <...> [18, S. 94-95]; в) Neben ihm stand eine hübsche Person mit hurtigen, schwarzen Augen <...>. “Ach was”, maulte die Schwarze <...> [17, S. 92–93].*

В первом предложении (а) номинации предшествует такая лексика, как *Negerin* (негритянка), *die Farbe ihrer Haut war schwarz* (цвет её кожи был чёрным), из чего следует перевод субстантивированного прилагательного *die Schwarze* (чернокожая). В предложении (б) по выражению *schwarz behaart* (с чёрными волосами) мы понимаем, что *der Schwarze* – «черноволосый», а в последнем примере (в) выражение *mit schwarzen Augen* «с чёрными глазами» указывает на то, что *die Schwarze* – «черноглазая».

Большинство субстантивированных номинаций не являются постоянными во всём тексте обозначениями лица, так как подчёркивают изменчивые характеристики, актуальные на данный момент. Как правило, в

качестве постоянных номинаций используются обозначения по возрасту и внешности, хотя данные параметры также потенциально изменяемы – например, если события в тексте охватывают длительный период времени, возраст человека может измениться, а также человек может изменить внешность, например, перекрасить волосы из светлых в чёрные.

Выбор конкретного обозначения лица всегда обусловлен различными факторами и субстантивация позволяет создавать в немецком языке номинации, обладающими практически любыми необходимыми семантическими характеристиками.

Список литературы

1. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. – М.: Высшая школа, 1990.
2. Германия. – 2000. – № 6.
3. Дюрренматт Фр. Судья и его палач. Романы, повести. – М.: АСТ, 2000.
4. Степанова М.Д. Словарь словообразовательных элементов немецкого языка. – М.: Русский язык, 1979.
5. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000.
6. Deutschland. – 2000. – № 6.
7. Duden. Richtiges und gutes Deutsch. Wörterbuch der sprachlichen Zwischenfälle. – Mannheim, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2005.
8. Dürrenmatt Fr. Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. – М.: Tsitadel, 2000.
9. Faulseit D. Wie die Leute sich so nennen... // Sprachpflege. – 1987. – №8. – S. 113–116.
10. Feuchtwanger L. Die Brüder Lautensack. – Rudolstadt: Greifenverlag zu Rudolstadt, 1956.
11. Feuchtwanger L. Die Geschwister Oppermann. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1957.
12. Feuchtwanger L. Die Judin von Toledo. – SPb.: Karo, 2004.
13. Mord nach zwei "Sex on the Beach". – [Электронный ресурс]: <http://www.sueddeutsche.de/panorama/london-prozess-gegen-saudi-prinz-mord-nach-zwei-sex-on-the-beach-1.1008684>.
14. Weber-Wulff D. Eine unbequeme Frau. – [Электронный ресурс]: <http://www.zeit.de/2013/34/plagiate-promotionen-weber-wulff/seite-2>.
15. Mann K. Mephisto. – М.: Tsitadel, 2001.
16. Mann Th. Der Tod in Venedig. Erzählungen. – Frankfurt a/M: Aufbau-Verlag, 1989.
17. Remarque E.M. Drei Kameraden. – М.: Taurus, 1999.
18. Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten. – SPb.: Karo, 2011.
19. Sick B. Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. – Köln, Hamburg: Kiepenheuer & Witsch, 2006.
20. Zweig St. Die Hochzeit von Lyon. Novellen. – SPb.: Karo, 2007. 544 S.
21. Zweig St. Novellen. – М.: Tsitadel, 2001.

Воспоминание как жанр разговорной речи: к проблеме типологии

Статья посвящена описанию функционирования жанра воспоминания в живой речи. Рассматривается проблема внутрижанровой типологии воспоминаний. Дается характеристика выделяемых типов.

The article is devoted to the description how the genre "Recollection" operates in the live speech. There is considered the problem of recollection's internal typology. The article contains the description of the possible types.

Ключевые слова: речевой жанр, рассказ-воспоминание, типология жанра, жанро-образующие параметры, автор, рассказчик, адресат, диктумное содержание, модус.

Key words: speech genre, recollection story, typology of genre, genre-forming sings, author, narrator, receiver, dictum content, modus.

По признанию большинства исследователей, одним из ведущих направлений современной антрополингвистики в настоящее время остается учение о речевых жанрах. Несмотря на то, что с каждым днем количество работ, посвященных изучению речевых жанров в различных аспектах, неизменно увеличивается, многие вопросы по-прежнему остаются открытыми. В числе актуальных называется и «монографическое описание отдельных речевых жанров» [3, с. 8], ранее не подвергавшихся подробному изучению. Объектом нашего исследования стал один из них – речевой жанр воспоминания; в настоящей статье представлены результаты наблюдений на основе записей живой речи жителей Приморского края (старшего поколения, преимущественно сельских жителей).

К изучению жанра воспоминания обращались ученые Томской лингвистической школы, прежде всего в контексте исследования диалектной языковой личности. В частности, Т.А. Демешкина выделяет данный жанр среди других, присущих носителю диалекта, в качестве «одного из важнейших компонентов диалектного речевого общения» и характеризует его как «разговорный рассказ, который удается в случае духовного и эмоционального сближения коммуникантов и нуждается в условии неспешного времяпровождения» [2, с. 101]. Учитывая сказанное, считаем возможным использовать термины «воспоминание» и «рассказ-воспоминание» как синонимичные.

К числу актуальных в современном жанроведении относится и проблема типологии речевых жанров, причем не только общей, но и внутрижанровой, предполагающей выделение в пределах одного жанра тех или иных разновидностей. Целью данного исследования стало выявление внутренней типологии жанра воспоминания на основе таких жанрообразующих признаков, как: образ автора, количество рассказчиков, объект воспоминания, вид диктумного содержания и образ адресата.

Среди вышеназванных параметров ключевым для жанра воспоминания является образ автора. Как отмечает Т. А. Демешкина, образ автора в жанре рассказа-воспоминания может быть описан с точки зрения его непосредственного или опосредованного участия в событиях [2, с. 102]. Наши наблюдения показали, что целесообразным является рассмотрение образа автора воспоминаний в его соотношении с самим рассказчиком. В соответствии с этим критерием можно говорить о двух ситуациях: 1) автором воспоминаний является рассказчик и 2) автором воспоминаний является другое лицо (не рассказчик). Сказанное позволяет говорить о двух типах рассматриваемого жанра: 1) собственные воспоминания и 2) чужие воспоминания. В каждом из них по-разному проявляется такая кваликативная категория модуса, как авторизация. Рассмотрим подробнее каждый из типов.

1. Собственные воспоминания.

Ситуации, когда автором воспоминаний является сам говорящий, имеют модусную рамку «я делал/ я говорил/ я видел». Апелляция к собственной памяти, являющаяся неотъемлемым показателем воспоминаний подобного типа, чаще всего выражается при помощи глагола *помнить* в форме первого лица единственного числа. Например: (из воспоминаний о войне) *А я/ улодная/ сижу/ ниуде ничево нет/ ниуде ничево/ я помню весна/ де-то вот это время/ ага/ я пошла по кустам думаю может де-то крапивки/ уже де-то три или четыре дня не ела// И это/ и я помню пошла под речку/ мы жили там на той улице/ пошла под речку/ и смотрю шо-то зеленеет/ ну надо было взять лопатку и покопать/ шо вроде как крапива/ а я ноутями// **Помню** пришла/ а я сижу и ем это/ шо-то такое//*

Реже обнаруживаются и другие показатели непосредственного участия говорящего в описываемых событиях, например: *Вот/ пришли/ в часов десять вечера/ как/ я как вот сейчас вижу/ два солдата/ с ружьями/ забрали этого Ивана Игнатенко/ и всё//*

Проведенный нами анализ показал, что целесообразно выделение еще одного жанрообразующего параметра – *объекта воспоминания*. В ситуации, когда автором является сам говорящий, возможны два типа объектов рассказа-воспоминания: сам говорящий и третьи лица – люди, которых рассказчик хорошо знает и является свидетелем их жизни. Соответственно выделяются два подтипа собственных воспоминаний: 1) воспоминания о себе и 2) воспоминания о других.

Воспоминания о себе, как правило, не являются подробным и последовательным описанием всей жизни рассказчика, это лишь воспоминания об отдельных ее моментах (события из детства, работа, семейные истории и т.п.). Например: *А потом/ поступила// Хотела поступить на/ железнодорожное училище/ на проводника/ но туда был очень большой набор/ поэтому не попала// И меня девчонки уговорили в сельхозтехникум поступить// Я не согласна// Они/ «пойдём»! Пошла// Я на троечки еле/ и меня взяли как/ как тебе сказать/ сначала вольнослушателем/ если я первый семестр продержусь/ если я сдам первую сессию/ первую/ то значит/ меня зачислят на стипендию// Продержалась! Стала студенткой так и закончила//*

Тематическое наполнение воспоминаний о других почти полностью совпадает с тематикой воспоминаний о себе: говорящий может вспоминать события из детства героев своего повествования, описывать их личную жизнь в определенный период. В качестве объекта в данном случае чаще всего выступают близкие родственники информанта: родители, братья и сестры, а также друзья или односельчане. Так, рассказчица, говоря о войне, вспоминает и о жизни одной из своих сестер и ее мужа: *Лизына/ конечно/ судьба ее/ вот это счастье што она уже была замужем/ муж офицер/ а Миша/ муж ее/ он не служил/ он всю войну учил молодых офицеров/ в-о-о-т/ а-а/ с Японией он воевал/ ага/ када началась война с Японией/ Лизу он с этово/ с Лесозаводска привез в Валентином/ с ребенком/ к нам/ а сам значить на фронт/ там воевал// А потом/ Миша када отвоевал приехал ево в Себучары/ это тоже по улавной туда за Ружино/ в Себучары перевели/ я у их была//*

Еще один жанрообразующий параметр, который мы считаем релевантным для собственных воспоминаний, – это количество рассказчиков. В зависимости от данного признака возможно выделение двух подтипов: 1) индивидуальные воспоминания и 2) коллективные воспоминания.

Индивидуальные воспоминания наблюдаются в ситуациях, когда в качестве рассказчика выступает один человек. В тех же случаях, когда рассказчиками одновременно являются два или несколько человек, реализуется такой подтип, как коллективные воспоминания. Такие воспоминания могут быть кратковременными, когда слушатели лишь ненадолго включаются в процесс воспоминаний о хорошо знакомых всем участникам коммуникации событиях или людях. Например: *(мать в беседе с двумя дочерьми вспоминает, как ее отец работал после войны стрелочником на железной дороге)*

Мать. Папа работал на этом посту/ тут посты были/ здесь был первый пост/ там второй//

Старшая дочь. А будочка была помнишь/ такая уютенькая//

Младшая дочь. Мы деду все время ж еду носили// Несколько внуков несли еду деду// Вот такую миску с борщом// На бул.../ булка хлеба/ короч-

ки обрезаны и порезана/ хлебницу// Третий/ кусок/ сала/ на тарелке/ (смеется) порезанный// Четвертый ковш чаю//

Мать. (одновременно с дочерью) Чаю//

Старшая дочь. Перчину бабушка ему всегда//

Младшая дочь. А/ ну вот//

Старшая дочь. На печке пекла//

Мать. Пекла (смеется)//

Младшая дочь. Ну я знаю что я всегда/ борщ/ сало/ булку хлеба//

Наличием не одного, а сразу трех рассказчиков определяются особенности тематической организации данного фрагмента, обусловленные общностью апперцепционной базы, когда каждый последующий говорящий продолжает воспоминания предыдущего. Так, мать вспоминает пост, где работал ее отец, старшая дочь – будку стрелочника, которая стояла на этом посту, а младшая – как она носила туда дедушке обед. Воспоминание младшей дочери также оказывается общим для всех трех участниц беседы, вследствие чего и мать, и старшая дочь сразу к нему присоединяются. Еще одним ярким примером ситуации с коллективным рассказчиком может служить фрагмент из рассказа-воспоминания двух сестер:

(рассказывают о мельнице их дедушки)

- Крупы же не было/ а жить надо было/ чё-то исть// И мы/ крутили/ уже вдвоем// Она тяжелая// Знаю шо и мы цеплялись помоуали//

- Да-а-а/ да//

- Дедушка сам/ а мы уже.../ и шо/ на крупу было/ легче крутить//

- Он летает ввер'ху токо / тырх тырх.../

- А тут.../

- Понемножку//

- Желобок с него выскакивает// Эта крупа//

- Ага// Нераздавленная//

Выделенный фрагмент демонстрирует структурные особенности текстов коллективных воспоминаний: по смыслу он является единым, целостным текстом – но текстом коллективным, включающим реплики двух говорящих. Стоит добавить, что обязательным условием реализации подтипа «коллективные воспоминания» оказывается общность апперцепционной базы рассказчиков, когда каждый из участников повествования хорошо понимает, о чем идет речь. В противном случае, если описываемые события будут недостаточно известны одному из рассказчиков, он станет обыкновенным слушателем, а значит, воспоминание перестанет быть коллективным.

2. Чужие воспоминания.

Ситуации, когда сам говорящий не является «первоисточником» воспоминаний, имеют модусную рамку «мне говорили/ рассказывали». Формальными показателями воспоминаний подобного типа служат такие выражения, как «мама говорила», «это рассказывала бабушка», «дедушка рассказывал» и т.п. В таких случаях говорящий пытается несколько от-

страниться от описываемых событий, подчеркивая тот факт, что не он является их свидетелем: «*Как там они друу друуа называли я не знаю/ бабушка не уоворила*»; «*Мама уоворила/ я забыла*». Часто рассказчик акцентирует внимание на том, что он и не мог быть свидетелем того, о чем сейчас говорит, так как случилось это задолго до его рождения: «*Дед Васылько женился// Во// Ну/ уоворила мама/ еще до моего рождения/ они сюда приезжали/ шо красивая баба/ у дида Васыльки*»; «*Он был коммунист/ он был такой/ мама уоворила/ я его не видела! Он умер я ишо не родилась када*». В то же время говорящий стремится придать своему рассказу бóльшую достоверность, для чего часто использует прямую речь: «*Мама уоворила шо/ она предпоследняя/ был братик/ мама уоворит/ «я помню/ помнила/ как я сидела на столе/ и стоял маленький уробик»*». При передаче чужой речи рассказчик старается сохранить и индивидуальные особенности речи автора воспоминания. Так, рассказчица, вспоминая историю своей бабушки о том, как та поехала сватать сына, не зная, что невесте всего двенадцать лет, при передаче прямой речи переходит на украинский язык, хотя обычно говорит только по-русски: «*Ну бабушка тада уоворит/ «як бэ ты диточко знала/ як мэнэ было стыдно!» Мишка здоро-о-овый бууай был! Ага// «А цэ уоворит така ма́ленька диу́чинка/ и мы уоворит приихалы сватать// Мы уоворит вышли/ уже я мо́вчки [молча]// Я уоворит не знаю як я не провалилась сквозь зэмлю!»*

Стоит добавить, что среди исследуемых текстов нам встретились и случаи, когда автором воспоминаний оказывается человек, с которым рассказчик в действительности даже не был знаком: «*Мама уоворила/ што/ мама-то не знает/ а по словам отца (отца мамы. – О.К.) Иннокентия/ уоворит была очень красивая/ красавица была*»; «*Мама уоворила/ шо уоворил отец то/ череп/ уолова надвое расколосась/ прямо колесом*», то есть происходит опосредованная передача воспоминаний через третье лицо.

Объектом чужих воспоминаний, как правило, выступают третьи лица, то есть люди, которых рассказчик или вовсе не знал лично, или знал, но в силу возраста не был свидетелем тех или иных событий в их жизни (это бабушки и дедушки, другие старшие родственники, старшее поколение односельчан). Возможны, хотя встречаются значительно реже, ситуации, когда объектом чужих воспоминаний оказывается сам рассказчик, например, в воспоминаниях родителей говорящего о его раннем детстве: «*Мама пекла это (лепешки из молотых желудей. – О.К.)/ я не помню/ кормили меня двухлетнюю/ ага/ ну я не помню как я ела/ в-о-о// До двух лет мама уоворит я тебя кормила/ я же уолодная уоворит// Пришлось уоворит это (кормить лепешками. – О.К.)// Вот меня кормили/ значить/ опилками/ двухлетнюю//*

Из сказанного можно заключить, что основные различия типов внутри исследуемого речевого жанра (собственные и чужие воспоминания) определяются категорией модуса. Что касается категории диктума (основного содержания высказывания), то ее можно рассматривать в качестве призна-

ка, общего для всех выделенных нами типов жанра воспоминания. Как отмечает Л. Г. Гынгазова, содержание текстов-воспоминаний представлено сложным полипропозитивным диктумом, что является типологической характеристикой данного жанра [1, с. 171]. Первые наши наблюдения позволяют выделить в текстах проанализированных рассказов-воспоминаний пять основных видов *диктумного содержания*: сообщение о событиях, характеристика человека, описание местности, описание традиционного уклада жизни, описание действий.

1. Сообщение о событиях.

Сообщение о событиях составляет диктумную основу всех типов речевого жанра воспоминания. События могут лишь перечисляться без каких-либо подробностей, как, например, во фрагменте рассказа-воспоминания о войне: *Вот эти конечно вот/годы/ сорок второй сорок третий сорок четвертый сорок пятый/ вот тут вот начался голод// Особенно/ особенно сорок четвертый// Ага// Мама.../ сестра поубила/ маму/ парализовало/ ага/ а-а/ до этого она была/ заведующая садиком/ детским садиком в колхозе/ о/ Таню Майю Валю забирала туда/ а я оставалась дома голодная/ в-о-о-т// В сорок третьем и сорок четвертом нас/ обобрали/ обобрали поубреб//*

Чаще, однако, в рассказах-воспоминаниях мы находим подробное описание событий, например: *Папа был инвалид у меня// У его одна нога была на десять сантиметров короче другой// Когда дедушка умер/ он же остался старшим/ кругом он/ и на заимке// Ага// И он значит поехал на заимки/ на телеге/ лошади свои были/ у них/ папа еще был подросток/ лет шестнадцать-семнадцать/ а-а/ значит/ поехали на заимки/ а там волки// Ага// А кони увидели волков/ да как поперли/ телега/ это/ возжжи на руке завернуты были/ да как поперли эти кони/ тикать/ от вол.../ от волков// Ууу// И папу/ значит/ под телегу/ телега/ в общем/ ему переломала полностью ногу//*

2. Характеристика человека (часто через описание его поступков): *Мама/ готовила хорошо// Как она вкусно варила! Всё варила/ как она вкусно пекла/ мама/ вот несмотря шо барышня/ была очень чистоплотная/ очень// Сама всегда была чистенькая/ и очень/ вкусно варила/ готовила// И/ была деликатная такая/ она никогда ни мата ни зау.../ ну барышня и есть барышня!*

3. Описание местности: *Стоко было зверя здесь/потому шо/ зерновые эти самые/ они все...// Охотники почему-то.../ И они ты знаешь/ почти чуть ли не в Лазо заходили/ эти козочки/ прям по полям ходили/ и/ они не боялись даже и человека// Так было это/ так хорошо было здесь// Ключики были такие/ с (нрзбр. – О.К.)/ с Канхеза// Чистые такие// Уточки эти дикие прилетали сюда по этому/ по озерам по этим/ а зимой улетали// Очень хорошо было//*

4. Описание традиционного уклада жизни (как сватались, как работали, как отмечали праздники и т.п.). Например, рассказ о том, как делили

землю сыновьям: *На Украине такой был порядок/ бабушка рассказывала/ вот например/ у этоуо/ у Михаила и у Ярыны примерно/ два гектара земли было/ ихняя собственность/ её не отнимали/ и не добавляли// Ага// Ты родыла/ Ярына/ четыре сына/ дели йим/ дели// Так у старшего сына еще четыре сына! Восемь парубков// У коуо деўки/ вот допустим/ у меня вот Люда Наташа/ я выдала/ нате/ кормите/ давайте землю/ я выдала замуж своих дочек// А этим надо было там/ скоко было земли/ уоворила бабушка/ разделить уже на восемь частей//*

5. Описание действий (при необходимости объяснить принцип использования какого-либо предмета, описать, как выполняется незнакомая адресату работа, о которой рассказчик упоминает в ходе своих воспоминаний); такой рассказ обычно сопровождается соответствующими жестами: *Хлеб-то жали серпом// Ага// И покажут как сдэ.../ сделать пэрэвесло/ знаешь што такое пэрэвесло? Нет/ да? (показывает руками. – О.К.) Вот значит одна травина/ нажсау/ на сноу/ так/ наклау/ бэрут значить/ это/ одну травину/ а вот это/ тут я разрезола щас.../ друуюу/ травину/ значить/ от так их/ от так пэрэкрутышь/ перэкрутышь/ а потом раз под сноу! Раз под сноу! И/ раз раз раз раз/ раз/ всё// И/ несэшь/ складываешь в эти/ не кладешь а складываешь/ ставишь их//*

В данном списке представлены далеко не все, а лишь основные варианты диктумного содержания текстов жанра воспоминания. Однако возможность выделения в рамках одного текста рассказа-воспоминания хотя бы двух или нескольких из вышеназванных вариантов позволяет нам, вслед за Т. А. Демешкиной [2, с. 103] и Л. Г. Гынгазовой [1, с. 171] определить воспоминание как жанр комплексный, а не элементарный.

Требует рассмотрения еще один жанрообразующий признак – *образ адресата*. В качестве адресата рассказов-воспоминаний обычно выступают родственники или друзья говорящего, то есть хорошо знакомые ему люди, или же собиратели, с которыми рассказчик, возможно, познакомился только что. По этой причине важным условием для реализации жанра воспоминания можно считать не «достаточную степень близости коммуникантов», как считает, например, Л. Г. Гынгазова, а способность слушающего настроить рассказчика на доверительный лад. По замечанию Л. Г. Гынгазовой, объективным различием между рассказчиком и адресатом является разная степень информированности, которая определяется следующим: адресат моложе и потому не мог быть свидетелем описываемых событий, адресат не является человеком семейного круга, адресат – не сельский житель и не является представителем крестьянской культуры и т.п. Это налагает на рассказчика ограничения в выборе темы, в отборе информации в рамках темы, а также предполагает введение в текст при необходимости различных комментирующих высказываний [1, с. 170]. По этой же причине в текстах рассказов-воспоминаний регулярно встречаются вопросы рассказчика к слушающему (слушающим) с целью узнать, знакомо ли ему то, о чем сейчас идет речь: «Мануфактура знаешь что такое?»;

«Знаешь что такое пэрэвэсло?»; «А желуди знаешь что такое? Ты каданить видела желуди?» и т. п. Возможны, однако, и обратные случаи, когда уже сам рассказчик обращается за разъяснениями к адресату, как к представителю молодого поколения или же как к более образованному человеку: «Она поехала в Черниуоуку/ потребовала одежду одинаковую// Серенькие эти вот/ как называются/ ну штанишки такие/ вот девочки носят/ как они называются? Вот вы носите?»; «А дядя Вася/ мама уговорила/ работал/ ему лет семнадцать-восемнадцать было/ во Владивостоке/ в магазине в каком-то приказчиком// Шо это за должность? Не знаю...» и т.п. Если разная степень информированности рассказчика и адресата заставляет первого в некоторых моментах задавать специальные уточняющие вопросы с последующим их комментированием, то в ситуациях, когда коммуниканты обладают общей апперцепционной базой (являются родственниками, друзьями, односельчанами, представителями одной профессии), подобных комментариев не требуется в силу того, что воспоминания, которыми рассказчик делится с адресатом, на некоторое время становятся для них общими: (бабушка в беседе с внучкой вспоминает о жене своего дяди и о своих двоюродных братьях).

- Она еще выходила замуж// В урибное// Почему-то Иван и Мишка/ ну они уже подросточки были/ они оставались/ знаешь где она жила? **Вот де дача тётъ людына то дальше вот оуород.../**

- **Тот дом/ где дядя Миша жил/ да?**

- где дядя Миша жил//

Упоминание рассказчицей знакомого места вызывает у адресата собственные воспоминания о знакомом ей человеке, хотя коллективным данное воспоминание все же не становится. Стоит добавить, что собственные, ответные воспоминания адресата может вызывать не только упоминание знакомых ему мест или людей, но и описание ситуаций, похожих на те, в которых ему самому довелось побывать. Например: (в беседе с матерью старшая дочь вспоминает о своей дочери в раннем детстве).

- Мы как-то гуляли в детском садике/ ну и там группа детей гуляла/ ну с садика/ и воспиталка// И Лере мож года два было/ и она прям/ знаешь такая/ вот так вот по земле руками это/ пыль летит во все стороны/ ну а я стою/ смотрю/ ну пусть ребенок играет/ и воспиталка такая/ «ой грит/ какая мама грит спокойная»/ а я говорю/ «ну че тут такого/ пусть/ ничё страшного».../

- Помою// Приду домой да помою// Оля (младшая дочь) када-то/ ну вот на этом стадионе/ какой-то костер жгли/ лет шесть ей было/ и она пошла туда костер этот смотреть/ а там же летят вот эти все вот эти вот// Она пришла/ я ее не узнала/ в мазуте вся! Ой! Давай разде../ передевать/ мыть// Ну а чё/ ребенок//

В данном фрагменте наблюдается смена ролей «рассказчик – адресат»: услышав рассказ о знакомой ситуации, адресат подхватывает тему, заданную рассказчиком. Таким образом, фактор адресата играет немало-

важную роль в реализации жанра воспоминания: накладывает ограничения на выбор темы, обуславливает комментарии к тексту воспоминания, или же, напротив, позволяет избегать лишних подробностей при условии общности апперцепционной базы участников коммуникации, а также предопределяет смену ролей «говорящий – слушающий».

Сделанные нами наблюдения позволяют заключить, что рассказ-воспоминание – это комплексный жанр, обладающий сложным полипро-позитивным диктумом, представленным несколькими вариантами, основными из которых являются воспроизведение событий, характеристика человека, описание местности, описание традиционного уклада жизни, а также описание различных действий. Если диктумное содержание является общим для жанра воспоминания, то такая категория модуса, как авторизация, обуславливает возможность выделения в составе исследуемого жанра двух типов: собственные и чужие воспоминания. В свою очередь, различаются подтипы собственных воспоминаний в зависимости от таких параметров, как объект воспоминания и количество рассказчиков. Таким образом, типология речевого жанра воспоминания может быть представлена следующей схемой:



Список литературы

1. Гынгазова Л.Г. О речевом жанре воспоминания (на материале языка личности)// Актуальные направления функциональной лингвистики. Материалы Всероссийской научной конференции «Языковая ситуация в России конца XX века». – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2001. – С. 167–174.
2. Демешкина Т.А. Теория диалектного высказывания. Аспекты семантики. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000.
3. Казакова О.А. Диалектная языковая личность в жанровом аспекте. – Томск: Изд-во ТПУ, 2007.

Используемые символы

γ - [г] фрикативный; ѱ - [в] билабиальный; w - [в] губно-губной.

Трактовка речевого жанра в работах отечественных исследователей

В статье рассматриваются различные точки зрения ученых на проблему интерпретации речевого жанра. Показана широта представления типологии речевых жанров, актуализирующихся в рамках лингвистического и прагматического подходов при анализе данных единиц. Определяются основные признаки речевых жанров, характерных для коммуникативного процесса.

The article deals with different opinions of scientists on the problem of interpretation of a speech genre. The largeness of typology of speech genres is shown which are actualized in linguistic and pragmatic approaches in the analysis of these units. The main features of speech genres are defined which are characteristic for the communicative process.

Ключевые слова: речевой жанр, коммуникативный процесс, признаки речевых жанров, лингвистический и прагматический подходы.

Key words: speech genre, communicative process, features of speech genres, linguistic and pragmatic approaches.

На протяжении длительного времени проблема жанра находится в центре внимания лингвистов, литературоведов, культурологов и других специалистов, которые рассматривают вопросы, связанные, с одной стороны, с анализом понятия жанра, теоретическим обоснованием и функционированием его в сфере различных гуманитарных наук, с попытками представить полное описание характеристик жанра, а с другой стороны, со стремлением выработать определенные способы моделирования различных типов и видов жанра. Специфика указанной проблемы требует разработки многоаспектной теории и реализации разных подходов. Следовательно, данное исследование поднимает один из принципиальнейших вопросов: возможен ли вариант осуществления, построения и более или менее полного описания явления жанра, а также выделение наиболее типичных жанров личности с учетом ее различных характеристик и культурных особенностей.

Среди различных жанров особо выделяются речевые жанры, представляющие “определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний” [2, с. 165]. Под высказыванием понимается единица речевого общения, границы которой определяются сменой речевых субъектов. Смена речевых субъектов, согласно М.М. Бахтину, является первой конститутивной характеристикой высказывания. Вторая характеристика – специфическая завершенность высказывания. “Эта завершенная целостность высказывания, обеспечиваю-

щая возможность ответа (или ответного понимания), определяется тремя моментами (или факторами), неразрывно связанными в органическом целом высказывания: 1) предметно-смысловой исчерпанностью; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения” [2, с. 182]. Исследователь придавал огромное значение описанию речевых жанров, поскольку “говорящему даны не только обязательные для него формы общенародного языка (словарный состав и грамматический строй), но и обязательные для него формы высказывания, то есть речевые жанры; эти последние также необходимы для взаимного понимания, как и формы языка. Речевые жанры, по сравнению с формами языка, гораздо более изменчивы, гибки, пластичны, но для говорящего индивидуума они имеют нормативное значение, не создаются им, а даны ему” [2, с. 187].

В.В. Дементьев [5] предлагает выделять два основных направления в теории речевых жанров: лингвистическое изучение речевых жанров (генристику) и прагматическое изучение речевых жанров (жанроведение). Первое направление основное внимание уделяет синтактике и семантике речевого жанра, а второе направление раскрывает сущность прагматического компонента высказывания. В синтактике речевого жанра активно используются достижения лингвистики текста, в которой речевой жанр понимается как системно-структурный феномен, представляющий собой сложную совокупность речевых актов, выбранных и соединенных по сообщениям особой целесообразности и относящихся к действительности через речевой жанр в целом. Концепции, объединяемые В.В. Дементьевым в условную группу “семантического изучения речевых жанров”, имеют целью анализ семантики речевых жанров, при этом все они опираются на анализ лексики. К работам данного направления относят, например, модели описания речевых жанров при помощи семантических примитивов А. Вежбицкой [3], а также “модель речевого жанра” Т.В. Шмелевой [10].

Генристика во многом опирается на методологию и терминологию теории речевых актов. В генристике речевые жанры – диалогические явления, под которыми понимаются модели инвариантно-вариантного типа и изучаются через призму синтагматических и парадигматических отношений. Речевые жанры рассматриваются в основном с точки зрения говорящего, его интенций.

Второе направление теории речевых жанров – жанроведение, которое В.В. Дементьев обозначает как прагматическое изучение речевых жанров, исходит из диалогической сущности речевых жанров. Понимание жанра в рамках данного направления определяется прагматическим подходом в широком, социологическом смысле: речевой жанр рассматривается как “вербально–знаковое оформление типических ситуаций социального взаимодействия людей” [4]. Одним из существенных недостатков данного направления является его недостаточная лингвистичность: чрезмерное увлечение экстралингвистическими, социологическими факторами приво-

дит к тому, что речевые жанры описываются как явления, существенно противопоставленные явлениям языковым, а собственно языковым средствам отводится второстепенная роль.

Главные различия лингвистического и прагматического изучения речевых жанров В.В. Дементьев обозначает следующим образом: “1) ориентация на монолог – ориентация на диалог; 2) ориентация на логику, грамматику – психологию – ориентация на взаимодействие, помещенное в социально-культурные условия конкретной ситуации – социологию” [5, с. 28–29]. Вместе с тем, по мнению ученого, данные два направления едины и возможен их синтез на основе общей коммуникативной природы речевых жанров. Исследователь предлагает данному синтетическому направлению название “коммуникативная генристика”. При рассмотрении речевого жанра особую роль играют правила функционирования данного жанра. Существенным является понимание речевых жанров как переходного явления между языком и речью. Речевые жанры, представляя собой коммуникативные аттракторы, накладывают ограничения на интерпретацию речевых высказываний, тем самым делая интерпретацию более стандартной и снижая степень неопределенности коммуникации. Схожие мысли высказаны ранее К.А. Долининым, который рассматривает речевой жанр как средство организации социального взаимодействия, выполняющее ряд важных функций: 1) ориентировка адресата в речевом событии через активацию соответствующего сценария и включение соответствующей установки; 2) руководство в речевом поведении для адресанта; 3) установление правил игры: выстраивая свою речь по правилам определенного жанра, говорящий манифестирует себя как носителя определенного статуса и исполнителя некоторой роли, то есть выбор речевого жанра в определенной мере характеризует субъекта; 4) сплочение индивидов в рамках социума (“обручи на бочке”): для успешной интеграции в социуме необходимо владеть не только соответствующим языком, но и общепринятыми правилами речевого поведения [6, с. 9].

Одна из наиболее авторитетных российских исследователей в области теории речевых жанров Т.В. Шмелева предлагает трактовку речевого жанра как особой модели высказывания. По ее мнению, основополагающим моментом современного подхода является “признание существования в речевом сознании “типового проекта”, канона, схемы речевого жанра”, задача же исследователя состоит в том, чтобы это интуитивное представление эксплицировать в формулировках научной дефиниции, обозначив его как модель речевого жанра” [10, с. 92].

Установление типологии жанров и выделение характерных признаков их функционирования является также одной из актуальных задач жанроведения.

Модель речевого жанра, предложенная Т.В. Шмелевой, содержит те признаки, которые являются обязательными для любого речевого жанра: описание речевого жанра через коммуникативное прошлое, коммуника-

тивное будущее, субъективное содержание, языковое воплощение. По каждому из названных признаков может быть предложена некоторая типология речевого жанра.

О.Б. Сиротина предлагает разделять жанры на чисто речевые (при отсутствии специально спланированного, сознательно использованного построения речи и употребления в ней определенных языковых средств) и риторические (в случае сознательного планирования и употребления тех или иных средств). Кроме того, она отмечает: “Все человеческое общение осуществляется в речевых жанрах, их изучение необходимо. Сомнение может возникнуть только по отношению к обучению речевым жанрам. Очевидно, обучать можно только тем из них, которые одновременно являются или хотя бы могут быть и риторическими” [8, с. 28].

Несколько иную классификацию подобной направленности предлагает М.Ю. Федосюк. Исследователь противопоставляет элементарные и комплексные жанры: “в этом случае под элементарными речевыми жанрами следовало бы понимать такие тематические, композиционные и стилистические типы текстов, в составе которых отсутствуют компоненты, которые, в свою очередь, могут быть квалифицированы как тексты определённых жанров (сообщение, похвала, приветствие или просьба). Комплексными же речевыми жанрами надо считать типы текстов, состоящие из компонентов, каждый из которых, в свою очередь, обладает относительной завершенностью и представляет собой текст определённого жанра” [9, с. 73]. На наш взгляд, речевые жанры необходимо понимать как совокупность высказываний, объединенных общей смысловой направленностью, типичных для речевого поведения говорящего, обладающих ярко выраженной ситуативной спецификой и иллюстрирующих поведение говорящего как активного участника коммуникативного процесса.

Исследование жанра требует также выявления определенного набора признаков для его описания. В монографии О.А. Казаковой представлена методика описания простых и сложных жанров в речи русского диалектоносителя [7, с. 33]. В качестве одного из доминантных жанровых признаков автор считает коммуникативную цель и конкретное коммуникативное намерение, мотив, речевой замысел. В процессе акта коммуникации говорящий задает себе определенный мотив, целевую направленность своего высказывания, замысел, посредством которого реализуется успешность завершения акта общения. Немаловажным жанровым признаком является взаимоотношение субъектов речи, ролевые, социальные, психологические характеристики собеседников. Жанрообразующий признак, отражающий отношения субъектов речи, вписывает речевое общение коммуникантов в сферу взаимодействия образа автора и образа адресата. Благодаря набору определенных жанров говорящий нацелен на реализацию семантики жанров со стороны адресата. “Реализация жанра со стороны слушающего вызывает такие свойства адресата, как его единичность / обобщенность, активность / пассивность, заинтересованность / незаинтересованность, сте-

пень личной близости к говорящему” [7, с. 32]. При описании речевых жанров автор уделяет особое внимание “экспрессивному моменту”, эмоциональной тональности высказывания. При рассмотрении экспрессивного компонента в составе речевого жанра О.А. Казакова опирается на позицию Т.О. Багдасаряна, полагающего, что “тональность – способ представления текста автором, при котором он выражает свое отношение тексту, реципиенту, действительности и самому себе в дополнительных характеристиках, окрашивающих пропозицию в соответствующем тоне с учетом сферы общения и личных качеств коммуникантов” [1, с. 241]. Тональность отражается в наборе разнообразных средств, имеющих эмоциональный оттенок и способных передать чувства участников коммуникации. Также выделяется диктумное содержание высказывания, описывающее тему речи простых жанров.

Таким образом, можно сделать вывод о том, речевые жанры, рассмотренные в работах отечественных исследователей, выступают как совокупность высказываний, объединенных общей смысловой направленностью, типичных для речевого поведения говорящего, обладающих ярко выраженной ситуативной спецификой и иллюстрирующих поведение говорящего как активного участника коммуникативного процесса.

Список литературы

1. Багдасарян Т.О. Тональность как компонент модели речевого жанра // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 2002. – Вып. 3. – С. 240–245.
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940–1960 гг. – С. 159–206.
3. Вежбицка А. Речевые жанры // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 1997. – Вып. 1. – С. 99–111.
4. Горелов И.Н. Основы психолингвистики. – М.: Лабиринт, 2008.
5. Дементьев В.В. Коммуникативная генристика: речевые жанры как средство формализации социального взаимодействия // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 2002. – Вып. 3. – С. 18–40.
6. Долинин К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 1999. – Вып. 2. – С. 7–13.
7. Казакова О.А. Диалектная языковая личность в жанровом аспекте: монография. – Томск: Изд-во Томского политехн. ун-та, 2007.
8. Сиротинина О.Б. Некоторые размышления по поводу терминов “речевой жанр” и “риторический жанр” // Жанры речи: сб. науч. ст. — Саратов, 1999. – Вып. 2. – С. 26–31.
9. Федосюк М.Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 1997. – Вып. 1. – С. 66–87.
10. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов, 1997. – Вып. 1. – С. 88–98.

Мигрень и головная боль в русскоязычном профессиональном медицинском и непрофессиональном дискурсах

В статье рассматривается соотношение лексических единиц мигрень и головная боль в профессиональном медицинском и непрофессиональном дискурсе как отражение профессионального и непрофессионального языкового сознания. Выявлены различия как на уровне толкования и дефиниций (прямое значение слов), так и на уровне переносного употребления.

The article discusses the correlation of the lexical units migraine and headache in professional medical and non-professional discourse as reflection of professional and non-professional language awareness. There have been revealed differences both at the level of definition (direct meaning) and figurative use.

Ключевые слова: медицинский дискурс, профессиональное языковое сознание, непрофессиональное языковое сознание, терминосистема, термин, прямое и переносное значения.

Key words: medical discourse, professional language awareness, non-professional language awareness, termsystem, term, direct and figural meaning.

Согласно классификации типов дискурса В.И. Карасика, медицинский дискурс является одной из форм институционального дискурса, что понимается в указанной концепции как «общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений» и выделяется на основании двух признаков: цели и участников общения [1]. Поскольку конечная цель медицинского дискурса – оказание квалифицированной помощи больному, в число его участников логично включить как специалистов-медиков, так и пациентов.

Медицинский дискурс как форма общения между врачом и пациентом не раз подвергался лингвистическому изучению (см. работы Бейлинсон Л.С., Барсуковой М.И. и др.[2; 3]). Цели нашего исследования определяют сужение понятия: нас интересует медицинский дискурс как форма общения профессионалов между собой, как отражение теоретически систематизированной картины мира в противовес обыденному языковому сознанию, которое имеет дело с теми же феноменами (заболеваниями), но воспринимает их в ином свете и соответствует, по сути, языковому сознанию пациентов, если рассматривать ситуацию «врач-пациент», но в реальности этим не ограничивается.

Сопоставление профессионального и обыденного языкового сознания проводилось на примере единиц *мигрень* и *головная боль*. Согласно статистическим исследованиям, мигрень и другие головные боли являются чрезвычайно распространенной проблемой, поэтому неудивительно, что

лексические единицы, обозначающие эти заболевания в языке, выходят за рамки собственно медицинского дискурса и становится фактом общелитературного языка. Это предоставляет возможность для лингвиста рассматривать их как отражение общенациональной картины мира. Для этой задачи были отобраны контексты, не принадлежащие к собственно медицинскому дискурсу, то есть дискурсу медицинских специалистов. С другой стороны, *мигрень* и *головная боль* рассматривались как термины, часть медицинской терминосистемы и единицы профессиональной коммуникации, отражающей профессиональное видение и профессиональную картину мира. Для изучения термина *мигрень* и *головная боль* была взята в качестве материала Международная классификация головных болей, которая имеет нормирующее значение для собственно медицинского дискурса. Специалисты обязаны следовать этой классификации в своих публикациях и научных исследованиях, именно она призвана обеспечить единство терминологии в этой области и как следствие, исключить возможность недопонимания из-за терминологической неясности. Также были отобраны медицинские статьи, посвященные мигрени и головным болям.

В ходе исследования выяснилось, что лексические единицы *мигрень* и *головная боль* по-разному соотносятся в обыденном и профессиональном языковом сознании.

1. Мигрень и головная боль: прямое значение. В результате анализа языковых контекстов, было показано, что во многих случаях *мигрень* и *головная боль* в русском обыденном языковом сознании отождествляются. Это можно проследить на следующих примерах: *Отчаянные головные боли мучили меня невыносимо. У вас бывают мигрени? Вы представляете себе эту ужасную нудную боль?* [Александр Беляев. Легко ли быть раком. Рассказ-фантазия // Наука и жизнь, 2009]; *Последние, воздействуя на людей, вызывают болевые ощущения, долговременную глухоту, а также приступы головной боли (мигрени)* [Разработка некоторых видов несмертельного оружия в США (2004) // «Зарубежное военное обозрение», 2004.10.25]; *РЕЗУЛЬТАТ: я пила для избавления от головных болей, ужасных, сильных, т.е. мигрени* [Красота, здоровье, отдых: Красота (форум) (2005)].

В приведенных примерах очевидно, что *мигрень* и *головная боль* взаимозаменяемы и являются разной формой номинации одного объекта (заболевания).

В профессиональном медицинском дискурсе мигрень и головная боль (цефалгия) не тождественны. Эти термины вступают в гипогиперонимические отношения. Согласно Международной классификации головных болей, на которую опираются медицинские специалисты, мигрень является лишь одной из разновидностей головной боли, то есть мигрень – по сути головная боль, но не всякая головная боль – мигрень. Это же положение отражается и в медицинских статьях. Так, описывая историю изучения мигрени, С.С. Павленко пишет: *Способы лечения головной*

боли, схожей с мигренью, находят в трудах Гиппократа, Цельса и других древних врачей. Употребление в приведенном примере сравнительной конструкции однозначно указывает на наличие в сознании говорящего двух отдельных объектов, хотя и имеющих общие свойства. Это является логической предпосылкой самой возможности сравнения (нельзя сравнивать бегемота и гиппопотама, такая конструкция будет бессмысленной). Головная боль, понимаемая как обобщенное наименование болезненных симптомов в голове, может оказаться мигренью, но может быть и проявлением другого нарушения, хотя частично иметь те же симптомы и признаки, что и мигрень. Иными словами, локализация боли (в голове) не является для профессионального медицинского сознания достаточным критерием для диагностирования мигрени.

В некоторых контекстах гипо-гиперонимические отношения терминов *мигрень* и *головная боль* лежат на поверхности: *В дальнейшем мигрень всё более дифференцировалась в самостоятельное, отличное от других головных болей заболевание.*

Также термин *мигрень* может заменяться синонимическим сочетанием *мигренозная головная боль*, что само по себе предполагает противопоставление – головная боль может быть мигренозной и немигренозной: *Около 60% мигренозных головных болей локализуются с одной стороны или преимущественно с одной стороны.*

Четкое разграничение мигрени и других головных болей обусловлено задачами медицинского дискурса: головная боль имеет разную природу, сопровождается разными симптомами и требует разного лечения. Этим обуславливается необходимость классифицировать клинические случаи и выделять не просто головную боль, как в обыденном языковом сознании, которое не требует дальнейших спецификаций, но выделять различные типы головной боли, за которыми закрепляются свои термины. Правильно поставленный диагноз определяет успех лечения, и именно эффективная борьба с заболеванием является целью как практикующих врачей, так и клинических исследователей. Таким образом, мигрень, являясь разновидностью цефалгии, вписана в жесткую терминосистему, отражающую структуру профессионального знания. Важно, что мигрень находится в определенном отношении с другими заболеваниями. Это первичная головная боль (не вызванная другим заболеванием), которая характеризуется закрепленным набором признаков и противопоставляется другим заболеваниям, также выделяемым на основании четких критериев.

2. Мигрень и головная боль: переносное значение. Если термины *мигрень* и *головная боль* как единицы профессионального дискурса (в узком смысле) предполагают только использование в прямом значении, то как единицы общелитературного языка *мигрень* и *головная боль* часто используются небуквально, приобретают коннотации и переносные значения. Субъективные причины возникновения и непредсказуемость мигрени способствуют приобретения этими единицами отрицательных коннотаций

(эти недуги часто воспринимаются как отговорки). Употребление в переносном значении также несет на себе отрицательную оценку, например: *Для власти Борис Абрамович — что-то вроде мигрени, которую хочется любым способом задавить, но невозможно не замечать.* [Галина Сидорова. Новая маска олигарха (2003) // Совершенно секретно, 2003.02.06].

Ср. использование словосочетания *головная боль* в переносном значении: «Зачем мне лишняя головная боль?» - говорим мы, когда не хотим проблем, забот, которых можно было бы избежать. Употребление *головная боль* вместо *проблема, требующая решения* часто встречается в русской речи: *Перенос сроков и перерасход по смете — это вечная головная боль (в основном, правда, для заказчика).* [Иван Долгов. Как получить заказ (2002) // Биржа плюс свой дом (Н. Новгород), 2002.03.11]; *Недогруженность построенных спортивных объектов — головная боль тех, кто непосредственно занят их эксплуатацией.* [Сергей Маслюк. Замороженные деньги // Русский репортер, № 45 (173), 18 ноября 2010, 2010]; — *И в этом самая большая головная боль, потому что расставлять приоритеты никто не хочет.* [Елена Лозовская. Наука в рамках рационального бюджета // Наука и жизнь, 2009].

И, если учитывать, что *мигрень* в обыденном языковом сознании - головная боль, то это же значение (неприятная проблема) переносится и на слово *мигрень*, то есть срабатывают родо-видовые связи. Однако представляется, что употребление в этом значении слова *мигрень* гораздо экспрессивнее в силу нестандартного использования слова, а также того, что мигрень, как свидетельствуют отобранные контексты, воспринимается как очень сильная боль. В приведенном выше контексте экспрессивность была бы снижена, если бы вместо мигрени автор употребил сочетание *головная боль*: *Для власти Борис Абрамович — что-то вроде головной боли, которую хочется любым способом задавить...* Вообще, *мигрень* в этом значении встречается в контекстах, когда сохраняются связи с первым значением слова (боль). Тогда имеется в виду не болезнь как таковая, и не просто проблема, а скорее ощущения, которые испытывает человек, подверженный мигрени - нечто неприятное, назойливое, не дающее покоя, от чего хочется избавиться любой ценой. Ср. следующие контексты: *А десять лет спустя Мандельштам знал по меньшей мере одного коммуниста — Гессена, который вызывал не мигрень, а чувство признательности за усилия на благо науки.* [Геннадий Горелик. Андрей Сахаров. Наука и свобода (2004)]; *Но во всех, кто остался мне верен, тупая Его величавость вызывала мигрень и блевоту.* [Венедикт Ерофеев. Благая весть (1962)],

в которых акцент сделан именно на ощущения лиц, которым приходится иметь дело с неприятными им людьми, но нет указания на необходимость решить проблему. При этом вовсе не имеется в виду реальная мигрень как болезнь, здесь имеет место гиперболическое употребление: говорится о степени неприятия и даже отвращения героев, а само слово становится средством оценки. Сходно по своим задачам и употребление

слова в следующих отрывках: *Между прочим, отвращение ко всему большевицкому — хотя ему очень хорошо — стало у Леонида Исааковича совсем болезненным, включительно до того, что необходимость сидеть за столом (в разных концах и не разговаривая) с коммунистом на ужине — причем этот единственный коммунист вел себя, по его же словам, весьма прилично — вызывает у него мигрень страшнейшую на всю ночь.* [Геннадий Горелик. Андрей Сахаров. Наука и свобода (2004)]; *Но не мужа Пупсика, а сценарного мужа следователя прокуратуры, который и по роли был полным рефлексующим ничтожеством, да и по жизни у Алексея Михайловича вызывал чуть ли не мигрень.* [Татьяна Соломатина. Девять месяцев, или «Комедия женских положений» (2010)].

Вряд ли возможна синтаксическая конструкция *X - моя мигрень*, такое построение окажется стилистически маркированным, в то время как *X - моя головная боль* вполне приемлема для узуса, что еще раз подтверждает, что в переносном значении мигрень и головная боль не полностью взаимозаменяемы. С другой стороны, был найден один контекст, где с целью избежать лексического повтора *головная боль* в значении 'неприятность, проблема' заменена на *мигрень* в абсолютно том же значении без дополнительных оттенков смысла: *Единственной же головной болью ЦСКА был центровой "Будучности" и сборной Югославии Никола Естратьевич (14 очков + 5 подборов в первой половине), на которого не удавалось найти управу ни Алексееву, ни Моргунову. Однако во втором тайме от мигрени ЦСКА избавил Мирсад Туркан, заколошмативший Естратьевича под обоими щитами и отбивший у него всякую охоту до подвигов.* [Евгений Чежегов. Беглец. ЦСКА разгромил в гостях югославскую «Будучность» (2001) // Известия, 2001.10.26].

Также следует отметить метафорическое употребление слова *мигрень* в художественных текстах. Как было выявлено в процессе исследования, мигрень для русского языкового сознания – интенсивная головная боль и не соотносится с болью в других частях тела. Однако, в художественном дискурсе возможен перенос: *По-видимому, началась своего рода «сердечная мигрень» — чувство, которое я хорошо знал и, хотя не придавал ему особенного значения, все же нашел, что такое направление мыслей действует как любимый мотив.* [А. С. Грин. Бегущая по волнам (1926)].

С медицинской точки зрения такое сочетание возможно: это тот случай, когда «пароксизмы головной боли сочетаются с приступами типа стенокардии или пароксизмальной тахикардии» [<http://doctorvic.ru>]. Но терминологическое употребление словосочетания *сердечная мигрень* отсылает к *сердцу* в его первом прямом значении – «центральный орган кровеносной системы в виде мышечного мешка (у человека в левой стороне грудной полости)» [4]. Однако в анализируемом контексте имеется в виду второе значение слова *сердце*, переносное – «этот орган как символ души, переживаний, чувств, настроений» [4]. Ср. следующий контекст: *Павлин мне и меньше нравится, чем лебедь; моя европейская, более северная душа*

чурается павлина, с которым ей как-то жарко; какая-то мигрень души появляется, когда видишь павлина. [Ю. К. Олеша. Книга прощания (1930–1959)].

В обоих контекстах говорится о внутреннем мире человека, беспокойном, тоскливом состоянии вследствие каких-то воспоминаний, мыслей, ассоциаций – в любом случае причин не просто субъективных, но глубоко личностных.

В другом контексте говорится о коллективном чувстве, вызванном общественными потрясениями, неразберихой, смятением: *Они, на горе себе, поняли, что это «ничтожное облако, мешающее величественному расцвету», не так ничтожно; что эта историческая мигрень, это похмелье после революции не так-то скоро пройдут, и сказали это.* [А. И. Герцен. Былое и думы. Часть восьмая (отрывки) (1865–1868)].

В отличие от предыдущих контекстов, где мигрень (также в переносном значении) – ощущение очень личное, индивидуальное, здесь мигрень характерна для всей послереволюционной эпохи.

Итак, в статье было рассмотрено соотношение понятий мигрень и головная боль в профессиональном и непрофессиональном употреблении. В непрофессиональных контекстах эти единицы синонимичны и допускают взаимную замену. В профессиональном сознании эти термины занимают разные позиции в терминотомии: головная боль как родовое понятие (цефалгия) и ее отдельные разновидности (мигрень, головная боль напряжения и т.д.). В нетерминологическом употреблении мигрень и головная боль приобретают коннотации и переносные значения, но, если их коннотации во многом совпадают, то в переносном употреблении можно увидеть различия.

Список литературы

1. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5–20.
2. Бейлинсон Л.С. Характеристики медико-педагогического дискурса: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2001.
3. Барсукова М.И. Медицинский дискурс: стратегии и тактики речевого поведения врача: дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2007.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / РАН, Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999.

Уровни анализа текстовой эмотивности (на примере текстов художественного стиля)

В статье рассматривается выражение категории текстовой эмотивности в произведениях художественного стиля. Анализируются следующие характеристики эмотивности: эмотивный фон, эмотивная тональность, эмотивная окраска, эмотивная направленность, эмотивная модальность и эмотивные интенции текста.

The article describes expression of the textual emotivity category in the texts of belles-lettres style. The author analyses the following characteristics of emotivity: emotive background, emotive key, emotive coloration, emotive orientation, emotive modality and emotive intensions.

Ключевые слова: текстовая эмотивность, эмотивный фон, эмотивная тональность, эмотивная окраска, эмотивная направленность, эмотивная модальность и эмотивные интенции текста.

Key words: textual emotivity, emotive background, emotive key, emotive coloration, emotive orientation, emotive modality and emotive intensions.

Рассматривая вопросы, связанные с текстовой эмотивностью, ученые обычно останавливаются на одном из ее аспектов. И.В. Арнольд, Т.В. Матвеева, М.Н. Кожина изучают текстовую эмотивность как стилистическую категорию, В.А. Маслова – как набор языковых средств, И.В. Быдина, В.И. Болотов, И.В. Томашева – как один из аспектов семантики текста, Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф, В.Г. Гак – как разновидность модального текста. Современная текстолингвистика позволяет выделять и комплексно изучать различные уровни содержания текста. Это связано с тем, что текст рассматривается как многомерное смысловое пространство.

В данной статье мы рассмотрим проявление текстовой эмотивности опорой на такие характеристики эмотивности, как эмотивный фон, эмотивная тональность, эмотивная окраска, эмотивная направленность, эмотивная модальность и эмотивные интенции текста.

Эмотивный фон текста относится к гносеологическому уровню анализа, на котором передаётся информация о мире, обозначается круг предметов и их свойств, осуществляется членение континуума действительности [2, с. 7]. Формирование когнитивного компонента происходит при «активизации предвосхищающей и оценочной функции эмоций» и связано с определением места описываемого фрагмента действительности в «универсуме ценностей субъекта текстовой деятельности» [2, с. 120–121]. Под эмотивностью здесь понимается выражение знаний об эмоциональном мире чело-

века. Эти знания формируются в виде стереотипов и воплощаются в представлениях об эмоционально маркированных ситуациях, т.е. лично значимых для человека. В.Н. Телия полагает, что именно такое восприятие «создаёт в картине мира презируемое, порицаемое, уничижаемое или, наоборот, уважаемое, такие свойства, которыми восхищаются, которыми умиляются и т.д.» [22, с. 60]. Преобразование фрагмента эмоционального опыта человека в эмотивное содержание связано с существованием механизма перекодировки частной ситуации, послужившей эмоциональным стимулом другой, более общей и распространённой [1, с. 366]. В результате возникает определённый круг тем текста, названных впоследствии В.И. Болотовым эмотемой: эмотема – отрезок текста (от слова до всего текста), смысл которого или форма выражения содержания являются источником эмоционального воздействия [5, с. 18].

С.В. Ионова выделяет три типа ситуаций, которые могут послужить источником появления эмотем [11, с. 37]. Первая из них – прецедентно эмотивные. В любом обществе существуют феномены, хорошо известные членам этого общества и входящие в коллективное когнитивное пространство коммуникантов [13, с. 63]. Такие феномены называет прецедентными. В таком качестве могут выступать и феномены, являющиеся стимулами для возникновения эмоций – мотивационные модули. В.Н. Телия под мотивационным модулем понимает «импульс для создания эмоционального возбуждения», в который входит социологизированный аспект чувства. Этот аспект «связывает чувство с социальным компонентом картины мира данного языкового коллектива, переводит интерперсональное взаимодействие мира и человека во взаимодействие межличностное» [22, с. 60].

Р. Шенк и В. Кинч в своём исследовании выявили круг наиболее универсальных тем текста, пробуждающих эмоции вне зависимости от контекста: смерть, опасность, власть, секс, хаос, любовь [29, с. 128].

Вторая группа – ситуации, основанные на категории «ненормы». По мнению В.И. Болотова, в тексте интеллектуальная информация передаётся при помощи категории нормы (языковой и содержательной), а эмоциональная – при помощи категории «ненормы» (ложность относительно смысла текста) [5, с. 19]. В.И. Болотов выявил типы отношений между субъектом, объектом и действительностью, «ненорма» в которых связывается с эмотивностью содержания текста: человек – вселенная, человек – природа, человек – пространство и время, деятельность человека и его возраст, мотив – деятельность, действие – цель, характер субъекта – его деятельность и т.п. [5, с. 23–38].

Третью группу составляют ситуации, эксплицирующие эмоциональные состояния. Их отличие от ситуаций, вызывающих данное состояние, связано, по мнению С.В. Ионовой, с различием предмета описания как объективного явления и как субъективного чувства [11, с. 40]. Например, Ю.С. Степанов, разбирая концепт «радость» в русском языке, разграничивает два понятия: а) радость как ощущение, внутреннее чувство и б) ра-

дость как то, что даёт повод для данного ощущения [21, с. 303]. Второе понятие показывает эмотивную ситуацию, тогда как первое раскрывает ситуацию, в которой эксплицируются нюансы данного эмоционального переживания.

Эмотивный фон художественного произведения строится на принципе общности тезаурусов, фоновых знаний автора и адресатов текста. Писатель отбирает в качестве тем будущих произведений такие эпизоды жизни, которые, как он предполагает, окажутся понятными читателю, созвучными его эмоциональному миру, вызовут ответные чувства [11, с. 145]. Это утверждение подчёркивает важность эмотивных тем, основанных на знании прецедентных эмоциональных ситуаций, в формировании эмотивного содержания текстов художественного стиля. В качестве примера можно привести названия некоторых произведений, раскрывающих тему «любовь»: “Et je baise tes lèvres” Catherine H., “L’amour dure trois ans” F. Beigbeder, “Je l’aimais” A. Gavalda, “Sex and the city” C. Bushnell и другие.

Способ реализации эмотемы выбирает автор произведения. Одни авторы дают эксплицитное определение характера эмоций, т.е. называют эмоцию, тем самым, обобщая представленную ситуацию: *Sans prévenir, mon collègue les deux mains sur le bide dégueule sur le tapis. Je ne comprends pas, je ne comprends pas... ...Mon sang se retire, je ne comprends pas l’horreur* [26].

В других случаях эксплицитная оценка эмоциональной ситуации не даётся, но полностью воспроизводится в художественном тексте. Характер эмотивности определяется здесь на основе эмоционального опыта читателя. В следующем примере описываются состояния влюблённости\ любви\ желания: *Penchée sur ta bouche, je pose la mienne doucement. C’est un contact subtil, une émotion m’envahit. Est-ce la douceur de nos chairs? Le contact de nos souffles? Sans aller plus loin, je profite de ton abandon pour y joindre le mien. Ne former qu’un au travers de ce toucher éphémère* [26].

Более эффективным способом представления эмоциональных ситуаций является сочетание эмотем различных типов, основанных на выражении эмоционального состояния. Восприятие этих эмотем происходит в соответствии со следующим принципом: «я переживаю пережитое, опыт переживаний и получаю новый опыт» [24, с. 19].

Также существует другой способ экспликации эмоций – описание. Он используется для передачи ощущений, чувств, состояний, настроений. Описание является «статическим» компонентом текста, в отличие от повествования – «динамического» компонента [27, с. 143]. Именно сочетание статического и динамического формирует художественный текст. Динамический характер эмоциональных переживаний обычно показывается при помощи образа или через описание физических реакций, например: *...Les autres avaient haussé les épaules et s’étaient détournés. Mais pas lui. Lui avait relâché la carafe et son visage s’était ouvert pour me sourire. C’était la première fois que je le voyais sourire de cette manière* [28, с. 15].

Статический компонент передаётся с помощью описания, например, описания природы для передачи эмоционального состояния человека. *The Fountain shimmered before them, set amidst herbs and flowers rarer and more beautiful than any they had yet seen. The sky burned ruby, and it was time to decide which of them would bathe* [30, с. 31].

Эмоциональные темы в художественном произведении могут быть выражены при помощи диалога, реплик персонажей, где эмоциональное состояние героев может быть не описано, а выражено [27, с. 145]. Например: ... *“Ihr wollt doch whol nicht, daß ich mich so mit Elvis treffe, was? Fast nackt?”* [24, с. 7].

Среди текстов художественного стиля важное место отводится эмотемам, основанным на категории ненормы. Для жанров фантастики и сказки противопоставление представляемого законам логики и рациональности является основным принципом формирования содержания. В таких произведениях для реализации эмотемы автор обычно опирается на эмотемы другого типа (относящиеся к типичным ситуациям и описывающие реальные эмоциональные состояния). *High on a hill in an enchanted garden, enclosed by tall walls and protected by strong magic, flowed the Fountain of Fair Fortune* [30, с. 21].

Определяя виды эмотивной тональности, мы основываемся на существующей классификации высказываний с точки зрения видов их оценочности [17] и классификацию видов дискурсов с точки зрения их коммуникативной направленности [25].

Выделяя типы оценок, Т.В. Маркелова выявляет высказывания субъектного, объектного и предикатного типов, связанные с направленностью оценки на субъекты коммуникации, на элементы содержания высказывания или на коммуникативную ситуацию в целом [17, с. 78]. К. Каффи и Р. Дженни, основываясь на коммуникативной направленности текстов, выделяют автороцентрический, содержательноцентрический, адресатоцентрический тексты [25, с. 361].

С.В. Ионова предлагает различать тексты с точки зрения видов их эмотивной тональности, а именно:

1) эмотивная тональность эгоцентрического (автороцентрического) типа, которая формируется характером авторской эмоциональности, выраженностью эмотивной личности автора;

2) эмотивная тональность объектного типа, в которой на первый план выходит эмоциональное отношение автора к содержанию текста, выражается эмоциональная оценка;

3) эмотивная тональность адресатного типа, ориентированная на эмоциональную сферу и связанная с чувствами и эмоциональным опытом читателя [11, с. 43].

Таким образом, эмотивная тональность предстаёт в виде разновидности концептуальной информации текста и функционирует на его коммуни-

кативном уровне, отражая эмоциональную часть прагматических стратегий автора текста.

Если рассматривать тональность как текстовую категорию, содержание которой состоит в психическом самораскрытии автора и усиленном воздействии на адресата [19, с. 211], то её изучение должно предваряться определением типа автора в тексте.

М.М. Бахтин выделяет три типичных случая отношения «автор - герой»: 1) «герой завладевает автором» - автор видит мир глазами героя, переживая события его жизни; 2) «автор завладевает героем» - писатель вкладывает эмоции и мысли автора в героя, особенно если герой автобиографичен; 3) «герой является сам себе авторитетом» [3, с. 18–21].

В художественных произведениях, где «герой завладевает автором», эмотивная тональность выражается эмоциями персонажа, от лица которого ведётся рассказ. Для текстов данного типа характерно повествование от 1-ого лица и эксплицитное выражение эмоций героя. Автор в данном случае выступает в роли избранного им персонажа и эмотивная тональность формируется с учётом характерных черт персонажа, а не автора, например: ... *Aussi appelé chez moi. Composé le code du répondeur. Des messages sans importance.*

Qu'allais-je donc imaginer?

Et de nouveau, les larmes sont venues [28, с. 16].

Если в роли повествователя выступает «наивный герой»: ребёнок или человек, не искушённый в делах [15, с. 146], то события, о которых идёт речь, приобретают неожиданную интерпретацию, окрашиваясь эмоцией, не свойственной для данной ситуации: *Elvis sieht verblüfft nach unten auf den Boden. "Wer ist denn das?" fragt er und starrt Brüderchen an. Brüderchen liegt still wie eine Leiche.*

"Tot, tot, ich bin mause tot", sagt er monoton mit geschlossenen Augen. "Mona will nur tote Leichen, wenn du hier bist" [24, с. 20].

Тональность помогает читателю установить тип рассказчика и определить своё отношение к нему (сочувствие, жалость, иронию, одобрение и т.д.).

Герой – «сам для себя авторитет» частично берёт на себя роль писателя или пародирует других рассказчиков.

В художественных текстах, где авторское «Я» не определено, обычно преобладает тональность объективного типа. В данных текстах в задачу повествователя входит выражение эмоционального отношения к различным сторонам содержания произведения: событий, фактов, ситуаций, поведения героев, их внешности и характера и т.д. Такая тональность редко является доминирующей. Однако она обладает большой прагматической силой, и нередко единичное её проявление определяет характер эмотивной тональности всего текста.

But though Death searched for the third brother for many years, he was never able to find him. It was only when he had attained a great age that the

youngest brother finally took off the Cloak of Invisibility and gave it to his son. And then he greeted Death as an old friend, and went with him gladly, and, equals, they departed this life [30, с. 92].

При адресатной тональности художественного текста интонации одобрения/неодобрения, радости/отчаяния и т.д. основываются на эмоциональной оценке объекта художественного осмысления автором-рассказчиком или лирическим героем. Основной характерной чертой данного типа является возможность прямой апелляции к чувствам адресатов, стремление писателя сократить дистанцию между автором и читателем. Образ автора определяет особенности интонации, с которой писатель обращается к читателю. Эмотивная тональность реализуется с помощью восклицательных, вопросительных и побудительных высказываний, используемых для привлечения внимания читателей, например: *Oui, je sais, je le sais bien, mais comprenez-moi: je n'y arrive pas. D'abord qu'est-ce que ça veut dire, vivre? Qu'est-ce que ça veut dire?* [28, с. 17].

Отображение эмотивных компонентов текста осуществляется благодаря системе эмотивных средств, а также при помощи текстовых средств передачи эмоциональной информации. Совокупность всех средств эмотивности в тексте, их отбор и сочетание называют эмотивной окраской текста [11, с. 46]. В.А. Маслова считает, что эмотивные языковые средства не обеспечивают возникновение адекватного эмоционального эффекта [16, с. 185], следовательно, наличие эмотивов в тексте не может являться причиной его эмотивного характера.

Текстовая эмотивность предстаёт перед нами как реализованные эмоциональные интенции автора, зафиксированные в письменной форме. Процесс её восприятия состоит в расшифровке эмотивных знаков. По мнению А.Г. Баранова «ни одно из средств выражения внутреннего переживания не обладает самостоятельностью, и только разные их комбинации в высказывании и тексте с разной полнотой и определенностью передают содержание эмоционального состояния личности» [2, с. 112]. В процессе восприятия текста данное эмотивное средство «включает цепочку эмоциональных процессов, что немедленно сказывается на выявлении личностных смыслов заданного в тексте содержания» [16, с. 190].

Таким образом, под эмотивной окраской понимают набор языковых и текстовых средств, используемых автором для кодирования эмоционального содержания. Эмотивная окраска текстов художественного стиля отличается высокой плотностью их «эмотивной ткани» [23], которая формируется при помощи эмотивов. Характерной чертой присутствия эмотивов в тексте является их способность притягивать друг друга, образуя целые эмотивные комплексы.

Aucun message.

Bien sûr.

Suis-je bête.

Suis-je bête...

J'allume la radio, je l'éteins [28, с. 9].

В тексте одновременно могут употребляться несколько способов активации эмоции: названия, описания, выражения.

Доминирующая коммуникативная задача текста предопределяет специфику композиции, особенности расположения эмотивных и неэмотивных тем в тексте, их статус и характер взаимодействия. Эмотивные элементы, окружая повествование с обеих сторон, создают, по мнению В.Г. Гака, «психологический кадр», или эмоциональную рамку [10, с. 647–650] текста. Такая композиция ориентирует читателя на эмоциональное восприятие произведения.

В художественном тексте возможно использование одновременно нескольких литературных приёмов для передачи эмоционального состояния. С помощью различных средств языка, контекстуальных и стилистических приёмов осуществляется «перевод понятийного плана языка в образный» [12, с. 202]. Образные средства играют особую роль в художественном стиле: они выражают суть художественного мышления и видения мира. Эта особенность позволяет художественному тексту передавать эмоции по двум каналам (рационально-логическому и образному), тем самым, обуславливая высокую степень плотности эмотивной ткани текста. Плотность эмотивной ткани возможна благодаря, например, реализации нескольких типов эмотем и эмотивной тональности, каждая из которых маркируется средствами отражения эмоций.

Важно отметить, что использование эмотивных средств в художественных текстах не подчиняется каким-либо правилам, а является отражением эмоциональных интенций автора.

Рассматривая эмотивность текста художественного стиля, необходимо учитывать как его содержательные, так и формальные характеристики, изучая художественное произведение как «гармоническое целое, характеризующееся выверенным соотношением пропорций» [18, с. 142].

«Эмотивная направленность» имеет два различных толкования. В широком смысле она означает «адресованность» к каким-либо элементам ситуации, к непосредственному окружению [7; 8]. В узком смысле под «направленностью» понимают «транзитивность эмоций, допускающую их разделение по дихотомическому принципу: эмоции, могущие обратиться на самого субъекта, например, гнев, или же – на других людей – ненависть» [8, с. 28]. Тем самым, появляется основание для разделения средств выражения, различающих эмоциональное состояние на эмоциональное переживание и эмоциональное отношение. Эмоциональное переживание включает в себя субъект переживания и эмоциональный признак. Эмоциональное отношение, в свою очередь, состоит из субъекта переживания, эмоционального признака и объекта, на который направлены эмоции. А. Вежбицкая в качестве признака, ограничивающего эмоциональные переживания от эмоциональных отношений, приводит признак «это плохо для меня» и «это плохо» [6, с. 634].

В качестве иллюстрации выражения эмотивной направленности приведём два отрывка. *Aber der Mann ist längst weiter gegangen. Dann dreht er sich noch einmal um und zeigt auf Papas Füße. "Besoffen am hellichten Tag!"-ruft er. "Es ist eine Schande!"* [24, с. 27]. В данном примере мужчина, увидев, что отец семейства, о котором идёт речь в данном произведении, находится на улице в тапочках, сразу же приходит к выводу, что он пьян, и кричит ему вслед, что быть пьяным – это стыдно, то есть «это плохо».

"Gut?" fragt sie fröhlich. Martin nickt. "Kann man das raus waschen?"-fragt er und zeigt auf die Strähne, die leuchtend und knallblau in seine Stirnfällt [24, с. 33]. В приведённом отрывке рассказывается, как Мартин делает в парикмахерской модную стрижку, но, увидев своё отражение в зеркале, единственное, что он может вымолвить – можно ли смыть покрашенные пряди, т.е. то, что он увидел – «плохо для него/меня».

Модальность – феномен многоаспектный. Традиционно модальность рассматривалась как обязательный признак предложения, при этом выделялась отдельно объективная и субъективная модальность. Под объективной модальностью понимают отношение высказывания к внеязыковой действительности. Под субъективной модальностью видят выражение отношения говорящего/пишущего к тому, что он сообщает [14, с. 11]. Мы считаем, что именно субъективная модальность включает в себе эмоциональный аспект. Она обозначает выражаемое в предложении эмоциональное отношение адресата к сообщаемому. Анализ языковых средств, используемых в этих целях, определяет их модус, модальность, а затем и интегральную эмотивную модальность всего текста. Модусы могут быть разнообразны: интерес-безразличие, страх-бесстрашие, симпатия-неприязнь, любовь-ненависть, уважение-неуважение и т.д.

- J'ai aimé une femme... Je ne te parle pas de Suzanne, je te parle d'une autre femme.

J'avais rouvert les yeux.

- Je l'ai aimée plus que tout. Plus que tout [28, с. 75].

В. Г. Гак на примере французского и русского языков выделяет три типологические особенности проявления модуса: а) выраженность и невыраженность модуса; б) личная и неличная форма модуса – отношение говорящего к сообщению во французском языке обозначается личными формами, тогда как в русском – безличными оборотами или существительными; в) место модального элемента в высказывании – перемещение модуса в середину или в конец предложения выполняет стилистическую функцию и подчёркивает эмоциональную окрашенность речи [10, с. 269–271].

В нашем исследовании понятие эмотивная модальность используется для обозначения выражаемого в высказывании эмоционального отношения адресанта к сообщаемому. В лингвистике «интенция» используется как целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, существующими в данном обществе [20]. Интенция приравнивается здесь к цели высказывания. Го-

ворящий осуществляет своё высказывание с какой-то коммуникативной целью. При общении передача сообщений характеризуется тем, что она происходит осознанно и целенаправленно. Можно сказать, что художественные тексты имеют несколько коммуникативных интенций. Тот или иной тип коммуникативной интенции соотносится с выражением различных интенциональных состояний субъекта.

Выделяют два основных вида коммуникативных эмотивных интенций: эмоциональное воздействие и эмоциональное выражение. Е.М. Вольф считает, что эмоциональное воздействие реализуется в высказываниях, иллюкутивной целью которых является эвокация определённых эмоций у адресата, а эмоциональное выражение – в высказываниях, иллюкутивная цель которых состоит в выражении эмоционального состояния говорящего [9, с. 166–167]. Однако их разграничение считается условным, так как во многих случаях едва ли можно говорить о раздельном существовании подобных интенций.

В данной статье мы рассматривали выражение категории текстовой эмотивности на примере текстов художественных произведений. Проанализировав проявление таких характеристик эмотивности, как эмотивный фон, эмотивная тональность, эмотивная окраска, эмотивная направленность, эмотивная модальность, эмотивные интенции, можно сделать вывод, что именно соотношение данных характеристик составляет эмотивность текстов художественного стиля.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР, 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 356–367.
2. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. – Ростов н/Д., 1993.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
4. Богин Г.И. Типология понимания текста. – Калинин, 1986.
5. Болотов В.И. Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности. Основы эмотивной стилистики текста. – Ташкент: Фан, 1981.
6. Вежбицкая А. Семантические универсалии в описании языков. – М.: Языки русской культуры, 1999.
7. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений. – М., 1976.
8. Витт Н.В. Эмоциональная регуляция речевого поведения при общении. – М: Изд-во МГПИИЯ им. М. Тореза, 1983.
9. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М., 1985.
10. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Языки русской культуры, 1998.
11. Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: дис. ... канд. филол. наук, 1998.
12. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. Учебник для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1983.
13. Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология, 1997. – № 3. – С. 62–76.

14. Ленъко Г.Н. Выражение категории эмотивности в художественных произведениях французских, английских и немецких авторов конца XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011.
15. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1988.
16. Маслова В.А. Параметры экспрессивности текста // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – С. 179–205.
17. Маркелова Т.В. Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке. – М.: МПУ, 1993.
18. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте тестовых категорий. – Свердловск, 1990.
19. Матвеева Т.В. Тональность разговорного текста: три способа описания // *Stylistica*. – Opole, 1996. – Vol. V. – С. 210–221.
20. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. XVII. Теория речевых актов. – С. 170–195.
21. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997.
22. Телия В.Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – С. 36–67.
23. Шаховский В.И. Типы языковых значений эмотивной лексики // Вопросы языкознания. – 1994. – № 1. – С. 20–26.
24. Boie Kirsten. Die liebe Familie. – FAKTOR FÜNF, 2004.
25. Caffi C., Janney R. Toward a Pragmatics of Emotive Communication // *Journal of Pragmatics*. – 1994. – V. 22. – P. 325–373.
26. Catherine H Et je baiseteslèvres. – In *LibroVeritas*, 2008.
27. Dijkstra K., Zwaan B., Graesser A., Magliano J. Character and Reader Emotions in Literary Texts // *Poetics*. – V. 23. – 1994. – P. 139–157.
28. Gavalda Anna Je l'aimais. – *Le dilettante*, 2002.
29. Kneepkens E.W.E.M., Zwaan R.A. Emotions and Literary Text Comprehension // *Poetics*. – V. 23. – 1994–1995. – P. 125–138.
30. Rowling J.K. The Tales of Beedle the Bard. – Children's High Level Group, 2008.

Фразеология и прецедентные тексты в рекламе: контекстуальное использование нетрансформированных устойчивых выражений

В статье рассматриваются особенности использования контекстуально не модифицированных устойчивых выражений в слоганах для коммерческой и социальной рекламы, а также в слоганах к полнометражным фильмам. Освещаются теоретические и практические аспекты контекстуального использования устойчивых выражений; представлена авторская классификация.

The article is devoted to implementation peculiarities of contextually non-transformed set expressions used in slogans for full-length films, commercial and public social advertisement. Theoretical and practical aspects of contextual use of set expressions are covered. Proper classification is introduced.

Ключевые слова: устойчивое выражение, фразеологическая единица, прецедентный текст, рекламный слоган, коммерческая реклама, социальная реклама, узуальное и окказиональное употребление.

Key words: set expression, phraseological unit, precedent text, advertising slogan, commercial advertisement, public social advertisement, usual and occasional use.

В повседневной жизни мы имеем дело с рекламой в ее различных проявлениях, начиная с рекламы товаров, услуг, кинофильмов и заканчивая рекламой социальной. Несмотря на то, что существует так много разновидностей рекламы, их объединяет общая цель – привлечение внимания реципиента. Ее достижение напрямую зависит от оригинальности заголовка, слогана и основного рекламного текста, поэтому копирайтеры используют различные приемы, формирующие своеобразный язык рекламы. Среди таких приемов выделяют использование контекстуально трансформированных и нетрансформированных фразеологических единиц (ФЕ) [2, с. 11, 17], а также прецедентных текстов [13, с. 216], которые легли в основу слоганов для товаров, услуг, социальной рекламы и полнометражных кинофильмов.

Целью статьи является анализ контекстуально не трансформированных устойчивых выражений (УВ) с учетом стилистических особенностей исследуемого текста. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: изучение теоретического аспекта проблемы (работ отечественных и зарубежных исследователей), а также существующих классификаций трансформаций устойчивых выражений [19, с. 167]; исследование случаев употребления УВ для выявления наиболее распространенных в русскоязычных и англоязычных слоганах в сопоставительном аспекте и создание собственной классификации приемов.

Мы проанализировали слоганы для коммерческой и социальной рекламы, а также слоганы к полнометражным кинофильмам. В качестве материала исследования было рассмотрено по 150 примеров на русском и английском языках для каждой разновидности рекламного слогана соответственно. В рамках этих примеров нами было зафиксировано 45 случаев употребления контекстуально не модифицированных ФЕ и 13 случаев употребления контекстуально не трансформированных прецедентных текстов на русском и английском языках.

Перед тем, как перейти к основным теоретическим аспектам нашей статьи, мы считаем необходимым определить содержание понятия устойчивое выражение. В своей работе мы придерживаемся мнения И.В. Арнольд, которая противопоставляет устойчивые выражения «переменным» и «полупеременным» сочетаниям (например, модель, состоящая из глагола «go», после которого следует предлог) [19, с. 167]. Под устойчивым выражением («set expression») мы понимаем комплекс, состоящий из двух или более слов, сочетание которых составляет единицу с целостным значением [19, с. 165]. И.В. Арнольд подчеркивает, что термин «устойчивое выражение» говорит сам за себя, так как первый компонент данного словосочетания уже указывает на самую важную характеристику таких единиц: устойчивость, стабильность, а также их «закрепленную» и «шаблонную» природу [19, с. 166]. К УВ мы относим ФЕ и прецедентные тексты, поскольку и те, и другие характеризуются устойчивостью или воспроизводимостью и стабильностью [13, с. 216].

Функционирование УВ в контексте является одним из важнейших направлений лингвистических исследований в настоящее время и вызывает интерес как отечественных, так и зарубежных ученых. А.В. Кунин стал одним из первых отечественных лингвистов, осветивших в своей работе проблему узуального и окказионального использования ФЕ в контексте [16, с. 232–248]. В учебном пособии «Курс фразеологии современного английского языка» исследователь отмечает, что при окказиональном употреблении ФЕ может увеличиться их экспрессивность, стилистика и семантика как следствие возникновения «ситуативно обусловленного смысла» [16, с. 246]. Для рекламы это играет немаловажную роль. Среди исследователей также можно отметить А. Начисчионе [22, с. 19–47], Е.Ф. Арсентьеву [2], Н.В. Коноплеву [15, с. 161–166]. Взаимодействие фразеологии и рекламы освещается с разных сторон в работах многих исследователей, например, в статьях В.В. Бегун [9, с. 31–37] и Н.О. Долгих [11, с. 39–44], учебных пособиях Ю.С. Бернадской [10], Е.Н. Сердобинцевой [18] и Е.Б. Кургановой [17], диссертациях Л.П. Амири [1] и Е.Ю. Кабановой [12].

Ю.С. Бернадская, в рамках четырех «интралингвистических» особенностей рекламного текста, указывает на выбор определенных лексических средств. Автор отводит особую роль трансформации разнообразных клишированных выражений, цитат и паремий (поговорок и пословиц): «Узна-

ваемость фразеологизма повышает способность потребителя воспринимать, запоминать и воспроизводить слоган» [10, с. 76]. Так, например, используя ФЕ в повседневной речи, реципиент может вспомнить рекламный слоган, содержащий данное УВ. Такое намеренное изменение и использование ФЕ в рекламе относится к категории окказиональной контекстуальной трансформации [16, с. 232–248]. Ю.С. Бернадская предлагает следующую авторскую классификацию модификаций ФЕ в рекламе: парафраз (замена одного из компонентов), чистый фразеологизм (использование готового сочетания или сочетания с добавлением компонента), переосмысленный фразеологизм (использование буквального значения компонентов, входящих в состав ФЕ) и использование фразеологизма для обыгрывания бренда [10, с. 76–77].

Н.В. Коноплева дает подробный обзор литературы, посвященной контекстуальному функционированию ФЕ, и предлагает следующую обобщенную классификацию трансформаций ФЕ [15, с. 162–163]. К первой группе автор относит изменения семантического характера, которые не нарушают структуру ФЕ. Сюда Н. В. Коноплева включает фразеологический каламбур или игру слов и изменение стилистической принадлежности ФЕ. Ко второй группе были отнесены структурно-семантические преобразования. В третью группу включены сложные преобразования, такие как расширенная метафора, фразеологический повтор, фразеологическое насыщение контекста и др. [15, с. 163]. Мы можем встретить вышеперечисленные преобразования в художественных, публицистических или иных текстах, обладающих некоторой степенью протяженности. Однако если речь идет о трансформации УВ в рекламных слоганах, нужно иметь в виду стилистические особенности данного текста. Слоган – это, прежде всего, краткий рекламный текст, содержащий лаконично выраженный призыв. В связи с этим мы не можем говорить о наличии сложных преобразований УВ в рекламных слоганах.

В данной статье мы подробно остановимся на анализе контекстуально не модифицированных УВ в языке рекламы. Контекстуально не трансформированная ФЕ – это единица, которая используется «в контексте в основной, словарной устоявшейся форме» [2, с. 11]. Поскольку к УВ мы относим не только ФЕ, но и прецедентный текст, то мы можем анализировать последний с точки зрения его компонентного состава. По определению Е.Ф. Арсентьевой, «отсутствие видимых изменений в форме фразеологизмов способствует их быстрому распознаванию носителями языка» [2, с. 11], однако, контекст может повлиять на устоявшееся значение единицы и способствовать появлению значения окказионального [2, с. 11]. Это можно проиллюстрировать тем, что в результате проведенного анализа, в рамках использования ФЕ мы выделили игру слов, основанную на двойной актуализации, т.е. сочетании устоявшегося значения ФЕ и буквального значения компонентов, входящих в состав единицы [16, с. 246], а также узуальное употребление фразеологизма [16, с. 232–248].

Итак, мы проанализировали слоганы, содержащие ФЕ. Рассмотрим игру слов, основанную на полной двойной актуализации, зафиксированную в коммерческой рекламе: «*Ясный взгляд в мгновение ока*» – слоган фирмы «Визин», производителя глазных капель [7]. В его основе лежит фразеологизм «*в мгновение ока*», используемый в значении «быстро, ментально». В данном примере эмотивность и экспрессивность слогана повышается не только за счет использования фразеологического сращения, но и благодаря своеобразной игре слов: существительное «око» как составляющая часть фразеологической единицы относится к тому же семантическому полю, что и «взгляд».

«*Where good ideas grow on trees*» – слоган американской лесопромышленной компании «International Paper Company» [7]. Рекламный текст создан с использованием фразеологического сращения «*to grow on trees*». Его буквальное значение – «расти на деревьях», тогда как словарное – «достаться без особых усилий, быть в избытке». В данном слогане делается отсылка к лексическому значению слова «tree» («дерево»), так как бумагу делают из древесины. Прилагательное «good» («хороший») придает позитивную коннотацию всему предложению.

Рассмотрим игру слов, основанную на полной двойной актуализации, зафиксированную в слоганах к фильмам: «*Восстав из пепла, возродится надежда*» – перевод слогана к фильму «*Flight of the Phoenix*» («Полет Феникса»), 2004 г., США, боевик, триллер [14]. В данном примере используется ФЕ «восставать из пепла», которая является частью крылатого выражения «восстать, как Феникс из пепла», используемого в значении «возрождаться, возвращаться». С помощью этого фразеологического сращения в слогане обыгрывается название фильма «Полет Феникса» и связываются воедино заголовок и рекламный текст. «*Dark secrets will come to light*» («Раскроются тёмные тайны») – слоган для фильма «*Beautiful Creatures*» («Прекрасные создания»), 2013 г., США, фэнтези, драма [14]. В основу слогана положено фразеологическое сращение «*come to light*», которое имеет значение «обнаружиться, стать известным». В данном случае создатели краткого рекламного текста играют на противопоставлении двух слов: «dark» («темный») и «light» («свет»). В связи с этим актуализируется буквальное значение слова «light», входящее в состав фразеологического сращения, что делает слоган более экспрессивным.

Рассмотрим игру слов, основанную на полной двойной актуализации, зафиксированную в социальной рекламе: «*Кто не рискует – тот не пьет шампанское. Кто пьет за рулем – рискует потерять все*» – слоган для ГИБДД г. Казани [6]. Данный рекламный текст создан с использованием выражения «*Кто не рискует – тот не пьет шампанское*», которое имеет следующее фигуральное значение: «тот, кто не может взять на себя риски, никогда не добьется большого успеха». Благодаря расширению контекста с помощью добавления второго предложения значение ФЕ обыгрывается с иного ракурса. Слово «шампанское», символизирующее «успех», в посло-

вице становится обозначением любого алкоголя. «*Early to bed and early to rise, makes you healthy, wealthy, and wise*» – слоган для рекламы в поддержку здорового образа жизни [8]. В основу слогана легла пословица «*Early to bed and early to rise, makes a man healthy, wealthy, and wise*», которая имеет русскоязычный аналог «*Кто рано ложится и рано встает, здоровье, богатство и ум наживет*». Буквальное значение лексических единиц, входящих в состав данной ФЕ, соответствуют нуждам рекламной кампании. Пословицы – источник народной мудрости, поэтому истинность этого высказывания не подвергается сомнению.

Рассмотрим узуальное употребление фразеологизма, которое было зафиксировано в коммерческой рекламе: «*Семь бед – один ответ*» - слоган для лекарства от простуды «Coldrex». В рекламном контексте слоган указывает на рекламируемое лекарство, которое избавит от семи недугов. Данный краткий текст был создан с использованием пословицы «семь бед – один ответ», которая употребляется в значении «много проблем, одно решение». В этом случае мы наблюдаем узуальное использование ФЕ без добавления дополнительных компонентов [7]. «*The insurance people who believe in fair play*» - слоган для страховой компании «CIS Co-operative insurance», Великобритания [6]. В основе данного краткого текста лежит фразеологическое сращение «fairplay», которое обозначает «порядочность». Слоган может быть передан на русский язык следующим образом: «Страховые агенты, которые играют по правилам». В данном примере мы можем выделить узуальное использование фразеологизма с добавлением компонентов для включения фразеологического сращения в контекст и его приближения к нуждам рекламной кампании.

Рассмотрим узуальное употребление фразеологизма, которое было зафиксировано в слоганах к фильмам: «*В мгновение ока мир изменился навсегда*» – слоган к фильму «The Road» («Дорога»), 2009 г., США, драма, приключения. Данный краткий текст был создан с использованием фразеологического сращения «в мгновение ока», употребляющегося в значении «быстро, моментально». Здесь мы можем отметить использование чистого фразеологизма с добавлением компонентов в конце [14]. «*Things fall down. People look up. And when it rains, it pours*» – слоган к фильму «Magnolia» (Магнолия), 1999 г., США, драма. Составляющей частью слогана является ФЕ «when it rains, it pours», имеющая русский аналог «пришла беда – отворяй ворота» или «беда не приходит одна». В данном примере используется фразеологизм с добавлением компонентов в начале [3].

Рассмотрим узуальное употребление фразеологизма, зафиксированное в социальной рекламе: «*Первое слово дорожке второго. Проверьте ранее согласованные условия кредитного договора перед подписанием*» – слоган для социальной рекламной кампании банка «Уралсиб» по повышению финансовой грамотности граждан. В основе слогана лежит ФЕ «первое слово дорожке второго», которое употребляется в значении «человеку или компании следует держать изначально данное слово». В данном примере мы на-

блюдаем узуальное использование фразеологизма без добавления компонентов [4].

Проанализировав краткие рекламные тексты, мы обнаружили использование в них прецедентных текстов. Огромный вклад в развитие этого понятия внес Ю.Н. Караулов. Исследователь называет прецедентными те тексты, которые были сформированы из литературных и фольклорных произведений, вошедших в культурную копилку нашей страны и стран зарубежья. Таким образом, среди основных характеристик прецедентных текстов ученый выделяет «хрестоматийность» и «общеизвестность» [13, с. 217]. К таким текстам мы также можем отнести крылатые выражения, а также цитаты из кинофильмов, слоганы и изречения известных исторических личностей, чье творчество стало частью мировой культуры.

Рассмотрим функционирование прецедентных текстов в коммерческой рекламе: «*Делаешь, так делай, и смотри на результат*» – русский перевод слогана для частного госпиталя «Королевство» в городе Брно [8]. Оригинальный слоган представляет собой крылатое выражение на латыни «*Age, quod agis, et respice finem*», дающее рекомендацию быть внимательным к своему делу и заботиться о его конечном результате. Данный слоган свидетельствует о высоком качестве предоставляемых медицинских услуг: с одной стороны, оригинальный слоган написан на латыни, которая является языком медицины; с другой стороны, краткий рекламный текст подчеркивает, что для представителей данного медицинского центра важен как сам процесс лечения, так и его результат. «*Health is not valued till sickness comes*» («Здоровье не ценится до тех пор, пока не придет болезнь» – слоган компании «Egin PhysioFitness» [8]. Краткий рекламный текст восходит к известному изречению Томаса Фуллера (Thomas Fuller). Благодаря данному слогану компания подчеркивает важность значения крепкого здоровья и предлагает свои услуги для его восстановления.

Рассмотрим функционирование прецедентных текстов в слоганах к фильмам: «*Жребий брошен*» – слоган к фильму «Параграф 78: Фильм первый», 2007 г., Россия, фантастика, боевик [14]. Слоган восходит к изречению Гая Юлия Цезаря, которое он произнес во время перехода реки Рубикон. Данное выражение имеет иносказательное значение; употребивший его подчеркивает, что решение принято окончательно и назад дороги нет. «*Life is like a box of chocolates...you never know what you're gonna get*» – слоган к фильму «Forrest Gump» («Форрест Гамп»), 1994 г., США, драма, мелодрама [14]. Данная цитата была переведена на русский: «Жизнь как коробка шоколадных конфет: никогда не знаешь, какая начинка тебе попадет». Фраза взята непосредственно из фильма и является ключевой для его интерпретации.

Рассмотрим функционирование прецедентных текстов в социальной рекламе: «*Джентельмены предпочитают блондинок, не носящих меха*» – слоган агитационной кампании организации «People For The Ethical Treatment Of Animals» [7]. Прецедентный текст «Джентельмены предпочитают

блондинок» (с английского: «*Gentlemen prefer blondes*») стал известен благодаря одноименному роману и фильму. В данном слогане контекст расширен с помощью добавления в конце прецедентного текста, что позволяет приблизить его к нуждам рекламной кампании. «*A mind is a terrible thing to waste and a waist is a terrible thing to mind*» – слоган в поддержку правильного образа жизни: «Не растрачивайте ум и берегите талию» [8]. Первая часть данного краткого текста восходит к слогану фонда «the United Negro College Fund». Пример содержит повторение двух одинаковых конструкций: «...*is a terrible thing to...*». Также мы наблюдаем игру слов с использованием перехода слова из одной части речи в другую: «*a mind*» (существительное) – «*to mind*» (глагол) и употреблением омофонов – слов, одинаковых по звучанию, но различных по написанию и смыслу: «*to waste*» – «*a waist*».

Итак, в результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что в слоганах для коммерческой и социальной рекламы, а также в слоганах к полнометражным фильмам активно используются контекстуально не трансформированные фразеологизмы и прецедентные тексты.

В рамках использования контекстуально не трансформированных ФЕ мы выделили два приема: игру слов, основанную на двойной актуализации, и узуальное употребление фразеологизма. Прием двойной актуализации в русском языке является более частотным, чем в английском. В русском языке он представлен 13 единицами и чаще всего встречается в коммерческой рекламе. Узуальное употребление фразеологизма является более распространенным приемом в английском языке (12 единиц), количественно превалируя в слоганах к фильмам.

В результате исследования типов ФЕ, которые легли в основу рекламных слоганов, мы обнаружили, что при создании слоганов для коммерческой рекламы в равной степени используются как фразеологические единства, так и фразеологические сращения, что придает большее семантическое своеобразие и экспрессивность краткому рекламному тексту. В слоганах к фильмам чаще всего используются фразеологические сращения, что обусловлено необходимостью в лаконичной передаче значения. В основу слоганов для социальной рекламы авторы чаще закладывают пословицы. Пословица представляет собой источник народной мудрости, поэтому истинность того или иного текста, содержащего данную единицу, не подвергается сомнению.

Проанализировав прецедентные тексты в рекламных слоганах, мы пришли к выводу, что их количество в обоих языках значительно меньше, чем ФЕ. Это можно объяснить тем, что при создании рекламы важными факторами являются лаконичность и метафоричность, что в большей степени свойственно ФЕ. Однако случаи употребления прецедентных текстов встречаются во всех трех разновидностях рекламы. Прецедентные тексты закладываются в основу краткого рекламного текста как в чистом виде, так и с добавлением компонента (обычно в конце единицы). В русском языке прецедентные тексты количественно превалируют (9 единиц) и встречаются чаще в коммерческой рекламе.

Список литературы

1. Амири Л.П. Языковая игра в российской и американской рекламе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-н/Д., 2007.
2. Арсентьева Е.Ф. Контекстуальное использование фразеологических единиц. Коллективная монография. – Казань: Хэтэр, 2009.
3. База рекламных слоганов. – [Электронный ресурс]: <http://www.adglitz.com/> (дата обращения: 15.01.2014).
4. База рекламных слоганов. – [Электронный ресурс]: <http://www.advertology.ru/> (дата обращения: 13.01.2014).
5. База афоризмов. – [Электронный ресурс]: <http://www.aphorism.ru/> (дата обращения: 12.01.2014).
6. База рекламных слоганов. – [Электронный ресурс]: <http://www.sloganbase.ru/> (дата обращения: 13.01.2014).
7. База рекламных слоганов. – [Электронный ресурс]: <http://www.textart.ru/> (дата обращения: 15.01.2014).
8. База рекламных слоганов. – [Электронный ресурс]: <http://www.thinksligans.com/> (дата обращения: 15.01.2014).
9. Бегун В.В. Рекламный слоган как трансформация культурных стереотипов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 1 (7). – С. 31–37.
10. Бернадская Ю.С. Текст в рекламе: учеб. пособие. – М.: Юнити-Дана, 2008.
11. Долгих Н.О. Национально-культурная специфика рекламных текстов (по материалам русской и немецкой прессы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 4. – С. 39–44.
12. Кабанова Е.Ю. Идиоматическая фразеология в дискурсе: на материале английской и американской рекламы. – М., 2000.
13. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – 7-е изд. – М.: ЛКИ, 2010.
14. Кинопоиск. – [Электронный ресурс]: <http://www.kinopoisk.ru/> (дата обращения: 15.01.2014).
15. Коноплева Н.В. Контекстуальное использование фразеологических единиц, семантически ориентированных на лиц мужского пола, в английском и русском языках // Известия Российского государственного пед. ун-та им. А.И. Герцена. – 2009. – Вып. 99. – С. 161–166.
16. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: учеб. пос. для ин-тов и фак. иностр. яз. – 3-е изд., стереотип. – Дубна: Феникс+, 2005.
17. Курганова Е.Б. Игровой аспект в современном рекламном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004.
18. Сердобинцева Е.Н. Структура и язык рекламных текстов. – М.: Флинта, 2010.
19. Arnold I.V. The English World. – М.: Высшая школа, 1986.
20. Cambridge International Dictionary of Idioms. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
21. Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs / Richard A. Spears. – New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 2005.
22. Nacicsione A. Phraseological units in discourse: Towards applied stylistics. – Riga: Latvian Academy of Culture, 2001.

Метафоризация как процесс семантического развития терминов в дискурсе специалиста трубопроводного транспорта

В статье рассматривается процесс метафорического терминообразования, основной задачей которого является передача новых понятий специальной области знания. Лексическая составляющая дискурса языковой личности специалиста трубопроводного транспорта – особый объект исследования. Массив терминов изучаемой сферы делится автором на лексико-семантические группы.

The article is devoted to the process of metaphorical term formation, which the main task is to transfer new notions to the specific area of knowledge. The lexical component of discourse of any pipeline transport specialist is a specific object of the research. The author identifies the semantic groups of metaphors from all pipeline transport terms.

Ключевые слова: метафора, дискурс, терминология, трубопроводный транспорт, семантика, лексические группы.

Key words: metaphor, discourse, terminology, pipeline transport, semantics, lexical groups.

Одной из разновидностей семантического способа образования терминов является метафоризация. Традиционно под метафорой понимают выражение, применяемое в переносном значении и основанное на некотором подобии, сходстве сопоставляемых предметов описания и их отношений. Переосмысленное значение сопоставляется здесь с буквальным на основе некоторой внутренней формы, лежащей в основе сравнения. В этом и состоит качество метафоры: она создает сходство за счет двуплановости – приложения к двум субъектам одновременно, так что свойства того, о ком идет речь, просматриваются через свойства того, чьим именем он обозначается [8, с. 87].

На сегодняшний день ученые приходят к мнению, что метафоризация возникает не потому, что она нужна, а потому что без нее нельзя обойтись [3, с. 18]. При этом необходимо подчеркнуть, что метафорическое терминообразование представляет собой процесс номинации, сущность которой состоит в том, чтобы имеющимися номинативными средствами передавать новые понятия специальной области знания. Иными словами, метафора – это своеобразный ключ к пониманию основ мышления и процессов создания ментальных представлений о мире [5, с. 131].

Особую значимость метафора приобретает в специальной терминологии. В процессе метафоризации в языке науки метафора, выступая в функции термина, играет определенную роль в формировании научной

терминологии, обычно она возникает в «промежуточных и переходных случаях, образующихся в ходе развития языка как естественно сложившейся и непрерывно функционирующей знаковой системы» [7, с. 14]. Язык приспосабливается к новым условиям коммуникации, сохраняя при этом относительную стабильность, поэтому многие слова и термины постоянно меняются в семантическом аспекте, не нарушая развития самого языка. Метафора в этом случае помогает адаптироваться языку к действительности.

Учеными установлено, что основным источником переноса семантики термина является общеупотребительная лексика. «Подобно тому, как новые изобретения, новые открытия происходят на основе предшествующего развития науки и техники, так и для обозначения их язык пользуется уже имеющимся лексическим материалом, преобразуя его по тому или иному живому типу словообразования, в том числе используется и лексико-семантический способ, т.е. создание новых значений у уже имеющих слов» [2, с. 59]. И это не удивительно, так как перенос названия общеупотребительного слова на термин является наиболее доступным, простым и удобным способом терминообразования. Кроме того, следует отметить, что общеупотребительный языковой материал обладает богатейшими лексическими ресурсами, способными передать не только общие, но и специальные понятия.

Метафора вызывает комплекс субъективных образов и ассоциаций, позволяющих воздействовать на воображение адресата. В основе метафоры лежит ассоциативный характер человеческого мышления, перенос названия одного понятия на другое по сходству признаков этих понятий с последующим выделением наиболее существенного на данный момент признака. По мнению современных исследователей, метафорические модели заложены в понятийной системе человеческого разума, «это своего рода схемы, по которым человек думает и действует» [9, с. 31].

Целью научной метафоризации является «актуализация результатов глубинных мыслительных процессов не столько для того, чтобы создать единицу номинации, а скорее для того, чтобы представить индивидуальное видение исследуемого явления, используя при этом различные ассоциативные механизмы для генерации нового знания в сознании партнеров по коммуникации» [1, с. 47]. Сходство, скрытое сравнение, заложенное в метафоре, зависит от воображения и жизненного опыта языковой личности, от ее лексикона, включающего фонд лексических и грамматических средств, используемых личностью при порождении ею достаточно представительного массива текстов, то есть в дискурсе языковой личности [4, с. 87].

Как и в общелитературном языке, в метафорическом терминообразовании распространен перенос на основании ассоциации и на основании сходства эмоциональных впечатлений, восприятий. При метафорическом переносе на основании ассоциации «обозначающие соответствующие зна-

чения признаки не являются ни дифференциальными семантическими признаками данных слов, ни вообще конструктивными элементами значений» [10, с. 193], переносятся только устойчивые ассоциации, связанные с базовым, исходным словом. В основе переноса на основании эмоциональных впечатлений лежит жажда экспрессии у языковой личности, вербального выражения личностного опыта. Однако не всегда уподобление в метафоре четко прослеживается, у многих терминов-метафор признаки переноса трудно различимы. В большинстве метафор довольно сложно выявить какой-либо один признак переноса, как правило, при сходстве признаков понятий существуют и добавочные основания переноса.

В результате исследования из массива терминов дискурса специалиста трубопроводного транспорта были выделены термины метафорического образования, в основании которых лежит сходство одного признака понятий или сходство нескольких признаков.

Метафора по форме: *candle* (свеча) – предварительно свинченные через соответствующие муфтовые и замковые соединения бурильные трубы; *horizon* (горизонт) – горизонтальная плоскость, пересекающая месторождение полезного ископаемого на каком-либо уровне.

Метафора по функции: *elevator* (элеватор) – устройство для захвата колонны труб или штанг, удержания их на весу и перемещения в процессе спуско-подъемных операций; *formation* (свита) – совокупность последовательно залегающих пластов горных пород, объединенных общностью состава и условиями отложения.

Метафора по форме и функции: *column* (колонна) – свинченные друг с другом бурильные трубы, оединяющие долото с наземным оборудованием; *bucket* (манжета) – кольцо, служащее для герметизации, предохранения перетекания жидкости, газа в поршневых насосах, для крепления концов труб; *anchor* (якорь) – устройство для закрепления колонны подъемных труб с целью предотвращения перемещения скважинного оборудования под воздействием нагрузки.

Метафора по местоположению и функции: *footprint* (подошва) – стратиграфическая нижняя поверхность, граничающая пласт.

Метафора по производимому действию: *flooding* (захлебывание скважины) – прекращение фонтанирования скважины вследствие увеличения доли воды в нефти.

Метафора по сходству эмоциональных впечатлений: *die* (сухарь) – дополнительное устройство, вкладываемое в клиновой захват и имеющее насечки для лучшего захвата тела трубы.

Метафора по сходству формы и эмоциональных впечатлений: *hammer* (баба) – ударная баба; пневмоударник; стук в трубопроводе, вызываемый пульсацией жидкости или резкими изменениями её температуры.

Следует признать, что разграничение метафорических переносов на основании объективных признаков (форма, местоположение, функция и др.) достаточно условно, поскольку в основе такого рода оснований для

переноса всегда лежит сопоставление на ассоциативном уровне, всегда присутствует эмоциональное восприятие объекта, без которого понятия будут трудносопоставимы.

Метафорическое терминообразование является одной из форм реализации принципа антропоцентризма в терминологии. Языковая картина мира связана с картиной мира специалиста. Поскольку центром языковой картины мира является сам человек, его взгляд на мир, его мировидение и мировосприятие, мир вокруг себя человек воспринимает как сложную структуру, созданную «по его образу и подобию». Метафора представляет человека центром мира: «Человек не только выражает свои мысли при помощи метафор, но и мыслит метафорами, создает при помощи метафор тот мир, в котором он живет» [9, с. 7]. В терминологии трубопроводного транспорта довольно отчетливо прослеживается тенденция к антропонимизации термина, уподобление при метафорическом терминообразовании специальных понятий и слов общелитературного языка, связанных с жизнью, бытом, физическим и психическим состоянием человека и т.д. Довольно частое в различных терминосистемах явление, когда сам человек, его жизнь, быт становятся «отправной» точкой при создании нового термина, названо В.Н. Прохоровой «процессом «очеловечивания в обозначении специальных понятий» [6, с. 57].

Учитывая вышеизложенное, представляется возможным использовать такие синонимичные термины как: «метафора-антропоцентризм» или «антропометафора». В данном исследовании под метафорой-антропоцентризмом понимается метафорический термин, источником семантического переноса которого служат лексические единицы, передающие понятия, связанные с человеком и всеми сторонами его обыденной жизни.

1. В словаре специализированного языка специалиста трубопроводного транспорта выделены следующие лексико-семантические группы терминов-антропометафор:

а) метафоры, в основе которых лежит физическая жизнь человека и живых существ, например: *tank breathing* – дыхание резервуара; *rock age* – возраст породы; *alimantation area* – площадь питания месторождения;

б) метафоры, в основе которых – психическая жизнь человека, например: *flow disturbance* – возмущение течения нефти; *metal fatigue* – усталость металла; *behavior of well* – поведение скважины;

в) метафоры, в основе которых – социальная жизнь человека: *seam rise* – восстание пласта; *incompetent rock* – некомпетентная порода; *petrographic enrichment* – петрографическое обогащение.

В этих случаях мы имеем дело с метафоризацией абстрактной лексики, в сфере которой метафорический перенос является менее продуктивным способом терминообразования. Это может объясняться тем, что при метафорическом переносе абстрактной лексики достаточно сложно выделить определенный признак переноса, как правило, перенос в этом случае

осуществляется на основании нескольких нерасчлененных признаков, эмоциональных впечатлений. При метафорическом переносе абстрактной лексики вновь образованные термины обладают разной степенью эмоциональности и экспрессивности: к терминам с положительной коннотацией можно отнести, например: *tank breathing* – дыхание резервуара; *wave travel* – пробег волны; *thread pitch* – шаг резьбы.

Отрицательная коннотация чаще встречается в исследуемой терминосистеме и явно выражена в таких терминах, как: *metal fatigue* – усталость металла; *deadman* – мертвяк; *ageing* – старение (металла).

2. Метафоры – соматизмы [6, с. 51], использующие в качестве основания для переноса названия частей тела и внутренних органов человека: *arm* – рука, *head* – голова, *foot* – нога, *body* – тело и т.д. При этом метафорический перенос осуществляется на основе внешнего сходства (а именно, формы или расположения частей), а также сходства функций. Например: *pipeline leg* – плечо трубопровода; *brake cam* – кулак тормоза; *throat* – шейка (буровой трубы); *wrist* – палец (насоса); *jaw* – челюсть (трубного ключа); *finger* – язык заводнения; *shirt tail* – затылок лапы долота; *bit teeth* – зуб долота; *rock skeleton* – скелет горной породы; *agitator arm* – лопасть мешалки.

3. Метафоры, в основу которых входит быт человека, а именно:

- ассоциации с предметами одежды, ее частей: *pump collar* – ворот насоса; *recess* – выточка на трубе; *ring* – пояс трубы; *jacket* – рубашка контактного фильтра;

- названия головных уборов: *hat* – шапка (способ посадки трубы); *tie* – косынка; *dust cap* – предохранительный колпачок вентиля;

- названия обуви и ее частей: *drive shoe* – башмак обсадной трубы

- названия принадлежностей туалета, украшений: *pipe hanger* – подвеска трубы; *O-ring* – кольцо цементное; *blasthole ring* – веер взрывных скважин

- ассоциации с бытом человека, домашней утварью: *gripping fork* – вилка ротора; *torsion variometer beam* – коромысло вариометра; *pipe* – сигара (забивная труба)

- постройки и их элементы: *clutch lock* – замок на трубе; *roof* – крыша бурового насоса; *window* – окно в трубе

- название постели и постельных принадлежностей: *pipeline bed* – ложе трубопровода; *cradle lift* – люлька верхового; *mat* – подушка бетонная

- названия процессов шитья, инструментов и швейных материалов: *needle* – игла; *spool piping* – катушка; *pipeline string* – нитка трубопровода; *welding seam* – сварочный шов;

- название продуктов питания: *slip die* – сухарь (плашка клиньев); *macaroni* – труба малого диаметра

4. Термины лексико-семантического образования, отличаясь своими формальными свойствами от терминов других способов образования, обладают качествами, нужными для функционирования терминов в терминосистеме.

системе: запоминаемостью, усвояемостью в системе, способностью указывать на связь общеупотребительных и специальных понятий [6, с. 96]. Нередко метафорические термины не только служат средством номинации специальных понятий, но и отражают системные связи между этими понятиями. Наглядным примером этого утверждения служат метафоры использующие слова, номинирующие семейные отношения, в качестве источника семантического переноса. Например, в терминологии трубопроводного транспорта часто используются терминологические сочетания, образованные от слов *baby* – ребенок, *mother* – мать, *family* – семья, *disengagement* – развод. Например: *mother tube* – заготовочная труба; *baby calf* – опоек; *gas family* – группа нефтяных газов: метан, этан, пропан, бутан; *disengagement* – отключение (трубопровода), отсоединение.

5. Термины-метафоры, в основе которых – названия оружия, военные термины: *shot* – выстрел (перфоратора); *shell* – гильза (заготовка для прокатки труб); *explosive* – заряд; *gun-perforation* – торпедирование (нефтяных скважин); *water intrusion* – вторжение воды

6. Метафоры – зоосемизмы (названия животных, птиц, рыб, насекомых, пресмыкающихся, частей тела и внутренних органов, а также места их обитания): *butterfly* – бабочка (передаточное устройство, изменяющее направление движения в горизонтальной плоскости); *mouth of hook* – зев крюка, *pig* – чушка (резиновая для прочистки труб); *go-devil pig* – ерш (для очистки стенок трубопровода)

7. Метафоры – биосемизмы: *branch of pipeline* – ветвь трубопровода *X-tree* – елка скважины.

8. Геосемизмы: *horizon* – горизонт (нефтеносности); *cyclone* – циклон (гидравлический).

9. Метафоры, в основе которых названия транспорта, его элементов: *round trip* – рейс ловильного инструмента в трубопровод; *gate valve seat* – седло задвижки.

10. Метафоры, в основе которых названия морской тематики: *anchor* (якорь) – устройство для закрепления колонны подъемных труб с целью предотвращения перемещения скважинного оборудования под воздействием нагрузки; *liner* – лайнер (порошковый)

Это далеко не полный перечень лексико-семантических групп, участвующих в образовании терминологического массива дискурса специалиста трубопроводного транспорта. В типах метафор, представленных в данном исследовании, речь идет о метафорическом переносе конкретной, предметной лексики, продуктивной как для общелитературного языка в целом, так и для исследуемой терминосистемы в частности. При метафорическом терминообразовании от конкретной лексики общелитературного языка метафорический перенос чаще всего осуществляется на основании сходства формы, функции, местоположения, назначения общеупотребительного и специального понятия и т.д. Значительно реже осуществляется метафорический перенос на основе эмоциональных впечатлений. Следует отметить,

что метафоры-зоосемизмы, биосемизмы, геосемизмы, а также метафоры, в основе которых названия транспорта или морская тематика, менее продуктивны в терминосистеме трубопроводного транспорта, нежели метафоры других групп.

Представленные данные исследования свидетельствуют о том, что в словаре специализированного языка трубопроводного транспорта преобладают антропонимические термины-метафоры, основой метафорического переноса которых является человек как биологическое и социальное существо. Объясняется это тем, что специалист заимствует из общей языковой картины в языковую картину мира специальности слова общелитературного языка, используя их для обозначения качеств, процессов, свойственных индивиду как личности, что выражается в разнообразных по форме и основаниям переноса метафорах. Как показывают приведенные примеры, терминологическая картина мира специалиста не существует изолированно, она тесно связана с обыденной картиной мира.

Внедряясь в язык определенной терминологической системы, термины-метафоры подчиняются ее системным языковым особенностям. Особенность семантики слова общелитературного языка, его стилистическая окрашенность, образность, точность в выражении опорного признака, краткость, однозначность, хороший словообразовательный потенциал являются главными основаниями метафорического переосмысления слов общего языка, их терминологизации.

Ускорению процесса вхождения вновь образованного термина в систему терминов конкретной терминологии способствует совокупность факторов: частотность признака метафорического переноса, его выразительность, корректность и др. Слово общелитературного языка, попадая в терминосистему трубопроводного транспорта, приобретает особое, терминологическое значение. Довольно часто метафорическое терминообразование является причиной терминологической омонимии: одно слово общеупотребительной лексики может использоваться разными терминосистемами, однако семантика этого слова в различных терминосистемах специфична.

Таким образом, исследование метафорического терминообразования на материале англоязычной терминологии трубопроводного транспорта показало, что семантическое переосмысление является неотъемлемой частью процесса образования терминов данной области научно-профессиональной деятельности. В анализируемом словаре специализированного языка трубопроводного транспорта (4053 единицы) обнаружено 616 метафорических значения термина, что составляет 15% от всего корпуса терминов исследуемой области. Лексические единицы, выражающие понятия, связанные с человеком, его окружающим миром, в том числе миром животных и природы, активно используются для создания терминов, передающих специальные понятия. В этом проявляется антропоцентризм метафорического терминообразования. Основными преимуществами

терминов, образованных данным семантическим способом, являются их компактность, взаимосвязь с общелитературным языком, а также образность, что обеспечивает легкость понимания термина, простоту его запоминания и употребления. В связи с тем, что термины образуются по тем же принципам, что и слова общеупотребительного языка, семантическое терминообразование является одним из важных источников пополнения англоязычной терминологии трубопроводного транспорта. При этом метафорический перенос осуществляется с названия общеупотребительного слова на термин, передающий специальное понятие трубопроводного транспорта, на основе сходства внешних признаков: места расположения, формы предметов и т.д.

Список литературы

1. Алексеева Л.М. Лингвистика термина // Лексикология. Терминоведение. Стилистика: сб. науч. трудов. – М. – Рязань, 2003.
2. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике: учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 1991.
3. Гак В.Г. Русская динамическая языковая картина мира // Русский язык в его функционировании: Тезисы докладов межд. конф. – М.: РАН; Ин-т. рус. яз. им. В.В. Виноградова; Русский словарь, 1998. – С. 18–20.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987.
5. Павлова И.В. Фреймовый подход к анализу образа зооморфного существа в фантастическом тексте // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Филология». – Симферополь, 2006. – № 3. – С. 131–134.
6. Прохорова В.Н. Русская терминология (лексико-семантическое образование). – М., 1996.
7. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988.
8. Теория метафоры. Сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.; вступит. ст. и сост. Н.Д. Арутюнова. – М.: Прогресс, 1990.
9. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000): моногр. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2003.
10. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. – М.: Языки славянской культуры, 2002.

Деааббревиация в молодежном жаргоне (на материале английского и русского языков)

В статье рассматриваются особенности способа семантического словообразования – жаргонной деааббревиации – в жаргоне англоязычной и русскоязычной молодежи в четырнадцати тематических группах. Устанавливается, что деааббревиатуры несут в себе эмоционально окрашенное со-значение; некоторые лексические единицы обладают культурологической значимостью.

The article deals with specific traits of slang backronymic formation, quite a rare way of semantic derivation. It has been established that backronyms in English and Russian youth slangs are represented in fourteen ideographic groups. Almost each backronym encompasses an emotionally coloured additional meaning. Some lexical units have cultural roots.

Ключевые слова: деааббревиатура, жаргон, сленг, русскоязычная молодежь, англоязычная молодежь.

Key words: backronym, slang, Russian-speaking youth, English-speaking youth.

Для современной науки о языке характерен повышенный интерес к разного рода субстандартным (внелитературным, некодифицированным) языковым феноменам, таким как арго, жаргоны, сленг, обценизмы, вулгаризмы, лексикон асоциальных элементов и т.п. Этот тезис легко доказывается наличием большого количества специализированных лексикографических трудов на русском языке, увидевших свет за все время существования Российской Федерации (с 1991 года), и регулярно издающимися английскими словарями сленга и внелитературной лексики. Такие работы обобщают огромную массу языковых фактов в области языкового субстандарта. Словари, словники, глоссарии и прочие источники внелитературных языковых фактов позволяют при внимательном изучении выявить оригинальные черты, свойства и признаки, описываемой в них лексики, раскрыть новые, нередко малозаметные тенденции в развитии языка и общества.

К одной из таких тенденций в субстандартном словообразовании относится деааббревиация, то есть обратное раскодирование аббревиатур. Но говорить о деааббревиации как о новейшем способе словообразования было бы неправильно. По материалам А.В. Зеленина, первая деааббревиация в русском языке датируется 1883 годом. Она представляет собой расшифровку аббревиации *КБЖД* ('Киевско-Брестская железная дорога') и имеет два варианта: 1) *каждому битъ жсида дозволяется*; 2) (при обратной расшифровке) *дурак жселае битъ кондуктора* [2, с. 78]. Поэтому деааббре-

виацию следует трактовать как относительно недавно актуализировавшийся, т. е. ставший популярным, способ создания лексических единиц.

В строгом значении выделяются два разряда дезаббревиации:

1. стилистическая, или регрессивная, дезаббревиация, суть которой состоит в раскодировании аббревиатур в обратном направлении (*райком* → *районный комитет*) для «освежения» стертой в массовом сознании формы аббревиатуры;

2. людическая (игровая), или ложная, дезаббревиация, суть которой состоит в игровом раскодировании аббревиатур с целью «снижения» их официального статуса или зашифровке передаваемой информации (*СНГ* → *сбылись надежды Гитлера*) [2, с. 85–86].

Кроме того, А.В. Зеленин рассматривает другие типы языковых явлений, которые иногда неправомерно смешивают с дезаббревиацией: 1) лексическую омонимию имен собственных и нарицательных, местоимений, глагольных, падежных форм с аббревиатурами (*аист* и *АИСТ* ‘автоматическая информационная станция’); 2) дедеривация, или разложение аббревиатуры или сложносокращенного слова на элементы, сближающиеся по звучанию с обычными словами (*сигареты «Беломорканал»* → *Беломор*); 3) комминувальное раскодирование, или побуквенное расщепление аппелятива (как правило, нарицательного существительного) по аббревиатурному типу и наделение его новым номинативным содержанием (*морг* → *м[есто] о[кончатальной] р[егистрации] з[раждан]*) [2, с. 81–84].

Для исследователей жаргонов и иных субстандартных форм существования языка интересной и важной оказывается людическая дезаббревиация, которая реализуется в «некодифицированном разговорном языке» [2, с. 85]. Действительно, анализ материала словарей внелитературной лексики демонстрирует наличие некоторого числа игровых дезаббревиатур не только в речи молодежи (как наиболее активного субъекта внелитературного словотворчества), но и в речи других социальных групп. Так, Е.А. Земская, описывая способы и средства словообразования в общем жаргоне, упоминает и ложную дезаббревиацию, или, в ее терминах, «эффемистически насмешливое раскрытие аббревиатур» типа *СВ* (Советская власть) → *Софья Власьевна* [3, с. XXIII]. О дезаббревиатурах, их функциях и свойствах в современном русском языке см., также [1; 7; 8; 9].

Психологические причины дезаббревиации кроются в стремлении снять напряжение, избавиться от психологического и языкового дискомфорта, преодолеть официальные общественные или идеологические барьеры, снизить высокий статус официальных аббревиатур [2, с. 90]. На создание дезаббревиатур молодежного жаргона также воздействуют психологические особенности молодежи как особой социально-возрастной группы. Это, например, потребность в самовыражении и самоидентификации, которая отчасти удовлетворяется через язык: «Молодежь всегда хочет отличаться от старших, и легче всего сделать это с помощью внешних аксессуаров. Одна из функций молодежной моды и жаргона, часто шоки-

рующих консервативных отцов, в том и состоит, что с их помощью подростки и юноши маркируют, отличают “своих” от “чужих”» [5, с. 15] (См. также: [4, с. 111]). В молодежном жаргоне находит выход и повышенная для молодых людей эмоциональность: «Многие слова изобретаются специально для передачи переживаний, которые взрослые не знают или которым не придают значения; такие слова непередаваемы. Юность высокоэмоциональна и в то же время застенчива, сдержанна в выражении чувств. Отсюда – ироничность молодежного арго, нарочитая грубость, замешивание словечек из блатного лексикона, эмоциональная остротность (родителей называют “предками”, сверстника – “стариком”» [5, с. 162]. Характерное для юности стеснение при обсуждении запретных вопросов, например, в сфере секса или иных телесных переживаний отчасти сглаживается вербально – с помощью цинизма, иронии и высмеивания [см.: 4, с. 126]. Еще одной чертой молодежи является ориентация на групповую игру [4, с. 93] и ее разновидность – языковую, или словесную, игру [5, с. 162]. Неудивительно, что загадочные, официальные и иногда громоздкие аббревиатуры нередко получают эмоциональную (шутливую, ироническую, циничную) игровую расшифровку в молодежном языке, тем самым опросясь и снижая свой статус.

Дезаббревиатуры в молодежном жаргоне интересны еще и тем, что со временем некоторые из них, пройдя «апробацию» в молодежной среде, переходят в более широкое употребление и становятся частью сниженного лексического репертуара других социальных групп. Последние тем самым как бы признают правильность, актуальность или остроумность такого рода раскодировок.

Изложенные выше доводы дают основание считать проблему дезаббревиации в молодежном жаргоне актуальной. Объектом данной работы является людическая (игровая) дезаббревиация, которая понимается как «способ семантического словообразования (семантической деривации), в ходе и в результате которого рождается новая, индивидуальная или окказиональная, мотивировка аббревиатуры в пределах старой (звуковой, графической) формы с целью каламбура, иронии, языковой игры» [2, с. 95]. Добавим, что дезаббревиация всегда субстандартна и, таким образом, относится к ведению жаргонологии и смежных направлений лингвистики, занимающихся внелитературными языковыми формами. Предметом исследования являются общие и специфические особенности дезаббревиации в молодежном жаргоне.

Цель данной статьи – установить общие и специфические особенности дезаббревиации в молодежном жаргоне английского и русского языков.

Материалом исследования для настоящей статьи послужили дезаббревиатуры, выявленные посредством сплошной выборки из современных словарей молодежного жаргона и общего сленга [10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18].

Анализ языковой фактуры позволил распределить дезаббревиатуры в молодежном жаргоне по следующим тематическим (идеографическим) группам:

1. Человек: *GDI* ‘god damn independent’ (‘независимый, черт побери’ – о студенте, не входящим ни в какое студенческое братство) → ‘gamma delta iota’ (‘гамма – дельта – йота’). Декомпрессия жаргонной аббревиатуры происходит с аллюзией на знаменитые студенческие братства в американских колледжах, имеющие в своем названии буквы греческого алфавита (Kappa Alpha Society, Delta Phi Fraternity и др.). Тем самым дезаббревиация доводится до абсурда, когда предполагается существование еще одного «братства» независимых студентов.

GI ‘government issue’ (‘солдат’) → ‘government Indian’ (‘индеец, которые забыл родную культуру и язык и приобщился к общеамериканской культуре’). Дезаббревиатура *GI* несет не только смысловую нагрузку зависимости от американского правительства, но и выражает презрение к тем, кто потерял свою уникальную культурную идентичность, чтобы, став «простым солдатом», раствориться в общей массе.

2. Помещения: *KПД* ‘коэффициент полезного действия’ → ‘комната полезного действия’ (о туалете); *KПЗ* ‘камера предварительного заключения’ → ‘комната приятных запахов’ (о туалете). В этих дешифровках демонстрируется намеренное смеховое снижение аббревиатур из литературного языка, их превращение в объект иронии и сарказма. Напротив, туалет как пространство табуированных действий, связанных с телесным низом, в ироничном смысле приобретает более высокий, официальный статус.

3. Оценки успеваемости: *отл.* ‘отлично’ → ‘обманул товарища лектора’; оценка *A* → ‘ace’ (‘туз, ас’); оценка *B* ‘baker’ (‘пекарь’), или ‘bang’ (‘удар, взрыв’), или ‘beta’ (‘бета’), или ‘bullet’ (‘пуля’); оценка *D* → ‘dog’ (‘собака’), или ‘dandy’ (‘денди’), или ‘digger’ (‘землекоп’); оценка *E* → ‘eagle’ (‘орел’); оценка *F* → flag ‘флаг’. В некоторых случаях дезаббревиатура оценки по сути является комментарием к сдаче учебного предмета и поэтому имеет прозрачную мотивировку, например, обмана, когда учащийся незаслуженно получает высокую оценку, или ругательства (‘собака’) при получении низкой оценки. В других случаях, возможен либо сарказм, как, например, в дешифровке *E* (‘eagle’ – ‘орёл’) – самой низкой оценке в системе обучения англоязычных стран, либо просто желание хоть как-то расшифровать (мотивировать) букву (например, ‘бета’).

4. Политические партии: *СПС* ‘Союз правых сил’ → ‘Союз постоянных скандалов’; *ЛДПР* ‘Либерально-демократическая партия России’ → ‘люблю дурачить простых ребят’. Вряд ли можно назвать хотя бы одну российскую политическую партию с незапятнанной репутацией. Жаргонная декомпрессия партийных аббревиатур кратко и образно подтверждает этот тезис.

5. Болезни: *СПИД* ‘синдром приобретенного иммунодефицита’ → ‘Совет при директоре’ или ‘социально-политическая история двадцатого века’; *ОРЗ* ‘острое респираторное заболевание’ → ‘очень резко завязал’ (то есть бросил пить). Деабревиация названий болезней служит наглядным примером смехового опрощения неприятных и даже страшных сущностей, кроющихся за аббревиатурами, и превращает их в средство номинации тоже неприятных, но более приземленных вещей.

6. Спортивные клубы: *ЦСКА* ‘Центральный спортивный клуб армии’ → ‘Центральный сарай конной армии’. Поклонникам российского футбола знакомо давнее жаргонное прозвище футболистов ЦСКА – ‘кони’, и деабревиация названия клуба в речевом поведении его противников всего лишь отображает этот факт.

7. Учебные дисциплины: *ОБЖ* ‘основы безопасности жизнедеятельности’ → ‘общество беременных женщин’ или ‘О, Боже!’. Мотивировка данной аббревиатуры, кроме шутливо-ироничного тона, остается неясной. Возможно, она была создана только для выражения пренебрежительного отношения студентов к учебному предмету.

8. Учебные заведения: *МГУ* ‘Московский государственный университет’ → ‘мама где устроит’; *МИИТ* ‘Московский институт инженеров транспорта’ → ‘мы интенсивно ищем третьего’; *МИСИ* ‘Московский инженерно-строительный институт’ → ‘Московский институт сексуальных извращений’; вуз ‘высшее учебное заведение’ → ‘выйти удачно замуж’. Смеховое обыгрывание названий учебных заведений вскрывает восприятие образования и студенческого образа жизни, мотивы и способы поступления в вуз. Оно показывает, что серьезные названия образовательных учреждений ассоциируются вовсе не с получением образования, а с более приземленными вещами.

9. Органы государственной власти: *МВД* ‘Министерство внутренних дел’ → ‘малограмотные внуки Дзержинского’; *КГБ* ‘Комитет государственной безопасности’ → ‘комитет глубокого бурения; *ГИБДД* ‘Государственная автоинспекция безопасности движения на дорогах’ → ‘гони инспектору бабки и двигай дальше’; *FBI* ‘Federal Bureau of Investigations’ (‘ФБР’) → ‘fat, black and ignorant’ (‘жирный, черный и невежественный’) или ‘full-blooded Иосано’ (‘чистокровный Илокано’, то есть филиппинец). Интересно, что русские деабревиатуры сохранили денотативную закрепленность. Они все также номинируют российские властные органы, выражая непростую гамму чувств и отношений к ним – от явного презрения и осуждения до шутливой иронии и уважения. Деабревиатура *FBI* изменила денотат и стала обозначать человека, причем в первом смысле деабревиатура используется как ритуальное ругательство, т. е. имеет явственное отрицательное значение. Остается туманной мотивировка смены денотата и приобретенный негативный смысл. Возможно, что перед нами лишь случайно возникшая словесная игра, в которой аббревиатура *FBI* используется из-за своей популярности.

10. Военные округа: *ЗабВО* ‘Забайкальский военный округ’ → ‘забудь вернуться обратно’. В деабревиатуре раскрываются особенности Забайкальского военного округа: отдаленность территории и суровые природно-климатические условия, в которых протекает воинская служба.

11. Алкоголь: *коньяк КВ* → ‘конский возбуждатель’. В общем жаргоне русского языка коньяк номинируется как «конь», что можно рассматривать не только как усечение исходной лексемы, но и намек на крепость напитка («коня с ног валит»). Отсюда деабревиатура КВ приобретает шуточный многослойный смысл, при котором реализуется и сема коньячной крепости, и сема «лошадиного» напитка.

12. Армейские формирования: *ВДВ* ‘воздушно-десантные войска’ → ‘выходные дни выбрось’ или ‘войска дяди Васи’. Первая деабревиатура раскрывает тяготы службы в одном из самых престижных роде войск ВС России, вторая – имеет лингвокультурную сущность, так как сохраняет память о знаменитом командующем ВДВ Василии Филипповиче Маргелове, внесшем весомый вклад в развитие воздушно-десантных войск. Примечательно, что в данном случае вряд ли можно говорить об особой эмоциональности этих деабревиатур, не говоря уже об их смеховой сниженности. Напротив, как кажется, их коннотация связана с уважительным и опасливым отношением к воздушно-десантным войскам.

13. Химические субстанции: *клей БФ* → ‘Борис Федорович’. Официальная аббревиатура БФ означает «Бутираль Фенольный», и деабревиация *БФ* с помощью обычного имени и обычного отчества представляет типичный случай превращения непонятного и немотивированного выражения в понятное и осмысленное. Другой аналогичный пример – раскодировка аббревиатуры *DDT* ‘инсектицид ДДТ’ → ‘drop dead twice’ (‘дважды упади замертво’). Однако импульсом к деабревиации стало не непривычное полное название инсектицида (*dichlorodiphenyltrichloroethane*), вряд ли известное обывателю, а коннотация ДДТ как опасного и сильнодействующего яда.

14. Обозначение ситуаций: *ЧП* ‘чрезвычайное происшествие’ → ‘частная практика’; *SOS* ‘save our souls’ (‘сигнал СОС’) → ‘the same old stuff’ (‘всё то же старье’) или ‘somewhat older student’ (‘несколько староватый студент’). Вербальное преодоление дискомфорта и опасности, зашифрованное в этих аббревиациях, заключается в их сознательном снижении, намеренном высмеивании с переносом номинации на более понятные и простые вещи.

Таким образом, в ходе анализа деабревиатур было выявлено четырнадцать тематических групп в русском и английском молодежном жаргоне. Английские деабревиатуры представлены в пяти тематических группах, русские – в тринадцати. Смешанные группы, т. е. образованные из английских и русских деабревиатур, представляют четыре темы: *оценки успеваемости, органы государственной власти, химические суб-*

станции, обозначение ситуаций. Группы только русских жаргонных де-заббревиатур представляют девять тем: помещения, политические партии, спортивные клубы, учебные дисциплины, болезни, учебные заведения, военные округа, алкоголь, армейские формирования. Группа только английских жаргонных де-заббревиатур представляет одну тему: человек. Отсюда вытекает более разнообразная тематическая разработанность де-заббревиации в русском молодежном жаргоне по сравнению с английским и, вероятно, большая актуальность этого способа семантической деривации в идиоме русскоязычной молодежи.

При анализе де-заббревиатур необходимо обратить внимание на такой важный компонент их значения, как культурная коннотация, для расшифровки которой нужны культурные фоновые знания. Например, такие аббревиатуры, как *FBI*, *A-grade*, *МГУ*, *ВДВ* и др. камуфлируют реалии англоили русскоязычного мира и с очевидностью относятся к страноведческим реалиям. Поэтому их раскодировка, официальная или неофициальная, требует погружения в культуру этих стран, сопрягается с углубленным изучением их истории и общественного устройства.

Список литературы

1. Домненкова Д.Н. Функции де-заббревиатурных наименований в современном русском языке // Научно-педагогический журнал Восточной Сибири *Magister Dixit*. – № 4. – Иркутск: Изд-во ИГЛУ, 2012. – С. 50–54.
2. Зеленин А.В. Де-заббревиация в русском языке // Вопросы языкознания. – № 1. – 2005. – С. 78–97.
3. Земская Е.А. Словообразование // Ермакова О.П., Земская Е.А., Розина Р.И. Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского общего жаргона: около 4500 слов / под общ. рук. Р.И. Розиной. – М.: Азбуковник, 1999. – С. XVIII–XXVII.
4. Кон И.С. Психология юношеского возраста: (Проблемы формирования личности). Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1979.
5. Кон И.С. Психология ранней юности: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1989.
6. Никитина Т.Г. Молодежный сленг: толковый словарь: ок. 20 000 слов и фразеологизмов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: АСТ: Астрель, 2009.
7. Светличная Н.О. Лингвопрагматические свойства аббревиации и де-заббревиации в современном русском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 1–2. – Тамбов: Грамота, 2008. – С. 121–126.
8. Хуснуллина Ю. Экспрессивная функция де-заббревиации в компьютерной терминологии // Теория и практика общественного развития. – Краснодар: ХОРС, 2012. – № 1. – С. 276–278.
9. Ян Кэ. Немного о де-заббревиации в русском языке и ее роли в преподавании русского языка как иностранного // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2008. – № 8 (15). – В 2 ч. – Ч. I. – С. 240–241.
10. Ayto J. *The Oxford Dictionary of Slang*. – Oxford: Oxford University Press, 1998.
11. Lighter J.E. *Historical Dictionary of American Slang*. – New York: Random House, 1994. – Vol. 1: A-G.

12. Lighter J.E. Historical Dictionary of American Slang. – New York: Random House, 1994. – Vol. 2. H-O.
13. Partridge E. A Dictionary of Slang and Unconventional English. Eighth ed. – London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
14. Spiers R. NTC's Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions. Third Ed. – NY: NTC Publishing Group, 2000.
15. Spiers R. McGraw-Hill's Super-Mini American Slang Dictionary. – Second Ed. – NY: The McGraw-Hill Companies, Inc. 2007.
16. The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English. Edited by Tom Dalzell. – New York & London: Routledge Taylor and Francis Group, 2009.
17. Thorne T. Dictionary of Contemporary Slang. – London: A&C Black Publishers Ltd., 2007.
18. Wentworth H., Flexner B. S. Dictionary of American Slang. Second Supplemented Edition. – New York: Thomas Y. Crowell Publishers, 1975.

Проблема некооперативного диалога

В статье рассматривается проблема диалогического общения, которое либо один из коммуникантов, либо они оба стремятся прервать. Различаются некооперативные диалоги целевого типа и спонтанного типа. Показано, что эти диалоги могут строиться на личностной, профессиональной и социально-политической основе.

Considered in the paper is the problem of non-cooperative communication, that is communication which is intended to be discontinued either by one or by both parties involved. Non-cooperative dialogues are classed into pre-supposed and spontaneous. The formation of the dialogues in question is effected on the personality basis, professional basis, and social or political basis.

Ключевые слова: адресация речи, диктема, диалогичность речи, кооперативный диалог, некооперативный диалог, монологичность речи, коммуникант, этический план общения.

Key words: cooperative dialogue, dicteme, communicant, dialogue type of speech non-cooperative dialogue, ethics of communication, monologue type of speech, the factor of communicative address.

Общение в изначальном смысле есть обмен информацией, осуществляемый живыми существами. Человеческий обмен информацией производится посредством языка, который представляет собой словесно-грамматическую систему формирования мыслей и обмена мыслями. Мысли формируются в виде речи – речевых сообщений. С этической точки зрения общение, то есть отсылка и получение речевых сообщений, может быть благожелательным, или «кооперативным», и неблагоприятным, или «некооперативным». «Кооперативное» общение – это общение, в становлении и продолжении которого общающиеся люди – «коммуниканты», образующие две стороны общения, заинтересованы, а «некооперативное» общение – это общение, в становлении и продолжении которого либо одна из сторон (говорящий или слушающий), либо обе стороны незаинтересованы.

По признаку соотношения источника речи (говорящий) и получателя речи (слушающий) речь может быть либо монологической (один говорит, другой или другие слушают), либо диалогической (говорящий и слушающий обмениваются сообщениями – репликами).

Как известно, в современном языкознании получило широкое хождение положение о том, что речь по своей неизменной природе диалогична, а

не монологична, поскольку она непременно к кому-то обращена – в верхнем пределе ко всему человечеству, в нижнем пределе – к самому себе. Между тем, как отмечает М. Блох, в этом положении, весьма важном как этап в развитии знания, оказались смешанными два фундаментальных феномена, подлежащие отражению двумя разными понятиями; первый феномен – число источников речи (единичность говорящего против множественности говорящих, то есть разговаривающих, или собеседников), другой феномен – адресация речи, то есть обращенность речи к ее получателю [3]. Действительно, процесс речи всегда кому-то адресован, всегда кому-то предназначен. Такое предназначение речи направлено от источника к приемнику, и в этом смысле адресация речи сугубо односторонняя. Вместе с тем процесс речевого общения между двумя и более участниками реализуется в виде разговора или беседы, так что диалог-разговор в этом смысле является прежде всего процессом двусторонним и, следовательно, двувекторным (вызов – отзыв) [2]. Отсюда становится ясным и бесспорным, что строго вычлененный монолог не может быть диалогом, а строго вычлененный диалог не может быть монологом, хотя, по закону «континуума», частичные смещения двух полярных типов общения не только возможны, но и реально закономерны. Важнейший пример подобного смещения (диалектика единства противоположностей!) дает нам представление диалогов между персонажами в литературном произведении, которое само по себе является не чем иным, как монологом автора по определению [5].

В глубинной природе диалога имеется еще одно качество, которое делает монолог и диалог, взятые в абсолютном и подлинном смысле, никоим образом не сводимыми друг к другу. Это качество есть воплощение подлинного диалога в виде встречи двух разных сознаний, отраженных в двух разных личностных языках-идиолектах. Таким образом, в терминах языка как инструмента речемыслительного действия, монолог есть функционирование одного единственного идиолекта, а диалог есть встреча минимум двух разных идиолектов, функционирующих в виде двух разных инструментов соответствующих речемыслительных действий. Как говорится, в этом, и именно в этом заключается коренное различие между монологическим и диалогическим типами общения. Но именно эти разные типы общения с их нарочито выпяченными особенностями отражаются в литературном тексте, являющемся по своей бытийной сущности, как сказано выше, авторским монологом. Поэтому хороший литературный текст служит вполне надежным и доброкачественным материалом для изучения как монологической, так и диалогической речи.

На раскрытой основе диалогической речи как речевого общения минимум двух сознаний со своими собственными идиолектами мы даем уточненное определение кооперативного и некооперативного диалога. Кооперативный диалог есть речевое общение минимум двух личностей (двух сторон общения) со своими разными идиолектами, которые заинте-

ресованы в становлении и продолжении общения между ними. Некооперативный диалог, соответственно, есть такое речевое общения минимум двух личностей (двух сторон общения) со своими разными идиолектами, одна из которых (либо говорящий, либо слушающий) или они обе не заинтересованы в продолжении общения между ними, или же не только не заинтересованы, но и активно стремятся к прекращению этого общения.

Мы используем в качестве материала диалоги из серии книг о Гарри Поттере т.к. нам видится крайне выгодным пошаговое развитие персонажей, четкий анализ поведения и возможность отследить предпосылки формирования той или иной ситуации во внутрикнижном временном пространстве, охватывающим почти десяток лет.

Главными аспектами некооперативного диалога являются: во-первых, векторы источников; во-вторых, этический план [4]; в-третьих, коммуникативно-целевой план; в-четвертых, спонтанный план; в-пятых, личностная основа; в-шестых, профессиональная основа; в-седьмых, социально-политическая основа. Рассмотрим эти аспекты отдельно.

Векторы, или направления отрицательного действия, определяемые характером источника некооперативного диалога, суть следующие три: первый – некооперативный диалог со стороны говорящего; второй – некооперативный диалог со стороны слушающего; третий – некооперативный диалог с обеих сторон (двусторонний отрицательный вектор). Некооперативный диалог с точки зрения этики речевого общения может развиваться в рамках нормативно-нравственного общения и, наоборот, за рамками нормативно-нравственного общения [4]. Нормативно-нравственное общение, даже и в условиях некооперативного диалога, осуществляется с соблюдением цивилизованных правил вежливости. Некооперативность в этих условиях передается преимущественно в скрытом виде. Некооперативный диалог за рамками нормативно-нравственного общения осуществляется с большими и меньшими отклонениями от цивилизованных правил вежливости. Диапазон такого отклонения широк: от нескрываемой неприязни к противной стороне до открытой грубости с ничтожным использованием непристойного бранного языка, на крайней ступени диапазона сопровождаемого рукоприкладством. В этой связи для объективного анализа некооперативного диалога любой разновидности особую важность приобретает положение о коммуникативной суппозиции, разделенной на типы пресуппозиции и постсуппозиции [1].

Некооперативный диалог может порождаться коммуникативной целью общающихся, прежде всего коммуникативной целью говорящего. Нарушение нормального речевого общения может входить в непосредственное намерение собеседника, соответствующее его интересам или интересам некоторого индивидуального или коллективного первоисточника осуществления общения, которому (первоисточнику) собеседник служит. В эту заранее запланированную стратегию речевого поведения могут входить задачи резкого прекращения общения, нерезкого прекращения

общения, демонстрация своего превосходства над противной стороной, желание унижить противную сторону и т.д. Рассмотрим пример:

“We agreed not to make the announcement until all the details –”

“Oh details!” said Bagman, waving the word away like a cloud of midges. “They’ve signed, haven’t they? They’ve agreed, haven’t they? I bet you anything these kids’ll know soon enough anyway. I mean, it’s happening at Hogwarts –”

“Ludo, we need to meet the Bulgarians, you know,” said Mr. Crouch sharply, cutting Bagman’s remarks short. “Thank you for the tea, Weatherby.” (H.P. The Goblet of Fire. Ch. 7).

В данном диалоге начальник – Мистер Крауч – резко прерывает речь своего подчиненного, явно показывая, что ему нет дела до лишних разговоров. С этической точки зрения диалог незначительно вышел за рамки вежливости. Мистер Крауч формально перебил своего подчиненного новым поручением. Также возможно, что цели начальника и подчиненного не совпадают, и одна из сторон пользуясь положением, идет по пути наименьшего сопротивления – обрывает подчиненного на полуслове. То есть цели коммуникантов не совпали, и это послужило началом некооперативного диалога.

Некооперативный диалог может порождаться и спонтанно, когда в силу определенных внешних или внутренних обстоятельств собеседники получают импульс к неблагоприятному прекращению общения [9]. В эти обстоятельства, превращающиеся в условия трансформации диалога из кооперативного в некооперативный, могут входить такие факты бытия, как внезапно полученное сообщение об изменившемся статусе сторон [10], некоторое общественное или природное явление, нарушающее нормальное общение, неблагоприятное впечатление слушающего от реплики говорящего, или, наоборот, неблагоприятное впечатление говорящего от кинесической [12] (мимической или жестовой) реакции слушающего и т.д. Рассмотрим следующие примеры: “Congratulations, Harry!” she said, beaming at him. “I wonder if you could give me a quick word? How you felt facing that dragon? How you feel *now*, about the fairness of the scoring?”

“Yeah, you can have a word,” said Harry savagely. “*Good - bye.*” And he set off back to the castle with Ron. (H.P. The Goblet of Fire. Ch. 15).

В данном случае корреспондент Рита Скитер, обладающая негативным впечатлением о ней у тех, к кому она обращается, получает достаточно грубый ответ, обрывающий попытку наладить диалог. Стоит также отметить, что диалог разворачивался на фоне стремительно развивавшихся событий, что также подтолкнуло одну из сторон к некооперативному поведению в общении. На просьбу корреспондента ответить на пару вопросов, другая сторона использует сарказм, примерный перевод которого значит: «конечно, я вам отвечу – до свиданья!». Коммуниканты изначально находились в напряженных отношениях между собой, а в данном случае некооперативный диалог в момент зарождения получил дополнительный

импульс за счет стремительного развития ситуации вокруг говорящих. Возможно, это даже в большей части явилось причиной столь резкого ответа, проявившего себя ранее более лояльным к собеседнику Гарри Поттера.

“But *they're* not simple spells, I mean, we haven't done any of those in class, I only know about them because I've been doing O.W.L. practice papers...”

“Hermione,” Harry said, through gritted teeth, “will you shut up for a bit, please? I'm trying to concentrate.” (H.P. and the Goblet of Fire. Ch. 17).

Здесь мы наблюдаем, как причиной некооперативного диалога становится эмоциональная напряженность порожденная ситуацией, в которой оказались оба коммуниканта. Гарри Поттер разыскивает нужную ему запись, в то время, как Гермиона Грейнджер начинает рассуждать в слух об этой же самой проблеме, которой всецело поглощен её собеседник. На пике раздражения Гарри Поттер не выдерживает и грубо пресекает монолог своей подруги, адресованный ему [8]. В тоже время он добавляет элемент вежливости (пожалуйста), ставя его в конце диктемы [6], смысл которой сводится к русскому эквиваленту «заткнись». Следующим предложением, он пытается продемонстрировать логическую связь своего эмоционального выпада, как бы оправдываясь: «я пытаюсь сконцентрироваться».

Основу возникновения некооперативного диалога в речевом общении могут составить личностные свойства и отношения собеседников. Это скрытая или открытая неприязнь друг к другу, органическая конфликтность или сварливость сторон, зависть, ревность, желание самоутверждения и т.д., и т.п. Для раскрытия этих аспектов некооперативного диалога следует рассмотреть типические свойства психолого-социальной личности и языковой личности. Пример такого диалога рассмотрим далее:

“Language, Weasley,” - said Malfoy, his pale eyes glittering. “Hadn't you better be hurrying along, now? You wouldn't like *her* spotted, would you?”

“Granger, they're after *Muggles*,” - said Malfoy. - “D'you want to be showing off your knickers in midair? Because if you do, hang around... they're moving this way, and it would give us all a laugh.” (H. P. The Goblet of Fire. Ch. 8).

В этом полилоге [11] (фразы вырезаны из значительной части одного, разговор ведется между группой из трех единомышленников и одного оппонента) можно наблюдать поведение типичное для конфликтной личности, Драко Малфой каждой своей репликой пытается оскорбить и унижить оппонентов, причем почва для конфликта создана им же. Малфой провоцирует своих собеседников на конфликт, издеваясь над их родителями, подтрунивая над их происхождением (демонстрируя т.н. агрессивный шовинизм) и т.д [18]. Безусловно, выбранные им векторы «атаки» или «диалогической агрессии» возбуждают в собеседниках ответные реакции, благодаря чему диалог превращается в ситуацию, которая лишь на толику отстоит от рукоприкладства, т.е. физического конфликта.

Основу возникновения некооперативного диалога в речевом общении могут составить профессиональные факторы, задействованные в общении. Это взаимно-противоречащие профессиональные идеи и принципы сторон, профессиональные интересы сторон, конкуренция, неприемлемые для одной из сторон притязания противоположной стороны и т.д.

Основу возникновения некооперативного диалога в речевом общении также могут составить социальные и политические факторы. Такой некооперативный диалог со всей очевидностью является самым опасным с точки зрения стабильности и благополучия общества. Противоположные интересы различных общественных групп, классов, а также разных государств, проявленные в общении представительных личностей, порождают соответствующие некооперативные диалоги общественных и государственных деятелей, депутатов, дипломатов, глав государств выборных, наследственных, самоназначенных в условиях социальных катаклизмов различной природы и степени напряженности противостояния сторон. Вследствие этого такие некооперативные диалоги нужно изучать с особой тщательностью и ответственностью за объективность результатов анализа.

Из всего сказанного вытекает убеждение в особой актуальности изучения некооперативного диалога. В самом деле, в нынешнюю эпоху радикально усилившихся межнациональных и межкультурных контактов, в нынешнюю эпоху бурного развития глобализации со всеми ее положительными и отрицательными проявлениями, следует все глубже и глубже осмысливать природу некооперативного общения с конечной целью накопления духовных средств выправления этого общения в сторону продуктивно-благожелательного и жизнеутверждающего.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике. // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1973. Т. 32. – № 1.
2. Блох М.Я. Философия регуляции речевого общения: от диалога личностей к диалогу культур // Вестн. Иркутского гос. лингв. ун-та. – 2012. – № 2 (18).
3. Блох М.Я. Фактор слушающего в формировании коммуникативного сообщения Язык. Закономерности развития и функционирования. Сборник к юбилею Натальи Николаевны Семенюк». – М., 2010. – С. 327–333.
4. Блох М.Я. Прагматика, этика и эстетика языкового общения // Лингвистика и лингвистическое образование в современном мире: материалы междунар. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения В.Д. Аракина. – М., 2004.
5. Блох М.Я., Поляков С.М. Строй диалогической речи. – М., 1992.
6. Блох М.Я.. Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. – 2000. – № 4.
7. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики. – М., 2006.
8. Блох М.Я. Диалог, монолог и фактор слушающего. // Научные труды Московского пед. гос.ун-та. Филологические науки: сб. ст. – М., 2007.
9. Демьянков В.З. Прагматические основы интерпретации высказываний // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – М., 1981. – Т. 40. – № 4.
10. Карасик В.И. Язык социального статуса. – М., 1992.

11. Круглова С.Л. Полилогическая речь как форма общения // Язык и общение. – М.– Смоленск. – 2002. – № 1.
12. Ленская И.С. Проблема невербализованного содержания текста // Проблемы вербальной коммуникации и представления знаний. – Иркутск, 1998.
13. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 2005.
14. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М., 2004.
15. Austin С.Н. J. How to Do Things with Words. – L., 1962.
16. Bauer Laurie. Language Myths. – L., 1999.
17. Chomsky Noam. Syntactic Structures. – N-Y, 1957.
18. Dale Carnegie. How to Win Friends and Influence People. – N-Y., 1936.
19. Rolling J.K. Harry Potter and the Goblet of Fire. – Blumsberry Publishing PLS, 2000.
20. Pinker Steven. The Language Instinct: How the Mind Creates Language. – L., 2000.
21. Webster's New Collegiate Dictionary. – G. & C. Merriam Company, Springfield, Massachusetts.

Идентификация речевых портретов авторов художественных текстов как субъектов состояния одиночества

В статье анализируется речевое поведение авторов-субъектов состояния одиночества в возрастной период «взрослость» с позиции скрытой прагмалингвистики. Идентифицируются фрагменты речевых портретов авторов-субъектов одиночества и диагностируются некоторые их личностные качества, проявляющиеся в интенциональном состоянии (ощущении) одиночества.

This article is devoted to the problem of speech behavior of authors-subjects in condition of loneliness at age of adulthood from the point of the secret pragmalinguistics. There is an identification of episodes of speech portrait of author-subjects of loneliness and diagnoses of some their personal qualities, which are appeared in intensional feeling of loneliness.

Ключевые слова: речевое поведение, речевой портрет, одиночество, прагмалингвистический анализ художественного текста.

Key words: verbal behavior, speech portrait, loneliness, pragmalinguistics, analyze of literary text.

Ощущение и осознание определенных социо-физиологических состояний человека, таких как любовь, ненависть, гнев, радость, счастье и т.п. проявляется в его речевом поведении, в выборе тех или иных языковых и речевых средств выражения. Одним из таких экзистенциальных [4] и интенциональных [27] состояний является состояние одиночества, неоднозначно и небезразлично (аксиологически маркировано) переживаемое человеком.

Связь речи с ситуацией и контекстом её порождения уже на протяжении нескольких десятков лет является предметом изучения лингвистической прагматики, или прагмалингвистики, – направления, зарекомендовавшего себя как открывающее перспективу научной интерпретации многих явлений, выходящей за рамки традиционной системно-структурной лингвистики [5, с. 554–556; 20 и др.].

Одной из реализаций прагмалингвистической парадигмы является скрытая прагмалингвистика – направление, разрабатываемое под руководством профессора Г.Г. Матвеевой (см.: [11]). Предметом прагмалингвистики является выбор говорящим языковых средств для выражения мыслей и чувств (эмотивно-экспрессивная функция языка по Р. Якобсону [26]) и для успешного воздействия на слушателя или читателя (конативная функция по Р. Якобсону) [14, с. 7]. Свой выбор актуального речеповеденческого варианта адресант делает, сообразуясь с конкретной ситуацией, с

соблюдением общих для всех коммуникантов максимум речевого поведения [6], со специфическими для отдельных социальных групп общения оценками, реализуя свои пресуппозитивные, личностные и социальные смыслы, учитывая проявляемую или предполагаемую реакцию получателей текста [11].

Речевое поведение отличается автоматизмом, неосознанностью [23]. Это обусловлено наличием в сознании участников коммуникации сходных когнитивных моделей дискурсивных событий, которые обеспечивают успешность коммуникации. На основании такого когнитивного механизма варианты дискурсивного поведения можно свести к достаточно определенному количеству типичных разновидностей наиболее стабильных, вызывающих устойчивые когнитивные реакции ментальных структур. Этот же механизм позволяет интерпретатору (аналитику, исследователю) оценивать дискурсивное поведение как отправителя (адресанта), так и получателя (адресата) с точки зрения прагматической адекватности и эффективности тех или иных дискурсивных моделей (стратегий, планов стратегий, тактик) восприятия и интерпретации событий действительности, психологических состояний участников этих событий.

Таким образом, речевое поведение идентифицируется прежде всего на основе определенных типов реакций, свойственных говорящим, осознающим и переживающим какое-то событие или состояние, например, О (одиночество), как набор определенных речеповеденческих актов. Речевые реакции субъекта речи рассматриваются как определенного рода стратегии (выбор тех или иных речевых средств [11]), направленные на сохранение оптимального режима существования субъекта в «предлагаемых обстоятельствах» (ситуации О), в среде обитания [16].

Цель представляемого в статье прагмалингвистического исследования – идентифицировать фрагменты речевого поведения авторов художественных произведений в воссоздаваемой ими ситуации одиночества и на основании полученных данных прогнозировать некоторые личностные качества авторов. С точки зрения анализа художественного текста, «частные акты речи ...могут дать исследователю возможность проникнуть в душевное состояние писателя, угадать его настроение, почувствовать, с печалью или с радостью он говорит свое слово, с сочувствием или безразличием он рассказывает о событиях в жизни своих героев ...» [3, с. 46]. Построение текста есть прямое отражение внутреннего мира автора [2].

Исследование опирается на постулаты скрытой прагмалингвистики (см. [15]). Для анализа проявления состояния одиночества в речи используются методы и приемы объективного прагмалингвистического исследования, метод математической статистики и модифицированного контент-анализа (ср. [1]). За единицу прагмалингвистического анализа принимается малая синтаксическая группа (МСГ) как оптимальная единица, позволяющая выявить сущностные характеристики и формальные параметры речевого поведения на основе авторского текста [15].

МСГ – квант текста – осуществляет четыре важнейших функции: номинацию, предикацию, тематизацию и текстообразование. Номинация реализует именование отрезка предметной ситуации, отражаемой МСГ. Предикация относит это именование к действительности. Тематизация включает передаваемую информацию в разворачивающееся содержание целого текста (текстообразование). Примерами МСГ являются простое нераспространенное предложение или часть сложного предложения, причастный или деепричастный оборот, инфинитивные конструкции, распространенные определения, вводные слова, обращения и др. [9, с. 184–185; 11, с. 55–56; 15].

Рабочей гипотезой исследования является положение о том, что учет возрастных параметров языковой личности позволяет выявить выражающиеся в текстах вариативность и инвариантность речевого поведения субъектов состояния одиночества в зависимости от изменчивости психофизиологических свойств на протяжении всего социально-психологического развития творческой индивидуальности.

Проведенное исследование показывает значимые различия в речевом поведении субъектов психологического состояния одиночества в зависимости от возрастных стадий – «молодость», «взрослость», «зрелость» (В.И. Слободчиков, Э. Эриксон) [19]. Материалом для анализа послужили тексты произведений немецких писателей, датируемых с десятых до восьмидесятых годов XX века в онтогенетический период «взрослости» авторов.

Возрастной этап «взрослость» (31–42 года) – это этап осмысления и переоценки жизненных ценностей; время постановки новых задач и перспектив на последующее десятилетие; у некоторых попытка начать жизнь с нового листа. Одинокие заняты интенсивно поиском партнера для жизни. Кроме того, «взрослость» - это время творческих успехов, высокой интеллектуальной активности и продуктивности [19].

Отобранные для анализа произведения так или иначе связаны единством темы «ОДИНОЧЕСТВО» (см. табл. 1).

Таблица 1

Презентация материала исследования

Авторы и произведения	Год написания текстов	Возраст авторов
Р.М. Рильке «Записки Матильде Лауридса Бригге»	1910	35 л.
Т. Манн «Смерть в Венеции»	1913	38 л.
Ф. Кафка. «Письма к Фелиции»;	1912–1917	34 г.
«Процесс»;	1918	35 л.
«Письмо к отцу»;	1919	36 л.
«Голодарь»	1922	39 л.

С. Цвейг. «Лепорелла»;	1920	39 л.
«Письмо незнакомки»	1922	41 г.
Э.М. Ремарк. «Три товарища»	1938	40 л.
Г. Белль. «Ни сказав ни единого слова...»	1952	35 л.
К. Хайн. «Кровь дракона»	1982	38 л.

Немецкая литература XX века стала художественным отражением целого ряда исторических факторов: поражение Германии в двух мировых войнах, победа на выборах в 1933 года национал-социалистической партии Гитлера и 12-летнее господство фашистской диктатуры, преследование литературы в эпоху гитлеровского рейха, Берлинская стена и ее падение [18]. Феномен одиночества в XX веке приобретает массовый характер [25].

Речевое поведение действующих в литературных текстах персонажей косвенно свидетельствует о виртуальном психологическом (интенциональном) отношении автора к состоянию одиночества. Эксплицитное выражение этого отношения можно проследить в тексте произведения: «*Es gibt ein vorübergehend wirksames Mittel: Alkohol –, es gäbe eine dauerhafte Heilung: Marie; Marie hat mich verlassen. Ein Clown, der ans Saufen kommt, steigt rascher ab, als ein betrunkenen Dachdecker stürzt*» [29, с. 15] (Есть, правда, такое лекарство, как алкоголь, но оно исцеляет на время, исцелить навсегда меня могла бы только Мария. Но Мария ушла. Клоун, который начал пить, скатится по наклонной плоскости быстрее, нежели запивший кровельщик упадет с крыши).

Понятие речевого сигнала (маркера) фундаментально для концепции скрытой прагмалингвистики. Речевой сигнал дает возможность параметрического исследования речевого поведения и идентификации речевого портрета говорящего (автора): количественный и качественный анализ речевых сигналов дает возможность объективного (параметрического и статистического) представления данных прагмалингвистического анализа (эксперимента – по Н.И. Формановской [22]).

Совокупность выделенных речевых сигналов дает возможность говорить о косвенном выражении речевой интенции адресанта, так называемой «скрытой интенции» производителя текста. «Эти скрытые интенции есть реализация речевых стратегий скрытого воздействия отправителя текста на получателя.

Они проявляются как речевое поведение автора, складывающиеся из его речевых поступков и отражающее его индивидуальные субъективные личностные свойства. Неосознанно воспринимая скрытое речевое воздей-

стве автора, получатель формирует не только отношение к сообщаемому, но и представление о самом авторе» [11, с. 91].

На основании привычного выбора автором речевых сигналов можно диагностировать его личностные качества, психическое состояние и настроение в переживаемой «здесь и сейчас» ситуации.

Памятуя о том, что речевое поведение характеризуется прежде всего неосознанностью, автоматизированностью, стереотипностью (см. выше), его можно рассматривать как речевое поведение автора текста произведения определённого жанра [15, с. 176]. Тогда стереотипное речевое поведение всех исследуемых текстов рассматривается (и высчитывается) как средняя речежанровая величина (СРВ) – индикатор общих черт поведения всех рассматриваемых авторов данного речевого жанра.

Таким образом, отклонения от СРВ можно считать проявлением большей или меньшей релевантности того или иного типа поведения каждого отправителя текста в том или ином аспекте (плане) той или иной речевой стратегии.

На основе такого параметрического подхода к анализу речевых стратегий, выявляемых в тексте, составляется речевой портрет каждого автора. Такой портрет параметрически и статистически обоснован методикой определения релевантности того или иного плана речевой стратегии в речевом поведении.

В теории скрытой прагмалингвистики выделяются шесть стратегий, диагностирующие речевое поведение коммуниканта и идентифицирующих его «речежанровый портрет»: три эмотивно-ориентированные стратегии, связанные с отправителем текста, и три конативно-ориентированные стратегии, связанные с получателем текста [11].

Эмотивно-ориентированные стратегии скрытого речевого воздействия разделяются на стратегию «участие/неучастие коммуникантов в речевом событии» (далее «участие/неучастие»); стратегию «уверенного/неуверенного речевого поведения отправителя текста в речевом событии» (далее «уверенное/неуверенное речевое поведение»); «вероятностного оценивания отправителем текста речевого события как реального/нереального» (далее «вероятностное оценивание»).

Конативно-ориентированные стратегии включают стратегию «акцентирование отправителем текста элементов высказывания» (далее стратегия «акцентирования»); стратегию «формирование у получателя текста отношения к речевому событию путем его оценивания» (далее стратегия «формирование отношения»); стратегию «удовлетворение/неудовлетворение отправителем текста прагматических ожиданий получателя текста» (далее стратегия «ожидания»). Каждая стратегия представлена в виде двух-трех речевых планов [11, с. 124–125].

В основе анализа скрытого речевого поведения эмотивно-ориентированных стратегий, например, стратегии уверенного/неуверенного речевого поведения, лежит привычный выбор автором

грамматических категорий. Глаголы настоящего и будущего времени, повелительное наклонение и призывы, присутствие отрицания и лаконичность относятся к актуализаторам уверенного речевого поведения отправителя текста. Это категоричный план стратегии. Глаголы настоящего времени есть прямой показатель категоричности утверждения автора. К другому – некатегоричному – плану стратегии «уверенного/неуверенного речевого поведения» относятся формы глагола прошедшего времени, модальные конструкции «*scheinen + zu + Infinitiv I / Infinitiv II*», «*glauben + zu + Infinitiv I / Infinitiv II*», глаголы субъективного восприятия: “*meinen*”, “*glauben*”, “*denken*”, “*vermuten*”, “*zweifeln*”, “*hoffen*” и др.

Основываясь на членении текста на МСГ как релевантные маркеры стратегии «уверенного/ неуверенного речевого поведения» мы получаем номенклатуру речевых сигналов (маркеров):

(1) Manchmal *denke* (наст. время) *ich an den Tod und (2) an den Augenblick des Wechsels von diesem in das andere Leben, und (3) ich stelle mir vor* (наст. время), (4) *was mir übrig bleiben wird* (будущее время) *in dieser Sekunde ...* [28, с. 46] (Иногда я думаю о смерти и моменте обмена этой жизни на другую и я представляю себе, что останется мне в эту секунду...).

В данном фрагменте доминирует употребление глаголов в настоящем времени, которое относится к привычному способу выражения категоричного плана стратегии «уверенное/неуверенное речевое поведение».

Кроме того актуализаторами плана категоричности служат глаголы действительного залога и несовершенного вида; наличие решительного и неоднократного отрицания; наличие семы превосходной степени качества или «кричащей особенности»; лаконичность синтаксических конструкций и др. (см. [15, с. 131]).

Неуверенное речевое поведение актуализируется формами глаголов прошедшего времени действительного залога совершенного вида или настоящего времени действительного залога совершенного вида; модальностью «сомнения»; вопросительными и сложными (сложноподчиненными) предложениями [15, с. 132].

Так, например, в тексте произведения Э.М. Ремарка («Три товарища») можно выделить следующие МСГ по признаку (плану) неуверенного речевого поведения: (1) «... *aber was war daraus geworden?* (2) *Alles war zusammengebrochen*, (3) *verfälscht und (4) vergessen.*(5) *Und wer nicht vergessen konnte*, (6) *dem blieb nur die Ohnmacht*, (7) *die Verzweiflung*, (8) *die Gleichgültigkeit und (9) der Schnaps*» [30, с. 330].

В статье представляются результаты исследования речевого поведения авторов XX века периода «взрослость»: на основе анализа выделенных МСГ была просчитана частота выбора автором текста речевого сигнала, зафиксирована в табличные матрицы, рассмотрена в процентном соотношении, и полученные данные занесены в таблицы «Фрагменты речевого поведения авторов». Затем был рассчитан среднеречежанровый показатель (СРП). СРП – это среднеречежанровый показатель, или иначе говоря,

«точка отсчета» для установления доминирующего выбора и «речевого портрета» автора. Показатели, выше или, ниже этой величины, будут диагностирующими, т.е. позволяют судить о речевом поведении авторов и прогнозировать их личностные качества.

Всего в рамках возрастного периода «взрослость» (XX в.) было проанализировано 10500 МСГ по пяти скрытым воздействующим стратегиям (см. выше). Общее количество МСГ составило 52500.

В табл. 2 представлены результаты исследования речевого поведения авторов по эмотивно-ориентированной стратегии скрытого речевого воздействия: – «уверенное/неуверенное речевое поведение» (планы – категорический и некатегорический) (см. табл. 2).

Таблица 2

Параметрическое представление речевых портретов авторов по скрытой эмотивно-ориентированной стратегии «уверенное/неуверенное речевое поведение»

Планы Авторы	Кол-во МСГ	Категорический		Некатегорический	
		МСГ	%	МСГ	%
R. M. Rilke (1910) 35 “Aufzeichnungen von...”	1000	121	12,1	879	87,9
T. Mann (1913) 38 “Tod in Venedig”	1000	289	28,9	711	71,1
F Kafka (1912-17) 34, (1918) 35, (1919) 36, (1922) 39	3500	1330	38	2170	62
St. Zweig (1920) 39 “Leporella”, (1922) 41 “Brief einer Unbekannten”	2000	416	20,8	1584	79,2
E. M. Remark (1938) 40 “Drei Kameraden”	1000	307	30,7	693	69,3
H. Böll (1952) 35 “Und sagte kein einziges...”	1000	438	43,8	562	56,2
Ch. Hein (1982) 38 “Drachensblut”	1000	322	32,2	678	67,8
Всего МСГ	10500	3223		7277	
СРП			30,7		69,3

Самые высокие показатели некатегорического плана можно проследить на данный возрастной период в речевом поведении Р. М. Рильке (87,9%) при СРП (69,3%). Произведение, написанное автором в возрастной период «взрослость», свидетельствует о страданиях автора от одиночества и присутствии в речевом поведении автора постоянного страха.

Речевое поведение С. Цвейга в период «взрослость» также отличается высокими показателями некатегорического плана (79,2%) при СРП (69,3%).

За описанием автор скрывает свое личное мнение по поводу происходящего. Он нерешителен, неуверен, не принимает активных действий для достижения каких-либо целей. Что касается Ф. Кафки, то показатели его некатегоричного поведения (62%) в два раза выше категоричных речевых манифестаций. В письмах автор высказывает свое мнение, свои намерения к возлюбленной Фелиции, обиды на отцовское воспитание, упреки, претензии.

Эпистолярный жанр также накладывает свои ограничения на выбор того или иного плана той или иной стратегии (ср. [8; 17; 21; 24]).

По воспоминаниям современников отношение к одиночеству Ф. Кафки определяется чертами его характера: «Основные свои произведения Кафка не увидел опубликованными. Это связано и с его болезненной неуверенностью в себе, и с повышенной самокритичностью, и с оторванностью от литературной среды. При жизни он оставался неизвестным писателем. "Судьба смягчила участь Франца Кафки, сделав его совершенно равнодушным к славе, – пишет Макс Брод. – Творчество было для него (как говорится в одном из его дневников) "одной из форм молитвы"... Нельзя сказать, чтобы ему не было дела до того, что думает о нем мир. Просто у него не было времени заботиться об этом"» [7].

Показатели некатегоричного плана в речевом поведении К. Хайна (67,8%) в два раза выше, чем категоричное поведение (32,2%). Диагностирующие показатели некатегоричного плана в речевом поведении Г. Белля: 56,2% при категоричном плане (43,8%).

На основе параметрических данных можно диагностировать интенциональное отношение к одиночеству, например, Ф. Кафки. Анализ свидетельствует о том, что автор оперирует эмоциями, его отношение к одиночеству отличается чувственностью, неуверенностью, сомнениями (интровертный тип). В личной переписке с возлюбленной Фелицией автор рассказывает о своих планах на будущее – это действительно мысленная «репетиция» будущих событий [11].

Подведем итог. Под прагмалингвистическим речевым портретом понимается «речевая палитра» языковых предпочтений конкретного автора, актуализирующего в конкретном тексте набор планов речевых стратегий для скрытого воздействия на конкретного получателя в конкретной ситуации. Полученные параметрические фрагменты речевого поведения на базе анализа речевых стратегий позволяют диагностировать речевое поведение и составить индивидуальные личностные и стереотипные групповые «речеповеденческие портреты» авторов-субъектов состояния одиночества.

Список литературы

1. Баранов А.Н. Лингвистическая экспертиза текста: теория и практика. – М.: Флинта: Наука, 2009.
2. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. – М., 2006.

3. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Наука, 1991.
4. Гагарин А.С. Экзистенциалы человеческого бытия – одиночество, смерть, страх: от античности до Нового времени, историко-философский аспект: дис. ... д-ра филос. наук. – Екатеринбург, 2002.
5. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Языки русской культуры, 1998.
6. Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. 16. Лингвистическая прагматика. – С. 217–237.
7. Кафка Ф. Кофейная кантата – [Электронный ресурс]: http://moybibliomir.blogspot.ru/2012/07/blog-post_30.html (дата обращения: 9.02.2014).
8. Ломова О.Е. Речевое поведение актеров в автобиографических текстах (на материале русского и немецкого языков): дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д., 2004.
9. Ломова О.Е. Речевое поведение актеров в текстах автобиографий по скрытой воздействующей стратегии «формирование отношения получателя к тексту путем оценивания» // Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – № 6. – С. 181–189.
10. Ляпон М.В. Предикативность // Лингвистический энциклопедический словарь / ред. Ярцева В.Н. – М., 1998. – С. 392.
11. Матвеева Г.Г. Скрытые грамматические значения и идентификация социального лица («портрета») говорящего: дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 1993.
12. Матвеева Г.Г. К вопросу о речевых стратегиях скрытого воздействия отправителей текста на его получателя // Личность, речь и юридическая практика: Межвузовский сб. науч. трудов., 2006. – Вып. 6. – С. 122–128.
13. Матвеева Г.Г., Петрова Е.И. Введение в скрытую прагмалингвистику: спецкурс для студентов немецкого отделения. – Ростов н/Д.: ИПО ПИ ЮФУ, 2009.
14. Матвеева Г.Г., Самарина, И.В., Селиверстова, Л.Н. Современное состояние прагмалингвистики // Диагностирование языковой личности и речевое поведение политика. – Ростов н/Д.: ИПО ПИ ЮФУ, 2009. – С. 7–52.
15. Матвеева Г.Г. Основы прагмалингвистики: монография. – М.: Флинта: Наука, 2013.
16. Матурана У. Биология познания // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1995. – С. 115–141.
17. Моисеенко Л.А. Речевое поведение авторов военных мемуаров и диагностирование их индивидуальных свойств (на материале немецкого языка): дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д., 2000.
18. Немецкая литература 19 в. – [Электронный ресурс]: <http://inolit.ru/17-043-00.html> (дата обращения: 24.11.2013).
19. Слободчиков В.И., Исаев, Е.И. Основные ступени развития субъектности человека. – [Электронный ресурс]: www.septemberfox.ucoz.ru/biblio/slobodchikov.html 1.06.2013.
20. Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения: Семиологическая грамматика. – М.: Наука, 1981.
21. Фирсова Е.В. Национально-культурная специфика речевого поведения русских и немецких авторов: синтактико-прагматический аспект: дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д., 2003.
22. Формановская Н.И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. – М.: Русский язык, 2002.
23. Формановская Н.И. Культура общения и речевой этикет. – М.: ИКАР, 2005.
24. Чигридова Н.Ю. Речевое поведение коммуниканта в жанре деловых эпистолярных писем: дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д., 1999.

25. Шагивалеева Г.Р. Культурологическое и психологическое понимание феномена одиночества // Концепт. – 2013. – Спец. вып. № 1. – С. 1–11.
26. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм "за" и "против". – М.: Прогресс, 1975. – С. 93–230.
27. Searle J.R. Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
28. Böll H. Und sagte kein einziges Wort. – Moskau: Verlag HOCHSCHULE, 1966.
29. Böll H. Ansichten eines Clowns. Roman. – Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1997.
30. Remarque E.M. Drei Kameraden. – М.: Verlag AST, 2007.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 81'25

Яровенко Д.С.

Перевод пьесы Э. Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») Т.Л. Щепкиной-Куперник: русское прочтение

В статье рассматривается начальный этап переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник, осуществившей первый перевод пьесы «Принцесса Греза» (1895) французского драматурга Э. Ростана. Специфика перевода, способствовавшего успеху произведения, выявляется в ходе сопоставительного анализа французского и русского текстов.

The article is devoted to the initial phase of the translational activity of T.L. Shchepkina-Kupernik, who has carried out the first translation of the play «La Princesse Lointaine» (1895) by a French playwright E. Rostand. The specificity of the translation, promoted the work success, is revealed in the course of comparative analysis of the French and Russian texts.

Ключевые слова: пьеса «Принцесса Греза» («La Princesse Lointaine»); перевод; символистский миф; восточная экзотика; стансы; Прекрасная Дама; поэзия трубадуров; Суворинский театр.

Key words: play «The Princess of Dream» («La Princesse Lointaine»); translation; symbolist myth; oriental exoticism; stanzas; Beautiful Lady; troubadour poetry; Suvorinsky Theatre.

К работе над произведением Э. Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза», 1895) начинающая писательница Т.Л. Щепкина-Куперник приступила, уже осуществив перевод предыдущей пьесы драматурга «Les Romanesques» («Романтики», 1894). Как и первая, она явилась примером удачного сотрудничества лично знакомых друг с другом автора и переводчика (подтверждением чего служит фантастический успех «Принцессы Грезы» после первой же ее постановки [5, с. 114] в Петербурге в Театре Литературно-художественного общества (Суворинский театр) в 1896 году).

В основе сюжета пьесы «La Princesse Lointaine» лежит средневековая легенда о любви поэта Джауфре Рюделя к прекрасной восточной принцессе Мелисинде. Однако легендарный сюжет, лежащий в основе пьесы, значительно усложнен автором. Перед нами не просто описание волнующей

встречи Мелисинды и поэта Джауфре (или Жофруа у Ростана), который узнал о принцессе из рассказов паломников и избрал ее своей Прекрасной Дамой. Драматург ввел еще одного героя – известного трубадура Бертрана де Борна, создав тем самым сложный любовный треугольник. По сути, главным действующим лицом становится не мечтательный, страдающий Рюдель, а посланный передать принцессе его песни Бертран, унаследовавший от своего реально существовавшего прототипа отвагу и боевой дух.

Смелый и преданный Рюделю, Бертран преодолевает все препятствия, борется с многочисленной стражей, достигает покоев принцессы и поражает ее пылкое, чувствительное сердце проявленной отвагой, прекрасно исполненными песнями и внешней красотой. И юная принцесса, никогда не видевшая своего почитателя, ошибочно влюбляется в Бертрана. Рюдель, отправившийся в далекое плавание ради нее, остается, будучи при смерти, на корабле в порту Триполи. Мелисинда уговаривает Бертрана, также поглощенного вспыхнувшим чувством, остаться во дворце и забыть обо всем, что происходит за его стенами. Однако в сердце юноши идет борьба. Внезапное прозрение поражает и Мелисину: она с ужасом понимает, что хотела променять возвышенную, одухотворенную любовь Жофруа Руделя на простое, очень «приземленное» в ее понимании, человеческое счастье. Таким образом, драматическую остроту приобретает в пьесе проблема выбора, поставленная перед всеми главными героями: принцессой Мелисиндой, поэтом Жофруа Руделем и трубадуром Бертраном де Борном. Это выбор между честью и долгом, любовью и божественным призванием.

История любви трубадура нашла поклонников и в далекой от восточных красот России. Но стоит напомнить, что интерес к восточной экзотике уже был подогрет появлением исторического романа французского писателя Г. Флобера «Саламбо» (1857-1862) (первый русский перевод был опубликован в журнале «Отечественные записки» в 1862 году). Это произведение стало популярным среди многих писателей Серебряного века – Андрея Белого, А. Куприна, который создал в 1908 году повесть «Суламифь», также стилизовавшего события далекого прошлого.

В искусстве конца XIX – начала XX века получило распространение художественное направление «модерн» (фр. *moderne*), или, иначе, «ар-нуво» (фр. *art nouveau*). Источником вдохновения для представителей данного стиля явилось открывшееся для европейцев во второй половине XIX века искусство Японии, а также древних цивилизаций (в частности, Древнего Египта). Мастера модерна (А. Муха, создавший в конце 1890-х годов декорации для спектаклей с участием С. Бернар в театре «Ренессанс», в том числе для спектакля по пьесе Э. Ростана «Самаритянка», Г. Климт, М.А. Врубель и др.) тяготели к растительным

орнаментам, необычным сочетаниям цветов, плавным, изогнутым линиям, отказываясь от углов и резких переходов. Кроме того, в России уже были хорошо известны стихотворения французского поэта кубинского происхождения Жозе-Мариа де Эредиа (1842–1905), подлинный успех к которому пришел после появления его сборника «Трофеи» (1893), состоявшего из 118 сонетов, разделенных по тематическому принципу: «Греция и Сицилия», «Рим и варвары», «Средние века и Возрождение». Благодаря ярким описаниям местного колорита, изяществу поэтического языка эта книга стала необыкновенно популярна и любима современниками. Доказательством интереса и любви у русского читателя может явиться число переводов произведений этого поэта. Начиная с конца XIX века и до середины 1930-х годов, его переводили В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев, Б. Лившиц, М. Лозинский и другие. Таким образом, появление «Принцессы Грезы» на русской почве совпало с пробудившимся в России интересом к восточной культуре и литературе.

К переводу пьесы Т.Л. Щепкина-Куперник приступила по просьбе близкой подруги, актрисы Л.Б. Яворской, желавшей сыграть главную женскую роль. Работа заняла около двух месяцев и шла довольно успешно. Однако, по воспоминаниям Щепкиной-Куперник, обычно чуткий на талантливые произведения директор театра А.С. Суворин решительно не принимал пьесу, а постановку хотел поручить режиссеру Е.П. Карпову, привыкшему работать с произведениями А.Н. Островского и А.А. Потехина. Поэтому ставить пьесу фактически пришлось Щепкиной-Куперник и Яворской. Но удивляло желание помочь и энтузиазм самих актеров, костюмеров, портних, декораторов, рабочих. Платья для актрисы были сшиты в той же парижской мастерской, где их заказывала исполнительница роли Мелисинды на французской сцене Сара Бернар. Для создания дворца принцессы в восточном стиле привезли вазы, подушки, статуэтки, куски парчи из дома самой Яворской. Красные розы и белые лилии к январской премьере доставили друзья. Соблюдение исторической верности было невозможно, но самое главное – красота и сказочность – таким образом были достигнуты.

Недоброжелатели упрекали актрису и переводчицу во всевозможных погрешностях – нарушение исторической правды, вольности перевода – и не верили в удачу постановки. Сам Суворин, изредка заходя на репетиции, говорил: «Какой-то дурак едет к какой-то дуре на каком-то дурацком корабле, а эти девчонки воображают, что Петербург от этого с ума от восторга сойдет!..» [5, с. 114].

Представление состоялось 4 января 1896 года. И, как ни странно, Петербург действительно «сошел с ума»: «дурацкий» корабль понравился. Публика была в восхищении, преобладало даже радостное возбуждение.

Из театра выходили, повторяя стансы Рюделя «Любовь – это сон упоительный» (только Мережковские ехидно назвали их «стихами для шарманки» [5, с. 118]).

Сама переводчица так вспоминала о том, что происходило после премьеры спектакля: «Появились вальсы “Принцесса Греза”, духи “Принцесса Греза”, шоколад “Принцесса Греза”, почтовая бумага с цитатами из “Принцессы Грезы”. Издание пьесы разошлось так быстро, что вскоре в газетах стали появляться объявления: “Доставившему экземпляр “Принцессы Грезы” будет предложено такое-то вознаграждение”. Я получала письма с благодарностью» [5, с. 114].

Некий критик, подписавшийся П.П., после спектакля в театре Суворина, отмечая хорошую игру Яворской, так писал о переводе Щепкиной-Куперник: «Написана пьеса увлекательными стихами, с такою искренностью и теплотою чувства, которая невольно захватывает душу. Передать эти качества в переводе представляет задачу чрезвычайно трудную, едва ли даже достижимую в совершенстве. С этою оговоркою, перевод г-жи Щепкиной-Куперник нельзя не признать очень хорошим, так как ей удалось сохранить почти всю теплоту оригинала, а порою почти достигнуть и красот последнего» [1, с. 77].

Т.Л. Щепкиной-Куперник удалось приблизить текст произведения к российским культурно-ментальным особенностям, сделать восточную экзотику разворачивающегося в пьесе действия созвучной духовным запросам современников и обеспечить тем самым ее гармоничное вхождение в отечественный литературный контекст.

Так, название произведения в оригинале звучало как «La Princesse Lointaine» (буквально «Далекая Принцесса», аналогично оно переводится и на английский язык: «The Princess Far-Away»). Придуманное Щепкиной-Куперник название «Принцесса Греза» сразу изменило общую тональность пьесы. «Далекая принцесса» – это пусть и недоступная в данный момент для поэта возлюбленная, но тем не менее реально существующая и достижимая. Кроме того, данный эпитет очень конкретен, в русском языке – это всего лишь определение расстояния. А наименование «Принцесса Греза» привнесло в пьесу больше сказочности, восторженности и романтической недостижимости. Что такое греза для поэта? Вдохновенная мечта, сновидение, божественное откровение, фантазия, только случайно получившая реальные очертания, полудевушка-полудух, витающая высоко над землей, где-то в заоблачных далях, где она светит, как звезда, озаряя жизненный путь поэта и наполняя его существование возвышенным смыслом (так Принцесса Греза представлена и на знаменитом полотне М.А. Врубеля). Следовательно, Рюдель изначально влюбился не в девушку, а в «дорогую, неясную, далекую мечту» [4, с. 50] о ней. Преображенная Мелисинда,

прощаясь с умирающим на ее руках поэтом, уже и сама воспринимает себя в ином, поэтическом свете:

Я для тебя останусь только грезой,
И я всегда явлюсь твоим глазам,
Как будто бы с небес к тебе слетая,
Сиянием без тени залитая,
Как в первый раз, как в первый раз, всегда [4, с. 149].

В результате понимание любовного чувства в русской версии произведения многократно углубляется и осложняется дополнительными смысловыми коннотациями. На протяжении пьесы Щепкина-Куперник старательно усиливает сказочность героини, ее духовное совершенство, предназначение в жизни поэта, акцентируя «нематериальные» атрибуты принцессы, которой отрадно представлять себя «мечтой поэта», «сказочной царевной» [4, с. 69], а не просто «самой дорогой из всех дорогих» [Здесь и далее перевод мой. – Д.Я.] («la plus chère des chères» [6, с. 33]). «Вещественные» характеристики: глаза («mes yeux»), лоб («mon front»), и прочие «вещи, которые заставят мечтать молодых людей» («des choses qui feront rêver les jeunes hommes...» [6, с. 33]) заменены на более поэтические «блеск наряда», «звук голоса» и «выражение взгляда». В результате во французском тексте складывался абсолютно «телесный», «земной» образ Мелисинды, по-девичьи мечтающей о поклонниках и гордящейся любовью поэта, а в русском варианте фигурировала душа любви, мечта о ней, которую невозможно отобразить портретно.

Своеобразным лейтмотивом, квинтэссенцией смысловой нагрузки произведения явились упоминаемые стансы Жофруа Рюделя. Поскольку они несколько раз повторяются в самом произведении и являются средоточием его основной идеи, их вольная «трактовка» Т.Л. Щепкиной-Куперник оказалась достаточно рискованным шагом. Именно этот фрагмент пьесы представлял для нее при работе самую большую и, пожалуй, единственную трудность, что она и зафиксировала в книге воспоминаний: «А у меня, как на беду, еще не ладилось со “стансами” Рюделя. Я их перевела дословно и размером подлинника, но получалось необычайно прозаично – я же чувствовала, что от этих стансов зависит все, в них был лейтмотив пьесы... Билась я, билась и, наконец, вдруг как-то ночью проснулась – и у меня в голове спелись стансы. Совсем не так, как первоначально. Я утром же полетела в типографию, рассыпали набор страницы и заменили прежние стансы этими. Потом – в театр, к суфлеру. Все на меня ворчали, что надо переучивать, но я стояла на своем... И стансы пошли в новом виде» [5, с. 116]. Таким образом, еще недостаточно осознавая требования, предъявляемые к художественному переводу, двадцатилетняя Щепкина-Куперник, действуя часто интуитивно, пришла к необходимости обнаружения базовой, идейной «точки» произведения, выделения из него некоего смыслового «концентра». Стансы Рюделя,

начинающиеся словами «C'est chose bien commune», после «пересказа» Щепкиной-Куперник стали известным стихотворением «Любовь – это сон упоительный»:

Joffroy

C'est chose bien commune
Это дело действительно обыкновенное
De soupirer pour une
Вздыхать по какой-нибудь

Blonde, châtaine ou brune
Блондинке, шатенке или брюнетке
Maîtresse,
Возлюбленной,
Lorsque brune, châtaine,
Поскольку брюнетку, шатенку
Ou blonde, on l'a sans peine.
Или блондинку находишь без труда,
– Moi, j'aime la lointaine
А я люблю далекую
Princesse!
Принцессу!

C'est chose bien peu belle
Это дело действительно малопривлекательное
D'être longtemps fidèle,
Быть долго преданным,
Lorsqu'on peut baiser d'Elle
Когда можно целовать Ее
La traîne,
Шлейф,
Lorsque parfois on presse
Иногда пожимать
Une main, qui se laisse...
Руку, которая поддается...
Moi, j'aime la Princesse
А я люблю Принцессу
Lointaine!
Далекую!

Car c'est chose suprême
Потому что это дело высшее
D'aimer sans qu'on vous aime,
Любить, хотя не любят вас,
D'aimer toujours, quand même,
Любить всегда, все-таки
Sans cesse,
Беспрестанно,
D'une amour incertaine,
Любовью неясной,
Plus noble d'être vaine...

Жофруа

Любовь – это сон упоительный,
Свет жизни, источник живительный.
В ней муки, восторг, в ней весна;
Блаженства и горя полна,

И слезы
И грезы
Так дивно дарит нам она.
Но чужды мне девы прекрасные,
Объятья безумные, властные,
И шелковых кос аромат,
И очи, что жгут и томят,
И лепет,
И трепет,
И уст упоительный яд.
Люблю я любовью безбрежную,
Нежную,
Как смерть безнадежную;
Люблю мою грезу прекрасную,
Принцессу мою светлоокою,
Мечту дорогую, неясную,
Далекую.
Из царства видений слетая,
Лазурным огнем залитая,
Нисходит на землю она,
Вся сказочной тайны полна,
И слезы
И грезы
Так дивно дарит мне она.
Люблю – и ответа не жду я,
Люблю – и не жду поцелуя.
И сладкой
Загадкой
Теперь моя жизнь объята.
Люблю я любовью безбрежную,
Нежную,
Как смерть безнадежную;
Люблю мою грезу прекрасную,
Принцессу мою светлоокою,
Мечту дорогую, неясную,
Далекую!.. [4, с. 50]

Более возвышенной оттого, что она тщет-
на...

Et j'aime la lointaine

И я люблю далекую

Princesse!

Принцессу!

Car c'est chose divine

Потому что это дело божественное

D'aimer lorsqu'on devine,

Любить, когда угадывают,

Rêve, invente, imagine

Мечтают, придумывают, воображают

A reine...

Лишь...

Le seul rêve intéresse,

Единственная мечта занимает,

Vivre sans rêve, qu'est-ce?

А жить без мечты, что это?

Et j'aime la Princesse

И я люблю Принцессу

Lointaine ! [6, с. 19]

Далекую!

Отличия двух отрывков заключаются не только в изменении строфики, которую с долей условности все-таки можно считать «стансами», если понимать их как стихотворение, составленное из композиционно обособленных и не допускающих смысловых переносов строф. Ростан использует четыре восьмистишия с обрывающейся строкой после первого трехстишия и повторяющимися в каждой строфе двумя последними стихами, в переводе же нет четкого деления на октавы, допущен логический перенос, а прерывистые строки возникают после каждого четверостишия. Повторы слов в переводе «слезы» – «грезы», «лепет» – «трепет», использование таких рифм, как «безбрежною», «нежною», «безнадежною», придают особую мелодичность этому отрывку. Это был как раз тот случай, о котором будто бы, по свидетельству современников, говорил Чехов: «У нее [Т.Л. Щепкиной-Куперник. – Д.Я.] только 25 слов. Упоенье, моление, трепет, лепет, слезы, грезы. И она с этими словами пишет чудные стихи» [3, с. 482]. В русском тексте кульминацией отрывка становится воспевание Любви, являющейся «упоительным сном», то есть не чем-то «вещественным», чем можно обладать, не чем-то конкретным, что можно объяснить вздохами и томлениями по «брюнетке, шатенке или блондинке», как это представлено в оригинале, а чем-то находящимся за гранью человеческого представления. В данном случае переводческая смелость Т.Л. Щепкиной-Куперник, выразившаяся в изменении смысла и нарушении синтаксического строя оригинала, ярче выявила и усилила заключенные в

образах героев переживания и придала облику героини более возвышенные черты.

Т.Л. Щепкина-Куперник вспоминает, что актер, игравший роль Рюделя, начал читать эти строки в полной тишине под аккомпанемент арфы, на которой исполнялся «Каскад» («Murmure de la cascade» Op. 29) А.Г. Цабеля, «удивительно подошедший к ритму стансов» [5, с. 117], и после того как «оборвались звуки арфы» [5, с. 117], сдержанная петербургская публика разразилась громом оваций.

Когда позже Л.Б. Яворская и Т.Л. Щепкина-Куперник посетили Ростанов, собравшееся общество стало просить актрису почитать что-нибудь из русской «Принцессы Грезы». Несмотря на то, что никто не знал русского языка, автор настаивал, ибо хотел знать, как звучат его стихи по-русски. Услышав, как гармонично и красиво звучит русская речь, он потребовал, чтобы его научили говорить «Любовь – это сон упоительный». И, как писала в своих воспоминаниях переводчица, после этого Ростанов всегда приветствовал ее этой фразой, «которую очень забавно произносил» [5, с. 103].

Призывом к духовному возрождению является заключительная реплика принцессы Мелисинды, отказывающейся от своих богатств и почестей в пользу иных, высших ценностей: «Воскресла я душою обновленной // И поняла, что значит красота!» [4, с. 152]. Благодаря присутствию данной метафоры в переводе высказывание принцессы приобретает более сложные коннотации, тогда как во французском тексте она всего лишь узнает, что «наконец есть самое главное» («je connais enfin quel est l'essentiel» [6, с. 98]).

М. Горький в «Нижегородском листке» за июль 1896 года удивительно точно угадал истинный импульс пьесы «Принцесса Греза»: «В ней много интересных лиц, красивых деталей; она проста, трогательна, и каждое слово ее полно чистого и сильного идеализма, – в наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его к вере. Эта пьеса – иллюстрация силы идеи и картина стремления к идеалу» [2, с. 246]. И действительно, героиня решает провести оставшуюся жизнь в уединении и молитве, а матросов с корабля Рюделя (бывших воров и бандитов) вдохновляет на борьбу за святой Крест.

Таким образом, главной героине пьесы «Принцесса Греза» удалось превратиться из пассивного предмета обожания поэта в Прекрасную Даму, побуждающую к духовным подвигам, внутреннему преображению и развитию. Благодаря переводу Щепкиной-Куперник в России обозначился интерес к теме Прекрасной Дамы и поклонявшегося ей «издалека» рыцаря-поэта. Самым ярким средоточием и раскрытием идей, заложенных в пьесе, явилось творчество таких поэтов-символистов, как А.А. Блок и Ф.К. Сологуб. Данные интенции, воплотившись в их произведениях, стали

частью художественного мирозерцания писателей, одновременно обусловив принципы их собственного жизнетворчества.

Таким образом, смысловые нюансы, возникшие в результате «прочтения» пьесы Т.Л. Щепкиной-Куперник (вольного с точки зрения соответствия переводного текста оригиналу), позволили создать полноценное произведение, которое вошло на равных правах в сокровищницу русского языка, обогатило русскую культуру и создало предпосылки для формирования национального варианта символистского мифа о Поэте и Прекрасной Даме.

Список литературы

1. Б. п. (рецензия на спектакль «Принцесса Греза») // Театрал. Иллюстрированный журнал. – М., 1896. – № 54.
2. Горький М. М. Врубель и «Принцесса Греза» // Несобранные литературно-критические статьи. – М., 1941.
3. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. – М., 2005.
4. Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы. – М., 2007.
5. Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. – М.; Л., 1948.
6. Rostand Edmond La Princesse Lointaine. – Paris, 1898.

Ложь, неправда и кривда как фрагмент русского паремиопространства (на фоне китайского языка)

В статье проводится лингвокультурологический анализ русских паремий с компонентами *ложь*, *правда* и *кривда* на фоне китайского языка. Выявляются ментальные установки русской культуры, вербализованные в данном фрагменте паремиологического пространства, на фоне китайского, проводится анализ образности русских паремий.

In article the lingvokulturologicheskyy analysis of the Russian paremiya with components lie, the truth and a falsehood against Chinese is carried out. Mental installations of the Russian culture, verbalizovanny in this fragment of paremiologicheskyy space, against Chinese come to light, the analysis of figurativeness of the Russian paremiya is carried out.

Ключевые слова: паремиопространство, паремия, ложь, культурная установка, персонификация, амбивалентность, образ.

Key words: paremioprostranstvo, paremiya, lie, cultural installation, personification, ambivalence, image.

Пословицы и поговорки в своей совокупности – это не только свод отдельных единиц и не только система единиц – носителей определённых различительных признаков (грамматических, логико-семиотических, предметных), по которым они могут быть классифицированы, но и некоторое «пространство» в близком к математическому смыслу слова – пространство отношений [6, с. 9]. Различая локальные свойства пространства и его глобальные свойства, т.е. относящиеся к структуре объекта в целом, мы, вслед за Ю.И. Левиным [4, с. 110–117], сосредоточим своё внимание на локальном фрагменте паремиопространства, организованном в русском языке паремиями с компонентами *ложь*, *неправда* и *кривда*.

Исследование паремий одного языка на фоне другого языка, как отмечает Е.В. Иванова, может осуществляться в различных направлениях: 1) в традиционном – определение генетических и типологических черт сходства пословиц, описания пословичных эквивалентов, аналогов и безэквивалентных пословиц; 2) в социолингвистическом – установление отражаемых в пословицах черт сходства и различия в социальных условиях жизни народа; 3) в лингвокультурологическом – описание сходных и различных характеристик культуры, представленных в пословицах культурных концептов и символов, культурных универсалий; 4) в когнитивном – выявление закономерностей постижения мира и отражения результатов этого постижения в пословицах, с целью установления различий в видении мира, свойственных народам [3, с. 5]. Предпринимаемое нами исследова-

ние находится в русле лингвокультурологического направления исследований паремий.

Паремии с компонентом *ложь* исследовались в научных статьях, посвященных анализу оппозиции *правда - ложь*. На материале русского языка сделаны попытки отдельных классификаций паремий о правде и лжи. При этом авторы кладут в основу классификации различные критерии: рассматриваются когнитивные признаки концептов «Правда» и «Ложь», создающие этноспецифичность данных концептов на фоне другого языка; анализируются онтологические, аксиологические, гносеологические и модальные признаки концепта «Правда» с целью создания словаря пословичных концептов; выявляются коды культуры в паремиях о правде и символическая функция отдельных компонентов-соматизмов в составе пословиц [1; 2; 5]. Фрагмент русского паремиипространства, включающий пословицы и поговорки с компонентами *ложь*, *неправда* и *кривда*, до настоящего момента не являлся объектом исследования на фоне китайского языка.

Правда – одна из самых важных человеческих ценностей - в русских паремиях противопоставлена *кривде*, *лжи*, и *неправде*. Паремий с компонентом *кривда* в словарях зафиксировано 6 единиц, с компонентом *неправда* – 36 единиц, а с компонентом *ложь* – 75. В китайском языке им соответствуют 5 паремий с компонентами, которые на русский язык можно перевести как *кривда*, и 7 единиц с компонентами, которые на русский язык переводятся как *ложь*. Для существительных *неправда* и *ложь* в китайском языке существует один переводческий аналог.

Обратимся к последовательному рассмотрению русских единиц с интересующими нас компонентами.

1. Паремии с компонентом *ложь*.

Ложь, по свидетельству русских паремий, ни на чем не базируется: *Ложь свидетельства не требует*. Лгать можно безнаказанно. Ср. ироническую паремию: *Со лжи пошлин (пошлины) не берут*. Человек сам решает, принимать ли ему то, что говорят: *Ложь на охотника, а не любо – не слушай*.

Про человека не будут лгать, если он не дает к этому повода своим поведением: *Ложь к тебе не пристанет, ежели худо делать не станешь*. С другой стороны, *Всяку (всякую) ложь к себе приложь*. – ‘Прежде чем сказать человеку что-то обидное, представь себя на его месте’.

Ложь, как и *правда*, в русских паремиях персонифицируется, наделяется способностью испытывать чувства, эмоции. Между *правдой* и *ложью* в паремиях возникают отношения неприятия, нелюбви: *Правда лжи не любит; Правда с ложью не дружат; С ложью правда не дружит*. Они спорят, воюют друг с другом. При этом *правда*, как правило, оказывается сильнее: *Как резва ни будь ложь, а от правды не уйдешь; Какова резва ни будь ложь, а от правды не уйдет; Резва заморская ложь, а от нашей*

правды не уйдешь; Ложь стоит до правды; Не хвались, ложь, – правда слушает, да тебя и скушает.

Лжи приписываются при этом такие свойства живого существа, как резвость и способность хвастаться.

Единичная паремия *Правда истомилась, лжи покорилась* лишь подчеркивает, что поражение правды – это исключительная ситуация, возникающая тогда, когда персонифицированная правда «устала».

В русском представлении тот, кто не прибегает ко лжи, живет нравственно (по законам Бога): *Делай не ложью – всё выйдет по-Божью; Живи не ложью – будет по-Божьему (по Божью); Не делай ложью – всё выйдет по-Божью (по Божью)*. Ср. в китайском языке: – (буквально) *Жизнь не может расцветать во лжи*.

Ложь допускает разные варианты, а правда одна, она прямолинейна: *Ложью как хочешь верти, а правде путь один; Лжи много, а правда одна*.

У правды и лжи свои противоположные предпочтения, которые передаются через противопоставление света и тьмы: *Правда любит свет, ложь – тьму*. Ср. китайскую паремию: *Лжи маска нужна, а правде солнце нравится*.

С одной стороны, правда и ложь взаимоисключаемы: Если не ложь, то правда; Коли не ложь, так правда. Однако ложь и правда диалектически взаимосвязаны: Не будь правды, не стало бы и лжи; Не солгать, так и правды не сказать. Все люди иногда лгут: На кого ложь не бывает. Китайские паремии подчёркивают, что между правдой и ложью есть отчётливая граница: Из правды не сделаешь ложь, а из лжи не сделаешь правду.

Правда в русском паремиипространстве метафорически уподобляется горечи, а ложь – сладости: *Лучше горькая правда, чем сладкая ложь*.

Паремия встречается в контекстах из художественных произведений XX века, представленных в Национальном корпусе русского языка [7]: «– *Лучше горькая правда, Аркадий Борисович, чем сладкая ложь*» (Даниил Гранин. Иду на грозу, 1962). Ср. также в усеченном варианте: «*Уж лучше горькая правда, чем такие вещи*» (Александр Вампилов. Старший сын, 1965).

Однако существует и противоположная установка, фиксирующая ситуацию, когда ложь бывает предпочтительнее правды: *Сладкая ложь лучше горькой правды*. Народный опыт предпочитает ложь в тех случаях, когда она «умнее» правды, когда ложь оказывается «во спасение»: *Умная ложь лучше глупой правды; Умная ложь лучше правды; Лучше ложь ко спасению, нежели правда к гибели; Лучше ложь ко спасению, нежели правда к гибели; И ложь иногда во спасение; Ложь – конь во спасение; Лучше ложь сказать, нежели правду открывать*.

В современной русской речи и письменных текстах самым употребительным является выражение *ложь во спасение*. Эта форма паремии частотна в материалах Национального корпуса русского языка, например: «Всюду оперируя Вашим именем (это я сильно приврал), она заявляет, что

благодаря своим личным связям и прошлым заслугам перед Коммунистической партией она получила от Вас личное обещание (это тоже была *ложь во спасение*) завести на меня уголовное дело и дать приказ о моем аресте... » (Артем Тарасов. Миллионер, 2004); «Между нами сразу возникла та взаимная симпатия, которую в просторечии называют «химией», и мы как-то незаметно для себя стали частыми гостями в сахаровской квартире на улице Чкалова. Интерлюдия-1 *Ложь во спасение* «Люди думают, что Сахаров и Солженицын по вечерам сидят вместе на кухне, пьют чай и обсуждают, как лучше помочь друг другу», – сердито сказала Люся – так в домашнем кругу называли Елену Боннер, жену Андрея Дмитриевича Сахарова, – когда мы с Сашей предложили ей немедленно обратиться к Солженицыну за помощью» (Нина Воронель. Без прикрас. Воспоминания, 1975–2003); «И начинается *ложь во спасение*: вместе с друзьями-рабочими герой прямо в цехе сооружает муляж отеля, куда пристраивает девушку массажисткой — чтоб дать ей почувствовать себя нужной» (Валерий Кичин. Трасса с видом на медведя. Берлинский кинофестиваль без границ и барьеров, 2002 // «Известия», 2002.02.11). Единица часто используется с иронической коннотацией, например: «– Тебя повидать, я же сказал по телефону. – *Ложь во спасение*, – ухмыльнулась Лена. – Ну зачем ты так?» (Петр Галицкий. Опасная коллекция, 2000).

Отношение ко «лжи во спасение» в русском национальном сознании, по данным Национального корпуса русского языка, также неоднозначно. См., с одной стороны: «*Ложь во спасение* совершает свой **порочный круг** (Белла Езерская. «Ложь – религия рабов и хозяев, правда – бог свободного человека»? Заметки о 41-м Нью-Йоркском кинофестивале, 2003 // «Вестник США», 2003.11.26); «Второй тип – *ложь во спасение*, которая традиционно **приписывается** русскому национальному характеру им же, причем **род «спасения» не уточняется**» (Химера по имени Правда, 2002 // «Другой», 2002.11.15); «*Ложь во спасение тоже ложь*, тут даже молитва за погибшего боевого друга положения не меняет...» (Валериан Скворцов. Сингапурский квартет, 2001). С другой стороны: «Когда жизнь доведена до крайнего предела, когда разум не способен осмыслить происходящего, душа уже не вмещает постоянного ужаса, страха, напряжения – приходят **как второе дыхание спасительные защитные силы**: утешительная вера, спасительная «детскость», *ложь «во спасение»...*» (Мария Чегодаева. Соцреализм: Мифы и реальность, 2003); «Существование при чуждой мне советской власти приучало скрывать свои мысли от посторонних людей, так что понятие «*ложь во спасение*» оказывалось **в числе самых оправданных**» (Сергей Тхоржевский. Поздние записи, 1990–2002 // «Звезда», 2002).

Ложь может содержать часть правды: *В каждой лжи есть доля правды; И ложь невзначай правду скажет.*

Ложь может превратиться в правду: *И ложь правдою статься может; Ложь доводит до правды.*

Правда и ложь противопоставляются «по возрасту»: *Правда стара, да не умирает, ложь помоложе, да недолго проживет.*

Человек, который постоянно лжет, лишается доверия других: *Со лжи люди не мрут, а вперёд им не верят; Со лжи люди не мрут, а вперёд веры неймут; Со лжи люди хоть не мрут, а впродь им веры не дают.*

Лгущий человек оценивается отрицательно: *Ложь не красит человека.*

Ложь и истина взаимоисключающие понятия: *Ложь презирать – истину знать.*

Одна ложь тянет за собой другую: *Ложь ложью погоняет; Маленькая ложь ведет за собой большую.* Ср. в китайском языке: *Прикрываем ложь только ложью.*

Ложь не плодотворна: *На лжи правды не вырастишь; Посеешь ложь – не вырастет рожь.* Она не постоянна: *Во лжи постоянства нет.* Поэтому ложь не жизнеспособна: *Ложь не живуча; Ложь не живуща; Ложь не живуща, вранью короткий век.*

Интересен образ мелких денег, которым соответствует ложь: *Ложь, что мелкая монета, на нее долго не проживешь.*

В паремиях, выражающих эту установку, используется также образ непрочно стоящего на ногах существа, у которого короткие, глиняные, гнилые, тараканьи ножки: *У лжи короткие ножки; Ложь на глиняных ногах ходит; Ложь на тараканьих ножках (того и гляди подломится).* Ср. также: *Ложь на одной ноге стоит, а правда на двух.*

Ложь всегда становится явной: *Как резва ни будь ложь, а от правды не уйдешь; Ложь в правду рядилась, да о правду и разбилась; Ложь белой ниткой шита; Ложь стоит до улики.*

Она боится разоблачения: *Ложь света боится.*

В китайской паремии также выражается идея, что ложь всегда обнаруживается: *Лиса не может скрывать свой хвост, ложь обязательно будет разоблачена.* Китайская народная мудрость говорит о том, что лучше признать свою ошибку, чем лгать: *Признать ошибку лучше, чем лгать.*

Русские паремии предостерегают против лжи, высказанной врагом: *Против вражеской (вражьей) лжи ухо остро держи.*

В русских паремиях ложь сопоставляется с клеветой, обманом. От клеветы ложь отличается тем, что она не всегда умышленна: *Ложь бывает и спроста, а клевета – всегда с умыслом.* Морально-нравственная оценка лжи и обмана одинакова: *Ложь и обман вравне ненавистны.*

Таким образом, проведенный анализ свидетельствует о том, что основные установки русских и китайских паремий о лжи совпадают. Одинакова и оценка лжи в паремиях двух языков. Русские паремии превосходят китайские в количественном отношении, русские культурные установки амбивалентны: ложь может иногда оказаться предпочтительнее правды, правда и ложь взаимообусловлены. Китайские паремии более категоричны. В русской лингвокультуре, как об этом свидетельствуют паремии, жить без лжи нравственно, это соответствует христианским ценностям,

угодно Богу. Ложь в русских поговорах персонифицирована (она имеет возраст, способна любить, дружить, бояться, говорить, хвастаться, двигаться – наделяется резвостью, имеет ноги). Ложь сопоставляется в русском поговориопространстве с такими понятиями, как клевета и обман.

2. Поговори с компонентом *неправда*.

Как и ложь, неправда, по данным русских поговори, противна Богу. Всё, что не является правдой, идет не от Бога, а от его вечного противника: *Вся неправда от лукавого*. В данной единице *лукавый* выступает как эвфемизм, заменяет существительное *черт*.

Неправда в русских поговорах рядоположена с понятием *греха*: *Всякая неправда грех есть; Всякая неправда – грех*.

За неправду следует возмездие, наказание: *Всякая неправда перед Богом отомщается; Всякая неправда покарается; В неправде Бог карает (запинает); Всякой неправде Бог запинает; Кто неправдой живет, того Бог убьет; Тому худа не отбыть, кто привык неправдой жить; Лихо тому, кто неправду творит кому; Кто неправду творит кому, лихо тому*.

Идея возмездия конкретизируется как наказание за нажитое неправдой богатство: *Неправдой (неправдою) нажитое боком выпрет; Неправдою нажитое впрок не идет; Неправдой нажитое впрок не пойдет (нейдет); Неправдою нажитое ребром выпрет*. Русская народная мудрость считает, что в целом *Неправдой богатства не наживешь*.

Ценностная установка русской лингвокультуры ёмко выражается в поговори *Неправдою жить стыдно*.

Осуждается лицемерное поведение: *Не годится в неправде язык шевелить, чтобы в очи хвалить, а за очи хулить*.

Русский человек очень болезненно относится к неправде: *Лучше умереть, чем неправду терпеть*.

Поговри русского языка констатируют, что *неправда*, как и *правда*, существовала всегда: *Не нами началась неправда, не нами и кончится; Не нами стала (началась) неправда, не нами и кончится; Неправда светом началась, светом и кончится; Неправда, та прежде нас родилась*.

Запретить говорить неправду невозможно. Ср. персонификацию неправды в поговори *И неправде глотку рукавицей не заткнешь*.

Но любая неправда становится явной: *Неправда выйдет наружу*; ср. также образ дуги, сделанной из ивы (ветлы), используемый для характеристики неправды, которая пытается скрыться, но выплывает наружу то в одной своей части, то в другой: *Неправда, что дуга ветловая: концы в воде, так середка наружу; середка в воде – концы наружу*.

Правда оказывается сильнее неправды, даже если та превосходит ее по размеру: *Маленькая правда победит большую неправду*.

Человек может добиться какой-то личной выгоды благодаря неправде, но это не сможет длиться долго: *Неправдой (Неправдою) свет пройдешь, да назад не воротишься*. Ср.: *Неправдою как пройдешь, а всё к правде вернешься*.

Однако при противопоставлении правды и неправды, как и в случае с ложью, русские паремии отдают иногда предпочтение «прямой» неправде: *Лучше неправда прямая, нежели правда кривая.*

Иногда неправда, образ жизни «не по правде» является вынужденным: *Неправдою жить не хочется, а правдою жить не можется.* Идеальные представления расходятся с жизненной практикой. Так, например, жизненный опыт убеждал русских людей в несправедном судопроизводстве: *Неправдою суд стоит.*

При противопоставлении *правды и неправды* в русском паремиипространстве используются образы угодного Богу – моленного куска и проклятого, или пословичный бинном, противопоставляющий купленный и краденный кусок: *Правда – кус моленный, неправда – проклятой; Правда – кус купленный, а неправда – краденый.* И за правду, и за неправду нужно заплатить свою цену: *Поплатись за правду, поплатись и за неправду.*

Правда и неправда диалектически взаимосвязаны: *Неправда доводит до правды.*

О давно минувших событиях часто говорят: *И было, да неправда.* Более распространенным является вариант *Это было давно и неправда.* Выражение употребляется, когда речь идет о давнем деле, о котором говорящий не желает вспоминать.

Таким образом, в русской культуре неправда, как и ложь, оказывается слабее правды, однако русские паремии отдают иногда предпочтение «прямой» неправде. Необходимо отметить, что иногда неправда, образ жизни «не по правде» является вынужденным. При противопоставлении *правды и неправды* в русском паремиипространстве используются образы угодного Богу – моленного куска и проклятого, или пословичный бинном, противопоставляющий купленный и краденный кусок. Правда и неправда диалектически взаимосвязаны. Неправда в русских паремиях противна Богу, рядоположена с понятием *греха*, в связи с этим за неправду полагается возмездие, наказание. Идея возмездия конкретизируется как наказание за нажитое неправдой богатство. Неправда осуждается как лицемерное поведение. Человек может добиться какой-то личной выгоды благодаря неправде, но это не может длиться долго, потому что любая неправда рано или поздно становится явной. Русский человек очень болезненно относится к неправде, но паремии русского языка констатируют, что *неправда* существовала всегда, запретить говорить неправду невозможно.

3. Паремии с компонентом *кривда*.

В русских паремиях правда противопоставляется не только лжи, но и кривде. Как и в случае с ложью, кривда и правда в этом случае персонифицируются. Они наделяются способностью испытывать чувства: *Правда кривды не любит; Правда с кривдой не уживутся.*

В состязании кривды и правды правда оказывается сильнее кривды. В паремиях, вербализующих эту установку, также наблюдается персонификация правды и кривды – способность спорить, отыгрываться на ком-либо

и т.п.: *Правда кривду всегда переспорит; Правда кривду выведет; Кривда на правде не отыграется; Кривда никогда не победит правду; Кривда правду не перетянет.*

В китайской лингвокультуре находим аналогичную установку: правда сильнее кривды – *Правда крепка; кривда слаба; Под солнцем тень не может спрятаться; перед правдой кривда не имеет основания; Правде постоянно выигрывать, кривде постоянно проигрывать.*

Любой человек может испытать на себе кривду (ложные слухи, лживую информацию): *От людской кривды не уйдешь.* Но рано или поздно кривда будет разоблачена, а скрываемая правда выйдет наружу. В нашем материале встретилась поговорка, допускающая синонимичную замену компонента *неправда* на *кривда*: *Кривду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка – снаружи*, ср. вербализуемое в поговорке пожелание: *Пропадай кривда, выходи правда наружу!*

Русские поговорки говорят о том, что правды добиться труднее, чем кривды. В поговорке используется образное противопоставление по пространственному параметру (*далеко – под боком, у Бога – на земле, (у) Петра и Павла – по земле*): *Правда далеко, кривда – под боком; Правда у Бога, а кривда – на земле; Правда к Петру и Павлу ушла, а кривда по земле пошла.* Ср. также временное противопоставление: *когда-то и ныне: Была когда-то правда, а ныне стала кривда.*

Кривды объективно на земле больше: *Сколько правды, а больше кривды; Про правду слышали, а кривду видели.*

Как и в случае с неправдой, здесь наблюдается диссонанс между идеальными человеческими представлениями и реальной жизнью. Ср.: *С кривдою жить больно, с правдою тошно.*

Однако ценностная установка русской лингвокультуры четко выражена в поговорке, допускающей замену компонента *неправда* на *кривда*: *Кривдой (Кривдою) весь свет пройдешь, да назад не воротишься.*

Правда более проста по внешнему виду, *кривда* приукрашена, русская поговорка гласит: *Правду красить нет нужды.* Не случайно также и использование пословичного биннома *лапти-сапоги*, отсылающего к имущественному неравенству (лгут богатые обладатели сапог): *Правда в лаптях, а кривда в сапогах; Правда в лаптях, а кривда, хоть и в кривых, да в сапогах.*

Как и в случаях с ложью и неправдой, иногда предпочтительнее «прямая» кривда, чем правда, которую можно поворачивать так, как выгодно: *Лучше кривду терпеть, чем правдой вертеть.*

Поговорка китайского языка утверждает четкое различие между правдой и кривдой: *Правда не может превращаться в кривду, кривда не может превращаться в правду.*

Таким образом, кривда в русских поговорках чаще всего персонифицируется. Она наделяется способностью испытывать чувства. Русские поговорки говорят о том, что правды добиться труднее, чем кривды, с одной стороны, правда оказывается сильнее кривды, с другой стороны, кривды

объективно на земле больше. Русские поговорки выражают идею о том, что иногда предпочтительнее «прямая» кривда, чем правда, которую можно поворачивать так, как выгодно. Любой человек, с точки зрения русской паремиологической мудрости, может испытать на себе кривду, но рано или поздно кривда будет разоблачена, а скрываемая правда выйдет наружу. Как и в случае с неправдой, в поговорках с компонентом *кривда* наблюдается диссонанс между идеальными человеческими представлениями и реальной жизнью.

В ментальных установках китайской культуры, вербализованных в поговорках, правда тоже оказывается сильнее кривды, как и в русском языке, но поговорка китайского языка утверждает четкое различие между правдой и кривдой.

Таким образом, проведенный лингвокультурологический анализ свидетельствует о том, что основные ментальные установки русских и китайских поговорок о лжи совпадают. Но русские поговорки превосходят китайские в количественном отношении, а русские культурные установки амбивалентны: ложь может иногда оказаться предпочтительнее правды, правда и ложь взаимообусловлены. Китайские поговорки более категоричны. Ложь, кривда и неправда в русских поговорках персонифицированы, представлены через серию различных образов: денег, тьмы, куска и др.

Список литературы

1. Абакумова О.Б. Пословичные концепты и поговорочный дискурс // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. гуманитар. науки, 2011. – Т. 153. – Кн. 6. – С. 128–139.
2. Апекова Ж.Ш. Этнокультурная специфика концептов "правда" и "ложь" в русской и кабардинской поговорочных картинах мира // Вестник Пятигорского гос. лингв. ун-та. – Пятигорск, 1996. – № 2. – Ч. 1. – С. 149–153.
3. Иванова Е.В. Лексикология и фразеология современного английского языка. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2011.
4. Левин Ю.И. Провербиальное пространство // Поговорочные исследования: сб. статей / сост. и ред. Г.Л. Пермяков. – М., 1984. – С. 109–126.
5. Сабурова Н.А., Ли Лиминь. Этноспецифическая концептуализация лжи / обмана в русском и китайском языковом сознании // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Серия: русский и иностранные языки и методика их преподавания. – М.: РУДН, 2011. – № 3. – С. 19–31.
6. Селиверстова Е.И. Пространство русской поговорки: постоянство и изменчивость. – СПб.: Мирс, 2009.
7. Национальный корпус русского языка. – [Электронный ресурс]: <http://www.ruscorpora.ru/>

Лингводидактический потенциал словесных образов времён года (в аспекте обучения русскому языку как иностранному)

Словесные образы времен года рассматриваются в статье с лингводидактической точки зрения. Они служат средством развивающего и воспитывающего обучения, средством наглядности; представляют собой языковые и речевые единицы обучения русскому как иностранному, репрезентируют фрагмент русской языковой картины мира; могут быть оценены по критериям легкости/трудности и простоты/сложности.

This paper presents verbal images of the seasons in teaching Russian as a foreign language perspective. Verbal images can be used as means for developmental and aids teaching; they are linguistic and speech units, they represent linguistic world-image; they can be scaled from easy to difficult and from simple to complex.

Ключевые слова: словесные образы, времена года, лингводидактика, русский язык как иностранный, средства и компоненты иноязычного обучения.

Key words: verbal images, the seasons, language education, Russian as a foreign language, foreign language teaching techniques and tools.

Обучение русскому языку как иностранному предполагает не только знакомство с единицами языка как системы, но и со способами их использования в речи. В этом плане возрастает роль текста, поскольку именно он позволяет продемонстрировать функционирование языковых единиц, изучаемых на аспектных занятиях (по фонетике, лексике, грамматике). Особое значение приобретает использование текстов художественной литературы как аутентичного учебного материала.

Традиционная работа над художественным текстом в иностранной аудитории включает в себя следующие компоненты: 1) знакомство с жизнью и творчеством автора, понимание сюжетной линии, системы персонажей и образов; 2) выявление жанрово-стилевых особенностей текста, некоторых его свойств и категорий; 3) изучение особенностей культуры, проявившихся в художественном тексте; 4) работа над языковым материалом: введение, повторение или закрепление лексических единиц и грамматических явлений на текстовом материале. На современном этапе развития методики русского языка как иностранного назрела необходимость во введении нового компонента обучения восприятию художественного текста, а именно: словесных образов.

Образность – одно из характерных свойств художественного текста – всегда вызывает трудности при восприятии, в особенности у иностранного читателя. Словесные образы (применяя термин «словесные образы», мы подчеркиваем лексический аспект образности, которая может изучаться с различных позиций, в т.ч. стилистических, литературоведческих и филологических) с семантической точки зрения обладают двуплановостью: они включают в себе значения слов, обозначающих, как минимум, два сопоставляемых денотата: то, что сопоставляется, и то, с чем сопоставляется. Понимание словесного образа, комплексного по своей природе, осложняется художественным контекстом, в котором обычно образ и воспринимается читателем.

Словесные образы времен года в качестве компонента обучения русскому языку как иностранному обладают высоким лингводидактическим потенциалом. Раскроем некоторые стороны использования словесных образов времен года с дидактических и методических позиций.

Словесные образы времен года входят в состав текстов, которые содержат описания природы и, следовательно, могут быть использованы в рамках круга разговорных тем с общегуманистической тематикой, в т.ч. «Человек и природа», «Земля – наш общий дом», рекомендуемых Государственным образовательным стандартом по русскому языку как иностранному [4, с. 11].

Словесные образы времен года являются средством развивающего и воспитывающего обучения. На занятиях, посвященных восприятию словесных образов времен года, студенты приобщаются к миру культуры, знакомятся с произведениями искусства: 1) литературного – словесные образы изучаются в контексте художественных произведений, 2) изобразительного и музыкального – на разных этапах обучения используются произведения живописи и музыки. На занятиях по русскому языку как иностранному, в рамках которых проходит знакомство со словесными образами, студенты активизируют, систематизируют и дополняют знания, полученные на занятиях по дисциплинам, связанным с изучением русской литературы, искусства, культуры.

С другой стороны, образ – свойство мышления человека, суть такого мышления состоит не столько в установлении ассоциативных связей, сколько в «способности извлекать из подобия смысл» [1, с. 317]. Развивая свои способности «извлекать из подобия смысл», обучаясь восприятию словесных образов, студенты развивают ассоциативное мышление. В целом, как показывает практика, работа со словесными образами художественных текстов стимулирует мыслительную и творческую активность студентов, развивает их познавательные способности.

Работа со словесными образами времен года на уроках русского языка как иностранного способствуют развитию критического мышления студентов. Словесный образ, по определению Н.В. Павлович, есть противоречие в широком логическом смысле [10, с. 19]. Работа, направленная на

понимание словесного образа, подразумевает выявление противоречия, определение «противоречащих» компонентов (того, что сопоставляется, и того, с чем сопоставляется), выявление признаков, лежащих в основе сопоставления, и, наконец, «снятие» противоречия – объяснение и интерпретацию словесных образов. Например, чтобы понять образ «мохнатый лес» («Поёт зима – аukaет, // Мохнатый лес баюкает», С. Есенин), необходимо установить, что лес здесь сравнивается с живым существом; образ относится к парадигме «Лес (зимой) → существо». В основе сопоставления лежат внешние характеристики: ветви лесных деревьев похожи на шерсть животного. Следующий шаг – выяснение, почему возможно такое сопоставление. Деревья в лесу, в частности хвойные, зимой покрыты инеем, снегом. Они напоминают густую, взлохмаченную шерсть.

Интерпретация в большой степени индивидуальна, носит субъективный характер и не предполагает однозначности. Студент не получает готовых объяснений значения того или иного образа. На занятиях он знакомится и отрабатывает последовательность умственных действий, необходимых для понимания образной единицы, её роли и функции, осмысления текста в целом.

Через «выявление противоречий в составе наличного знания с целью последующего их разрешения» [8, с. 76] происходит развитие мысли. Когда человек выявляет противоречие, интеллект начинает самостоятельно работать в поисках разрешения этого противоречия, «просыпается способность, именуемая мышлением» [там же].

Работа, направленная на обучение иностранных студентов восприятию словесных образов времен года, предполагает применение различных средств наглядности на каждом этапе.

На этапе работы с лексикой в прямом значении и с языковыми метафорами используются средства наглядности для а) введения, повторения и актуализации языкового материала, б) его семантизации. Применяются средства изобразительной и предметной наглядности (изображения предметов или сами предметы), графические средства: например, слова распределяются по семантическим группам, представляются в виде семантических схем (карт) и пр.

На этапе анализа и интерпретации словесных образов используются графические средства. С помощью схем, карт и таблиц студенты фиксируют элементы словесного образа (то, что сопоставляется, и то, с чем сопоставляется), устанавливают направления образного переноса (например, «Лес (зимой) → существо»), объясняют характер и основание переноса, выявляют взаимосвязи словесных образов в тексте, соотносят конкретный словесный образ с образной парадигмой.

На речевом этапе предлагаются творческие задания и проекты, для выполнения которых студенты обращаются к природным реалиям (выходят в парк, выезжают за город). К таким заданиям относится следующее: подготовить презентацию с собственными фотографиями или видеоролик,

которые иллюстрировали бы выбранное литературное произведение, содержащее словесные образы времён года. Следует также подобрать звуковой ряд: звуки природы, музыку; подготовить выразительное чтение текста или, по желанию, чтение текста по памяти (выучить наизусть).

На различных этапах работы над словесными образами времён года используются произведения русских художников и композиторов – средства зрительной и звуковой (музыкальной) наглядности. Так, на занятиях, посвященных осени, используются репродукции пейзажей И. Левитана «Осень. Дорога в деревне», «Осень. Охотник», «Лесная река. Осень на реке Истра», «Осенний лес», «Золотая осень» и др., В. Поленова «Стынет. Осень на Оке близ Тарусы», пьесы П.И. Чайковского «Сентябрь. Охота», «Октябрь. Осенняя песня», «Ноябрь. На тройке» из фортепианного цикла «Времена года».

Неадаптированные художественные тексты, используемые на занятиях, позволяют продемонстрировать функционирование изучаемых единиц (лексики, языковых метафор и словесных образов) в речи. В этом случае тексты художественной литературы выступают в качестве средств языковой наглядности.

Кроме того, словесные образы сами по себе могут выступать в качестве средства наглядности. Словесный образ – это средство внутренней словесно-речевой наглядности, он воссоздается воображением. При корректном его восприятии (что и является целью обучения в разрабатываемой методике) в сознании появляется представление, соединяющее в себе данные разных органов чувств, разной степени насыщенности. Образ-представление может быть картинным, тогда он выступает в качестве зрительного внутреннего средства наглядности. Таковы, например, образы стихотворения Ф.И. Тютчева «Есть в осени первоначальной»: «Где бодрый серп гулял и падал колос, // Теперь уж пусто всё – простор везде, – // Лишь паутины тонкий волос // Блестит на праздной борозде».

Словесные образы времён года представляют собой языковые и речевые единицы обучения РКИ. При разработке методики обучения иностранных студентов восприятию словесных образов явления образности подразделялись на языковые и речевые. К языковым единицам были отнесены такие, образность которых не осознается или почти не осознается носителями языка; они скорее узуальны, чем индивидуальны (например, *бабье лето*, *грибной дождь*). К явлениям языковой образности, в частности, относится языковая метафора (см. о ней, напр.: [11; 12]). Изучению таких единиц необходимо уделять отдельное внимание, поскольку они чаще встречаются в текстах различных жанров, а также в разговорной речи носителей языка.

К явлениям речевой образности были отнесены такие, образность которых не «стёрта» и осознается как таковая носителями языка. Каждый конкретный словесный образ можно отнести к соответствующей парадигме образов (о парадигмах образов см.: [10]). Последняя бывает разной сте-

пени продуктивности и устойчивости, но реализуется в каждом конкретном словесном образе по-разному. Так, к продуктивной парадигме «Зима – > живое существо» относятся словесные образы «чародейка Зима» (Ф.И. Тютчев «Чародейкою Зимою...»), «волшебница зима» (А.С. Пушкин «Евгений Онегин», гл. 7, XXIX–XXX), «ведьма злая» (о зиме) (Ф.И. Тютчев «Зима недаром злится...») и др. Невозможно и не целесообразно готовить для занятий, посвященных изучению художественных текстов, объяснение каждого речевого образа, необходимо научить студентов самостоятельно понимать и интерпретировать образные единицы.

Между явлениями языковой и речевой образности нет непроходимой границы, и не всегда можно с уверенностью отнести конкретный пример к области языка или к области речи, поэтому работа над языковыми и речевыми образными единицами проводится комплексно.

Словесные образы времен года репрезентируют фрагмент русской языковой картины мира. Как известно, изучение языка не может идти в отрыве от изучения культуры, поскольку в языке представлены знания народа о мире, национальная картина мира, отличная от картин мира других языковых культур. В современной методике преподавания русского языка как иностранного в качестве одной из целей обучения признается формирование способности к межкультурному общению. Однако при разработке методов обучения (особенно переводных) большое значение, как правило, придается сопоставлению языковых систем, а не сопоставлению языковых картин мира.

В условиях глобализации и интернализации преподаватель русского языка как иностранного всё чаще работает с многонациональными группами студентов и всё реже с группами, в которых представлена одна языковая культура. Сопоставление системы и картины мира изучаемого и родного для студента языка осложняется вариабельностью национальной принадлежности студентов: в каждой группе могут быть представлены различные национальности в различных пропорциях. Невозможно и практически нецелесообразно определять родные языки всех студентов и проводить их сопоставления с целью предупреждения интерференции. Поэтому более целесообразным представляется выявление общей специфики русской языковой картины мира по сравнению с другими и опора на эту специфику при разработке методик обучения русскому языку как иностранному.

Один из основных способов выявления национально-культурной специфики русской языковой картины мира (или определенного фрагмента ЯКМ) – сопоставление данных ассоциативных экспериментов, проведенных среди носителей русского и других языков. Межъязыковые сопоставления ассоциаций позволят выявить области различий и области совпадений (коррелирующие области); о методах проведения таких сопоставлений см.: [7].

Трудности такого сопоставления заключаются в следующем. Чтобы точно выявить и научно доказать универсальное и специфическое в ассоциациях, необходимо сопоставить данные как можно большего количества языков, для чего необходимо провести и сделать доступными для исследователей результаты ассоциативных экспериментов, проведенных среди носителей большинства языков мира. В настоящее время это практически невозможно. Поэтому для сопоставления с ассоциациями носителей русского языка использовались доступные нам данные различных ассоциативных экспериментов, проведенных среди англичан, латышей, французов и др. (подробнее см.: [5]). В результате такого анализа оказывается возможным выявить с большей или меньшей степенью точности области специфического для русской языковой картины мира (фрагмента русской ЯКМ) и прогнозировать трудность восприятия иностранным студентом текста, отражающего русскую ЯКМ (а к таковым можно отнести преобладающее большинство художественных текстов); подробнее см.: [6].

Материал, отобранный для проведения экспериментального обучения по апробации методики обучения восприятию словесных образов времен года, был также проанализирован с точки зрения простоты/сложности и легкости/трудности – как в целом (тексты), так и на уровне его компонентов (лексико-грамматические единицы, словесные образы и др.).

Понятия лёгкости/трудности и простоты/сложности в исследованиях по методике и педагогике разграничиваются (см., напр.: [2, с. 97–100; 3, с. 103–105; 9, с. 29–46]). Фактор лёгкости/трудности носит психологический характер, он определяется объемом умственных усилий, которые приложил студент при восприятии изучаемого материала. Простота/сложность – фактор более объективный, он заложен в самом материале. Между двумя факторами нет непроходимых границ, они взаимосвязаны: «...как только учащиеся приступают к изучению языка, между простотой / сложностью компонентов коммуникативной компетенции и легкостью / трудностью овладения возникают многообразные взаимосвязи» [3, с. 105].

Простота/сложность словесных образов времен года в составе текстов художественной литературы оценивается на основе компонентов материала, к которым относится лексика в прямом значении слова, синтаксические конструкции, словесные образы и др. На основе лексического минимума, соответствующего уровню знаний студентов (первый, второй или третий сертификационный уровни), определяется объем новой для студентов лексики, которая содержится в тексте. Выявляется стилистически окрашенная, устаревшая или малоупотребительная лексика. Количество осложняющих синтаксических конструкций и сложных, в особенности, сложноподчиненных предложений также влияет на степень простоты/сложности художественного текста.

Сложность собственно словесного образа определяют следующие факторы. Первый фактор - принадлежность словесного образа как фрагмента конкретного текста к нескольким образным парадигмам [10, с. 244].

Так, словесный образ «Чародейкою Зимою // Околдован, лес стоит...» (Ф. Тютчев) относится к парадигмам: «Зима → нечто магическое», «Зима → существо: чародейка», «Зима → действия: магические: околдовывает», «Лес → существо». Чем к большему числу парадигм относится образ, тем выше его емкость [10, с. 275–276], тем, следовательно, сложнее образ.

Второй фактор, обуславливающий сложность образа, - лексическое воплощение парадигмы [10, с. 277]. Образ проще, если составляющие его лексемы «подсказывают», к какой парадигме он относится, если лексика частотна и типична для парадигмы (т.е. принадлежит к её ядру). Так, из двух образов, относящихся к парадигме «Снег → ткань», более простым следует признать образ «Легла волнистыми коврами» (о зиме, А.С. Пушкин «Евгений Онегин», гл. 7, XXIX–XXX), а более сложным – «...клоками // Повисла на суках дубов» (из того же отрывка), поскольку лексема *ковёр* более частотна для парадигмы «Снег → ткань» и ближе к её ядру, в отличие от лексемы *клячья* (*клоками*).

Третий фактор – способ отождествления элементов образа: явный – неявный, последовательный – перепутанный [10, с. 279–285]. К неявному способу отождествления можно отнести следующий пример из стихотворения Ф. Тютчева «Чародейкою Зимою...»: «Весь опутан, весь окован // Легкой цепью пуховой» (о лесе, околдованном зимой). Для того, чтобы понять этот образ, необходимо выявить первый элемент отождествления (то, что сопоставляется): *снег*.

Четвертый фактор – усиление, т.е. повторение отождествляемых понятий в лексемах образа [10, с. 285]. В качестве примера усиления приведём образ парадигмы «Зима → звук» из стихотворения С. Есенина: «*Поет зима - аукает, // Мохнатый лес баюкает // Стозвоном сосняка*». Выдвижение этого фактора в качестве осложняющего вызывает сомнения при рассмотрении его с методической точки зрения. Реализация одной и той же образной парадигмы в разных вариациях облегчает восприятие словесного образа, делает образ более понятным. При этом снижается ёмкость образа: большим количеством лексем реализуется меньшее число парадигм.

Кроме перечисленных, к факторам, осложняющим словесный образ, можно отнести абстрактность изложения и иерархичность. Чем абстрактнее понятия, сопоставляемые в образе, тем сложнее для восприятия он будет. Аналогично, чем больше информации несет в себе образ, чем сложнее иерархия элементов образа, тем он становится сложнее. В качестве примера приведём стихотворение А.Фета «Учись у них – у дуба, у берёзы...». В этом тексте целое описывается через его части: зима – через природные явления: метель, холод. Реализуются парадигмы «Метель → существо», «Метель → нечто отрицательное» («Всё злей метель...») и «Холод → существо», «Холод → нечто отрицательное» («И за сердце хватает холод лютый»), которые, в свою очередь, воплощают парадигму «Зима → нечто отрицательное». Контекст стихотворения показывает, что не только метель и холод используются для описания зимы, но и сама зима используется для

описания другого явления – тяжелого времени в жизни человека («Учись у них – у дуба, у березы. // Кругом зима. Жестокая пора!»). При этом деревья символизируют человека в трудное время жизни. Эту символичность подерживают образы парадигмы «Дерево → существо»: «Напрасные на них застыли слёзы»; «И за сердце хватает холод лютой». Таким образом, в стихотворении используются отождествления: «Дерево → человек», «Зима → тяжёлое время в жизни человека», которые задают основную структуру иерархии образов. Такая символичность и усложненная иерархическая структура словесных образов делают текст максимально сложным для иностранного читателя.

После определения степени простоты/сложности словесных образов времен года как учебного материала возможно прогнозирование легкости/трудности этого материала для восприятия иностранными студентами.

Как было отмечено выше, образ – результат ассоциативного мышления. Компоненты словесного образа, как правило, связаны ассоциативно. Ассоциативная связь в одних случаях очевидна и понятна для воспринимающего, в других же случаях кажется неожиданной и неподдающейся объяснению. Восприятие ассоциативно построенного образа ещё больше осложняется, если мы имеем дело с текстом на иностранном языке, базирующимся на незнакомой нам языковой картине мира и созданным в рамках чуждой культуры.

Случаи очевидности или, напротив, неожиданности, а следовательно, трудности для восприятия, ассоциаций представляется возможным прогнозировать на основе данных ассоциативного эксперимента. Свободный ассоциативный эксперимент, проведенный среди носителей разных языков, позволяет выявить коррелирующие области ассоциаций (следовательно, они будут понятны иностранцам) и области несовпадений (такие области будут содержать потенциальные трудности для восприятия).

На основе результатов анализа текстов, содержащих словесные образы времён года, с точки зрения простоты/сложности и лёгкости/трудности для восприятия иностранными студентами, определяется оптимальная последовательность предъявления учебного материала, который располагается в порядке нарастания сложности, в соответствии с дидактическим правилом «от простого к сложному» и «от легкого к трудному». В итоге материал становится более доступным для восприятия иностранными студентами.

Итак, словесные образы времен года в качестве компонента обучения русскому языку как иностранному предоставляют преподавателю большие возможности с дидактической и методической точек зрения. Они служат средством воспитания и развития студентов, в т.ч. способствуют развитию ассоциативного и критического мышления студентов. При работе над словесными образами преподаватель использует различные средства наглядности: изобразительные, предметные, графические, музыкальные, языковые. Кроме того, сами словесные образы выступают средством на-

глядности: внутренней словесно-речевой наглядности, воссоздающейся воображением. Словесные образы могут быть как языковыми, так и речевыми единицами обучения РКИ, они репрезентируют русскую языковую картину мира, имеющую свою специфику, по сравнению с картинами мира других языков. Наконец, словесные образы как учебный материал могут быть оценены по критериям простоты/сложности и легкости/трудности. Расположение материала «от простого к сложному» и «от легкого к трудному» оптимизирует процесс обучения иностранных студентов восприятию словесных образов времен года текстов русской художественной литературы.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999.
2. Беспалько В.П. Теория учебника: Дидактический аспект. – М.: Педагогика, 1988.
3. Вятютнев М.Н. Теория учебника русского языка как иностранного (методические основы). – М.: Русский язык, 1984.
4. Государственный образовательный стандарт по русскому языку как иностранному. Второй уровень. Общее владение. – М.-СПб.: Златоуст, 1999.
5. Еремина Е.А. Принцип учёта специфики русской языковой картины мира в практике преподавания РКИ // Язык, культура, менталитет: проблемы изучения в иностранной аудитории: материалы XII Международной научно-практической конференции 24–26 апреля 2013 г. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013 (в печати).
6. Еремина Е.А. Прогнозирование трудностей восприятия иностранными студентами словесных образов времен года // Русская литература в иностранной аудитории: сб. науч. статей. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – Вып. 3. – С. 113–118.
7. Залевская А.А. Межъязыковые сопоставления в психолингвистике: учеб. пособие. – Калинин: Калинин, ун-т, 1979.
8. Ильенков Э.В. Дидактика и диалектика // Вопросы философии. – 1974. – № 2. – С. 75–79.
9. Микк Я.А. Оптимизация сложности учебного текста: В помощь авторам и редакторам. – М.: Просвещение, 1981.
10. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. – М.: Азбуковник, 2004.
11. Складаревская Г.Н. Метафора в системе языка. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004.
12. Юрков Е.Е. Метафора в аспекте лингвокультурологии: моногр. – СПб.: Мир русского слова, 2012.

ОБЗОРЫ И СООБЩЕНИЯ

УДК 821.161.1: 82-92

Морозова Т.В.

Издательская деятельность Е.В. Аладьи́на

В статье рассматривается издательская деятельность Е.В. Аладьи́на на примере «Невского альманаха» как одной из форм бытования периодических изданий в первой половине XIX века.

Aladyin's publishing activities is considered in the article. Such sort of literary miscellany are represented as one of the aspect of being a periodical in the first half of the nineteenth century by example of «Nevsky almanac».

Ключевые слова: Е.В. Аладьи́н, «Невский альманах», альманах, периодическое издание, журналистика, русская литература.

Key words: E.V. Aladyin, "Nevsky almanac", a literary miscellany, periodicals, journalism, Russian literature.

Егор Васильевич Аладьи́н – создатель «Невского альманаха», писатель, драматург, переводчик, известный популяризатор литературы. Значительной была роль созданного им нового типа альманаха в истории русской литературы и периодики. Егор Васильевич, прибыв в Петербург в 1820 году (в возрасте 24 лет) и попробовав свои силы на литературном поприще, решил печатать своё периодическое издание, чтобы иметь возможность публиковать собственные сочинения. В это время он служил чиновником особых поручений при казенной палате и не мог всё своё время посвящать литературе и издательской деятельности, поэтому и избрал «для своего будущего детища форму альманаха [5, с. 43].

Альманах – «непериодический литературный сборник произведений различных писателей» [4, с. 20]. Само слово «альманах» арабского происхождения, имеет значение «календарь» [6, с. 7] (по другой версии «возвещающий» [7, III, с. 503]). «В средние века альманахами назывались заимствованные у арабов календарные таблицы с астрономическими и другими сведениями. <...> Являясь настольным справочником, в котором собрано всего понемногу, календарь-альманах в течение веков составлял единственную светскую книгу личной «библиотеки» городского и деревенского жителя» [6, с. 7–8]. Постепенно стали выделяться альманахи по сферам деятельности: астрономические, метеорологические, медицинские, сельскохозяйственные, литературные и т.д. Универсальный по содержанию альманах продолжал существовать и представлял ценность своей все-

общностью, также привлекал читателей своими приложениями. Для нас наибольший интерес представляет именно литературный альманах. Отметим, что «литературный материал окончательно вытеснил календарные и справочные сведения из альманахов и последние превратились в сборники литературно-художественных, исторических и публицистических произведений» [6, с. 8].

К основным признакам альманаха относятся: наличие нескольких авторов, в его состав входят небольшие по объему произведения различной жанровой принадлежности или же относительно самостоятельные фрагменты крупных произведений, характерна абсолютная или относительная новизна публикуемых материалов [2, с. 32].

«Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами» называет альманахом особого рода издание, специфичность которого заключается не только в содержании, но и в том, что оно выпускается раз в год. Причём, чаще всего, это книги небольшого формата, с красивым оформлением, нередко содержащие художественные приложения [7, с. 503].

Е.В. Аладьин, приступая к издательской деятельности, в 1825 году выпускает «Невский альманах». Это издание было ежегодным до 1833 года, затем последовал большой перерыв, и в 1846 и в 1847 годах выходят ещё две книги «Невского альманаха», итого – 11 сборников. В 1829 году Е.В. Аладьин выпускает другой альманах под названием «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра», а в 1830 году – «Подснежник». Е.В. Аладьин издавал не только альманахи: на его счету еженедельный журнал «Санкт-Петербургский вестник», выходявший в течение 1831 года (всего 48 номеров) [1, с. 346].

По данным Н.М. Лисовского, в 1825 году в России всего выходило 42 периодических издания [3, с. 15], к числу которых относится и «Невский альманах». Интересны предпосылки его возникновения.

Литературные сборники начали издаваться ещё в петровскую эпоху [6, с. 13], но лишь в 1823 году, с выходом в свет альманаха «Полярная звезда», где редакторами были А.А. Бестужев и К.Ф. Рылеев, в русской литературе начинается «альманачный период», продолжавшийся, по словам В.Г. Белинского, более десяти лет до 30-х годов, когда произошел спад интереса к такого рода сборникам. Но уже в 40-х годах снова появляется мода на альманахи и наступает второй «альманачный период» [6, с. 16].

«Полярная звезда» имела огромный успех у читателей, которым была вполне ясна революционная тенденция. Статьи самого А.А. Бестужева повлияли на дальнейшее развитие русской литературной критики. Именно под влиянием успеха этого издания возникло огромное количество альманахов, в том числе и «Невский альманах» на 1825 год. Интересно, что «материальной базой для издания послужили 200 рублей награды, полученные Е.В. Аладьиным за раскрытие контрабанды на купеческих кораблях» [6, с. 103].

Не только литературный успех, но и прибыль привлекала издателей периодических сборников. Коммерческий успех «Полярной звезды» был достаточно большим и позволял предлагать гонорар авторам-участникам, что стало предпосылкой перехода писательской деятельности от любительского занятия к профессии. Но благое начинание А.А. Бестужева и К.Ф. Рылеева было совсем не выгодно альманашикам, которые продолжали безвозмездно публиковать произведения. Как только писатели стали требовать оплаты своего труда, издателям альманахов ничего не оставалось, кроме как обратиться к менее известным, и зачастую к менее талантливым авторам в поисках произведений, которые предоставлялись бы безвозмездно. Погоня за прибылью в среде альманашиков неизбежно сказалась на качестве печатаемого материала, что значительно подрывало авторитет литературных сборников. Но не только уровень произведений послужил причиной снижения интереса к альманахам. Небольшой – «карманный» – формат литературного сборника как нельзя лучше подходил для публикации стихов, а к сороковым годам резко повысился интерес к художественной прозе, и поэзия отошла на второй план. Альманахи уже не могли удовлетворить потребность публики, так как печатали только отрывки прозаических произведений. В противном случае нарушался «основной принцип альманахов – дать читателю возможность ознакомиться с произведениями ряда авторов» [6, с. 19]. Заканчивался первый «альманачный период».

В 1834 году А.Ф. Смирдин выпустил сборник «Библиотека для чтения». Особенность этого альманаха заключалась в том, что своим появлением он закрепил практику, когда писатели получали гонорар за свои произведения. Издание альманахов стало требовать значительной материальной базы.

«Второй альманачный период» пришелся на 40-е годы. Это было связано с тем, что огромное на тот момент количество журналов, страницы которых стали «ареной идеологической войны», спровоцировало соответствующую реакцию власти – вышел запрет на издание новых журналов. Издатели стали выпускать сборники, на печать которых были цензурные ограничения, но всё же не было полного запрета [6, с. 20].

Именно на 20-е годы пришелся пик издательской деятельности Е.В. Аладына. Согласно настроениям в обществе, в 1833 году издание «Невского альманаха» было временно прекращено вплоть до 1846 года. Теперь альманах представлял собой издание большого формата (4⁰) – так выглядели книги 1846 и в 1847 годов издания, причем они выпускались с благотворительной целью – в пользу Петербургского дома призрения [5, с. 43] (полное название: «Николаевский дом призрения престарелых и увечных граждан Санкт-Петербургского купеческого общества», при котором были основаны Николаевская торговая школа для мальчиков и Александринская коммерческая школа для девочек), а в 1847 году с уточнением на титульном листе: «В пользу воспитанников Николаевской школы». Но

ни изящное оформление, ни демократичная цена, ни благотворительная цель издания не смогли обеспечить прежний успех у публики – «Невскому альманаху» уже было сложно «конкурировать с толстыми журналами и литературными сборниками» [6, с. 103].

«Невский альманах» является одним из немногих изданий, существовавших на протяжении столь долгого времени. Нужно отметить, что в нём присутствуют стихотворные и прозаические произведения российских писателей, также есть и переводы. Альманах выходил раз в год, содержал небольшие произведения или отрывки работ разных авторов, небольшой формат (16⁰) (за исключением двух последних книг), позволял сделать красивое оформление, разместить гравюры, в пяти номерах помещено художественное приложение (ноты танцев, песен, романсов) – всё это свидетельствует о том, что этот литературный сборник является альманахом в полном смысле этого слова, а значит, представляет собой интерес как документ эпохи, отражающий не только литературную жизнь общества, но и иллюстрирующий один из аспектов бытования периодических изданий в первой половине XIX века.

Список литературы

1. Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней)– СПб.: Семеновская Типо-Литография (И. Ефрона), 1889. – Т. 1. – Вып. 1-21 А.

2. Книга: Энциклопедия / редкол.: И.Е. Баренбаум, А.А. Беловицкая, А.А. Говоров и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.

3. Лисовский Н.М. Периодическая печать в России, 1703–1903 гг. Статистико-библиографический обзор русских периодических изданий (с диаграммами) // Сб. статей по истории и статистике русской периодической печати 1703–1903. Изд-е Русского библиографического общества. Оттиск из журнала «Литературный вестник». – СПб.: Типо-литография А.Э. Винке, 1903. – С. 3–28.

4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская АН; Российский фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: АЗЪ, 1994.

5. Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь / редкол.: П.А. Николаев (гл. ред.) и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – Сер. биогр. словарей: Русские писатели. 11–20 вв., 1898. – Т. 1: А-Г.

6. Смирнов-Сокольский Ник. Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. / ред. Ю.И. Масанов. – М.: Книга, 1965.

7. Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и литераторами / ред. Е.А. Краевский. – Пб.: Типография И.И. Глазунова и Комп., 1861. – Т. III.

Сведения об авторах

Березина Ольга Александровна – доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); berezinaolga@gmail.com

Буглак Сергей Иванович – профессор, государственная Полярная академия, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); buglak3@yandex.ru

Букин Александр Сергеевич – аспирант, Московский государственный областной гуманитарный институт (Москва); alexander-von-w@mail.ru

Власова Лидия Вячеславна – Санкт-Петербургский государственный экономический университет, соискатель (Санкт-Петербург); mailida@rambler.ru

Горохова Наталья Вячеславовна – доцент, Омский государственный технический университет, кандидат филологических наук (г. Омск); n.gorokhova@nxt.ru

Денисова Олеся Николаевна – соискатель, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина (г. Елец); ou-2705@mail.ru

Дробышева Марина Николаевна – доцент, Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения, кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург); victorybear@mail.ru

Евсина Наталья Андреевна – аспирант, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (г. Пермь); oblachko89@yandex.ru

Елистратов Алексей Алексеевич – доцент, Челябинский государственный университет, кандидат филологических наук (г. Челябинск); asha91@rambler.ru

Еремина Елена Анатольевна – аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург); elena@spruden.com

Жиркова Марина Анатольевна – доцент, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); manp@mail.ru

Журавлева Татьяна Павловна – аспирант, Пятигорский государственный лингвистический университет (г. Минеральные Воды); zhurata@bk.ru

Захарова Виктория Трофимовна – профессор, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, доктор филологических наук, профессор (г. Нижний Новгород); victoriatz@rambler.ru

Заляева Екатерина Олеговна – доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет, кандидат филологических наук (г. Казань); egunaz@mail.ru

Зыкин Алексей Владимирович – доцент, Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); zykinalex@mail.ru

Ковалева Полина Игоревна – соискатель, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск); kovaleva.polina.09@gmail.com

Колясева Алена Федоровна – аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва); alyona.kolyaseva@gmail.com

Кормазина Ольга Петровна – аспирант, Дальневосточный федеральный университет, Школа региональных и международных исследований (г. Владивосток); olga.kormazina@mail.ru

Костомаров Пётр Иванович – старший преподаватель, Энергетический институт Томского политехнического университета, кандидат филологических наук (г. Томск); petrkost@yandex.ru

Коцюбинская Любовь Вячеславовна – заведующая кафедрой перевода и переводоведения, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); Luba.74@mail.ru

Ленько Галина Николаевна – старший преподаватель, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); gallina-l@yandex.ru

Ли Чэнь – соискатель, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург); pozalichen@yandex.ru

Ляпушкина Екатерина Ильинична – доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); olshvanger@mail.ru

Макарова Людмила Юрьевна – преподаватель Уральский государственный педагогический университет, кандидат филологических наук (г. Екатеринбург); winter-day@pochta.ru

Мельгунова Анна Владиславовна – доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); melgunova@rambler.ru

Морозова Татьяна Владимировна – аспирант, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург); m_tanja_2007@mail.ru

Оверина Ксения Сергеевна – аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург); ladymdivine@yandex.ru

Осьмухина Ольга Юрьевна – профессор, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, доктор филологических наук, профессор (г. Саранск); osmukhina@inbox.ru

Павлова Мария Николаевна – аспирант, государственная Полярная академия (Санкт-Петербург); КОМО4ЕК87@mail.ru

Пи Цзянькунь – аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург); dactin@hotmail.com

Похаленков Олег Евгеньевич – доцент, Смоленский государственный университет, кандидат филологических наук (Смоленск); olegprokhalenkov@rambler.ru

Романов Владимир Александрович – аспирант, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева (г. Саранск); romanowladimir@bk.ru

Сергаева Юлия Владимировна – доцент, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); sergaeva@gmail.ru

Соболева Нина Павловна – аспирант, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт языка (г. Казань); NPSoboleva@kpfu.ru

Фоминых Татьяна Николаевна – профессор, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, доктор филологических наук, профессор (г. Пермь); natatata72@yandex.ru

Цуциева Мария Геннадьевна – доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); Maria-TS@yandex.ru

Шурупова Ольга Сергеевна – старший преподаватель, Липецкий филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, кандидат филологических наук (г. Липецк); shurupova2011@mail.ru

Яровенко Дарья Сергеевна – аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва); darya.yarovenko@gmail.com

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ, ПРИСЫЛАЕМЫМ В ЖУРНАЛ

Для публикации в «Вестнике Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина» (серия филология) 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, с. 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

Содержит:

- название статьи и Ф. И. О. авторов 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

Содержат фамилию, имя, отчество полностью, место работы, должность, ученую 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: vestnikfilol@yandex.ru

Статьи принимаются в течение года.

Редакция оставляет за собой право вносить редакторскую правку (не меняющую смысла) 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, г. Пушкин

Петербургское шоссе, 10

тел. (812) 476-90-36

E-mail: vestnik_lgu@list.ru

Для заметок

Научный журнал

Вестник
Ленинградского государственного университета
имени А. С. Пушкина

№ 2

Том 1. Филология

Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*

Подписано в печать 20.06.2014. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 17,5. Тираж 500 экз. Заказ № 1042

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10

РТП ЛГУ 197136, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 25а