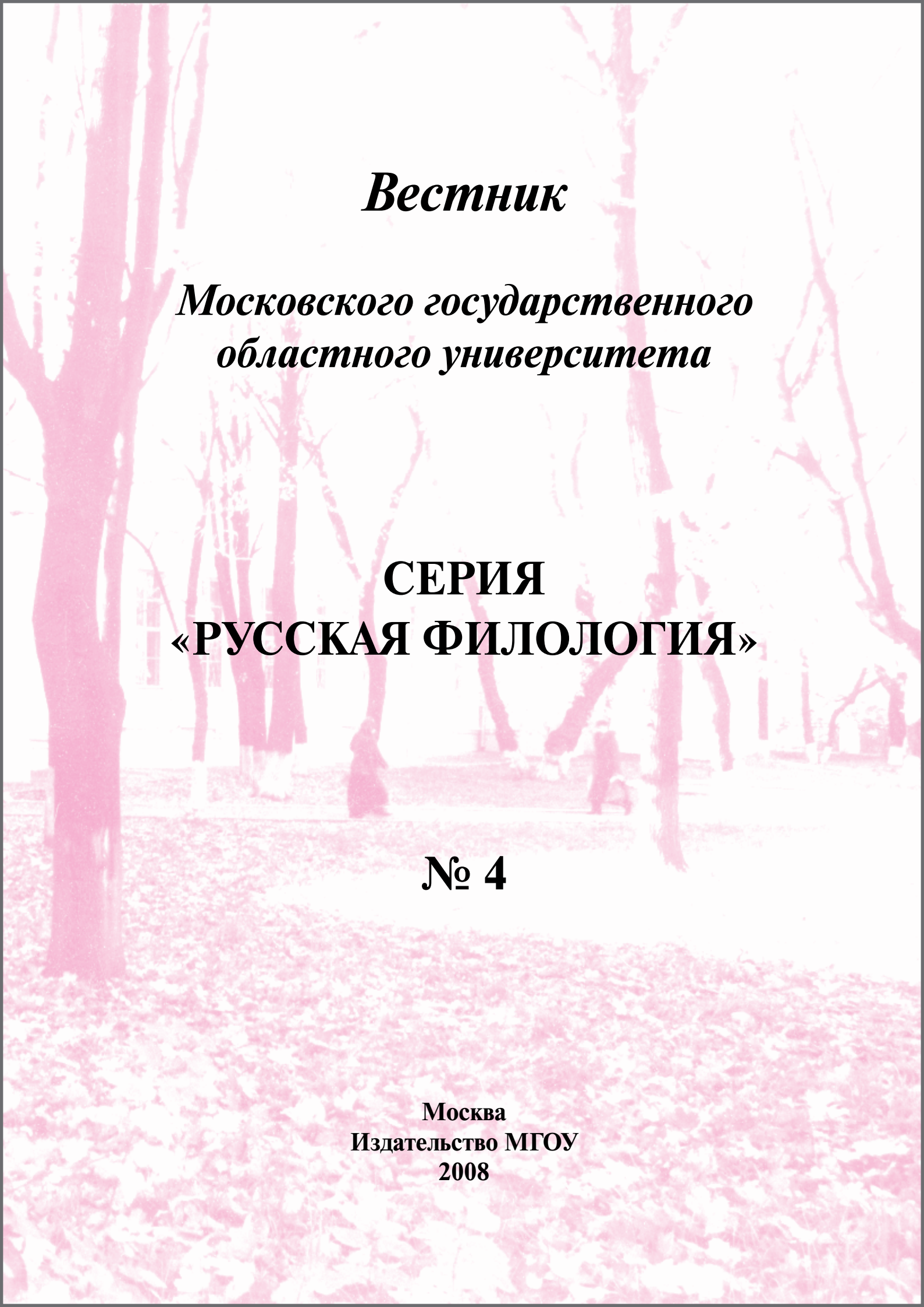


The background of the cover is a photograph of a park. In the foreground, there is a path covered with fallen yellow and orange leaves. Several trees with bare branches stand in the middle ground. In the background, a light-colored building with windows is visible through the trees.

Вестник

***Московского государственного
областного университета***

**СЕРИЯ
«РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

№ 4

**Москва
Издательство МГОУ
2008**

Вестник

***Московского государственного
областного университета***

**СЕРИЯ
«РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

№ 4

**Москва
Издательство МГОУ
2008**

**Вестник
Московского государственного
областного университета**

Научный журнал основан в 1998 году

Редакционно-издательский совет:

Пасечник В.В. – председатель, доктор педагогических наук, профессор
Дембицкий С.Г. – зам. председателя, первый проректор, проректор по учебной работе, доктор экономических наук, профессор
Коничев А.С. – доктор химических наук, профессор
Лекант П.А. – доктор филологических наук, профессор
Макеев С.В. – директор издательства, кандидат философских наук, доцент
Пусько В.С. – доктор философских наук, профессор
Яламов Ю.И. – проректор по научной работе и международному сотрудничеству, доктор физико-математических наук, профессор

Редакционная коллегия серии «Русская филология»:

Лекант П.А. – доктор филологических наук, профессор (ответственный редактор)
Шаповалова Т.Е. – доктор филологических наук, профессор (зам. ответственного редактора)
Алексеева Л.Ф. – доктор филологических наук, профессор
Аношкина В.Н. – доктор филологических наук, профессор
Копосов Л.Ф. – доктор филологических наук, профессор
Леденёва В.В. – доктор филологических наук, профессор

Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – № 4. – 2008. – М.: Изд-во МГОУ. – 230 с.

Вестник МГОУ (все его серии) является рецензируемым и подписным изданием, предназначенным для публикации научных статей докторантов, а также аспирантов и соискателей (решение президиума ВАК от 07. 03. 2008 г.).

В «Вестнике» могут публиковаться статьи не только работников МГОУ, но и представителей других научных и образовательных учреждений.

ISBN 978-5-7017-1356-5

© МГОУ, 2008

© Издательство МГОУ, 2008

Русский язык

Н.С. Ганцовская,

*Костромской государственной университет
им. Н.А. Некрасова*

МЕСТО ГОВОРОВ КОСТРОМСКОГО АКАЮЩЕГО ОСТРОВА В КУЛЬТУРНО-ЭТНИЧЕСКОМ И ДИАЛЕКТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО ЯЗЫКА

Определение места говоров в диалектном пространстве языка неразрывно связано с выявлением его культурно-исторических и этнических параметров, что особенно актуально для характеристики переселенческих и островных говоров. Говоры Костромского акающего острова представляют собой «акающую» аномалию среди севернорусских окаяющих говоров. Это среднерусские говоры с севернорусской основой, что особенно отчётливо показывают лексические данные, и южнорусским (фонетическим) наслоением.

N. Gantsovskaya

THE PLACE OF THE DIALECTS OF KOSTROMA ISLAND OF AKANJE IN CULTURAL, ETHNICAL AND DIALECTAL SPACE OF THE RUSSIAN LANGUAGE

Abstract

Defining a place of dialects in dialectal space of the language is closely connected with exposure of its cultural, historical and ethnical parameters, which is especially urgent in characterizing migrants' and island dialects. Dialects of Kostroma island of akanje represent an anomaly of "akanje" among Northern-Russian dialects retaining the unstressed "o" (okanje). These are the Central Russia dialects with Northern-Russian base, lexical data vividly showing it, and Southern-Russian (phonetic) later development.

Вслед за В. М. Жирмунским мы полагаем, что «диалекты – это социально-исторические образования, возникшие в определённых реальных условиях общественной жизни, в постоянном взаимодействии с другими, соседними родственными диалектами в процессе дифференциации и интеграции, смешения и выравнивания, а также в результате влияния посторонних субстратов, суперстратов и адстратов». Наличие «прафазы (или языка-основы)» им не отрицается, но требует исторического решения: «надлежит ещё установить, имеем ли мы дело в данном социально-историческом случае с языком-основой или с союзом родственных языков, или с различной степенью смешения и выравнивания» [1]. Подобная дефиниция применима как к современному состоянию русских территориальных диалектов, так и к их более раннему периоду, когда после распада родового строя они в основном уже сформировались на основе различных миграционных потоков. Полагаем, что имеет она объяснительную силу и для характеристики костромских говоров, в том числе и отдельного эле-

мента их диалектного членения – Костромского акающего острова (КАО). По Г. А. Хабургаеву, термин «диалект» (с чем мы совершенно согласны) «может обозначать те же явления действительности, что и “говор”, “группа говоров” и даже “язык” (коммуникативная единица), но определяет это явление с иной стороны, ибо связан с лингвоэтнографическим членением более широкого лингвоэтнического объединения и является одним из признаков (одним из составляющих) этнографической характеристики населения (подобно тому как язык является важнейшим признаком этноса). При этом сложившаяся традиция употребления термина “диалект” позволяет придавать ему как историческое, так и синхроническое содержание» [2]. Г. А. Хабургаев говорит о том, что «язык не только структура, но и средство общения», что «образование диалектов (равно как и образование отдельных изоглосс) связано с действием обеих противоборствующих тенденций языкового развития – как дифференциации (дивергенции), так и интеграции (конвергенции) <...>, что «многие общие особенности «родственных языков» определены контактным развитием, поглощением общего субстрата или суперстрата и т. д.», вспоминая следующее высказывание В. М. Жирмунского: «диалект представляет единство не исконно данное, а сложившееся исторически, в процессе общественно обусловленного взаимодействия с другими диалектами...как результат не только дифференциации, но и интеграции» [3].

Говоры Костромского акающего острова (КАО) представляют собой «акающую» аномалию среди севернорусских окающих говоров в виде ареала с определёнными территориальными границами и менее определёнными временными рамками. Возникнув на земле, некогда занятой исконным угро-финским населением, говоры КАО междуречья Костромы и Унжи, значительно менее, чем окружающие их говоры (например, поунженские к востоку, буйские и костромские к западу, вологодские и вохомские к северу и северо-западу от них), содержат угро-финских субстратных включений и неславянских заимствований. Подобные наблюдения содержатся и в книгах С. А. Мызникова. Напомним мысль С. А. Мызникова о том, что на территории Костромской группы говоров, в том числе и на территории костромских говоров (он обследовал несколько пунктов на территории КАО Галичского и Солигаличского районов): «неисконная лексика представляет в данных говорах многослойный ареально аморфный конгломерат» [4]. Как кажется, это можно объяснить тем, что в результате длительного совместного проживания и хозяйствования здесь произошла постепенная полная и давняя ассимиляция одного народа, угро-финнов (предположительно чуди или мари, на западе – мери), другим – русским, и субстратная (кроме названий гидронимов) лексика почти совсем ушла из языка. Однако её достаточно много в соседних поунженских (мантуровских, макарьевских и нейских) говорах. По свидетельству А. В. Матвеева, «В эпоху феодального средневековья Север представлял собою сложную мозаику русских и чудских поселений и территорий <...> процесс обрусения отдельных территорий Севера происходил неравномерно, с различной скоростью и интенсивностью и завершился неодновременно» [5]. А. В. Матвеев приводит примеры результатов контактирования в области топонимики русского населения с чудским в районе юго-западного Белозерья, где обрусение чуди было медленным процессом, названия же района Кирилло-Белозерского монастыря свидетельствовали «о более интенсивном процессе ассимиляции при развитии

феодалного хозяйствования» [5: 77]. Е. А. Рябинин, рассматривая средневековое прошлое северных восточнославянских и финно-угорских группировок, говорит нечто подобное о слагаемых яркой и крайне пёстрой культуры Костромского края, «где переплелись племенные особенности местных «чудских» образований и традиции разных потоков славянских поселенцев, осваивавших в начале II тысячелетия н. э. лесные пространства Приволжья и Заволжья» [6]. Другой стороной результатов контактирования угро-финского и славянского населения на территории КАО, сказавшейся в непродуктивности угро-финских субстратных элементов в её пределах, является, по-видимому, меньшее постоянство коренного населения территорий КАО, его подвижность и большая связь с говорами Центра, чем его восточных и северных соседей, большая пропускная способность разнонаправленных миграционных потоков через его границы.

Г. Г. Мельниченко, разделяя точку зрения Р. И. Аванесова о возникновении диалектных различий у восточных славян в наибольшей степени в эпоху феодальной раздробленности и в то же время опираясь на его мнение и мнение Ф. П. Филина о том, что в диалекте могут сохраняться явления, восходящие к глубокой древности [7], полностью присоединяется к следующему положению А. А. Шахматова: «севернорусское наречие – это язык восточных кривичей и словен» [8]. Полагая, что в названиях «словене ильменские» (новгородские), «кривичи», «вятичи» фактически скрывались уже не племена, а федерации, союзы племён, он считает, «что в пределах каждого из таких объединений могли сохраняться следы прежних этнических подразделений, имеющих какие-то этнографические и лингвистические особенности (отличия), и что какие-то остатки этих различий могли дожить до наших дней», но что «из этого вовсе не следует, что современные диалектные подразделения на той или иной территории прямо отражают этнические подразделения родо-племенного строя» [9: 18]. Г. Г. Мельниченко выделил на территории княжества по ареалам слов 16 зон, обозначенных на карте 90 его Лингвистического атласа, приложению к книге «Некоторые лексические группы в современных говорах на территории Владимиро-Суздальского княжества XII – нач. XIII в.» [10]. Вологодско-Кировская группа северновеликорусского наречия разделена им на 7 зон, VI зона относится к ней частично, так как акающие говоры располагаются в пределах этой зоны, как и говоры XIV и XVI зон, относящиеся к средневеликорусским говорам [9: 181]. По Мельниченко, потомки вятичей занимают территорию этих зон и части «VI зоны (Чухлома, Галич, Солигалич)» [9: 192].

Возникнув как определённое социально-историческое образование, то есть как часть России, первоначально заселённой новгородскими выходцами, языковое влияние которых затем было перекрыто более мощным языковым потоком насельников из Ростово-Суздальского (позднее Владимиро-Суздальского) княжества, зона акающих костромских говоров тем самым как бы сохранила связь с общеславянским языком, «прафазой» древнерусского языка. Войдя впоследствии в состав Московского княжества, данная территория характеризовалась в основном тяготением её говоров к говорам центра, однако сохранила, особенно на окраинах, восточных и северных, значительные элементы периферийных, новгородских языковых влияний. Находясь в постоянном взаимодействии с окружающими говорами данной постмерянкой и постугро-финской территории и подвергаясь воздействию, более или менее значитель-

ному, говоров переселенцев более далёких территорий, в результате процессов дивергенции и конвергенции (главным образом, последних), сформировалось языковое образование, известное под именем Костромской (вариант – Чухломский) акающий остров (КАО). В качестве акающей языковой маргиналии на территории распространения русских говоров, помещенной в эпицентре окающих говоров, говоры КАО принято считать средневеликорусскими. На карте МДК [11] они обозначены цифрой 3, так же, как говоры Подмосковья.

Изучая памятники старокостромской деловой письменности, Костромского края XVI – XVII столетий, Г. З. Шкляр пришёл к выводу, что, судя по материалам этих памятников, отражающих особенности живой речи, «в конце XVI – в начале XVII вв. система говоров Костромской области в основном уже сложилась и оформилась» [12: 68]. Г. З. Шкляру удалось обнаружить в этих памятниках и черты акающих костромских говоров: «Как известно, в пределах Костромской области имеются не только окающие, но и акающие говоры, занимающие сплошную территорию в северо-западном углу области, в районе Чухломы и Солигалича. Памятники старокостромской письменности уже свидетельствуют о существовании аканья на этой территории. В ряде документов, написанных здесь, встречается на месте безударного *о* буква *а*. Например, в документе, написанном на севере нынешнего Галичского района ... встречаются написания: в *агародни*, *мернава* леса, *касые тарасы*, *свел кабылу да карову*, *десять авчин*» (Арх. ус. Волженских, XVII в., с. 57, 62), в документе, написанном в районе Солигалича ... *чатырмя* варницам (1615). На наличие аканья указывают также написания некоторых собственных имён в документах из этой территории, например, деревня *Нагавицино*, деревня *Карнилово*, дьяка Третьяка *Карсакова* и др. (Мат. для истории Чухломы, 1928, с. 112, 114)» [12: 58-59]. Исследователь отмечает черты лексики акающих говоров, которые ничем не отличаются от окружающих окающих костромских говоров в рукописях села Коровного (Коровново) 1627, 1685 г. вблизи Солигалича и в Материалах для истории Чухломы: *голицы* – кожаные рукавицы, *квашня* – кадка для теста, *колоколо* – колокол, *костёр* – поленница, *косуля* – вид сохи, *кошуля* – овчинная шуба, *одворина* – усадьба, *одрец* – сноповозная телега, *онуци* – портянки, *плетуха* – большая сенная корзина, *помочь* – совместные работы в поле...» и др. [12: 66-67]. Л. П. Грехова также установила, что костромские памятники письменности отражают аканье, начиная с 20-х г. XVII, но лексическими явлениями она специально не занималась [13]. На существование акающих говоров в пределах Костромской губернии впервые обратил внимание в первой четверти XIX в. Н. Нерехотский, затем В. Даль, уже к концу века А. А. Соболевский, Ф. И. Покровский, затем деятели Московской диалектологической комиссии и др. исследователи. Впервые на карте территория КАО была представлена в 1915 году. Один из её составителей, Н. Н. Соколов поставил на изображении КАО на карте МДК цифру 3, как и на говорах Подмосковья, тем самым обозначая принадлежность этих говоров к средневеликорусским (переходным) говорам [11] «Средневеликорусские переходные говоры, то есть говоры, образующие как бы переход от севернорусского наречия к южновеликорусскому, тянутся узкой полосой с севера-запада на юго-восток», – даёт общую географическую характеристику этим говорам П. С. Кузнецов в 1951 году. Он причисляет к ним и говоры КАО: «значительный остров средневеликорусских говоров имеется на территории севернове-

ликорусского наречия – к северо-востоку от Костромы, в районах Чухломы и Солигалича. Этот остров содержит говоры населения, переселившегося сюда из местностей, расположенных поблизости от Москвы, в сравнительно недавнее время (как показывают исторические исследования, в эпоху крестьянской войны XVII в.)» [14]. Л. Л. Касаткин сравнительно недавно, в 70-х годах прошлого века, обнаружил к северо-востоку от Чухломы уникальный тип диссимилятивно-умеренного яканья. Это наблюдение впервые изложено в учебнике «Русская диалектология» под редакцией Л. Л. Касаткина, изданного в Москве в 1989 г.: «Среднерусские акающие говоры «Чухломского острова». На территории Костромской группы северного наречия имеется ареал акающих говоров, названный «Чухломским островом». Говоры вокруг г. Чухломы содержат большинство диалектных черт, характерных для северного наречия, северо-восточной диалектной зоны и Костромской группы говоров и черты южного наречия, из которых главная – аканье. После мягких согласных для них характерно диссимилятивно-умеренное яканье, не отмеченное в говорах южного наречия» [15]. К сожалению, ни в академической «Русской диалектологии» 1964 года [16], ни в большинстве вузовских учебников по диалектологии, кроме переиздания учебника «Русская диалектология» 1989 г. в 2005 году [17] о существовании КАО не упоминается. П. С. Кузнецов замечает, что «процесс образования каждого из переходных говоров в отдельности ещё не изучен в достаточной мере» и что «в большей части случаев мы имеем дело с говорами, где архаический слой северный» [14: 116]. Именно такого типа, по нашим наблюдениям, говоры КАО, что подтверждается в известном учебном пособии «Русская диалектология» под редакцией проф. Н. А. Мещерского (М., 1972). В этом пособии есть сведения о КАО, но негативного характера: «Переходные средневеликорусские говоры могут быть по своему происхождению различными. Кроме основной территории «полосы», говоры средневеликорусского типа наблюдаются сейчас и далеко на востоке: в Заволжье, в Приуралье, в Западной и в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Говоры смешанного, средневеликорусского типа систематически возникают и образуются вновь повсеместно, где происходит междиалектное взаимодействие. Так, в Заволжье средневеликорусские говоры наблюдаются и в речи тех жителей деревень или сёл, в которые переселялись выходцы из средневеликорусской диалектной полосы, и в речи жителей иного происхождения, если эта речь возникла в результате смешения различных по своей природе говоров или подверглась влиянию со стороны литературного языка. В «Опыте», помимо основной территории средневеликорусских говоров, переходные акающие говоры отмечались ещё в так называемом «Костромском диалектном острове», в бывших Чухломском, Солигаличском, в части Буйского и Кологривского уездов Костромской губернии. Происхождение этих говоров, находившихся в окружении северновеликорусских, исторически объяснялось относительно поздним переселением их носителей из районов Подмосковья, причём это событие относили либо к середине XVI в., ко времени опричнины при Иване Грозном, либо к годам подавления Петром I стрелецких восстаний, когда потомки подмосковных стрельцов были сосланы в глухие леса Костромского Заволжья. Как показали материалы, собранные для «Атласа русского языка» в 50-е годы нашего века, эти когда-то акавшие говоры полностью растворились в окружающих северновеликорусских. Поэтому новая классификация не уделяет места на-

званному диалектному острову» [18]. Однако на рукописной Карте № 1 «Типы вокализма первого предударного слога после исконно твёрдых согласных» «Атласа русских народных говоров центральных областей к северу от Москвы (восточная половина)» ИРЯ АН СССР [Атлас Карта №1] обозначено 37 пунктов с различными типами аканья. Так, к северу от Солигалича пункты 964-966, 983, 969, 970, к югу – 968, 1103, 1078, 1081, 1082, 10084, 10086, 1121-11224; к западу от Чухломы пункты 1074-1075, 1077, к северу – 1105, 1107-1108, 1114, 119, 1121, 1132-1133, 1135-1136, 1140, к востоку – 1130-1133, 1135-1136; к северу от Галича пункты 113-114, к югу – 1120, 1122, 1124, к западу – 1140-1141; по реке Виге и далее к западу (акающие парфеньевские говоры, буйские говоры в районе Ликурги, Елегино, Пилятина) – 1074-1078, 1081- 1082, 1084, 1086, 1092; по реке Понге, притоку Унжи (кологривские говоры) пункты 1169, 1173-1174, 1135 и др. Многие из них лично обследовала автор этих строк, начиная с 60-х г. XX в. по 2006 г. (Лосево, Жилино, Гнездиново Солигаличского района, Головинское, Аринино, Хорошево, Шартаново, Судай Чухломского района, Ликурга, Елегино Буйского района, п. Даравка Кологривского района, с. Матвеево, Ильинское Парфеньевского района, д. Муравьищи, с. Селехово, с. Щербинино, пос. Россолово Галичского района и др.). И по сей день там сохраняется аканье, а очертания акающего острова не претерпели никаких изменений с дореволюционных времён.

К настоящему времени определённо можно утверждать, что территория костромских акающих говоров представляет собой особую лингвоэтническую зону, а сами говоры можно квалифицировать как среднерусские смешанного типа с севернорусской основой и южнорусским наслоением. Поскольку лингвоэтнические процессы в них законсервировались, вряд ли можно считать эти островные говоры переходными в обычном понимании этого слова: под давлением литературного языка и благодаря естественной внутренней динамике развития эти говоры переживают ту же судьбу, что и окружающие их окающие говоры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Жирмунский В. М. Проблемы переселенческой диалектологии // Общее и германское языкознание. – Л., 1976. – С. 3.
2. Хабургаев Г. А. Основные диалектологические понятия в свете данных лингвистической географии (на материале русского языка) // Славянская филология. Сборник статей. Выпуск девятый. – М., 1973. – С. 9.
3. Жирмунский В. М. О некоторых проблемах лингвистической географии. Вопросы языкознания. – 1954. – № 4. – С. 23.
4. Мызников С. А. Лексика финно-угорского происхождения в русских говорах Северо-Запада: Этимологический и лингвогеографический анализ. – СПб., 2004. – С. 297.
5. Матвеев А. К. Взаимодействие языков и методы топонимических исследований // Вопросы языкознания. – 1972. – № 3. – С. 77.
6. Рябинин Е. А. Костромское Поволжье в эпоху средневековья. – Л., 1986. – С. 3.
7. Филин Ф. П. Происхождение русского, украинского и белорусского языков. Историко-диалектологический очерк. – Л., 1972. – С. 517
8. Шахматов А. А. Введение в курс истории русского языка, ч. 1. – Пг.,

1916.

9. Мельниченко Г. Г. Некоторые лексические группы в современных говорах на территории Владимиро-Суздальского княжества XII–нач. XIII в. (территориальное распространение, семантика и словообразование). – Ярославль, 1974.

10. Мельниченко Г. Г. Лингвистические карты: приложение к книге «Некоторые лексические группы в современных говорах на территории Владимиро-Суздальского княжества XII – нач. XIII в. (территориальное распространение, семантика и словообразование)». – Ярославль, 1974. – С. 94.

11. Опыт диалектологической карты русского языка в Европе с приложением очерка русской диалектологии // Тр. Московской диалектологической комиссии / сост.: Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколов, Д. Н. Ушаков. – Вып. 5. – М. 1915.

12. Шкляр Г. З. Язык старокостромской деловой письменности и народные говоры Костромской области // Вопросы русского языка. – Выпуск 1. – Ярославль, 1970.

13. Грехова Л. П. К истории аканья в костромских говорах // Уч. зап. МОПИ им. Н. К. Крупской. Т. 148. Русский язык, вып. 10. – М., 1964. – С. 499-506.

14. Кузнецов П. С. Русская диалектология. – М., 1951.

15. Русская диалектология / Под ред. Л. Л. Касаткина. – М., 1989. – С. 217.

16. Русская диалектология. – М.: 1964.

17. Русская диалектология / Под ред. Л. Л. Касаткина. – М., 2005.

18. Русская диалектология / Под редакцией проф. Н. А. Мещерского. – М. 1972. – С. 47.

Н.Ф. Ермакова,
Московский государственный
областной университет

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ АССОЦИАТИВНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОЛЯ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕ- НИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПАРУС»)

В статье рассмотрена ассоциативная изобразительность сквозь призму поля восприятия. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус» является текстом образно-ассоциативной структуры.

N. Ermakova

SOME FEATURES OF ASSOCIATIVE SEMANTIC FIELD OF TEXT
PERCEPTION (BASED ON POEM «THE SAIL» BY M. LERMONTOV)

Abstract

Associative figurativeness is being analyzed in the light of field perception. The poem “The sail” by M. Lermantov is a text of image-associative structure.

Живое созерцание действительности как первоначальная стадия познания свойственно человеческому мышлению.

Восприятие литературы и искусства состоит именно в том, что оно вызывает эстетические переживания. Если нет эстетических переживаний при восприятии, то нет и образных представлений. С помощью языковых средств достигается художественная изобразительность текста. Восприятие явлений природы может быть различным: эстетическим (художественным) и научным. Поэтому при развитии научного мышления, естественно, ставятся иные задачи, чем при развитии мышления художественного, которое включает в себя и конкретность представлений, и их эстетическое переживание, и обобщение.

Образные представления и эстетические переживания возникают в процессе восприятия не только произведений искусства, но и красоты самих жизненных явлений, что вызывает у нас различные, иногда едва уловимые, эмоции, раздумья, идеи. То же самое происходит при восприятии художественного произведения, будь это картина или стихотворение. Восприятие художественного произведения значительно отличается от непосредственного восприятия жизненных явлений. Восприятие красоты художественного произведения требует от читателя/слушателя определённых усилий и навыков, а также знаний в области культуры и искусства, жизни вообще – фоновых знаний.

Мышление связано с ассоциациями: «Всё мышление состоит из образования цепи элементарных ассоциаций» [1]. Поэтому весьма существенной закономерностью восприятия литературного произведения является ассоциативность художественного мышления. Главное в поэтическом образе – это вызывать при помощи языковых средств у читателя эстетические переживания, представления и мысли.

Естественно, различные переживания, представления и возникающие в связи с ними мысли передаются в искусстве через многообразные ассоциации, вытекающие из объективного содержания произведения и связанные с лич-

ным жизненным опытом читателя. Поясним некоторыми примерами, касающимися восприятия различных видов искусства. В картине И. И. Левитана «Вечерний звон» непосредственно звук не передаётся, но на основе ассоциаций зритель воспринимает и эту сторону изобразительности, которую, казалось бы, невозможно передать средствами живописи. Изобразительность, построенная на ассоциативном восприятии, свойственна и музыке, которая, например, может передать через звуки впечатление тишины. «Звучит тишина – лучшего определения я не могу подыскать, чтобы передать в слове впечатления данного музыкального момента», – так характеризует Б. В. Асафьев симфоническую картину ночи из третьего действия оперы Римского-Корсакова «Майская ночь» [2].

Особенно широко пользуется ассоциативной изобразительностью литература. Всё многообразие явлений действительности она передаёт непосредственно при помощи словесного изображения, и читатель воспринимает изображаемое конкретно, зримо на основе различных ассоциаций.

И. М. Сеченов писал: «Всё, что человек воспринимает органами чувств, и всё, что является результатом его мыслительной деятельности (от целостной картины мира до отдельных признаков и свойств, отвлечённых от реалий, до расчленённых конкретных впечатлений), может соединяться в нашем сознании ассоциативно» [3].

В процессе восприятия информации, её «кодирования» в памяти все «рассеянные» явления действительности при их осмыслении формируются в определённую систему. Нередко актуализация одного слова влечёт за собой появление новых понятий и значений, которые можно объяснить реальными связями внеязыковых сущностей, отношениями сходства и различия между ними. Такие связи рассматриваются в психологии как ассоциации, круг ассоциаций, связанных с одним и тем же словом, – как ассоциативное поле. В настоящее время данный аспект вызывает интерес и у лингвистов. Языковеды полагают, что почти каждая лексема (слово-стимул) может вызвать целый ряд реакций (ассоциатов), совокупность которых образует определённые системные построения, получившие название ассоциативно-семантического поля (АСП), которое имеет ядро (наиболее частотные реакции) и периферию и делится на индивидуальное и коллективное (ассоциативная норма) [4].

Функционирование языка опирается на психологические механизмы, поскольку язык «является важнейшим звеном в накоплении и сохранении категоризованного опыта взаимодействия человека с миром... А так как основу всякого опыта составляет восприятие и память, то изучение познания и языка невозможно без учёта особенностей перцептивных процессов...» [5]. Без обращения к языку нельзя понять суть такой когнитивной способности человека, как восприятие. Итак, восприятие – «1. Способность воспринимать, различать и усваивать явления внешнего мира; усвоение, осознание. 2. Психический процесс отражения действующих в данное время на органы чувств предметов или явлений материального мира, включающий в себя осмысление их на основе предшествующего опыта; образ, возникающий в результате этого процесса» [6].

АСП восприятия имеет под собой психологическую основу и является фрагментом ассоциативно-вербальной сети, формируется в контексте. При индивидуальном восприятии субъекта зрительные, слуховые, мыслительные и

другие ассоциации могут быть вызваны в его сознании любыми понятиями и представлениями. Особенно это проявляется в языке художественной литературы, поэзии, определяя тем самым индивидуальный стиль писателя.

Рассмотрим стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус» (1832), которое представляет собой лирическую миниатюру и «тонкий эскиз мгновенной поэтической реакции на наблюдаемое, слепок авторского “поточка сознания”» [7]. Укажем на некоторые черты ассоциативной изобразительности через поле восприятия.

Приведём текст:

*Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?*

*Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнётся и скрипит...
Увы! он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!*

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*

Уже в первых двух стихах создаётся отчётливая зрительная картина: одинокий парус в море. В картине два цветовых впечатления, два «штриха» – белый и голубой.

Но только ли эти цветовые впечатления воспринимает читатель? Безусловно, этим восприятие не ограничивается. Оно значительно шире, разнообразнее и сложнее. Разнообразие будет зависеть не только от объективных средств художественной изобразительности, но и от личного опыта читателя. Восприятие созданной словами картины дополнится жизненными впечатлениями, образом виденного читателем паруса среди водных просторов.

Поэт, опираясь на эти закономерности восприятия, отобрал лишь самое главное, он дал толчок работе воображения необычайно экономными средствами, лаконично, предельно сжато.

Начинается стихотворение предикатом *белеет*, призванным обозначить ситуацию. БАС даёт следующие значения глагола: «1. Выделяться своим белым цветом; виднеться (о чем-л. белом, светлом). 2. Становиться белым, белее. 3. Рассветать» [8]. В поэтическом тексте предикат *белеет* обозначает не только наличие/бытие как действие, но и цветовое впечатление, а также удалённость предмета (в первоначальном варианте перспектива отдалённости изображения ещё больше выступала: *Белеет парус отдалённый*). Семантически этот глагол связан в тексте со словом *парус*.

Первый и второй стихи воссоздают предметный образ (меняющуюся картину моря и паруса). Лексема *море* представляет зрительно воспринимаемое открытое пространство. Ассоциируется со словом *простор*, хотя *простор* – это зрительно воспринимаемое пространство, чаще всего связанное с равнинным степным пейзажем. *Простор* ассоциируется со словом *ширь*, которое, несом-

ненно, содержит идею зрительного восприятия. В словах *море, простор, ширь* обнаруживается ширина в большей степени, чем высота и глубина. Парус читатель как бы видит на большом расстоянии, то есть вдали. *Даль* скорее одномерна, а *море, простор, ширь* «раздвигают» пространство во все стороны. Для русского человека жизненная значимость горизонтального выше вертикального (*ширь, простор* имеют только горизонтальное измерение).

Самое главное в *просторе* – это даже не зрительно воспринимаемая картина, а более сложный комплекс ощущений. В русском ментальном сознании было двойственное отношение к простору: с одной стороны, он манил, с другой – пугал. Вот почему вместе с чувством простора и широты русскому человеку так знакомо и чувство пустынности, одиночества. В этом коренятся многие, подчас противоречивые, черты русской языковой картины мира [9].

Простор – это одна из главных ценностей русской языковой картины мира. Только на просторе человек может быть самим собой. Поэтому *море – простор* – это ассоциативно устойчивая связь в лирике Лермонтова. *Море* символизирует *волю и свободу*. Для поэтов-романтиков оно представляется живым воплощением мятежной свободной стихии.

Итак, первые два стиха дают только такую картину:

*Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..*

Перед читателем предстаёт объективно описанный предметный мир (языковая «ткань» образа – конкретная лексика). Пространство изображено открытым для обзора во все стороны. Это, по словам Е. С. Кубряковой, «растягивающаяся во все стороны протяжённость, сквозь которую скользит его [человека/наблюдателя. – Н. Е.] взгляд...» [10].

Первые два стиха активно воздействуют на воображение, эмоции (чувства) читателя. Он видит безбрежный морской простор, где туман сливает небо с морем (туман стирает грань между небом и землёй и рождает образ простора), едва различимый одинокий парус.

Обратный порядок слов (инверсия) позволил автору усилить впечатление от создаваемого им поэтического образа. Препозиция глагола-сказуемого (*белеет парус*) усилила зрительное впечатление. Перестановка синтаксических компонентов предложения привела и к смысловому, и к эмоциональному выделению слов: *парус одинокой, в тумане моря голубом* (ср. обычный, прямой порядок: * одинокой парус, * в голубом тумане моря).

Прилагательное *одинокий* (в тексте употребляется его устаревшая форма им. п. ед. ч.) играет важную роль в стихотворении. Л. А. Новиков считает, что «это не только выражение одной из тем стихотворения (гордое одиночество мятежника), но и ключ к раскрытию символического образа: в этом многоликом слове совмещаются значения, соотнесённые как с предметным рядом (*парус одинокой*, то есть плывущий один, без подобных себе других), так и с рядом, «одушевлённым» в символе («одинокий, не имеющий единомышленников, соратников, близких людей»)» [11]. Благодаря прилагательному *одинокий* смысловая структура слова *парус* расширяется и обогащается художественно-изобразительными приращениями смысла, приобретая новые акцентные эмотивные значения. Поэт обращает внимание на внутреннее чувство, т. е. мыслительное пространство. Чувство порождает мысль, а мысль чувство. Чувственный опыт (жизненные наблюдения) перешёл в новое качество. Соединение

субъективного с объективным – ассоциативность, породившая мысль (по И. П. Павлову). Определение предмета (явления) становится частью тропа. Здесь мы наблюдаем приём конденсации сложных «вчувствований» и осмыслений. В. Г. Белинский разъяснял, что сущность художественного образа, а стало быть, и поэтического приёма, – идея, мысль [12].

Олицетворение паруса делает естественным переход к вопросам в первой строфе.

Следующие два стиха вызывают более сложные мыслительные процессы:

*Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?..*

Парус, оказывается, связан с общественной жизнью человека, человека загадочного, что-то покинувшего в родных краях и что-то ищущего в другой, далёкой стране. Переживаемый переход от изображения морского пейзажа (природы) к мыслям и чувствам лирического героя осуществляется через образ одушевлённого паруса. Образ паруса тесно связан с лирическим «я». Образ-символ является продуктом авторского сознания и созерцания. Параллельно образному ряду идёт развитие ряда аналогий в мыслях и переживаниях лирического героя. Улавливаются мотивы одиночества, странничества, тоски. Перед читателем возникает образ одинокого, гонимого странника. Слово *странник* имеет не только прямое значение (одиноким странствующий путник), но и символическое, связанное со сложными эмоциональными переживаниями трагически одинокого, страдающего от тягостной бесприютности, оторванного от родной почвы человека. В состоянии тоски человек наиболее остро чувствует одиночество. Отчуждённость от всех, одиночество – естественное состояние для лирического героя, оно связано с романтическим мировосприятием.

Выражение вопросительной формой (риторический вопрос) мысли, которая сама по себе ясна для лирического героя (он знает мысли своего внутреннего «я»), акцентирует внимание читателя. Автор приобщает читателя к размышлению, настраивает его на активное восприятие. Повтор слов и их симметричное расположение подчёркивают в контексте художественную идею.

Контекстуальные антонимы *ищет* – *кинул* указывают на действия героя и состояния, их смену и чередования. Употребление антонимов *в стране далёкой* (чужой) – *в краю родном* указывает на большой охват пространства и несёт эмоционально-смысловую нагрузку.

И вслед за этим читатель точно переносится к месту нахождения паруса: он видит волны, гнущуюся от ветра мачту.

Художественное пространство создаётся благодаря введению ракурса изображения. Это происходит в результате мысленного изменения места, откуда ведётся наблюдение. Вначале парус будто бы видится на большом расстоянии, он даже слабо различим из-за тумана. Далее постепенно план укрупняется. Читатель и автор как бы приближаются к парусу:

Играют волны – ветер свищет,

И мачта гнётся и скрипит...

Если рассмотреть это с точки зрения пространственных отношений, то окажется, что далёкое и близкое совместятся в одной точке. В туманном отдалении трудно было бы различить детали и увидеть, как гнётся мачта, и услышать, как она скрипит.

Картину первой строфы сменяет изображение надвигающейся бури во второй. Зрительное изображение дополняется слуховым. Читатель слышит звуки бури: *ветер свищет, мачта скрипит* (у Лермонтова глагол *скрыпеть* дан в старой звуковой огласовке, запечатлённой в его орфографии). Поэт использовал в стихотворении звукоподражание, чтобы воспроизвести характерные для звучания бури звуки: ударный гласный [и] («высокий звук») передаёт свист ветра; в сочетании с взрывными согласными *гр, кр* дрожащий [р] (см. также: свистящий [с], шипящий [ш':]) вносит звук треска, ударов. Аллитерация глухих [с] (*свищет, скрипит*) создаёт шумовой и смысловой эффект.

Ветер и буря – это слова одного функционально-семантического поля ‘природные явления и стихии’. Между ними реализуется устойчивая ассоциативная связь (примеры сопоставлялись с данными Русского ассоциативного словаря) [13]. В стихотворении *ветер* имеет голос – он *свищет*. Представление о ветре как одушевлённом существе заложено в его этимологии. В русском сознании образ ветра имеет яркую тенденцию к олицетворению и связан с понятиями ‘*воля*’, ‘*свобода*’. Ветер может ассоциироваться со странствиями и вообще с переменами. Английские поэты-романтики (например, П. Шелли «Ода Западному ветру») связывают *ветер* с *инструментом*, который производит перемены и в природе, и в социальной жизни.

Показ силы стихии достигается нагнетанием глаголов: *играет, свищет, гнётся, скрипит*. Динамика передаётся бессоюзным предложением. Выдвижение глагола-сказуемого (*играют волны*) на позицию перед подлежащим передаёт активность действия и динамизм изображаемой картины. Но *звук* и *движение* здесь связаны имплицитно. Для поэта «это была конкретизация завета “действовать”», что отчасти можно объяснить влиянием концепции Фихте: жизнь как деятельность [14]. Поэтому движение ассоциируется с побуждением к действию.

Цветовой гаммы в изображённом фрагменте уже нет. Отсутствие цвета как бы закрывает зрительный канал восприятия, обостряя слух. При описании бури поэт не использует цвет, чтобы показать отсутствие связи с реальной действительностью (в бурях нет покоя). Образ бури символизирует и «сильное душевное волнение», и «превратности судьбы».

Загадочность остаётся и в следующих стихах, когда сообщается, что парус-человек безразличен к собственному счастью и несчастью:

*Увы! он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!*

Динамическое изображение бури контрастирует с душевным отчаянием, неприятием действительности в ином, глубинном плане. Присутствует мотив полного разочарования в жизни. Лирического героя и самого автора не удовлетворяют земные страсти, которые проходят и гаснут: любовь здесь лишь «на время», чувства «на срок», «счастья без обмана нет».

Позиция дополнения перед глаголом подчёркивает понятийную значимость существительного *счастье*, его семантика и функционирование в тексте являются ключом к пониманию сущности эмотивного кода языка. Загадочность вызывает дополнительные ассоциации, двигающие мыслительный процесс к чему-то тревожному, взволнованному.

Затем опять даётся зрительная картина:

Под ним струя светлей лазури,

Над ним луч солнца золотой...

Картины моря (во второй и третьей строфах) являются лишь внешним, словесным образом и передают иное содержание, связанное с состоянием лирического героя, а в таком случае зримый образ может и сместиться, оказаться очень близко. Читатель ощущает себя помещённым на сам парусник, поэтому становится возможным увидеть, что было *под ним* и *над ним*. Изображение заметно укрупняется. В связи с этим усиливается его детализация.

Антонимы *под (ним)* – *над (ним)* ассоциативно связаны с основной оппозицией в пространстве – *верх* – *низ*. Вертикаль создаёт атмосферу философской созерцательности.

Определяющим стал цвет (краски): *струя светлей лазури, луч солнца золотой*.

В поэзии Лермонтова многократно упоминается *лазурь*. Это одна из самых любимых красок поэта (см.: *лазурная вышина, степь лазурная* и др.). Эпитет *золотой* широко распространён в русской романтической лирике. Метафоры указывают на глубину и протяжённость пространства.

Итак, зрительная картина с дополнительными цветовыми впечатлениями показывает красоту и покой в природе. В качестве контраста этой красоте и покою звучат заключительные стихи – о страстном желании бури:

*А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*

В философическом созерцании погружённого в «думу» лирического «я» обнаруживается деятельный и волевой характер, неудовлетворённый каким-либо прочным состоянием: в бурях он ищет покой, в покое – бурю. Его «вечный закон» – стихийная, неуничтожимая и неисчезающая внутренняя активность (ср.: «Для чего я не родился...»). Идеал «тихих радостей и спокойствия душевного» остаётся неприемлемым для поэта, как он неприемлем для героя конца 30-х гг. XIX в.

Оценка здесь оформлена синтаксически: путём введения особой экспрессивной интонации.

На протяжении всего стихотворения зрительные (а в одном случае и слуховые) впечатления перемежаются с раздумьем, вызывающим более сложные ассоциации: *парус* воспринимается не просто как одинокий парус в море, а как определённое общественное явление – одиночество, мятежность, страстное желание бури, то есть общественных перемен. В результате создаётся сложное ассоциативное представление. Строго отобранные слова в своей совокупности создают художественный образ большой идейно-эмоциональной силы.

Итак, в сочетании разных видов восприятия в сознании читателя формируется образ в единстве с информационным содержанием и интерпретационным полем. Образ носит всегда индивидуально-перцептивный характер, так как формируется на базе личного чувственного опыта. С возрастанием абстрактности постепенно эволюционирует от чувственного к собственно мыслительному:

парус - > парус-человек - > общественное явление

II

лирический герой одиночество

II

лирическое «я» мятежность

II

автор страстное желание бури

По композиции стихотворение представляет собой расчленённый символический образ, данный в его развёртывании и развитии, что позволило Лермонтову «не только спроецировать свою внутреннюю трагедию вовне, но и расширить её до общемирового действия...» [15].

В стихотворении два плана: объективный, или внешний (пейзаж моря и далёкого паруса на нём, картина природы), и субъективный, или внутренний (состояние человеческой души, переживания). В каждом четверостишии первые две строки дают первый план, а каждые две вторые строки – второй. Переход от внешнего мира к внутреннему – приём интериоризации.

Эмили Кленин, ссылаясь на М. Л. Гаспарова, пишет: «...именно интериоризация есть “господствующий принцип построения романтической лирики”» [16].

В «Парусе» мы наблюдаем круговую перспективу внешнего мира (объективного пространства), которая изображена в виде трёх пространственных кругов, сужающихся к центру:

I круг, наиболее широкий, включающий *всё* открытое *пространство*, как бы видимое наблюдателю/читателю. Парус – объект (участник) ситуации;

II круг – открытое пространство *вблизи центра*. Читатель и автор как бы приближаются к паруснику;

III круг – *центр* пространства (обзор по вертикали: *над ним – под ним*, то есть *вверху – внизу*). Читатель и автор будто бы находятся в центре парусника.

Художественный приём изображения объективного пространства в форме круговой перспективы был использован поэтом для выделения крупным планом наиболее значимого. Лермонтов как бы раскрыл [читателю] своё видение объективного мира, окружающего его, и на этой основе показал свой внутренний мир, свои мечты, надежды, устремления. Поэт искал точки соприкосновения законов природы с законами человеческого мышления и общественного бытия, но не находил. В стихотворении объективный мир и субъективный строятся на контрасте. Сам факт возможности таких контрастов, наличие бросающихся в глаза антиномий в творческом методе Лермонтова говорят о многом. Реальные противоречия действительности «породили художественный мир поэта» и его особую логику – логику видения факта.

В стихотворении действует не формальная (классическая), а художественная (субъективная, ассоциативная) логика, которая направляет лирическую мысль автора по-своему. В «Парусе» всё подчинено особой логике: и контрастность ассоциаций (мирная картина и тревожные мысли; буря и отчаяние, разочарование; красивый пейзаж и желание перемен – бури), и метафорическое переосмысление парусника в человека. Алогизм представленных здесь соощений строится на контрастности их содержания [17].

А.Н. Васильева относит «Парус» к текстам с образно-ассоциативной структурой (субъективная логика, художественная; логика не факта, а видения факта, его восприятия) [18]. Анализ стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус» полностью подтверждает эту точку зрения. Через видение факта читатель воспринимает авторскую «мысль, ставшую чувством», и, наоборот, «чувство, воплотившееся в мысль».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Павлов И. П. Избранные произведения. – М., 1951. – С. 256.
2. См.: Ванслов В. Об отражении действительности в музыке. – М., 1953. – С. 133.
3. Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. – М., 1947. – С. 211.
4. Болотнова Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Томск, 1994. – С. 13.
5. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. 3-е изд. – М., 2007. – С. 18.
6. Словарь современного русского литературного языка: в 20-ти тт. – М., 1991. – Т. 2 (БАС – 2).
7. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. – М., 2007. – С. 68.
8. БАС – 2. – С. 459.
9. Зализняк Анна А. и др. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. – М., 2005. – С. 71.
10. Кубрякова Е. С. Язык пространства и пространство языка: к постановке проблемы. – М., 1997. – Т. 56. № 3. – С. 26.
11. Новиков Л. А. Указ. соч. – С. 71.
12. См.: Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Избранные сочинения. – М., 1947. – С. 158.
13. Русский ассоциативный словарь. – М., 1994-1996.
14. История русской литературы: от сентиментализма к романтизму и реализму: в 4-х тт. – Л., 1981. – Т. 2. – С. 428.
15. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 505.
16. Кленин Эмили. Композиция стихотворений Фета: мир внешний и внутренний. – М., 1997. Т. 56. № 4. – С. 49.
17. Валгина Н. С. Теория текста. – М., 2004. – С. 250 – 251.
18. Васильева А. Н. Основы культуры речи. – М., 1990. – С. 177.

И.В.Замятина,
Пензенский государственный педагогический
университет им. В.Г. Белинского

ГЕНИТИВНО-БЕЗЛИЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ С ПРИЧАСТНЫМ ПРЕДИКАТИВОМ: СЕМАНТИКА И СТРУКТУРА

Статья посвящена некоторым спорным вопросам, связанным с грамматическим статусом генитивно-безличных причастных предложений. В статье также рассматриваются структурно-семантические особенности данных единиц и их семантические группы.

I. Zamyatina

CENETIVE-IMPERSONAL SENTENCES WITH PARTICIPLE: SEMANTICS AND STRUCTURE

Abstract

The article is devoted to some moot points of grammatical status of genitive-impersonal sentences with participle predicate. Also structural-semantic features of the units and there semantic groups are analyzed at the article.

Предложения с генитивом при отрицании по-разному определялись лингвистами. Н.С. Валгина для предложений такого типа использует термин «безлично-генитивные» предложения [1]. Такое определение предложений этого типа, по нашему мнению, следует признать самым удачным, так как оно выражает и семантические, и структурные особенности предложений данного типа.

При рассмотрении безлично-генитивных предложений возникают вопросы, которые вряд ли можно решить однозначно. Это грамматический статус этих единиц и состав предиката.

Многие грамматисты отделяют эти предложения от безличных и либо причисляют их к другому типу односоставных предложений, либо определяют как самостоятельный тип. В.М. Павлов, подробно анализирует этот тип предложений и приходит к выводу о том, что эти предложения нельзя рассматривать как безличные и что в данном случае наблюдается асимметрия формы и функционально-семантической характеристики [2]. Т.С. Моница сближает на основании структурно-семантических особенностей отрицательные генитивные предложения с субстантивными генитивными предложениями, «семантическую основу которых составляет независимая форма родительного падежа, осложнённая отрицательным компонентом» [3]. Н.Е. Синичкина определяет бытийные предложения с обязательным отрицанием как самостоятельный подтип односоставных предложений [4]. Традиционная точка зрения, которая относит отрицательные генитивные предложения к безличным структурам, представляется нам наиболее убедительной.

Генитивно-отрицательные причастные предложения обозначают отсутствие состояния как результата действия и отсутствие предмета (лица / не лица), который должен был появиться в результате действия (физического, информационного или мыслительного).

Предложения с отрицанием при причастии строятся на основе структурной схемы АГ-80 N₂ Praed_{part}, например: *Стёклышек, поди-ко, никому не поставлено* (П. Бажов); ... *но получил ответ, что сапогов для него не припасёно, а вот наступят заморозки, то будут ему выданы валенки* (М. Салтыков-Щедрин).

В предикате предложений, построенных по этой модели, употребляются причастные предикативы, образованные только от переходных глаголов.

Традиционно компонент в форме родительного падежа рассматривается как дополнение, предполагается, что в большинстве безлично-генитивных предложений генитив имеет объектное значение, однако многие грамматисты рассматривают генитив как компонент предиката [2], [5], [6].

Параметры включения генитива в состав предиката определяются следующими факторами: 1) семантикой, которую выражает безлично-генитивная конструкция, 2) семантикой самой генитивной формы. Сложное семантическое содержание рассматриваемых единиц обусловлено семантической и грамматической эклектичностью причастной формы. Это содержание не может быть полностью отнесено ни к одной семантической разновидности безлично-генитивных предложений, выделяемых А.В. Петровым [7]. В причастном предикативе сохраняется семантика действия, генитив сохраняет значение объекта, но на степень спаянности генитива и причастного предикатива может влиять фактор семантического наполнения формы родительного падежа и степень фразеологизации причастно-генитивного сочетания [3].

К наибольшей спаянности, по-видимому, тяготеют те сочетания генитива с отрицательным причастным предикативом, которые связаны с описательными глагольными оборотами или с фразеологическими единицами: ...*объявлялось, что им не будет сделано никакого вреда и за всё, что у них возьмут, заплатят...* (Л. Толстой) – *сделать вред* = *навредить*; *Если мужчина мотает, всё-таки в его мотовстве есть какой-нибудь смысл, а бабьей глупости меры не положено* (А. Островский) – *положить меру* = *ограничить*; ...*оно происходило втайне, так что не было подаваемо виду, что произошло...* (Н. Гоголь) – *не подавать виду* = *не показывать*.

Генитивный компонент может быть выражен отрицательным, указательным или относительным местоимением, например: *Все люди – медузы, и ничего в них такого не намешано* (А. и Б. Стругацкие); *Но всё это осталось решительно без всякого замечания, так, как будто ничего этого не было и делано* (Н. Гоголь). *А может, ничего не будет определено, а будет всё отыскиваться каждый день и каждый час...* (М. Коршунов). В предложениях с генитивным компонентом, выраженным местоимением, значение его становится более отвлечённым, и в этом случае, по-видимому, можно говорить о неразрывной связи отрицательной причастной формы и генитивного компонента.

Можно предположить также, что причастные предикативы, генетически связанные с глаголами, обозначающими некое абстрактное действие (*делано, сделано, определено* и т.п.), семантически сближаются с местоимениями, так как способны заменить любой причастный предикатив. Такое определение – местоименные причастные предикативы – кажется абсурдным только на первый взгляд. Мы знаем, что основная функция местоимений – указывать на что-то, не называя этого «что-то», и в примерах, приведённых выше, причастные предикативы *дано, определено, делано* и т.п. блестяще справляются с задачей

указания на состояния, возникшее в результате какого-то действия, не называя это результативное состояние. «Местоименные глаголы», универсальные заменители глагольного или причастного предиката очень тонко описал А.А. Реформатский в одной из своих последних работ [8: 71, 87]. Итак, «местоименный причастный предикатив» или семантически полноценный причастный предикатив в сочетании с местоименной формой генитива близки к фразеосхеме, и в таких случаях мы также можем говорить о нечленимости сочетания генитива и отрицательного причастного предикатива.

Если позицию генитива занимает имя существительное с конкретным значением, то в таких случаях можно говорить о семантической расчленённости причастной формы и генитивного компонента, так как падежная форма приобретает значение объекта действия / субъекта результативного состояния: *Вот идеал для музыканта, чтобы не было потеряно ни одного дня, ни одного часа* (М. Коршунов); *Жена книгопродавца делает расчёт, хотя и не было продано ни одного экземпляра* (А. Чехов).

Употребление компонента N₅ со значением активного субъекта действия возможно в отрицательной модели, однако и эта модель подчиняется общей тенденции, характерной для безличных причастных предложений, нами отмечены единичные случаи употребления формы творительного падежа в отрицательных генитивно-безличных предложениях с причастной формой-предикатом: *Никем не было сделано ни одного слишком вольного намёка!* (В. Дорошевич); *...все видят, что ничего им не сделано, что он был принимаем за кого-то другого* (А. Чехов); *...то и прелестно, что ничего не сказано ни мной, ни ею* (Л. Толстой).

В предложениях данного структурно-семантического разряда на основании лексического значения предикатива можно выделить три семантические группы:

- *Кайлы, конечно, у него не было заведено, так он топор-тупицу взял* (П. Бажов); *И мято, и жато, да ничего не добыто* (В. Даль) – предикатив имеет значение состояния как результата физического действия;

- *Помню лишь, что официальных, шаблонных мёртвых слов произнесено не было...* (Н. Ильина); *Мама сложила мне маленький чемодан, где ничего не было забыто* (К. Паустовский) – позицию предиката занимают причастные формы, связанные с глаголами речи-мысли;

- *Хотя ребята приземлились благополучно и никаких нарушений не обнаружено, решено было обследовать станцию снаружи* (Литературная газета, 2002); *В суд нельзя, пока за ним проступков никаких не замечено* (А. Гайдар) – в предикате причастные формы со значением чувственного восприятия / обнаружения объектов внешнего мира.

Тенденции употребления валентностно обусловленных падежных форм в предложениях каждой семантической группы сходны, за исключением некоторых особенностей.

В предложениях первой группы, выражающих состояние как результат физического действия, употребляются (могут употребляться) следующие компоненты с субъектно-объектным значением: форма генитива, облигаторная для этих конструкций, форма творительного падежа со значением активного субъекта, детерминанты с субъектным значением.

Употребление формы родительного падежа при причастном предикативе

с отрицанием можно соотнести с её употреблением при переходном глаголе с отрицанием, так как способность к управлению у краткого причастия сохраняется. А.М. Пешковский специально выделяет значение родительного падежа при переходных глаголах с отрицанием: «Каково бы ни было происхождение этого родительного (одни возводят его к родительному удаления, другие – к родительному количественному), по современному своему значению он ближе всего к предыдущему, так как зависит от цельного восприятия глагола вместе с его отрицанием» [9: 296]. «Впрочем, значение этого родительного в настоящее время крайне побледнело вследствие полного его смешения с винительным. Хотя школьная грамматика и узаконивает при отрицании только родительный, но это не соответствует современному употреблению» [там же, 297].

А.М. Пешковский указывает на «совершенную особенность» употребления винительного падежа при глаголе с отрицанием и замечает: «...мы не можем уловить никакой разницы между ним и винительным» [там же].

Для формы родительного падежа при краткой причастной форме с отрицанием смысловым и структурным аналогом является форма именительного падежа в двусоставном предложении с составным именным сказуемым, где в именной части употребляется краткая форма причастия, согласованная с подлежащим, ср.: *Известий не получено – Известия не получены; Приказания не получено – Приказание не получено*. В двусоставных предложениях форма именительного падежа имеет то же значение, что и форма родительного в безличных предложениях с отрицанием: субъекта состояния – объекта действия. Мы не располагаем данными о количественном соотношении двух отрицательных моделей с краткими формами причастий в позиции сказуемого, но существуют факты, которые косвенно могут подтвердить тенденцию предпочтительности выражения субъекта состояния-объекта действия при краткой форме причастия формой именительного падежа. Так, в основном в отрицательных безличных предложениях с краткой формой причастия форма родительного падежа употребляется с отрицательно-усилительной частицей *ни*, чистый родительный падеж зафиксирован приблизительно в 20% безличных причастных предложений с отрицанием.

В основном в отрицательных причастных предложениях этой модели форма родительного падежа употребляется с частицей *ни* («чистый» родительный падеж зафиксирован приблизительно в 20% предложений, построенных по этой модели), например: *Однако нас удивило то, что в засол не положено ни чеснока, ни укропа, ни листьев смородины, ни листьев хрена* (В. Солоухин). В позиции словоформы N₂ также употребляется родительный падеж имени в сочетании с отрицательным местоимением или отрицательное местоимение в родительном падеже: *... но всё это осталось решительно без всякого замечания, как будто ничего этого и не было сделано* (Н. Гоголь); *И опять никакой конвенции заключено не было* (М. Марич).

В предложениях с предикативами речи/мысли форма генитива имеет значение делиберата (объекта речи/ мысли): *Помню лишь, что официальных мёртвых шаблонных слов произнесено не было...* (Н. Ильина); *Ведь об этом ни в каких газетах, уж, наверное, ничего не сказано* (М. Булгаков); *А других путей, знаешь ли, пока не придумано* (А. и Б. Стругацкие); *Поздравить он министра в именины / В приёмную вошёл без панталон; / Но, впрочем, не забыто ни единой регалии...* (А. Толстой). В этих случаях причастный предикатив

сохраняет управление, характерное для исходного глагола, но в этих синтаксических конструкциях с формами генитива при отрицательном предикативе, помимо значения делиберата, имеется значение субъекта результативного информационного состояния.

Предложения семантической группы с предикативами восприятия строятся с причастными предикативами, имеющими значение состояния, возникшего в результате действия восприятия / обнаружения объектов внешнего мира. Круг таких предикативов лексически ограничен, в него входят такие единицы, как *слышано (слыхано), видано, видывано, замечено, обнаружено* и т.п., например: *Не налетит с океана свирепый тайфун, чтобы вздыбить корабль и швырнуть его на эти угрожающие скалы – не замечено здесь ни тайфунов, ни ураганов* (А. и Б. Стругацкие); *Подобной расторопности, прозорливости и проницательности было не только не видано, но даже и не слышано* (Н. Гоголь).

Причастные предикативы со значением восприятия семантически двухвалентны, они предполагают наличие в семантической структуре предложения двух компонентов, обусловленных семантической валентностью причастного предикатива – субъекта восприятия и объекта восприятия.

Субъект восприятия может выражаться присловной формой творительного падежа, обусловленной грамматической валентностью причастной формы, либо детерминантом *y+P.II*. – такой способ выражения субъектного значения нередко встречается в предложениях семантических разрядов, описанных выше. В предложениях со значением результативного состояния восприятия нами не зафиксировано случаев употребления компонентов с субъектным значением.

Объект восприятия в таких предложениях выражается облигаторной формой родительного падежа, обусловленной грамматической валентностью отрицательного причастного предикатива, например: *Но ещё больше изумился он, когда Вакула развязал платок и положил перед ним новёхонькую шапку и пояс, какого не видано было на селе* (Н. Гоголь); *Следов избиения у вас на теле не обнаружено* (А. и Б. Стругацкие); *здесь в приезде оказалась такая внимательность к туалету, какой даже не везде видывано* (Н. Гоголь). Словоформа в родительном падеже имеет значение объекта восприятия и в то же время субъекта состояния: (ср.: *Следов не обнаружено – Кто-то обнаружил следы*, где *следы* – объект и *Следы обнаружены*, где *следы* – объект действия – субъект состояния).

Итак, для причастных предикативов, употребляющихся в предложениях со значением результативного состояния восприятия, характерны следующие тенденции употребления валентностно обусловленных компонентов: «чистая» субъектная валентность не реализуется, субъектный агентивный компонент в форме творительного падежа, обусловленный грамматической валентностью причастного предикатива, не употребляется. Объектная валентность реализуется в отрицательных конструкциях присловными формами родительного падежа с диффузным субъектно-объектным значением. Такое управление причастной формы соответствует управлению исходного глагола с отрицанием.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. – М., 1978. – С. 179.
2. Павлов В.М. Противоречия семантической структуры безличных предложений в русском языке. – СПб., 1998. – 184 с.
3. Моница Т.С. Семантика структурного типа безличных предложений // Структура, семантика и функционирование в тексте языковых единиц. – М., 1995. – С. 18-25.
4. Синичкина Н.Е. Конфигурация отрицательного грамматического предиката: Автореф ... дисс. канд. филол. наук. – Новгород, 2000. – 25 с.
5. Арват Н.Е. Семантическая структура простого предложения в современном русском языке. – Киев, 1984. – 160 с.
6. Маркелова Т.В. К вопросу о главном члене односоставных негативных предложений с бытийным значением // Грамматические категории предложения и его структура. – М., 1982. – С. 45-54.
7. Петров А.В. Безличность как семантико-грамматическая категория русского языка: монография. – Архангельск, 2007. – 295 с.
8. Реформатский А.А. Местоимения // Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии. – М., 1979. – С. 64-93.
9. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956. – 511 с.

В.А. Ильина,
Московский государственный гуманитарный
университет им. М.А. Шолохова

ИССЛЕДОВАНИЕ ОБРАЗОВ РУССКОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ОБРАЗА ОДИНОЧЕСТВА

В рамках данной статьи автор исследует образ русского языкового сознания на примере психолингвистического анализа образа одиночества, вербализованного номинантами «невостребованность» и «ненужность», что предполагает всестороннее лингвистическое исследование номинантов, предваряющее анализ результатов эксперимента, в ходе которого выявляется национально-культурная специфика слов, номинирующих образ одиночества в языковом сознании русских.

V. Ilyina

THE STUDY OF RUSSIAN LINGUISTIC CONSCIOUSNESS BASED ON OS
IMAGE "LONELINESS" PSYCHOLINGUISTICS ANALYSIS

Abstract

In the article author studies Russian linguistic consciousness image on example of psycholinguistic analysis of image "loneliness". The image is verbalized with the help of words "nevostrebovannost'" and "nenuzhnost'", and this requires thorough linguistic analysis of these words followed by study of experiment results in the course of which the cultural peculiarities of word. It expresses the image "loneliness" in Russian linguistic consciousness is being revealed.

Исследование номинации образа одиночества в языковом сознании русских предполагает поэтапное исследование номинантов «невостребованность» и «ненужность» на уровне анализа словарных статей толковых словарей русского языка, а также синонимических и этимологических с целью формирования полного лингвистического представления об исследуемых номинантах. Это позволит нам перейти к следующему этапу, в рамках которого мы предполагаем выяснить экспериментальным путем восприятие слов, вербализующих образ одиночества, существующее у носителей русского языкового сознания.

В связи со сказанным выше, мы переходим к анализу слова «невостребованность», его репрезентации в филологических словарях русского языка [1, 2, 3, 4, 5, 6]. Данное абстрактное существительное образовано от прилагательного «невостребованный» и определяется в словарях следующим образом: «невостребованный, -ая, -ое (офиц.)» [3, 4]; «невостребованный, -ая, -ое. Не потребованный адресатом, оставшийся невыданным адресату» [2: 343]; «невостребованный [невостребованный] прил. Не потребованный адресатом, оставшийся невзятым» [5]. Самоочевидна краткость, однотипность, отсылочный способ описания номинанта в толковых словарях русского языка. В результате мы выявили следующие семантические компоненты: родовая сема «оставшийся невзятым» и сема «отрицательная знаковость».

Продолжим наше исследование и проанализируем определение номинанта «ненужность». Приведем наиболее общее определение, представленное в толковом словаре А.П. Евгеньевой: «нену́жность, -и, ж. 1. свойство по знач. прил. ненужный. 2. обычно мн. ч. (нену́жности, -ей). разг. то, в чем нет нужды, необходимости» [4]. В некоторых словарях указывается ссылка на лексему «ненужный». Поэтому мы также приводим определение данной лексемы: «нену́жный, -ая, -ое; -ну́жен, -нужна́, -ну́жно, -ну́жны и -нужны́. Такой, в котором нет нужды, необходимости, действительной потребности; лишний, бесполезный» [4]. На основании анализа данных дефиниций мы выделяем следующие семантические компоненты: родовая сема «отрицательная знаковость», сема «отсутствие потребности» и «свойство».

Следовательно, при анализе словарных дефиниций номинанта «невостребованность» было выделено 2 семы («оставшийся невзятым» и сема «отрицательная знаковость»), а при анализе слова «ненужность» – 3 семы («отрицательная знаковость», «отсутствие потребности» и «свойство»). Незначительное по количеству, но важное по качеству совпадение семы («отрицательная знаковость») позволяет нам сделать вывод о существовании некоторой общности между исследуемыми номинантами.

Исходя из того, что словарная статья состоит не только из дефиниций, но и иллюстративного материала, проведем анализ примеров, зафиксированных в описывающих номинанты словарных статьях, так как именно в этом материале содержатся особенности языкового осмысления образов сознания представителями разных культур. Проанализировав лексикографические примеры в толковых словарях русского языка, мы выделили следующие семантические маркеры номинанта «ненужность»:

- сема «несвоевременность»: *Он спросил, чтобы только что-нибудь сказать, и в то же время чувствуя, что Тарас Гаврилович понимает ненужность его вопроса* [А. Куприн];
- сема «покинутость»: *Все рушилось в эту минуту. Впереди я видел только жгучее одиночество и свою ненужность* [Паустовский];
- сема «мелочь» («В числе этих ненужностей купила она десятка четыре модных книг» [А. Герцен]),
- сема «бесполезная информация»: *Я хотел было узнать у моих спутников, как называются эти деревья, но вовремя спохватился. Зачем обременять память очередной ненужностью?* [Ю. Нагибин];
- сема «мыслительный процесс»: *Бесконечной вереницей тянулись друг за другом ненужные и неясные мысли* [И. Тургенев];
- сема «бесполезность»: *Рассвет овладел комнатой, и ненужным и жалким стал свет электрической лампочки* [Лебединский];
- сема «сожаление»: *Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!* [А. Пушкин];
- сема «невостребованность»: *Окончен мой труд многолетний. Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня? Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный, Плату приявший свою, чуждый работе другой?* [А. Пушкин].

В результате анализа были выявлены семантические маркеры, которые расширяют и дополняют значения толкуемого номинанта, которые не были

выявлены при анализе приведенных выше словарных определений. Таким образом, мы говорим о 3 выделенных семах при анализе дефиниций и 8 дополнительных семах, выделенных при анализе иллюстративной части словарной статьи.

Далее рассмотрим иллюстративную часть словарной статьи номинанта «невостребованность» и выделим следующие семы:

- сема «отсутствие получателя информации» («Невостребованное письмо» [5]),
- сема «отсутствие получателя объекта» («Невостребованный груз» [5]).

Нами было выделено 8 дополнительных сем при анализе номинанта «ненужность» и 2 семы при анализе номинанта «невостребованность», выявленных при анализе иллюстративной части словарной статьи. Таким образом, мы приходим к выводу, что номинант «ненужность» репрезентирован в языковом сознании русских более детально.

Вслед за этим мы переходим к анализу синонимического ряда номинанта «ненужность» с целью выявления дифференциальных и общих семантических признаков данного номинанта в русском языке. По данным лексикографических источников [7, 8, 9] синонимический ряд лексемы «ненужность» состоит из таких слов, как *бесполезность*, *ненадобность*, *никчемность* [9: 266]. Синонимический ряд лексемы «ненужный» включает прилагательные: *бесплодный*, *бесполезный*, *лишний*, *излишний*, *никчемный* [9: 266]. Общими для синонимов выступают признаки – «знаковость», «качественная характеристика контакта», «непригодность». Различие обнаруживается в следующих компонентах: «отсутствие результата», «отсутствие пользы», сема «избыточность». Нам не удалось обнаружить синонимический ряд слова «невостребованность» с опорой на соответствующие лексикографические источники.

Исследование вербализации образов языкового сознания предполагает установление происхождения номинантов данного образа, так как любое относительно полное исследование слов, вербализующих образ языкового сознания, предполагает обращение к их истокам. В нашей работе мы использовали этимологические словари русского языка [10, 11] и в двух из них мы нашли этимологию глагола «требовать» от которого образовалось существительное «невостребованность»: «заимств. из ст.-сл.яз., где трбовати суф. производное от трбый нужный, того же корня, что в.-лужицк. Trieба, польск. trzeба тж...» [11]; «укр. требувати “пробовать, испытывать”, др.-русс. см. образ “быть потребным”, см. образ “потребный”, см. образ быти “быть нужным”, ст.-слав. см. образ δέισθαι, χρῆζειν (Супр.), см. образ θυσία (Супр.), болг. треба “треба, общественное дело”, трябвам “я должен, требую”, треба “чищу”, сербохорв. тријеба “нужно”, тријѐбити “чистить”, словен. trēbiti, -im “чистить, корчевать”, чеш. třeba “нужно”, třibiti “очищать, просевать”, словц. treba “нужно”, польск. trzeба “нужно”, trzebić “чистить, корчевать”, в.-луж. trjeба “нужно”, trjebić “кастрировать”, н.-луж. třeба “необходимость”, třeбаś “нуждаться”, třebiś “расчищать, корчевать”. || Праслав. *terb- (см. тереб, теребить), вост.-слав. формы на треб- заимств. из цслав. Из знач. “корчевать, раскорчевка” развилось знач. “работать; обязанность”; см. Мерингер, IF 18, 215 и сл.; Голуб — Копечный 393. С др. стороны, слав. *terb- сближают с *terp- в др.-прусс. enterpen, -pon ср. р. “полезный”, enterpo 3 л. ед. ч. “приносит пользу”, лит. tarpà “процветание, произрастание”, tařpti, tarpstù “процветать”, др.-инд. см. образ “лишающий

жизни”, см. образ “отнимающий скот”, см. образ, tárpātī “насыщается”, греч. τέρπο “насыщаю, радую”, др.-исл. см. образ “нужный, полезный”, гот. см. образ “испытывать нужду в ч.-л.”, см. образ 1 л. ед. ч., нов.-в.-н. dürfen, darf “сметь, смеет”; см. Торп 182; Файст 491 и сл. В таком случае слав. *terbiti “корчевать” осталось бы в стороне» [10].

Далее обратимся к дефинициям номинанта «ненужность». Абстрактное существительное «ненужность» восходит к прилагательному «нужный. Искон. Др.-рус. суф.производное (суф. -ън->-н-) от нужда нужда, суф. образования(суф. -/”-) от нуда; dj в в.-ел. яз.>ж» [11]. Данное прилагательное предположительно восходит к слову «нужа “нужда”, арханг. (Подв.), колымск. (Богораз), нужный, также нужда (последнее заимств. из цслав.), укр. нужда, блр. нужда, др.-русс. нужда, ст.-слав. см. образ βία (Супр.) наряду с см. образ (Map., Зогр., Ассем., Клоц., Euch. Sin.; см. Дильс, Aksl. Gr. 58), болг. нужда, сербохорв. нуђа, словен. núja, pója “нужда”, чеш. pouze “нужда, бедность”, слвц. núdza, польск. pędza “бедность”, в.-луж. н.-луж. puza. || Родственно нуда, нудить, назализация вторична под влиянием начального н-; далее, вероятно, родственно — с расширением-dh- — лит. см. образ, “затосковать по ч.-л.”, др.-инд. nudāti “отталкивает, прогоняет”, nodayati “погоняет, торопит”, д.-в.-н., niot, niet м. “острое желание, стремление”, нов.-в.-н., гессенск. niet м. “рвение”, при и.-е. t в др.-прусс. nautei дат. ед., nautin вин. ед. “нужда”, гот. см. образ ж. “нужда, принуждение”, см. образ “заставлять”, др.-исл. nauð(r) “нужда, стесненное положение” [10].

Рассмотренные выше описания этимологии исследуемых номинантов свидетельствуют о тщательном исследовании их грамматических форм и значений слов, появление которых указывается в хронологическом порядке.

На завершающем этапе формирования лингвистического представления об образе одиночества, вербализованном исследуемыми номинантами, применяя компонентный анализ словарных дефиниций, мы выделяем лишь одну лексическую единицу, связанную с образом одиночества, вербализованного номинантом «невостребованность». Характеристика объекта: невостребованный, не потребованный, не полученный, не взятый адресатом.

Следуя логике исследования, мы выделяем лексические единицы, которые связаны с образом одиночества, вербализованным словом «ненужность».

Номинация ненужности: свойство; то, в чем нет нужды, необходимости и действительной потребности; такой, в котором нет нужды.

Характеристика ненужности: бесплодный, бесполезный, лишний.

Нами были рассмотрены особенности номинализации образа одиночества словами «невостребованность» и «ненужность» с целью дальнейшего анализа результатов эксперимента в ходе которого выявлялась их национально-культурная специфика как слов, вербализующих образ одиночества в языковом сознании русских. В эксперименте принимали участие две группы, отличающиеся друг от друга культурной и национальной принадлежностью. Слова-объекты были выбраны с опорой на современное представление исследователей об одиночестве. Качества, характеризующие слова-объекты, были взяты из Ассоциативного словаря, составленного сектором психолингвистики и теории коммуникации Института языкознания РАН. В исследовании был использован следующий набор характеристик: обидный, страшный, ужасный, гневный, отчаянный, тревожный, пугающий и т.д. В качестве основного был использован психосемантический подход, который позволяет выявить, каким образом

в сознании носителей разных национальностей и культур, а именно русских, категоризовано восприятие образа одиночества, закрепленного в абстрактных существительных.

Характеризуя объект «невостребованность», русские респонденты оценили его следующим образом: *агрессивный* –2,3, *тревожный* –2,9, *скучный* –2,5, *однообразный* –1,9, *печальный* –3,6, *подавляющий* –3,5, *обидный* –3,9, *гнетущий* –3,7, *пугающий* –3,1, *разочарованный* –4,3, *позитивный* –0,5, *досадный* –3,3, *страшный* –2,8, *познавательный* –0,4, *тоскливый* –3,2, *содержательный* –0,7, *радостный* –0,4, *счастливый* –0,4, *удовлетворенный* –0,4, *плодотворный* –0,8, *отвратительный* –2,7, *добровольный* –0,5, *отчаянный* –3,2, *опасный* –2,6, *гневный* –2,2, *угрожающий* –2,4, *грустный* –3,6, *замкнутый* –3,0, *ужасный* –3,2.

Приступим к анализу характеристик, определяющих образ одиночества, вербализованный словом «ненужность» и выделим такие, как *ужасный* –3,1, *угрожающий* –2,3, *гневный* –2,2, *замкнутый* –3,5, *опасный* –2,5, *пугающий* –2,8, *разочарованный* –3,9, *агрессивный* –2,8, *тревожный* –2,9, *отчаянный* –3,7, *скучный* –3,4, *однообразный* –3,0, *печальный* –3,9, *подавляющий* –3,6, *обидный* –3,3, *гнетущий* –3,7, *позитивный* –0,4, *досадный* –3,1, *страшный* –2,5, *познавательный* –1,1, *тоскливый* –4,0, *содержательный* –0,7, *радостный* –0,2, *счастливый* –0,1, *грустный* –4,1, *удовлетворенный* –0,2, *плодотворный* –0,5, *отвратительный* –2,9, *добровольный* –0,6.

Далее нам представляется логичным сравнить численные показатели и выделить группы характеристик с численным значением выше 3 баллов для каждого объекта. В группу, характеризующую объект «невостребованность», входят *печальный* (3,6), *подавленный* (3,5), *обидный* (3,9), *гнетущий* (3,7), *пугающий* (3,1), *разочарованный* (4,3), *досадный* (3,3), *тоскливый* (3,2), *отчаянный* (3,2), *грустный* (3,6), *замкнутый* (3,0), *ужасный* (3,2).

Теперь рассмотрим оценку русскими респондентами характеристик объекта «ненужность» и выделим следующие: *скучный* (3,4), *однообразный* (3,0), *печальный* (3,9), *подавленный* (3,6), *обидный* (3,3), *гнетущий* (3,7), *разочарованный* (3,9), *досадный* (3,1), *тоскливый* (4,0), *отчаянный* (3,7), *грустный* (4,1), *замкнутый* (3,5), *ужасный* (3,1).

Доминирующей характеристикой при оценке объекта «невостребованность» русские респонденты считают *обидный*. Исходя из этого, мы выдвигаем предположение, что переживание одиночества, вербализованное словом «невостребованность», ассоциируется с обидой на общество, в котором человек, как социальный элемент, не находит себе применения.

Превалирующей характеристикой при оценке объекта «ненужность» является *грустный*. Таким образом, можно утверждать, что переживание ненужности сопровождается грустью, легкой формой печали, возникающей при осознании представителем русской культуры отсутствия потребности в нем как личности.

На заключительном этапе нашего исследования мы полагаем необходимым обобщить полученные результаты. В связи с этим выделим некоторые ключевые положения нашей статьи. Нами было выявлено совпадение семы («отрицательная знаковость») при анализе номинантов «ненужность» и «невостребованность». На этом основании можно говорить о существовании некоторой общности между исследуемыми номинантами. Также мы пришли к

выводу, что номинант «ненужность» репрезентирован в языковом сознании русских более детально, так как в иллюстративной части предлагается описание различных оттенков значений. При анализе синонимов номинанта «ненужность» было выделено 3 общих и 3 дифференциальных признака, а при анализе синонимического ряда слова «невостребованность» нам не удалось выделить признаки ввиду отсутствия синонимов. В этимологических словарях было предложено полное описание происхождения исследуемых номинантов. Рассматривая результаты эксперимента, отметим, что характеристика *обиженный* оказалась доминирующей при оценке объекта «невостребованность» по мнению русских респондентов, то есть получается, что переживание одиночества, вербализованное словом «невостребованность», ассоциируется с обидой. Характеристика *грустный* является преобладающей при оценке объекта «ненужность», что послужило основанием для утверждения, что переживание ненужности сопровождается грустью.

Исследование образа одиночества, вербализованного номинантами «невостребованность» и «ненужность», в психолингвистике является лишь частью обширного изучения образа одиночества, подразумевающего кроме лингвистического анализа таких номинантов, как, например, «потерянность», «непонятость», «опустошенность», также и верификацию данных эмпирическим путем. Это позволит провести сопоставительный анализ вербализации указанных слов в языковом сознании не только русских, но и англичан, что послужит базисом для последующих исследовательских работ.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный в 2-х тт. – Т 1. – М., 2000. – 1209 с.
2. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. 14-е изд., стер. – М., 1982. – 795 с.
3. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М., 1998. – 800 с.
4. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1981–1984. – 1552 с.
5. Толковый словарь русского языка: В 4-х т. Т. 2. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М., 1994. – 523 с.
6. Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ св. 200 тысяч слов; 2 изд., 1880 — 1882. – 736 с.
7. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений: Около 5 000 синонимических рядов. Более 20 000 синонимов — 7-е изд., стереотип. — М.: Русские словари, 1999. – 672 с.
8. Словарь синонимов русского языка /Под редакцией А. П. Евгеньевой – М., 2002. – 656 с.
9. Словарь синонимов русского языка / Под редакцией З.Е. Александровой. – М., 1975. - 600 с.
10. Фасмер М. Этимологический словарь рус. яз. В 4-х т. Пер с нем. и доп. О.Н. Трубачева / М. – Фасмер. М., 1987. – 832 с.
11. Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский, Боброва Т.А. – М., 1994. – 400 с.

В.Е. Иосифова,
Калужский государственный педагогический
университет им. К.Э. Циолковского

АНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ С ЧАСТИЦАМИ ДАЙ (ТЕ), ДАВАЙ (ТЕ) В ИМПЕРАТИВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЯХ

Статья посвящена исследованию аналитических конструкций с частицами *дай(те)*, *дай(те)* в императивных предложениях. Проанализированы многочисленные побудительные высказывания, показывающие широкое распространение в речи таких конструкций.

V. Iosifova

ANALITICAL CONSTRUCTIONS WITH PORTICLES “DAY-TE”, “DAVAY-TE” IN IMPERATIVE SENTENCES

The article is devoted to the research of analytical constructions involving the particles “day-te”, “davai-te” in imperative sentences. Numerous usages have been analysed and shown to be common in everyday speech.

А.А. Шахматов писал о том, что категория наклонения в русском языке начинает всё более выражаться формальными словами, а не только флексиями, то есть имеет тенденции к аналитическому выражению [1].

Этот вывод в первую очередь касается императива. Новообразования аналитического характера создаются за счёт привлечения специальных служебных слов. Однако надо отметить, что вовлекаемые в сферу волеизъявления служебные слова не потеряли полностью своего лексического значения.

Важнейшим из средств развертывания и расширения модально-экспрессивной семантики грамматических форм и конструкций для выражения побуждения являются специальные служебные слова и частицы. Значение последних при передаче волеизъявления весьма значительно. Однако частицы могут выступать лишь в роли сопутствующего элемента при значимых словах. При этом они выполняют одну из двух функций: либо усиливают экспрессивность, либо играют роль формообразующего элемента.

Наблюдения показывают, что не все разряды частиц одинаково используются в побудительных предложениях. Они выделяют сказуемое или целую синтаксическую группу, в составе которой находятся. Этим самым достигается большая точность в семантическом отношении и определённое проявляется модальность побуждения.

Эта статья посвящена исследованию побудительных предложений с частицами *дай (те)*, *дай (те)* в составе сказуемого.

В.В. Виноградов квалифицирует *дай*, *дай* как модально-императивные частицы, функционально-грамматически связанные с образованием аналитических форм повелительного наклонения. Действительно, они являются конструктивным элементом модального характера при образовании некоторых типов побудительных предложений, выступая в них структурной частью сказуемого. Однако они ещё не порвали с глагольной системой. Имея форму 2-го лица повелительного наклонения, эти частицы как одиночно, так и в составе соче-

тания выполняют функцию сказуемого. Отсюда можно сделать вывод, что их первичная функция, как лексически значимой единицы, дополнилась другой. Произошло расширение функций в соответствии с процессом развертывания грамматических средств языка.

В связи с этим стали возможны многообразные конструкции предложений со значением побуждения, так как основное значение *дай* и *давай* не исчезает и в сочетаниях.

Наиболее интересны предложения, где эти конструктивные элементы сочетаются с другими формами глагола.

В функции сказуемого глаголы *дать* и *давать* имеют следующее грамматическое обличье: *дай, дайте, давай, давайте*. Оба глагола в основной своей форме невозможны без дополнения.

Санчо: *Дайте мне глоток вина* (М. Булгаков. Дон Кихот). – *Диски давай-те сюда. И автомат тоже. Я понесу, - тихо сказал Пивоваров, и Ивановский молча согласился.* (В. Быков. Дожить до рассвета). – Любим Карпыч: *Ну-ка, давай ответ* (А. Островский. Бедность не порок). – *Мда... случай... Дай-ка лапу, Сашка* (В. Кондратьев. Сашка).

Подобные высказывания часто встречаются и в разговорной речи. Например: Мать – сыну:

– *Ну-ка, дай посмотреть твоё горло.*

Учитель – ученику:

– *Дай-ка дневник, посмотрю, всё ли ты записал.*

Жена – мужу:

– *Дай возможность сыну самому решать. Он уже взрослый.*

Императивные предложения с конструктивным элементом *давай* передают требование в категорическом тоне. *Давайте* вносит оттенок грубости. *Дай* на его месте звучит более мягко. (Сравним: *давай книгу, давайте книгу, дай книгу*).

Дай в соединении с некоторыми существительными образует ряд фразеологических сочетаний с непрямым значением, употребляющихся для выражения побуждения. (*Дай слово, дай руку, дай в морду (рожу), дай правой*). – *Так ты ему в рожу дай!* (Ф. Достоевский. Подросток). – *Дай ему, Сашок, правой, а я левой добавлю!* (В. Кондратьев. Сашка).

Мать – сыну:

– *Дай слово, что будешь ходить на курсы.*

Из разговора двух мужчин:

– *Дай ты ему в морду, чтоб знал в следующий раз.*

С глаголом *дай* встречаются формулы просьб и заклинаний (проклятий):

Из разговора двух соседей:

– *Дай бог и тебе испытать то же самое, тогда поймёшь, каково это!*

– *Господи, спаси! Не дай меня в трату, господи!* (М. Шолохов. Они сражались за Родину).

Давай в соединении с разными частями речи создаёт ряд экспрессивных выражений бытового характера от пожелания до запрещения: – *Давай в госпиталь!* – повторил Алексей (К. Воробьев. Убиты под Москвой). – *Ну, давай дальше* (В. Быков Дожить до рассвета).

В разговорной речи часто используется выражение *давай сюда* (приглашение прибыть, присоединиться), *дай сюда* (требование чего-нибудь у друго-

го). Например:

Женщина – грузчику:

– *Давай сюда поставим. Потом сами разберемся.*

Мать сыну:

– *Ну что, опять двоек нахватал. Дай сюда дневник.*

– *У кого там?.. Пивоваров, у вас палатка?*

– *У меня, товарищ лейтенант.*

– *Давай сюда (В. Быков. Дожить до рассвета).*

Наиболее употребительными в речи являются конструкции *дай (те) + инфинитив*.

В большинстве этих сочетаний *дай* потеряло своё лексическое значение и употребляется в значении *разреши, позволь* при обращении к собеседнику с просьбой произвести определенное действие.

Как показали наблюдения, при сочетании *дай* с инфинитивом в речи встречаются две конструкции, различающиеся по значению:

1) со значением просьбы произвести какое-либо действие, процесс протекания которого не затрагивает собеседника. Говорящий является производителем действия, на которое он спрашивает разрешение у собеседника: – *Помилуй, государь! Дай вздохнуть...* (И. Тургенев. Бурмистр).

Жена – мужу:

– *Подожди, дай подумать.*

Из разговора двух женщин:

– *Дай только оглядеться! Я им ещё покажу!*

2) со значением просьбы произвести определенное действие, процесс протекания которого затрагивает собеседника. Производителем действия будет говорящий, а объектом – собеседник:

Бабушка – внуку:

– *Дай мне наглядеться на тебя, целый год не видела.*

– *Остановись, беглец, бесчестный! – кричит Фарлафу неизвестный. – Презренный, дай себя догнать! Дай голову с тебя сорвать!* (А. Пушкин. Руслан и Людмила).

Все эти конструкции представляют собой весьма экспрессивные выражения, которые не просто побуждают к действию, а требуют от побуждаемого определенных усилий.

Стремление говорящего сделать собеседника объектом желательных действий ещё в большей степени проявляется в конструкциях побудительных предложений, где *дай* сочетается с формой глагола 1-го лица единственного числа будущего времени.

В условиях непосредственного контакта общающихся этот весьма экспрессивный вид побудительных предложений со значением явно проявляемой решимости говорящего приступить к действию, объектом которого будет собеседник, встречаются нередко. Вместе с решимостью в них отражается одновременно и какая-то степень просьбы, как санкции на осуществление намерений говорящего. Например:

Бабушка – внуку:

– *Котенок мой, дай я на тебя ещё разочек полюбуюсь!*

Мать – сыну:

– *Дай блинчиков тебе испеку, потом пойдёшь.*

Врач – маленькому пациенту:
– *Дай посмотрю твоё горлышко.*

Модальный показатель *дай*, являющийся конструктивным центром таких предложений, имеет значение разрешения.

Указанный вид предложений оригинален тем, что исполнителем желательного действия выступает не побуждаемый, а сам говорящий. По сравнению с *дай – давай* гораздо ближе к частицам.

Наблюдая особенности форм с этой частицей, В.В. Виноградов замечает, что в данных формах «легко сочетаются методы аналитического и агглютинативного формообразования. Именно: императивное значение побуждения или приглашения к совместному действию в разговорной речи нередко выражается экспрессивно-модальной частицей *давай...: давай решать* (нейтрально-литературный синоним: *будем решать...: в системе совершенного вида: давай решим* (более нейтральный и более рассудочный синоним: *решим; давайте решим (решите)*» [2].

В современном русском языке существует два типа форм с частицей *давай (те)*: 1) *давай (те)* + инфинитив (*давай (те) читать*); 2) *давай (те)* + личная форма глагола (*давай (те) почитаем*). Наблюдения показывают, что эти два типа форм отличаются друг от друга не только структурой, но и семантикой, употреблением.

Давай – конструктивный элемент форм со значением совместного действия. Сочетания типа *давай (те) читать* употребляется для выражения побуждения к совместному действию, но побуждение собеседника к совершению самостоятельного действия она не выражает.

Жена – мужу:

– *Заканчивай работу, давай ужинать;*

учитель – ученикам:

– *Через месяц экзамены, давайте относиться серьёзнее к занятиям;*

мать – детям:

– *Ну что, ребята, бабушке пора уезжать, давайте прощаться.*

– *Давай считать* (А.П. Чехов. После бенефиса).

– *Хорошо спалось, не волнуйся, – вступила Паша сразу, – и перестань лыбиться. – Давай собираться. – Давай вон лучше окоп исправлять, ясно?* (К. Воробьев. Убиты под Москвой).

Этими конструкциями выражается приглашение действовать, мягко выраженное требование принять участие в деле, общем с говорящим. По существу такие высказывания синонимичны с формами императива совместного действия. Возможно, их распространение связано с процессом утраты императива 1-го лица множественного числа у большинства глаголов в силу омонимичности его с формой 1-го лица множественного числа настоящего и простого будущего времени.

Кроме того, закрепление этой формы поддерживается её экспрессивными возможностями: она ярче, определённое передает обоюдность действия. Например: *Итак, заканчиваем! – Давай заканчивать: Ну, репетируем! – Давай репетировать.*

Давай в соединении с императивом 2-го лица образует довольно распространенную форму побудительных предложений со значениями требования, приказания, просьбы, разрешения. Такие высказывания часто встречаются и

в художественной литературе, и в разговорной речи. Например: - *Ну пускай. Давай хлопочи насчёт кормёшки людей. Десятый час уже* (К. Воробьев. Убиты под Москвой). - *Давай отваливай, Сашок. – Ротный тронул его за плечо: – Нечего распихиваться* (В. Кондратьев. Сашка). - *Давай помоги вот, – сказал он, растягнув брюки и думая, что теперь уж не имеет большого смысла скрывать нелепое своё ранение* (В. Быков. Дожить до рассвета).

Мать – сыну:

- *Ну, давай, рассказывай, что сегодня в школе натворил?*

Жена – мужу:

- *Давай садись за стол, обед стынет.*

Как видно, вспомогательный конструктивный элемент имеет одинаковую форму с императивом, образуя однородное грамматическое сочетание.

Редко встречаются в речи высказывания, императивная часть которых представлена в аналитической форме третьего лица.

Мать – дочери:

- *Ну давай, пусть зайдет твой кавалер.*

Учитель – ученику:

- *Не бойся, давай, пусть перевяжут твою руку.*

Сочетания *давай (те) + императив 2-го лица* чаще всего представлены двумя элементами, но могут быть и трёхэлементными. Например: контролёр – пассажиру:

- *Давай, давай, освобождай место!*

Из разговора двух подруг:

- *Давай поплачь, поплачь, легче станет.*

- *Давайте двигайтесь, капитан Рюмин! Туда двигайтесь!* – указал он немецким автоматом на запад... (К. Воробьев. Убиты под Москвой).

Данный синтаксический прием делает высказывание более экспрессивным. Совет выступает с элементами одобрения, требование звучит более настойчиво.

Наши наблюдения показали, что конструкция *давай (те) + императив 1-го лица множественного числа* часто встречается как в художественной литературе, так и в разговорной речи. Это сочетание возникло как аналитическая параллель к форме 1-го лица множественного наклонения. Прежние формы оказались недостаточными. Они не отвечали потребностям общения и поэтому перестают функционировать. Сравним: *Сыграем!* – *Давай сыграем!*; *Споём!* – *Давай споём!*

Как видно из примеров, модальная частица придает известную степень определённости тому элементу, к которому присоединяется. Она выступает как бы функциональным указателем при глаголе. Аналитическая конструкция определённое передает отношение побуждающего к побуждаемому. Например: - *Ну, а если помечтать? Давай вообразим, что я – волшебник.* (Б. Васильев. В списках не значился). - *Ладно, пока есть время, давай порубаем, меньше нести будет, – сказал Ивановский, и Пивоваров, присев, начал развязывать вещевой мешок.* (В. Быков. Дожить до рассвета). Дон Кихот: - *Ах ты, малонер! Давай испытаем его.* (М. Булгаков. Дон Кихот.)

Мать – сыну:

- *Давай сходим к бабушке, а потом будешь заниматься своими делами.*

В этих предложениях модальных показателей совместного действия два:

интонация и специальный модальный элемент. Форма единственного числа глагола указывает на приглашение к совместному действию и говорящего, и собеседника. Форма множественного числа модального показателя и императива передаёт призыв к совместному действию с говорящим целой группы людей плюс форма вежливости.

Предложение с модальным элементом *давай* выражает приглашение именно к совместному действию, так как *давай* рассчитано на согласие побуждаемого. Принуждение при этом исключается.

Отметим некоторые детали грамматического характера. Аналитические конструкции из модального компонента *давай* с формой 1-го лица множественного числа императива возможны только при условии, если императив будет образован от глагольных основ совершенного вида.

Подведем некоторые итоги.

В художественной литературе и в разговорной речи часто используются аналитические конструкции с частицами *давай (те)*, *дай (те)*.

Дай и *давай* – модально-императивные частицы, функционально-грамматически связанные с образованием аналитических форм повелительного наклонения.

Рассматривая употребление форм совместного действия, А.М. Пешковский отмечает значение частицы *давай*, как особого повелительного слова, служащего «для внесения побудительного смысла в предложение» [3]. Однако, как показали наши наблюдения, роль этой частицы далеко не исчерпывается только внесением побудительного смысла. Если *давай (те)* употреблять с агглютинативной формой (*давайте прочитаем, давайте будем читать*), она служит дополнительным средством выражения побуждения. В образованиях такого типа значение императива совместного действия выражено дважды: а) частицей *давай (те)* и б) формой совместного действия (*прочитаем – будем читать*). Кроме этого, в зависимости от контекста формы с частицей *давай (те)* имеют эмоционально-экспрессивную окраску: оттенок смягчённого побуждения и даже фамильярности, оттенок огрублённого приглашения и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шахматов А.А. Очерк современного русского литературного языка. Изд-е 4-е. – М., 1941. – С. 174 – 218.
2. Виноградов В.В. Русский язык. – М., 1972. – С. 468 – 469.
3. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956. – С. 359.

А.В. Канафьева,
Московский государственный
областной университет

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ НЕКОТОРЫХ ТИПОВ РИТОРИЧЕСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ

Собственно вопросительным предложениям в русском языке противопоставлены продуктивные модели несобственно вопросительных, реализующие специальные функции. Эта оппозиция обусловлена нацеленностью говорящего на получение интересующей его информации или ее отсутствием при наличии и в первом и во втором типах элементов вопросительной формы [ср.1].

В несобственно вопросительных конструкциях вопросительность формы не означает вопросительности семантики, «вопросительное предложение выступает в одной из своих вторичных функций (утверждения, экзаменационного вопроса, просьбы, выражения сомнений, удивления и т.п.)» [2]. Имеющийся в их структуре прономинальный компонент используется в несвойственном ему значении, то есть не требует насыщения информацией ответной репликой, в чем проявляется его «прагматическая неадекватность» [3].

Асимметрия языкового знака является своего рода риторическим приемом, определяемым как «способ построения высказывания, основанный на прагматически мотивированном отклонении от нормы: собственно языковой, речевой, логической, этологической, онтологической – с целью того или иного воздействия на адресата» [4]. Риторический прием обеспечивает выразительность синтаксической единицы, позволяющую рассматривать ее как риторическое высказывание или риторический вопрос. «Риторическими называются вопросы, которые выражают констатацию некоторой пропозиции, причем поверхностная структура вопроса противоречит выраженному смыслу» [5].

«Поверхностная структура» риторического высказывания (далее – РВ) как и его семантика, является относительно стабильной, воспроизводимой в языке и в речи. РВ – это единицы экспрессивного синтаксиса, понимаемого как «отражение в предложении эмоциональных проявлений и волевых усилий говорящего; как средство логического усиления изобразительности, выразительности, оценочности – одним словом, прагматического потенциала высказывания» [6].

Общей функцией РВ является функция **воздействия**, благодаря которой осуществляется «перенос прагматических ситуаций в психологический мир человека» [7]. Воздействие говорящего на адресата предполагает выражение его личных пристрастий, оценок, эмоций и пр. – всего того, что составляет внутренний мир говорящего субъекта. Из этого следует, что в РВ совмещаются воздействующая и эмоционально-экспрессивная функции в разной степени соотношения.

Рассмотрим указанные функции РВ на материале прозаических текстов А.С. Пушкина.

Функция эмоционального воздействия отчетливо проявляется при развернутой аргументации, когда говорящим выстраивается целый ряд аргумен-

тов, оформленных как РВ. Этот прием в риторике имеет название амплификации. Примером амплификации, организованной РВ, может служить монолог Ивана Игнатьича, выражающий его отрицательную реакцию на просьбу Гриневы быть его секундантом в дуэли со Швабриным: – *Помилуйте, Петр Андреич! Что это вы затеяли! Вы с Алексеем Ивановичем побрались? Велика беда! Брань на вороту не виснет. Он вас побранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье – и разойдитесь; а мы вас уж помирим. А то: доброе ли дело заколоть своего ближнего, смею спросить? И добро б уж закололи вы его: бог с ним, с Алексеем Ивановичем; я и сам до него не охотник. Ну, а если он вас просверлит? На что это будет похоже? Кто будет в дураках, смею спросить?* («Капитанская дочка»). В этом монологе отмечается трехчастное построение обоснования нецелесообразности, недопущения затеянного Гриневым и одновременно отрицательного отношения автора: 1. РВ, имеющее фразеологизированный характер: *что это вы затеяли?*, предполагающее развитие, обоснование в следующем выделенном РВ; 2. РВ со значением отрицательной оценки затеянного: *доброе ли дело заколоть своего ближнего?*; 3. РВ с негативной оценкой последствий: *Ну, а если он вас просверлит? На что это будет похоже? Кто будет в дураках?* Ср. также: *Савельич явился меня раздевать; я объявил ему, чтоб на другой же день готов он был ехать в дорогу с Марьей Ивановной. Он было заупрямился. «Что ты, сударь? Как же я тебя-то покину? Кто за тобою будет ходить? Что скажут родители твои?»*

Воздействующая функция РВ совмещается с оценочной: *Нас встретила Василиса Егоровна: «Ах, мои батюшки! На что это похоже? как? что? в нашей крепости заводить смертоубийство!; А каков Швабрин, Алексей Иванович? Ведь остригся в кружок и теперь у нас тут же с ними пирует!* («Капитанская дочка») – негативная оценка, осуждение несоответствия поступка норме, морали [8].

Совмещение этих двух функций довольно часто отмечается в РВ с общей семантикой отрицания. Нередко в них выражается несогласие говорящего с чьей-то негативной оценкой, вызвавшей у него состояние печали, уныния, грусти и в то же время сопротивления. Автором таких риторических высказываний как бы предпринимается попытка самоуспокоения, осуждения осуждавших его: *Гробовщик пришел домой пьян и сердит. «Что же это в самом деле, – рассуждал он вслух, – чем ремесло мое нечестнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный?* («Гробовщик») – конструкции типа *Чему смеются* (*радуются, удивляются, завидуют* и др.); *Чем восхищаются* (*возносятся, гордятся, хвастаются* и др.); *О чем печалются* (*тужат, жалеют, горюют* и др.) выражают отсутствие солидарности говорящего с одним или несколькими лицами, имеют отрицательную семантику. Ср.: *Нечему смеяться* (*радоваться, удивляться, завидовать* и др.); *Нечем восхищаться, возноситься, гордиться, хвастаться* и др.); *Не о чем печалиться, тужить, жалеть, горевать* и др.); *«Жениться! – думал африканец, – зачем же нет? Ужели суждено мне провести жизнь в одиночестве и не знать лучших наслаждений и священнейших обязанностей человека, потому только, что я родился под ** градусом? Мне нельзя надеяться быть любимым: детское возражение! Разве можно верить любви? Разве существует она в женском легкомысленном сердце?* (А.С. Пушкин «Арап Петра Ве-

ликого»); – Швабрин сказал тебе правду, – отвечал я с твердостью. – Ты мне этого не сказал, – заметил Пугачев, у коего лицо омрачилось. – Сам ты рассуди, – отвечал я ему, – **можно ли было при твоих людях объявить, что дочь Миронова жива!** Да они бы ее загрызли. Ничто ее бы не спасло! («Капитанская дочка») – выделенные отрицательно-риторические конструкции по семантике равноценны соответствующим повествовательным: ср. *Нельзя верить любви; не существует она в женском легкомысленном сердце; Нельзя было при твоих людях объявить, что дочь Миронова жива. Разве можно верить=нельзя; разве существует = не существует; можно ли было объявить=нельзя.* Вопросительная форма и семантика отрицания обеспечивается интонацией и частицами *разве, ли*. Помимо отрицания в этих высказываниях представлены и констатация существующего положения дел, и подсознательный призыв к его изменению, и эмоция осуждения.

– Как хороша была Елецкая! – И, мой милый! **Что в ней хорошего? Такова ли была ее бабушка, княгиня Дарья Петровна?..** («Пиковая дама») – первая риторическая конструкция имеет фразеологизированный характер, выражает несогласие с оценкой собеседника, несоответствие качеств оцениваемого субъекта представлению говорящего об истинной внешней красоте. Основание отрицательной оценки персонажа содержится во второй вопросительно-риторической реплике, семантика которой – утверждение непревзойденных качеств другого объекта оценки. *Такова ли была* – значение предиката не выводится из значения составляющих его компонентов, оценочный характер конструкции закреплён, воспроизводим.

Отрицательно-оценочное значение представлено РВ с устойчивым сочетанием *что за*: *Слова проклятого старика, казалось, поколебали Пугачева. К счастью, Хлопуша стал противоречить своему товарищу: – Полно, Наумыч, – сказал он ему. – Тебе бы все душить да резать. **Что ты за богатырь?** Поглядеть, так в чем душа держится. – Да ты что за угодник? – возразил Белобородов. – У тебя-то откуда жалость взялась?* («Капитанская дочка»).

Переосмыслению в риторических конструкциях подвергаются не только местоименные компоненты, но и сочетающаяся с ними частица *не*, «изменяющая» своему основному значению – отрицания. В сочетании с местоименными компонентами *не* служит утверждению: «Так мы обозначаем стабильные формы и конструкции, в которых отрицательные слова нейтрализовались, т.е. утратили свой отрицательный смысл, и в которых утверждение имеет акцентированный, усиленный и даже обобщенно-расширительный характер». «Облигаторными компонентами конструкции являются переосмысленные вопросительные местоимения и нейтрализованные отрицательные слова» [9].

В прозе А.С. Пушкина эта структурно-семантическая модель РВ довольно широко представлена в речи персонажей: *Между тем Палашка взяла у нас наши шпаги и отнесла в чулан. Я не мог не засмеяться. Швабрин сохранил свою важность. «При всем моем уважении к вам, – сказал он ей (Василисе Егоровне. – А.К.) хладнокровно, – не могу не заметить, что напрасно вы изволите беспокоиться, подвергая нас вашему суду. Предоставьте это Ивану Кузмичу: это его дело». – Ах! Мой батюшка! – возразила комендантша, – **да разве муж и жена не один дух и единая плоть?**; Иван Кузмич оборотился к жене и сказал ей: – А слышь ты, матушка, и в самом деле, не отправить ли вас подале, пока не управимся мы с бунтовщиками? – И, пустое! – сказала*

комендантша. – Где такая крепость, куда бы пули не залетали? Чем Белогорская ненадежна? Слава богу, двадцать второй год в ней проживаем. Видали и Башкирцев и киргизцев: авось и от Пугачева отсидимся! («Капитанская дочка»); *«Твоя наружность! Какой вздор! Чем ты не молодец?* («Арап Петра Великого»); *Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?* («Пиковая дама»). Фразеологизированный характер имеют РВ с компонентом *чем не*, что отмечается современными фразеологическими словарями [10].

Риторические предложения данной структурно-семантической модели имеют реальную объективную модальность, полную временную парадигму. Их отличает особая эмоциональность: автор вопроса словно оправдывает либо свои, либо чьи-то действия существующей закономерностью, обязательностью, причастностью к ним любого лица. В сущности, с точки зрения информативно-коммуникативного плана, эти риторические вопросы – дублиеты повествовательных предложений, но одновременно и яркое средство выражения акцентированного эмоционального отношения, «усиленного» воздействия на адресата. Этот тип несобственно вопросительных предложений отмечен Русской грамматикой: «Риторические вопросительные предложения содержат риторический вопрос, т.е. скрытое утверждение, такие предложения не требуют ответа. Риторический вопрос употребляется как стилистическое средство эмоционально выразительной литературной речи» [11]. Мы полагаем, что в этом определении отсутствует очень важная составляющая, а именно – фактор адресованности, потому что «все риторические формы, монологические по своему композиционному построению, установлены на слушателя и на его ответ», «...установка на ответ открыта, обнажена и конкретна» [12]. Функция сообщения риторических высказываний ослаблена, на первый план выдвигается экспрессивно-эмоциональная функция. Однако любое высказывание, независимо от целеполагания, рассчитано на адекватное восприятие, а значит, не может быть неадресованным: «Ведь и в вопросе что-то высказывается, сообщается и понимается. Вопрос тоже может быть истинным и ложным. Каждый вопрос исходит из ряда допущений, которые являются или истинными, или ложными. Искомый предикат в вопросе не раскрыт. Но и в прямом вопросе содержатся свернутые (имплицитные) или неопределенные предикаты, обеспечивающие самую возможность указать на искомый предикат» [13].

Функция воздействия на адресата и одновременно ироничного уличения его в неискренности отмечается в РВ типа: *Лиза не верила своим ушам. Григорий Иванович, не дав ей опомниться, объявил, что завтра будут у него обежать оба Берестовы. «Что вы говорите! – сказала она, побледнев. – Берестовы, отец и сын! Завтра у нас обедать! Нет, папа, как вам угодно: я ни за что не покажусь».* «Что ты, с ума сошла? – возразил отец, – **давно ли ты стала так застенчива, или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня?** Полно, не дурачься...» («Барышня-крестьянка»). Несогласие адресата с намерением говорящего отвергается, осуждается, воспринимается негативно; ответной реплики от него и не требуется – так уверен говорящий в неопровержимости своих намерений. Вопросительность конструкции создается эмфатической интонацией, частицей *ли*. Переосмысливается слово *давно*: темпоральная семантика «много времени тому назад» утрачивается. Компонент РВ *давно ли* приобретает значение - *никогда*.

Функция самовоздействия, самоубеждения характерна для риторических вопросов внутреннего проговаривания, когда их автор решает жизненно важные вопросы. Нередко эти конструкции имеют вопросно-ответную форму: субъект должен из нескольких возможных вариантов выбрать для себя единственное, приемлемое в сложившейся ситуации решение. При этом он является оппонентом и самому себе, и другим лицам, являющимся в какой-то степени причиной этой речевой ситуации. Этот тип речевых актов, по мнению Н.Д. Арутюновой, «отражает стандартизованную диалектику обдумывания» [14], в нем ставятся вопросы «за и против». Эти РВ отражают ситуацию напряженного эмоционального состояния, вызвавшего «размышления, думы, воспоминания, программирование предстоящих действий и другие виды «забеганий вперед» (вербализация надежд, страхов, желаний, опасений), догадки, анализ ситуаций и их участников, мечты, фантазирование и др. Все эти формы и жанры внутреннего проговаривания, охотно фиксируемые авторами психологической прозы, как правило, не предназначены для чужих ушей» [15].

Для прозы А.С. Пушкина, характеризующейся глубочайшим психологизмом, уникальной способностью автора проникать в тайные лабиринты души героев, внутренне диалогизованная речь, насыщенная риторическими вопросами, очень характерна. Например, размышления Германа после услышанной им истории о трех картах: *«Что, если, – думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу: – что, если старая графиня откроет мне свою тайну! Или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?.. Представиться ей, подбиться в ее милость, – пожалуй, сделаться ее любовником, – но на все это требуется время, а ей восемьдесят семь лет, она может умереть через неделю, – через два дня!.. Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?.. Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!»* («Пиковая дама»). Составляющие части монолога: предположение – вероятные средства достижения цели, вызывающие сомнение – их опровержение ради чего-то более важного и существенного. Ср. также: *Она упрекала себя в неосторожном поведении и не знала, что делать: перестать ли сидеть у окошка и невниманием охладить в молодом офицере охоту к дальнейшим преследованиям? – отослать ли ему письмо? – отвечать ли холодно и решительно? Ей не с кем было посоветоваться: у ней не было ни подруги, ни наставницы. Лизавета Ивановна решила отвечать* («Пиковая дама») – внутренний монолог – отражение напряженного раздумья, неуверенности, сомнений и колебаний в правильности возможных вариантов поведения. Компоненты РВ – инфинитив глаголов, повторяющийся союз *ли...ли*, реализующий семантику выбора. Ср. также: *Что делать? Что сказать? Что предпринять? Что ответить? Что придумать?* – вопросы-размышления, предшествующие принятию (или непринятию) решения, отражающие нестандартную, иногда катастрофическую для субъекта ситуацию. Этот тип предложений, по определению О.С. Ахмановой, относится к числу «рассуждающих», содержащих «вопрос, адресуемый риторически к самому себе» [16].

Таким образом, функции риторических высказываний столь же многообразны, сколь многообразны их структурно-семантические модели. Являясь единицами экспрессивной и эмоционально окрашенной речи, обладая афористичностью, они служат одним из мощнейших средств выразительности. Вмес-

те с тем они не утрачивают коммуникативную функцию как обязательную для любого высказывания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Т.В. Булыгина, А.Д.Шмелев «Диалогические функции некоторых типов вопросительных предложений» // Известия АН СССР, т.41, №4, 1982. – С. 316.
2. Там же. – С. 317.
3. Баранов А.Н., Кобозева И.М. Семантика общих вопросов в русском языке (категория установки) // Известия АН СССР, т.42, №3, 1983. – С. 264.
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М., 2003. – С. 371.
5. Грановская Л.М. Риторика. – М., 2004. – С. 78.
6. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М., 2003. – С. 477.
7. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР, т. 40 – М., 1981. – С. 363.
8. См.: Маркелова Т.В. Вопрос о категориальном статусе оценки. Оценка в отношении к грамматическим категориям предложения // Русское предложение: компоненты с модальной, оценочной, экспрессивно-эмоциональной семантикой. Монография под ред. П.А.Леканта – М., 2006. – С. 77.
9. Лекант П.А. Экспрессивное утверждение с участием *не* // Русский язык в системе славянских языков. История и современность. – М., 2008. – С. 108.
10. См., н-р: Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под ред. А.Н.Тихонова. – М., 2004. – С. 767.
11. Русская грамматика. Том 2. – М., 1980. – С. 357.
- 12.Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 93.
13. Виноградов В.В. «Синтаксис русского языка» акад. А.А.Шахматова. / Избранные труды. Исследования по русской грамматике. – М., 1975. – С. 368.
14. Арутюнова Н.Д. Указ.соч. – С.364.
15. Там же
16. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – С. 84.

С. П. Корнейчук,
Ростовский государственный
экономический университет

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «КРАСОТА» КАК ФИЛОСОФСКАЯ И ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Настоящая статья посвящена концепту «Красота»: проблеме построения единого поля данного феномена, с целью последующего его применения при переводе. Осознавая, что «концепт» и «семантическое поле» изучаются разными направлениями современного языкознания, однако, учитывая тот факт, что картина мира синкретична, в нашей работе мы совместили эти феномены и попытались доказать, что создание такого поля невозможно. Концепт «Красота», являясь предельным понятием, не может быть эксплицирован только средствами языка, а, следовательно, выходит за пределы семантического поля и чисто лингвистического исследования, что делает невозможным построение единого семантического поля.

S. Korneychuk

SEMANTIC FIELD OF THE CONCEPT OF “BEAUTY” AS A PHILOSOPHICAL AND LINGVISTIC PROBLEM

Abstract

This article «Semantic field of the concept of “Beauty” as a philosophical and linguistic problem» is devoted to the concept of “Beauty” to creating its all-embracing semantic field to use it in translation, for instance. We attempt to propose that such semantic field is impossible so as the phenomenon of “Beauty” is a limiting notion. We adhere to the assumption that limiting notions should be analysed with reference to philosophy, aesthetics, theology and art. So as the term “semantic field” is a linguistic category only it can’t get into it the limiting notion of “Beauty” to explicit it objectively. We can build micro semantic fields which are constituents of “Beauty” only.

Вопрос о соотношении концепта и семантического поля в лингвистике еще недостаточно исследован, поскольку эти два понятия принято рассматривать в отрыве друг от друга как относящиеся к разным направлениям современного языкознания: лингвокультурологии (концепт) и теории языка (поле). Однако попытки совместного осмысления этих феноменов лингвистами уже предпринимались. А.В. Аверина в статье «К проблеме соотношения семантики слова, концепта и семантического поля» попыталась выявить соотношение таких понятий, как *слово – поле – концепт* и определить их иерархию. По мнению исследователя, иерархическое соотношение этих понятий можно было бы представить так: «понятийное поле – концепт – семантическое поле – слово» [1].

Как явствует из схемы, концепт занимает промежуточное положение между понятийным полем и семантическим. Специфика наблюдаемого нами концепта заключается в том, что феномен «Красота», который он символизирует, относится к предельным понятиям. В настоящей статье мы хотели бы, соединив два подхода: лингвокультурологический и теоретический, – раскрыв механизмы построения семантического поля и специфику наблюдаемого

нами концепта «Красота», показать, что построение единого семантического поля концепта «Красота», предполагающее определенную систематизацию языковых средств, вербализующих этот феномен, невозможно, так как понятийное поле концепта «Красота» безгранично. Отсутствие словарной статьи «Красота» в «Русском семантическом словаре» Н.Ю. Шведовой подтверждает наше наблюдение [2].

Безусловно, концепция полевого принципа системной организации языковых явлений справедливо считается одним из самых значительных достижений XX века. Основоположниками теории поля являются немецкие ученые. Понятие семантического поля получило наибольшее распространение после выхода работы И. Ипсена, где оно определялось как совокупность слов, обладающих общим значением. И. Трир расчленил понятия «лексическое поле» и «понятийное поле» и ввел в лингвистический обиход эти термины [См. об этом 3]. Эта точка зрения нашла отражение в лингвистических словарях и энциклопедиях. Так, О.С. Ахманова определяет поле как «совокупность содержательных единиц (понятий, слов), покрывающую определенную область человеческого опыта» [4]. В настоящее время существует несколько основных лексико-семантических структур. Разрабатывая их классификацию, лингвисты говорят о семантических полях, лексико-семантических группах, синонимических рядах, ономасеологических группах и довольно произвольно оперируют данными терминами. Л.М. Босова под термином «семантическое поле» понимает «группу слов, связанных между собой общностью понятийной соотнесенности и лингвистических свойств, то есть принадлежащих к одной и той же части речи» [5]. Однако З.Н. Вердиева считает, что «семантическое поле представляет собой совокупность различных частей речи, объединенных общностью выражения одного понятия» [6]. Согласно ее определению, именно *понятие* служит основой интеграции разных частей речи в определенное понятием поле. Однако возникает вопрос, а как быть, если приходится иметь дело с предельным понятием? Можно ли создать семантическое поле «Красоты», то есть языковую модель концепта «Красота», например, в английском языке, чтобы потом, как предлагает Ю.В. Власова, использовать ее при переводе [3: 14]?

Попытки построения семантического поля «Красоты» лингвистами уже предпринимались. Л.М. Босова, например, подвергла анализу группу прилагательных, обозначающих признак *красоты* в английском языке. Однако семантическое поле признака «красоты» – это всего лишь конститuenta в сложной и бесконечной мозаике предельного понятия «Красота», эксплицирующая только один признак этого феномена, и то весьма субъективно и конвенционально. В этой связи уместно вспомнить признание А.П. Чехова, высказанное им в произведении «Враги», где великий мастер слова рассуждает о таком редком феномене, как «красота человеческого горя», и о том, как трудно передать это явление средствами языка. Ср.: «...тонкой, едва уловимой красоте человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, только одна музыка» [7]. Русский философ Л. Шестов в своей книге «На весах Иова» на вопрос, можно ли описать или объяснить «Красоту», отвечает отрицательно. Философ пишет: «Если вам во что бы то ни стало захочется допрашивать и объяснять красоту, то вам придется учинить допрос в отдельности каждому предмету, так или иначе попавшему в категорию прекрасных. О том, чтобы преодолеть

в понятии или идее все бесконечно большое разнообразие прекрасных предметов, не может быть и речи, вы скажете, что не только допросить, но и пересмотреть все прекрасные предметы абсолютно невозможно, что жизни даже десятков Мафусаилов не хватило бы на эту затею. Я и сам знаю, что невозможно. Но еще знаю, что это один из тех редких случаев невозможности, когда ее приветствуешь от всей души, как самое желанное. Нет никакой нужды, чтобы кто бы то ни был преодолел «многообразие» красоты, в идее или как-нибудь иначе в тот момент, когда многообразие было бы преодолено, навсегда иссяк бы живой источник красоты» [8]. Такой вывод родствен суждению Е.Л. Фейнберга. По мнению исследователя, конфликт пушкинского Сальери и Моцарта не есть элементарный конфликт завистника и гения. Великолепные слова : «... звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Проверил я алгеброй гармонию» – передают конфликт последовательной «научной» линии, пытающейся расшифровать «нерациональный» феномен «Красоты». Его дешифровка, раскрытие и уяснение не могут быть усвоены рационально и выражены вербально и являются тем процессом, которые разрушат красоту. В литературном произведении, как бы детально ни был описан автором красивый персонаж, каждый читатель домысливает его внешний образ по-своему. Чрезмерная конкретизация образа разрушает «принцип домысливания» и редко оставляет чувство полного удовлетворения. Поэтому художественная иллюстрация к литературному произведению, навязывающая читателю определенное «домысливание», как бы она ни была хороша с точки зрения живописи (или графики), сама по себе доставляя особый род художественного наслаждения, в то же время сливается с процессом творчества воедино. Не потому ли во Франции художественную литературу обычно издают в стандартном оформлении, без иллюстраций? Флобер, как известно, протестовал против намерения сопроводить издание его романа иллюстрациями, считая, что каждый читатель должен воссоздать образ героя по-своему. Е.Л. Фейнберг, анализируя пушкинское стихотворение «Я вас любил», задается вопросом, как «данный текст без единой метафоры (разве что элементарное «любовь угасла»), без сколь-нибудь ярких рифм, без неожиданных поворотов мысли или чувства, стал великолепной поэзией, как возникло это чудо?» [9].

Религиозный философ И.А. Ильин в «Книге тихих созерцаний», описывая личные опыты созерцания красот мира, отмечает, что «сердечным оком» человек способен видеть «вечно новые гармонии и модуляции» Бытия. В этих коротких словесных этюдах дается тонкое представление о духовном способе видения мира, суть которого в том, что эстетическое чувство проходит через сердце, а мир вызывает восхищение как Божье творение. «Однажды, – вспоминает философ, – мне довелось созерцать любовный танец белого павлина, я стоял и дивился на его тончайший кружевной веер, грациозно раскинутый и напряженно трепещущий, на это сочетание горделивого изящества и любовного преклонения, на играющую серьезность его легких и энергичных движений, я увидел чистоту, красоту и безгрешность природной любви, – сердце мое раскрылось в радости и благодарности». По мнению философа, «где-то там, в самой интимной глубине человеческого сердца дремлет некое духовное око, призванное к созерцанию божественных содержаний земли и неба. Это таинственное око со всей его восприимчивостью и зрячею силою надо будить в человеке в самом раннем, нежном детстве, чтобы оно проснулось от своего первоначального сна, чтобы оно открылось и воззрилось в богозданные пространства

бытия со священной и ненасытной жаждой созерцания...» [Цит. по 10]. И. А. Ильин призывает преодолеть то, что совершилось в эпоху Возрождения: разрыв между духовным и душевным уровнями отображаемого бытия, сосредоточение эстетического внимания на душевно-телесном. Святой о. И. Кронштадтский объясняет, как это происходит. Он говорит, что «высшая степень человеческого развращения обнаруживается тем, что дух совсем подавляется и человек становится как бы одною плотию». В таком состоянии он не способен воспринимать мир как прекрасное Божье творение. Ср.: «В людях чувственный перевес плоти над духом открывается из того, что они во всем видят только то, что представляется их чувствам и дальше своего носа, как говорится, не видят; человек чувственный, плотяной, смотрит на мир и видит его почти как неразумное животное, не удивляется в нем премудрости, присущей силе и благодати Творца...» [11: т.1, 58]. Душевым оком И.А. Ильин усматривает и воспекает «Красоту», скрытую для многих. «В теплый летний день, – вспоминает мыслитель, – я лег однажды в траву и увидел скрытый от обычного глаза мир прекрасных индивидуальностей, чудесный мир света и тени, живого общения и радостного роста, и мое сердце запело, дивуясь и восторгаясь ...» [10].

Другой религиозный философ Н.О. Лосский в книге «Характер русского народа» пишет о том, что духовным оком совершенно необразованные русские люди способны были видеть красоту природы. Философ рассказывает об одном отставном солдате, семидесятилетнем старике, который шел на Афон и восхищался красотой окружающего его мира. «Нет того на свете знамения, которое бы, по Божьему произволению, случиться не могло! Только заверить трудно, потому как для этого надобно самому большую простоту в сердце иметь, – тогда всякая вещь сама тебе объявится. Иной человек ума и преизбыточного, а идет, примерно хоть по полю, и ничего не замечает. Потому как у него в глазах и ширина, и долина, и высь, и травка, и былие – все обыдень – дело... А иной человек, умом незлокозненным, сердцем бесхитростным действующий, кроме ширины, и долины, и выси слышит тут гласы архангельские, красы бестелесные зрит ... Пташка Божия тебе песенку поет, ветерочки мягкие главу остужают, листочки звуками тихими шелестят ... и столько становится для тебя радостно и незаботно, что даже плакать хочется» [12]. Вышеприведенные цитаты убеждают в том, что духовным людям свойственно усматривать «Красоту» в малом и незначительном.

Такое осмысление красоты базируется на христианской эстетике Д. Ареопагита. Ареопагит различает непознаваемую сущность Бога и Его творческие проявления, энергии, называя их Божественными Именами. Одно из таких Имен – Красота. Она сверхсущностна и премирна, то есть трансцендентальна всему чувственному. Красота – центральная идея византийской христианской эстетики, суть которой, пишет богослов В. Иванов, в том, что «сверхсущностное прекрасное называется «Красотой», потому что уделяет красоту каждому существу, способному ее воспринять, и потому что, являясь причиной всякой гармонии и великолепия, она подобна свету, облистает их дарами своих, из нее же струящихся, украшающих лучей...» [13].

Эта Красота, по Ареопагиту, носит объективный характер, независимо от субъективных вкусов. Если Э. Кант определяет эстетическое суждение как «только субъективное», а прекрасным называет предмет удовольствия, «свободного от всякого интереса», то для восточно-христианской эстетики «пре-

красное» обладает абсолютной природой, независимой от условий пространства и времени, человеческих симпатий и антипатий. Следовательно, религиозные люди, одаренные духовным видением, способны усматривать «Красоту» во всей картине мира как эманации Бога в творениях, и «Красота, в этом случае, безгранична. «Красота» может создаваться и творческими людьми: художниками, мастерами слова, то есть людьми, наделенными даром психо-интуитивного (по Н. Лосскому) или эстетического (по В. Соловьеву) мышления. Они не только видят прекрасное там, где «эстетически умерщвленные души» его не видят, но и способны облечь его в слова или краски. Это состояние творческого поэтического созерцания А.С. Пушкин описывает в «Евгении Онегине», ср.: «По прихоти своей скитаться здесь и там,/ Дивясь божественным природы красотам,/ И пред созданьями искусств и вдохновенья/ Безмолвно утопать в восторгах умиленья – /Вот счастье! Вот права!» [Цит. по 14].

И.А. Ильин справедливо считает, что «дар созерцания предполагает в человеке некую повышенную впечатлительность духа: способность восторгаться всяческим совершенством и страдать от всяческого несовершенства» [7: 271]. Именно страдания, вызванные несовершенством мира, заставили О. Уайльда создать захватывающий, необычный мир прекрасного, где красные ирисы подстерегают на отмелях золотых рыбок, а свадебные пиры увенчивает Танец розы, где венчик алой розы как рубин; а хвосты павлинов подобны позолоченным дискам из слоновой кости. Необычные сравнения делают пейзаж Уайльда чудесным натюрмортом – пурпурная мякоть спелых фиг; дыни, желтые, как топаз. Уайльд с упоением описывает разнообразные формы и оттенки цветов. Названия самых неприметных растений: водосбора и лугового сердечника, пастушьей сумки и базилика, чистотела и наперстянки, – звуча странно и загадочно, – живописуют вымышленную творческим гением писателя экзотическую чарующую картину природы, материализованную в словах.

Такие же картины создавал К. Паустовский в своей творческой лаборатории воображения. О художественном словотворчестве И.А. Ильин говорит как об одном из таинственных и сложных процессов, механизмы которого едва ли понятны самим мастерам слова. Ср.: «Есть у художника глубина души, где зарождаются и вынашиваются эти таинственные содержания: *Есть целый мир в душе твоей, Таинственно волшебных дум...* (Ф. Тютчев). Эта глубина обычно покрыта непрозрачною мглой, не только для других, но и для него самого. И часто сам художник не знает и не постигает того, что зарождается, зреет и разворачивается в этой творческой, глубинной мгле. А когда он выговаривает созревшее, то оно – это Главное, это Сказуемое, этот проречающийся отрывок мирового смысла, ради которого и творится все художественное произведение ...» [14: 245]. Таким образом модусные рамки семантического поля «Красоты» могут расширяться до бесконечности в сторону «плюс» и в случае, если она является продуктом творческого акта художника, создающего вымышленный мир прекрасного.

Но границы «Красоты» могут расширяться и в другую сторону, если «Красота» осмысливается как явление субъективное, то есть, по Канту, как феномен, вызывающий удовольствие, хотя И.А. Ильин указывает на то, что эстетический субъективизм преодолим в том случае, если человек «несколько раз на ошибках своего собственного вкуса больно-пребольно обжегся» [14:257]. Тем не менее, французский философ Ж. Дерида прямо определяет современ-

ную эстетику как «эстетику антикаллизма», «которая должна забыть о своей божественной предназначенности и стать эстетикой непредставимого, непредставленного» [Цит. по 15]. Таким образом, эстетический субъективизм открывает границу понятийного поля «Красоты» в сторону «минус».

Проведенные наблюдения позволяют сделать вывод, что построение семантического макрополя явления «Красота» невозможно, поскольку понятийное поле этого феномена безгранично и может бесконечно наращивать смыслы. Осмысление «Красоты» по Ареопагиту открывает ее границы в сторону «плюс», а рефлексия «Красоты» по Канту, как явления доставляющего удовольствие реципиенту, расширяет рамки этого феномена в сторону «минус». Осмелимся утверждать, что концепт «Красота», как предельное понятие, то есть понятие, выходящее за пределы рационального познания, невозможно очертить рамками семантического поля, являющегося лингвистической категорией рациональной природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Аверина А.В. К проблеме соотношения семантики слова, концепта и семантического поля // Актуальные проблемы германистики и романистики. Вып. 10. – Ч. 1. – Смоленск, 2006 / Смол. ГУ. 2006. – Вып. 10. Ч. 2. – С. 23.
2. Шведова Н.Ю. Русский семантический словарь. – М., 2000.
3. Власова Ю.Н. Теория языковых полей // Функционально-семантические и словообразовательные поля в лингвистике. – Ростов -н /Д., 1998. – С. 7-15.
4. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – С. 334.
5. Босова Л.М. Опыт выделения семантического поля // Семантические и парадигматические аспекты анализа основных языковых единиц. – Барнаул, 1982. – С. 3.
6. Вердиева З.Н. Семантические поля в современном английском языке. – М., 1986. – С.4
7. Чехов А.П. Враги. – Собр. соч. в 12 тт – . Т. 5. – М., 1985.
8. Шестов Л. На весах Иов. – М., 2001. – С. 229.
9. Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. – Фрязино, 2004. – С. 288.
10. Ильин И.А. Книга тихих созерцаний// Церковный вестник Ростовской епархии № (172). – 2008.
11. Кронштадтский И.И. Моя жизнь во Христе. – В 2 т. – СПб., 1893.
12. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. – М., 1991. – С. 305.
13. Иванов В. Духовные основы церковного искусства// ЖМП. – 1983. – № 4. – С. 68.
14. Ильин И.А. Одинокий художник. – М., 1993. – С. 271.
15. Щедрина Г.К. Эстетика постмодернизма// Эстетика сегодня: состояние, перспективы. – СПб., 1999. – С. 197.

С.В. Мкртычян,
Военная академия
воздушно-космической обороны

КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КРИТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ДЕЛОВОМ МЕЖЛИЧНОСТНОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ

В статье рассмотрена речевая тактика критического высказывания в деловом межличностном взаимодействии: обозначены типовые тактические ходы, дана их оценка с точки зрения наличия/отсутствия речевой агрессии; на дискурсивных примерах продемонстрирована диффузность кооперативного и конфликтного коммуникативно-прагматического потенциала реального критического высказывания; методом бинарных оппозиций смоделировано идеальное конструктивное критическое высказывание.

S. Mkrtchyan

ON PRAGMATIC AND COMMUNICATIVE POWER OF CRITICAL JUDGMENT UTTERANCE IN INTERPERSONAL BUSINESS INTERACTION

Abstract

The article concerns a speech tactics, containing criticism within frame of interpersonal business verbal interaction: an outline of typical tactical moves is supplied; a proper assessment of the latter is provided concerning speech aggression as present or absent in specified tactical speech moves; diffuseness of illocutionary power of actual speech expression, containing criticism, as 'cooperative' or vice versa 'clashing' is demonstrated with regard to samples of authentic business discourse in Russian; as a result of investigation an ideal model of a positive (that is constructive) critical judgment utterance is described in terms of contrastive oppositions.

Проблема оптимизации речевого общения по праву считается одной из центральных в современной лингвистике. Исследование коммуникативных процессов осуществляется как в аспекте речевого воздействия в целом (представлено работами Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюновой, А.Н. Баранова, С.В. Болтаевой, В.З. Демьянкова, О.С. Иссерс, А.А. Котова, Дж. Остина, Е.В. Падучевой, П.Б. Паршина, А.А. Романова, Дж. Серля, И.А. Стернина, И.П. Сусова, Л.Л. Федоровой, И.Ю. Черепановой, В.Е. Чернявской и др.), так и с позиций оценки кооперативности/конфликтности (Я.В. Боргер, П. Браун, О.Н. Быкова, Т.А. Воронцова, Г.П. Грайс, В.И. Жельвис, Г.А. Кусов, Дж. Лич, С. Левинсон, Ю.А. Маслова, К.Ф. Седов, И.Б. Шатуновский и др.)

Традиционно категории кооперативность/конфликтность рассматриваются как полярные и оцениваются соответственно как позитивное/негативное. Исходя из такого подхода с определенной долей условности знаком «плюс» или «минус» маркируется лексика (инвективная лексика/этикетные клишированные формулы), речевые жанры (оскорбление, угроза/комплимент, похвала) и даже речевые акты (контактивы), коммуникативные стратегии и тактики (тактики дискредитации/эмоционально настраивающие тактики).

Эта дихотомия положена в основу концепции «позитивной» и «негативной» вежливости, выдвинутой в 1987 г. Пенелопой Браун и Стивеном Левинсоном [1]. Негативная вежливость заключается в избегании «ликоугрожающих» речевых актов, а позитивная – в возвышении собеседника, в проявлении по отношению к нему симпатии и благорасположения. При всей целесообразности и привлекательности подобная оценочная поляризация кооперативности/конфликтности представляется весьма искусственной, поскольку существенно упрощает понимание дискурса как синергетичной, динамичной и безграничной в своих воплощениях сущности, которую не всегда возможно препарировать, пользуясь бинарными полярными оппозициями вроде кооперативность/конфликтность, позитивное/негативное.

Критическое высказывание в этом смысле представляет собой благодатный материал, поскольку при общей социальной неодобряемости его носителями языка, оно обладает мощным поливоздействующим коммуникативно-прагматическим потенциалом и, следовательно, может реализовывать одновременно конфликтные и кооперативные стратегии, отражающие соответствующие установки личности. Под установкой, вслед за С.А. Сухих, мы понимаем «принципиально не осознаваемую целостно-личностную модификацию личности, в соответствии с которой происходит вероятностная организация и вероятностное регулирование индивидом его конкретной деятельности» [2: 71].

Вернемся к принципиально важному для нас тезису о том, что в целом критическое высказывание не является социально одобряемым, кстати это поддерживает «закон отторжения критики» [3]. На короткий вопрос «Как Вы относитесь к критике в свой адрес?» в рамках анкетирования, проводимого нами среди представителей бюджетной сферы (в том числе российских, иностранных военнослужащих, военнослужащих из стран СНГ) и менеджеров коммерческих структур (всего 348 человек), 87% ответили отрицательно, а 13% дали ответы такого характера: *Смотря к какой; Зависит от того, кто критикует; Если доброжелательно, то нормально* и т.д.

В рамках данной статьи мы ставим перед собой цель обозначить типовые тактические ходы, реализующие речевые тактики критического высказывания, и, оценив их с точки зрения наличия/отсутствия речевой агрессии, во-первых, на дискурсивных примерах продемонстрировать диффузность кооперативного и конфликтного коммуникативно-прагматического потенциала реального критического высказывания, во-вторых, смоделировать идеальное конструктивное критическое высказывание. Под речевой агрессией мы понимаем «поведение, в основе которого лежит установка на субъектно-объектный тип общения и негативизирующее воздействие на адресата» [4: 4].

Для достижения поставленной цели рассмотрим критическое высказывание с точки зрения процессуальности.

Традиционно в широком смысле под речевым воздействием понимается воздействие на индивидуальное и/или коллективное сознание и поведение «при помощи речи и сопровождающих речь невербальных средств для достижения поставленной говорящим цели» [3: 5]. В зависимости от контекста термин «воздействие» употребляется, с одной стороны, в аспекте процессуальности (как речевое действие, направленное на объект и обладающее иллокутивной силой), с другой стороны, в аспекте результативности.

Описывая критическое высказывание с точки зрения речевого воздействия,

также можно говорить о его результативности, которая тесным образом связана с процессуальностью, поскольку зачастую обусловлена ею. Если вести речь о коммуникативной интенции говорящего, то критическое высказывание как речевое воздействие в широком смысле слова может быть направлено на «непосредственное изменение поведения субъекта (реципиента) воздействия или его эмоционального состояния, или его знаний о мире, или его отношения к тем или иным событиям и реалиям этого мира, то есть изменение его личностного смысла, <...> индивидуального сознания или с изменениями имплицитной картины мира, или образа мира субъекта» [5: 325]. В этом случае имеют место два типа коммуникативных ситуаций, различаемых по критерию кооперативности/конфликтности общения, в которых реализуются следующие интенции:

1. Изменение поведения адресата безотносительно к кооперативности/конфликтности (*Заполните, пожалуйста, эти документы правильно*).

2. Причинение адресату неприятных переживаний и/или доказательства своего превосходства (*Ты никогда ничего не понимаешь с первого раза; Ты не понимаешь элементарных вещей*).

Помимо перечисленных интенций критическое высказывание может носить эго-субъектный характер, например, служить для снятия собственного нервного напряжения, что по производимому перлокутивному эффекту сходно со второй ситуацией.

С точки зрения лингвистики, рассмотрение критического высказывания в аспекте процессуальности представляется особенно интересным, поскольку оно позволяет описать тактические ходы, реализующие кооперативную/конфликтную стратегии речевой тактики конструктивного/деструктивного критического высказывания. Отметим, что под тактическим ходом мы понимаем коммуникативный ход как «минимальную коммуникативную единицу, речевую или жестово-мимическую по природе, которая в каждом конкретном случае употребления в разговоре имеет свою специфическую значимость с точки зрения развития речи как системы действий, коммуникативных планов и стратегий» [6], то есть реализующую определенную речевую тактику.

Речевую тактику мы считаем единицей, «производящей впечатление доступной изучению» и являющейся «практическим инструментом говорящего» [7: 113].

Стратегический план мы выводим за рамки нашего анализа, поскольку в основе коммуникативной стратегии лежит намерение, однозначная и окончательная интерпретация которого, по справедливому замечанию О.С. Иссерс, «достаточно проблематична, если не иллюзорна» [7: 138].

На наш взгляд, определение стратегии, данное О.С. Иссерс, точно отражает её сущность: стратегия представляет собой «когнитивный план общения, посредством которого контролируется оптимальное решение коммуникативных задач говорящего в условиях недостатка информации о действиях партнера» [7: 100]. Мы полагаем, что понятие стратегии можно считать в большей степени психологическим понятием, нежели сугубо лингвистическим. По этой причине мы не предпринимаем интерпретации и типологизации коммуникативных стратегий, которые на основе дискурсивной практики мы предлагаем весьма условно разделять по линии кооперативность/конфликтность, что связано с общей установкой языковой личности.

Перейдем к рассмотрению деятельностного (процессуального) аспекта

тактики критического высказывания. В результате анализа скриптов, фиксирующих бытование реального делового дискурса, продуцированного и репрезентированного шестью представителями различных сфер делового общения (представителей бюджетной, в том числе военнослужащих, и коммерческой сфер), было выявлено 5 типовых тактических ходов, реализующих тактику деструктивного критического высказывания, которые наряду с невербальными средствами общения (тоном, мимикой и жестами) формируют жесткую конфликтную стратегию взаимодействия.

1. Навешивание ярлыка (*Вы некомпетентны*). Данный ход предполагает непосредственную негативную оценку личности путем умаления интеллектуальных, нравственных, профессиональных, физических и др. качеств оппонента. В качестве средства достижения негативной оценки используется экспрессивная и оценочная лексика с негативным коннотативным компонентом.

2. Косвенное оскорбление (*Есть вещи, которые человек не может понять или не хочет; Любой нормальный человек может с этим справиться; Если вы не дебил, то эта задача вам по плечу; На первый взгляд вы производите впечатление человека вполне разумного*). Целью данного тактического хода является создание сравнений и ассоциаций.

3. Агрессивный риторический вопрос (*Как вы смеете меня так называть?*), в том числе риторические вопросы с обобщениями, содержащие повышенный потенциал конфликтности (*Почему вы всегда опаздываете? Почему вы никогда не можете сделать отчет в соответствии с нормативными документами?*). По сути, в русской речевой культуре агрессивные риторические вопросы служат для выражения претензии в некорректной форме. Функцию агрессивных риторических вопросов выполняют модальные и экспликативные вопросы, тема которых известна [8], диктально-модальные вопросы (позитивные вопросы с частицей ЛИ), формулирующие новую тему, абсолютно невозможны в качестве агрессивных риторических вопросов, например: *Ненормальный ли Вы? Понимаете ли вы все с первого раза? Издеваетесь ли Вы надо мной?*

Агрессивные риторические вопросы обладают мощным дискурсивным потенциалом, являясь звеном дискурсивной цепочки: нечто происходило до них и что-то будет происходить после. Их дискурсивный характер подтверждается тем, значение агрессивного риторического вопроса, как правило, не совпадает со смыслом. Вряд ли ожидаемый перлокутивный эффект заключается в ответе на такой вопрос (*Вы в своем уме?*). Они синкретичны по сути и представляют диффузное объединение нескольких речевых актов, например, побуждения и осуждения.

4. Категорическое предписание, содержащее модальные лексемы долженствования (*Ты должен немедленно извиниться! Вам надо быть пунктуальнее!*), императивы (*Раз виноваты, сидите и слушайте молча, а не оправдывайтесь; Выполняйте и о выполнении не забудьте доложить*). Конфликтность данного типа предписаний заключается прежде всего в их категоричности, что вызывает немедленное эксплицитно или имплицитно выраженное сопротивление.

5. Ироничное замечание (*Очень трогательно! (с усмешкой); Какой вы проницательный! Остроумный вы наш!*). В риторике традиционно ирония рассматривается как троп, связанный с употреблением языковых средств в противоположном значении с целью насмешки [9]. Любопытно отметить, что

по нашим наблюдениям, ирония не всегда сопровождается изменением значения на противоположное, например, сложно «перевернуть» значение фразы *Очень трогательно (с усмешкой)*.

Тактические ходы могут комбинироваться друг с другом, усугубляя агрессию:

Вы виноваты и должны извиниться! (Навешивание ярлыка и категорическое предписание).

Вы такой умный, но не можете справиться с элементарным заданием (Ироничное замечание и косвенное оскорбление).

Заметим, что после проведения анкетирования 130 человек, представителей перечисленных сфер делового общения, в качестве социально одобряемых (конструктивных) были неоднократно отмечены такие, как агрессивный риторический вопрос и категорическое предписание, что может свидетельствовать о высоком уровне агрессивности в обществе, который обратно пропорционален уровню коммуникативной компетентности респондентов, а также о специфике профессионального общения (например, в сфере военнослужащих).

В аспекте оценки коммуникативно-прагматического потенциала, критическое высказывание может быть охарактеризовано как минимум по четырем параметрам: отношение к личности адресата (к объекту речевого воздействия); наличие/отсутствие описания сущности референтной ситуации; наличие/отсутствие конструктивного предложения относительно выхода из сложившейся ситуации; наличие/отсутствие обоюдной договорённости о согласии изменения поведения адресата критического высказывания.

Как показал собранный фактический дискурсивный материал, 40% критических высказываний не содержит ни одного из конструктивных элементов. Критические высказывания в статусно-ролевой стратификации (начальник-подчиненный) в 80% случаях сугубо деструктивны. В тех критических высказываниях, в которых содержатся конструктивные элементы, порядок их распределения в зависимости от типа общения, классифицируемого по статусно-ролевому признаку, приведен в таблице 1.

Таблица 1

Тип конструктивного элемента (тактического хода)	Тип общения по статусно-ролевому признаку	
	Вертикальное	Горизонтальное
1. Позитивное отношение к личности объекта	0%	9%
2. Наличие описания сущности референтной ситуации	0%	15%
3. Наличие конструктивного предложения относительно выхода из сложившейся ситуации	100%	75%
4. Наличие обоюдной договорённости о согласии	0%	1%

Как следует из приведенных в таблице 1 данных, в общении по вертикали зафиксирован только один тип конструктивного элемента (наличие конструктивного предложения относительно выхода из сложившейся ситуации); этот же типовой тактический ход наиболее продуктивен и в общении по горизонтали. Вероятно, данный факт объясняется установкой на результативность общения, нежели на сохранение и поддержание добрых отношений.

Анализ скриптов, фиксирующих проявления реального дискурса, свидетельствует о диффузном характере кооперативности и конфликтности в рамках одного критического высказывания (70% из всей выборки). Например:

1. Мне обычно нравится, как Вы составляете годовую отчетность, но в этот раз у Вас просто ахинея какая-то. (Позитивное отношение, «поглаживание» через субъективное мне обычно нравится и достаточно негативная категоричная оценочность ахинея).

2. Вместо пяти исковых заявлений Вы подготовили только два... полноценных... Вы думаете, я Вас за это по головке поглажу? Ошибаетесь!! (Наличие описания сущности референтной ситуации, что мы рассматриваем как маркер конструктивности, и агрессивный риторический вопрос, снабженный эмоциональным категоричным ответом Ошибаетесь!!).

3. Знаете, в рабочее время надо делом заниматься, Вам не за игрушки зарплату платят. Пожалуйста, возьмите последний номер «Из рук в руки» и составьте список крупных торговых компаний города. (Наличие конструктивного предложения относительно выхода из сложившейся ситуации ...возьмите... и составьте... и категоричное назидание в рабочее время надо делом заниматься, усиленное намеком на банальную очевидную необходимость отработывания зарплаты Вам не за игрушки зарплату платят).

4. – Задача ясна? Выполнять!!... Немедленно! Когда закончите, не забудьте доложить. Все понятно?

(Ответный кивок головой).

– Бегом!

– Есть. (Наличие обоюдной договоренности о согласии Все понятно? Ответный кивок головой и категоричная директивность).

Пользуясь выявленным перечнем деструктивных тактических ходов, можно гипотетически смоделировать тактические ходы идеального конструктивного критического высказывания. Результаты моделирования методом поляризованного экстраполирования представлены в таблице 2.

Таблица 2

Параметр сравнения	Тип критического высказывания	
	Деструктивное	Конструктивное
1. Отношение к личности объекта	Негативное (навешивание ярлыка, косвенное оскорбление, ироничное замечание)	Позитивное
2. Наличие описания сущности референтной ситуации	Отсутствует (агрессивный риторический вопрос)	Присутствует
3. Наличие конструктивного предложения относительно выхода из сложившейся ситуации	Отсутствует (категорическое предписание)	Присутствует
4. Наличие обоюдной договоренности о согласии	Отсутствует	Присутствует

Смоделируем в вербальном выражении речевую тактику конструктивного критического высказывания, исходя из перечня описанных тактических ходов.

Ситуация: докладчик опоздал на совещание.

Реакция руководителя в соответствии с речевой тактикой конструктивного критического высказывания:

Николай Андреевич! Мы Вас рады видеть. (Тактический ход: проявление позитивного отношения к личности объекта критики).

Вы опоздали на полчаса и мы уже начали переживать, решив, что с Вами что-то случилось. Ваше опоздание изрядно затянуло нашу работу, ведь все

сведения у Вас. (Тактический ход: описание сущности референтной ситуации).

Будьте, пожалуйста, более пунктуальным. (Тактический ход: конструктивное предложение относительно выхода из сложившейся ситуации).

Договорились? (Тактический ход: достижение обоюдной договорённости о согласии).

Предпринятое моделирование тактических ходов на примере речевой тактики конструктивного критического высказывания, на наш взгляд, имеет лингводидактическую перспективу обучения эффективному общению в различных сферах, в частности, в деловом взаимодействии. Мы полагаем, что речевая тактика, реализованная с помощью комплекса тактических ходов является такой коммуникативной единицей, которая может претендовать на статус основной лингводидактической единицы обучения эффективному деловому общению.

Детальное и пролонгированное исследование диффузных речевых тактик с целью градуирования и шкалирования их коммуникативно-прагматического потенциала кооперативности и конфликтности, позволяет реализовать дискурсивный подход в рамках интеракционной модели коммуникации, обеспечивающий возможность постижения закономерностей процесса реальной коммуникации с позиции оценки коммуникативных ошибок, сбоев и неудач.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Brown P., Levinson S. Politeness: Some Universals in Language Usage. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987. – 345 p.

2. Сухих С.А. Речевые интеракции и стратегии // Речевое общение и его единицы: Межвуз. сб. научн. тр. – Калинин, 1986. – С. 71-76.

3. Стернин И.А. Практическая риторика. – М., 2005. – 272 с.

4. Воронцова Т.А. Речевая агрессия: коммуникативно-дискурсивный подход: Автореферат дис. ... доктора филол. наук. – Челябинск, 2006. – 43 с.

5. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. – М., 1997. – 325 с.

6. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М., 2003. – 183 с.

7. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2006. – 288 с.

8. Шатуновский И.Б. Основные коммуникативные типы полных (общих) вопросов в русском языке // Русский язык: пересекая границы. – Дубна, 2001. – С. 246-265.

9. Розенталь Д., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М., 2001. – С. 155.

И.С. Папуша,
Российский государственный
университет туризма и сервиса

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ СЛОЖНОГО СИНТАКСИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

В данной статье рассматриваются такие особенности структуры сложного синтаксического целого, как его монометность и гермы, обеспечивающие реализацию целеустановки автора через языковые единицы и категории.

I. Papusha

FEATURES OF STRUCTURE OF THE COMPLEX SYNTACTIC WHOLE

Abstract

The article deals with such structural peculiarities of a complex syntactical whole as monothematic and herms, which provide realization of author's goals by means across language units and categories.

Мотивационно-побуждающий уровень процесса продуцирования текста – сложнейший механизм речемыслительной деятельности, включающий как экстралингвистические, так и интралингвистические факторы. Но на уровне перехода от внутренней речемыслительной деятельности к внешней речемыслительной деятельности уже можно фиксировать структурные элементы целеустановки автора: системная природа языка в процессе текстообразования способствует выбору любой языковой единицы, и в каждом речевом акте он подчинён сохранению целостности триединства структуры, смысла и коммуникации. Как видно на примерах (см. ниже), в каждом сложном синтаксическом целом (ССЦ) в соответствии с целеустановкой автора моделируется определённый языковой материал, отражающий частный вариант концептуализации мира. Степень соответствия универсальных и индивидуально-авторских знаний в тексте может быть различна: от полного совпадения, тождества – до разительного несовпадения, полного расхождения. Выделение слов-концептов, называемых по-разному: слова-лейтмотивы, лексические доминанты, ключевые слова, – одна из труднейших задач лингвистики текста. Попытка дефиниции этого понятия была предпринята сравнительно недавно в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» под редакцией М.Н. Кожинной: «Ключевые слова» – этим терминологическим сочетанием некоторые исследователи художественной (поэтической и прозаической) речи называют слова, выражающие главную идею целого художественного текста» [1]. Такое определение понятия «ключевые слова», на наш взгляд, нельзя назвать научно строгим и точным. По своему содержанию оно в большей степени является литературоведческим, нежели лингвистическим. В психолингвистике данному понятию соответствует термин «смысловые вехи» [2], [3]. Ключевые слова в процессе восприятия текста выделяют по синтаксической позиции (заголовков или первое предложение), по частотности употребления, необычным сочетаниям, отношениям синонимии, антонимии, морфологической производности, семантической производности [4]. «Ключевые слова несут основную

смысловую нагрузку, обозначая признак предмета, состояние или действие. ... Как правило, в тексте содержится 25-30% ключевых слов» [5]. В научных исследованиях последних лет аналогичной тематики ключевые слова рассматриваются, как правило, с позиции читателя (реципиента), то есть человека, воспринимающего текст, а не создающего его. Поэтому любая интерпретация целостного смысла текста и описание его структуры через ключевые слова, а значит, и раскрытие авторского замысла, являются в этом ракурсе во многом субъективными, так как распредмечивающее понимание построено на смыслопорождении того, что имеется в тексте помимо средств номинации, хотя и выражено средствами текстопостроения. Эти средства, реализуя процесс выявления смыслов, неявно выраженных в тексте, но присущих ему и несущих важную для адекватного понимания информацию, позволяют восстановить мотивы создателя текста, некоторые стороны его действования, обьективировать часть содержания [6]. Одним из средств текстопостроения, конституэнтном текста является сложное синтаксическое целое.

Синтетическая природа сложного синтаксического целого предполагает его замкнутость: единицы каждого языкового уровня «поддержаны» единицами других языковых уровней, что и создает единство формы, содержания и функции ССЦ. При восприятии сложного синтаксического целого реципиент получает сигнал о воздействии на него той или иной единицы одновременно. И чем больше языковых единиц воздействует одновременно, тем сильнее степень их воздействия. Автор изначально «закладывает» точки языкового напряжения, исходя из сущности каждой языковой единицы, входящей в сложное синтаксическое целое.

Базовые характеристики текстуальности позволяют выявить принципы построения сложного синтаксического целого: принцип когерентности и принцип когезии.

Принцип когерентности предполагает смысловую целостность, структурную целостность, коммуникативную целостность ССЦ.

Принцип когезии основан на подчинении всей ткани сложного синтаксического целого целеустановке автора, интенции и системной природе самого языка.

Семантическое поле любого сложного синтаксического целого подчинено его *микротеме*. Наряду с лексической и грамматической синтагматикой синтагматика сложного синтаксического целого обнаруживается в законах межфразовой сочетаемости, в наличии особых внутритекстовых связей. Коммуникативные установки обеспечивают динамику продвижения информации от предложения к предложению, входящих в состав сложного синтаксического целого. Употребление языковых средств в сложном синтаксическом целом – фонетических, грамматических (морфологических и синтаксических), лексических – полностью зависит от воли автора, его индивидуального стиля. Интенция реализует мотивационную форму проявления целеустановки автора. Характеризовать и анализировать определённое сложное синтаксическое целое невозможно, не определив, из каких элементов и единиц языка оно состоит, как они связаны друг с другом, какие отношения устанавливаются между ними, в чём проявляется их единство. Уровни (фонетический, морфемный, лексический, морфологический, синтаксический) [7] – основные подсистемы языка, объединяющие однородные языковые единицы (например, звуки, мор-

фемы, слова). Между единицами разных уровней (ярусов) устанавливается иерархический вид связи. Сложное синтаксическое целое – одна из моделей иерархии включения: большее включает меньшее как составную часть, меньшее проявляет свои функции в большем. Если рассматривать в сложном синтаксическом целом языковые единицы только одного языкового уровня, то нет повода говорить о выделенных автором приоритетах. Если в сложном синтаксическом целом анализировать языковые единицы не всех языковых уровней, то анализ будет неполным, а следовательно, недостаточным для того, чтобы сделать соответствующие обобщения.

Взаимодействие принципов когерентности и когезии позволяет описать функционирование единиц каждого языкового яруса, входящих в сложное синтаксическое целое, только в плане его целостности и целеустановки автора.

Для того чтобы реализовать целеустановку сложного синтаксического целого, опираться только на особенности функционально-смысловых типов речи и функциональных стилей недостаточно, так как для того, чтобы выделить («акцентировать») особо значимые моменты, языковые единицы разных уровней должны «работать» интегрированно именно в этих «полях языкового напряжения». Автор, отбирая языковой материал, не может не использовать единицы всех языковых уровней, но когда он «акцентирует» определённый момент в тексте, то на всех (или нескольких) языковых уровнях, языковые единицы этих уровней фиксируются вниманием реципиента. Такое явление, проявляющееся только в сложном синтаксическом целом, можно условно назвать «гермом» (от греч. herma – межевой знак, указатель на дороге). *Герм – такой компонент сложного синтаксического целого (звено языковой ткани), который привлекает внимание реципиента тем, что все использованные в нём единицы и явления разных языковых уровней одновременно акцентированы автором за счёт лингвистических показателей.* Предположим, слово с зиянием (фонетический уровень), использованное автором вне привлечения внимания, останется лишь словом с зиянием. Но если это же слово имеет повторяющуюся в ССЦ приставку (морфемный уровень), входит в синонимический ряд (лексический уровень), имеет выделенное в ССЦ грамматическое значение (морфологический уровень) и в предложении является обособленным членом (синтаксический уровень), реципиент не может не обратить внимание на данное слово сложного синтаксического целого: автор задействовал большой арсенал языковых средств, чтобы его целеустановка была воспринята с максимальной точностью. Гермы сложного синтаксического целого – его наиболее активные языковые фрагменты, позволяющие воспринимать произведённое, равное произведённому, тем самым значительно упрощая процесс «порождение – восприятие» сложного синтаксического целого.

Продemonстрируем данное положение на примере сложного синтаксического целого М.М. Пришвина:

Проснулся в два с половиной утра, когда на востоке внизу явно светлело, а повыше, в кулак величиной, горела звезда. Пробудилось во мне знакомое чувство космоса, в борьбе его ужасной с нигилизмом науки. Как будто вся жизнь была истрачена в этой борьбе на то, чтобы гармонию космоса вернуть себе: я её породил, я её распространил на небо, и я же теперь её возвращаю себе и назначаю туда, где нет учёных и где совершенство никто не возьмёт у меня.

Так один из гермов – *совершенство* – акцентирован на фонетическом уровне многослоговостью слова (в данном ССЦ слова с четырьмя слогами имеют выделенность) и ударным гласным звуком [э] после шипящего, более в данном сложном синтаксическом целом не встречающегося в такой позиции, на лексическом уровне – наличием контекстуальных синонимов (*чувство* (*космоса*), *гармония* (*космоса*)), предшествующих данному слову и между собой имеющие идеографические отношения, на морфемном уровне – наличием двух словообразовательных суффиксов (единичный вариант в данном ССЦ), на морфологическом уровне – категорией среднего рода имени существительного (ещё одно имя существительное среднего рода – *чувство* – уже отмечено на лексическом уровне и, как и рассматриваемое слово-герм, имеет тот же суффикс *-ств-*), на синтаксическом уровне – формой винительного падежа без предлога в значении объекта действия, неоднократно использованной только в третьем предложении (третья, четвёртая, пятая предикативные части) сложного синтаксического целого. За счёт данного герма, задействовавшего языковые единицы и явления пяти уровней и находящегося в концовке ССЦ, его микротема («В два с половиной утра») достигает градационного предела, а восприятие соответствует целеустановке автора.

Вариантов гермов языковых единиц в сложном синтаксическом целом художественной литературы – 23. «Заактивированность» единиц пяти языковых уровней – явление редкое, но абсолютно значимое для автора. Использование такого комплекса в ССЦ сразу определяет микротему данного ССЦ и позицию автора. Сочетаемость языковых единиц четырёх языковых уровней составляют пять вариантов, трёх языковых уровней – семь вариантов, двух языковых уровней – десять вариантов. Соответственно, чем больше языковых единиц разных уровней использованы в герме, тем более значим этот языковой фрагмент для автора сложного синтаксического целого, тем более адекватно он воспринимается реципиентом.

Функциональные книжные стили имеют совсем иное количество гермов. В связи с тем, что официально-деловой стиль формировался в целях необходимости регламентации жизни внутри страны и между странами, а научный стиль реализует научно-информативную функцию языка, сложные синтаксические целые этих стилей не содержат «выделенности» единиц фонетического уровня, что резко сокращает количество вариантов гермов языковых единиц разных языковых уровней, – их всего 11. А если при этом ещё учесть унификацию языковых единиц других уровней, наблюдаемую в этих стилях, то разница между ССЦ функциональных книжных стилей и художественной литературы во всех функционально-смысловых типах речи проявляется настолько наглядно, что, полагая, влияет на результат особого отбора и комбинации языковых средств, переходящих из системы языка в речевую системность, а точнее, в систему текста. Публицистический книжный стиль, реализуя агитационно-коммуникативную функцию языка, тесно связан с политикой, пропагандой, общественным мнением, поэтому большинство жанров этого стиля не могут игнорировать фонетического уровня, напрямую связанного с физиологией человека.

В зависимости от значимости определённого фрагмента сложного синтаксического целого можно наблюдать, как автор фиксировал внимание реципиента: наиболее значимый момент попадает в поле внимания «выделенностью»

на всех пяти уровнях (в книжных стилях – на четырёх). Если же некая языковая единица в ССЦ не акцентирована или акцентирована лишь на одном языковом уровне, то эта единица либо не несёт смысловой нагрузки, либо она недостаточно корректно использована автором в данном сложном синтаксическом целом.

Надо заметить, что при включении в состав единиц более высокого уровня языковые единицы претерпевают как изменения в форме, так и в содержании. Например, содержание слова складывается из содержаний составляющих его морфем и типа зависимости их друг от друга; содержание предложения – из семантики составляющих его слов и значений их синтаксических позиций; содержание ССЦ – из содержания составляющих его предложений и типов их связей друг с другом. «Создавая текст как целостную смысловую и речевую структуру, каждый речевой субъект «преднаходит» нужные ему элементы в языке, вливающимся в текст не как целостная структура, а фрагментарно, отдельными строевыми элементами, отбираемыми сообразно потребностям сообщения или общения... Входя в структурно-смысловое текстовое целое, главные номинативные и коммуникативные единицы системы языка слово и предложение превращаются в «текстослова» и «текстопредложения», в семантике и синтактике которых сочетаются характеристики, идущие как от системы языка, так и от «системы текста» [8]. Но сложное синтаксическое целое, будучи единицей языка, не может не быть единицей текста: все языковые единицы, использованные в нём, актуализированы, и, следовательно, любые семантические приращения подчинены целеустановке автора, реализовавшего её через гермы. Даже изолированное использование сложного синтаксического целого предполагает наличие тех же качеств, которыми обладает данная единица, входя в текст. Полагаем, что о сложном синтаксическом целом можно говорить как о многоплановой единице, функционирующей только в тексте (или как микротекст) и позволяющей через систему гермов актуализировать замысел автора: в процессе распредмечивания смыслов любого текста опираться только на смысловые доминанты недостаточно.

Но, кроме системы гермов, ещё одно неотъемлемое качество сложного синтаксического целого позволяет наиболее точно соотнести воспроизведённое и воспринимаемое – его монотемность: объединение всех составляющих его предложений вокруг одной темы есть проявление его смысловой целостности, или семантической изотопии, текста. Переход от одной темы к другой есть пограничный сигнал, знаменующий конец одного сложного синтаксического целого и начало либо следующего автосемантического предложения, либо следующего сложного синтаксического целого. Мельчайшей частной темой текста любого объёма является тема, заключённая в сложном синтаксическом целом. Она не слагается из более мелких тем, заключённых в составляющих его предложениях, и не разлагается на ещё более дробные темы. Предложение является носителем отдельной темы только в том случае, если оно не входит в состав сложного синтаксического целого, а является самостоятельным предложением-высказыванием (автосемантическое предложение). Напротив, в составе ССЦ, будучи синсемантическими, отдельные предложения не имеют самостоятельной темы, а совместно служат для выражения одной темы сложного синтаксического целого и взаимно дополняют друг друга при её раскрытии. Грамматическая форма каждого предложения обусловлена формой сложного

синтаксического целого и целеустановкой автора.

Изолированное рассмотрение предложений, входящих в сложное синтаксическое целое, не может дать правильного представления о тематической направленности последнего, как и о функции каждого предложения группы. Продемонстрируем данное положение на примере сложного синтаксического целого А.С. Пушкина («Повести Белкина»: «Выстрел»):

(1) Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета. (2) Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные. (3) Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил. (4) Искусство, до коего достиг он, было невозможно, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы.

Было бы неверным считать второе предложение (2) отдельным сообщением о стенах комнаты – оно поясняет главную тему, выраженную в первом предложении (1), указывая на следствие стрельбы из пистолета как главного упражнения героя. Информация третьего предложения (3) данного сложного синтаксического целого опять-таки несамостоятельна, так как это информация о возможности выполнять главное упражнение. А в четвертом предложении (4) содержатся сведения о результатах главного упражнения. Другими словами, все предложения данного сложного синтаксического целого объединены его темой – «Главное упражнение», которую раскрывают комплексно, всесторонне, обеспечивая целостность текста, его когерентность. Данные положения подтверждают основной постулат механизма восприятия текста: «Во всяком тексте, если он относительно закончен и последователен, высказана одна основная мысль, один тезис, одно положение. Всё остальное подводит к этой мысли, развивает её, аргументирует, разрабатывает» [2: 17].

Можно предположить, что ключевыми словами данного сложного синтаксического целого считались бы *главное упражнение, источены пулями, собрание пистолетов, сбить грушу*. Вместе они образуют смысловую схему данного текста, которая явно не способствует пониманию замысла автора. Гермами же данного сложного синтаксического целого являются: *упражнение* (определяет тему ССЦ – выделено на трёх языковых уровнях), *единственной роскошью* (характеристика героя через обозначение его ценностей – выделено на пяти языковых уровнях), *искусство было невозможно* (характеристика героя через степень умения – выделено на пяти языковых уровнях), *сбить грушу с фуражки* (утверждение высокой степени умения героя – выделено на четырёх языковых уровнях), *не усумнился подставить* (объективная оценка степени умения героя – выделено на четырёх языковых уровнях). Таким образом, идея автора – описание мастерства героя, достигнутого выполнением определённого упражнения. Концовка сложного синтаксического целого, а следовательно, и исчерпанность микротемы, чётко обозначены структурой четвёртого предложения.

Выделение гермов сложного синтаксического целого позволяет более точно, чем выделение ключевых слов, определить замысел автора и соотнести механизмы продуцирования и восприятия речи. И если последовательной методики обнаружения ключевых слов пока нет (каждый реципиент выполняет эту операцию интуитивно, что подтверждено экспериментально) [9], то выявление гермов сложного синтаксического целого обусловлено набором языковых единиц всех

языковых уровней в составе данного сложного синтаксического целого.

Лингвистический подход к сложному синтаксическому целому не претендует на исчерпывающее познание текста. Он ориентирован лишь на изучение тех грамматических признаков, которые входят в структурирование текста как целого. Лингвистические закономерности, несомненно, действуют в тексте, составляют важнейшую сторону его организации: язык диктует не только правила построения словосочетаний и предложений, но и структуру и правила построения сложного синтаксического целого.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – М., 2003. – С. 153.
2. Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество: Исследования по семантике, психолингвистике, поэтике. – М., 1998. – С. 20.
3. Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста. – М., 1985. – С.44.
4. Арнольд И.В. Импликация как приём построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. – 1982. – № 4. – С. 83-91.
5. Надеина Т.М. Реферирование // «Референт руководителя» Под ред О.Я. Гойхмана. – М., 2006. – С. 374.
6. Антонова Е.С. Развитие речи и мышления учащихся на основе интеграции содержания обучения в общеобразовательной школе / Дис. ...д.п.н. – М., 2001. – С. 71.
7. Введенская Л.А., Понамарёва А.М. Русский язык: культура речи, текст, функциональные стили, редактирование. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 33.
8. Гончарова Е.А. Ещё раз о стиле как научном объекте современного языкознания //Текст – Дискурс – Стилль. – СПб., 2003. – С. 12.
9. Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление. – М., 1968. – С. 23.

Ю.М. Сергеева,
Московский педагогический
государственный университет

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Исследования художественного текста, ведущиеся целым рядом смежных наук, сталкиваются на своем пути с многочисленными проблемами, как общими для всей теории текста в целом, так и частными, характерными для этого лингвистического феномена. Несмотря на совместные усилия исследователей, работающих в области нарратологии, поэтики, стилистики, герменевтики, культурологии и др., цельной теории художественного текста до сих пор нет. Есть лишь попытки выявить его общие закономерности и связно описать его основные характеристики.

Y. Sergeeva

MODERN TENDENCIES IN THE LINGUISTIC ANALYSIS OF FICTION
TEXT

Abstract

The article gives an overview of the main tendencies in the analysis of a fiction text, which is considered an aesthetic act of communication verbalized by the author of a literary work and perceived by the reader. The offered investigation reviews some recent studies on the subject undertaken by Linguistics, Stylistics, Narratology, Poetics and a number of related sciences.

Из трех главных «революций», произошедших в лингвистике в начале XX века (переход от сравнительно-исторического языкознания к структурализму, отрицание структурализма парадигматическим осмыслением синтаксиса и поворот лингвистики к тексту как основному объекту изучения) [1], именно последняя во многом определяет характер и направление современных лингвистических исследований.

Изучение текста как такового имеет долгую историю, насчитывающую, по меньшей мере, две тысячи лет. Античная риторика и классическая поэтика, созданные Аристотелем и его последователями, разрабатывали первые структурные модели текста – драматические произведения, политические сочинения, ораторские речи, поэтические творения. В центре внимания средневековой и ренессансной герменевтики были преимущественно тексты религиозного содержания: библейские тексты, агиографические произведения. Возникновение же классической герменевтики относится к XIX веку и связано с именами Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, которые рассматривали текст как факт культуры и пытались «реконструировать» его место в духовной истории человечества.

В конце двадцатых годов прошлого века отмечен новый виток в развитии текстуальных исследований во многом благодаря работам русских филологов – Ю. Тынянова, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, В. Шкловского. В 1928 году появилось первое структурное исследование текста – «Морфология сказки» В.Я.

Проппа, породившее целый ряд междисциплинарных направлений в исследовании текста, связанных с именами К. Леви-Стросса, Р. Барта, И. Тодорова, А. Греймаса, Б. Успенского и др.

Семидесятые годы XX века отмечены созданием когнитивной модели понимания связного текста. Появились концепции фреймов и схем, моделирующих знания о мире, необходимые для реализации заложенных в текст смыслов. Признание текста конечным результатом речетворческой деятельности индивидуума изменило представление об уровневой организации и единицах языка. Художественный текст стал объектом пристального внимания со стороны логики, семиотики, генеративной лингвистики, лингвистической прагматики, когнитивной психологии и особенно лингвистики текста, молодой и весьма перспективной отрасли языкознания, связанной со всеми его основными проблемами. Рост интереса к лингвистике текста связан, во-первых, с общим поворотом к содержательной стороне языка, а во-вторых, с недостаточной разработанностью теории текста, который, несмотря на целый ряд серьезных исследований, до сих пор остается «загадочной сущностью» [2].

Для большинства гуманитарных наук текст представляется в виде сложного образования, состоящего как из вербальных (лингвистических) средств описания картины мира данного народа или всего человечества, так и невербальных (социокультурных, психологических, поведенческих) средств и моделей взаимодействия индивидуумов и общества. Тексты как сохраняемые и воспроизводимые знаково-речевые комплексы могут иметь различное назначение, что позволяет объединить их в две основные группы. Тексты первой группы не имеют индивидуально-личностного и оценочного характера (естественнонаучные и математические труды, юридические документы, акты, регламентирующие профессиональную деятельность и т.д.). Тексты второй группы принадлежат гуманитарной сфере, они исполнены мирозерцания, личностно ориентированы и эмоционально окрашены. В таких текстах значимо авторское начало (индивидуальное или коллективное), эти тексты всегда кому-то принадлежат, являются воплощением и «следом» чьего-то голоса, имеют признак субъективности. К ним принадлежит, безусловно, и художественный текст.

Необходимость фундаментального исследования художественного текста отмечал еще В.В. Виноградов, полагая, что «исследование языка художественной литературы должно составлять предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» [3]. Как бы в ответ на это требование во второй половине XX века возник целый ряд разделов языкознания, назвавших себя «теорией текста», «анализом дискурса», «стилистикой художественного текста», «нарратологией» и т.д. Сама этимология слова «текст» подразумевает междисциплинарный подход к его изучению, при этом лингвистика текста служит здесь связующим звеном, интегрирующим все аспекты его изучения.

Исследования художественного текста, ведущиеся целым рядом смежных наук, сталкиваются на своем пути с многочисленными проблемами. Такое положение объясняется, прежде всего, спецификой художественного текста как особой формы коммуникации, или еще шире – особого вида эстетической деятельности. При всем обилии трудов по теории текста, нет даже единого общепринятого определения художественного текста, которое бы в полной мере отражало его многообразие и многоаспектность. Отсутствие такого определе-

ния можно объяснить тем, что, во-первых, разные параметры текста связаны с различными аспектами лингвистических исследований, и, во-вторых, тем, что, относясь к сфере литературного творчества, художественный текст, в значительной мере, строится по законам языка.

На ранних этапах развития лингвистики художественного текста внимание исследователей фокусировалось, главным образом, на установлении связи синтаксических моделей текста с «образом автора» (В.В. Виноградов, И.Р. Гальперин, В.А. Кухаренко, и др.). Возникновение *теории речевых актов* сместило центр исследований на рассмотрение социальных и ситуативных условий порождения и существования литературных высказываний. *Функциональная лингвистика* подвергла анализу «текстуальные функции» художественной прозы: «голоса» текста, семантические поля, когезию в тексте, дейктическую организацию высказывания, распределение информационного потока в пределах текста. Одним из последних лингвистических подходов к изучению художественного текста является рассмотрение текста в рамках когнитивной метафоры и теории категоризации. Современные исследования художественного текста обычно основаны на солидной *психолингвистической и социолингвистической* базе (Ю.А. Сорокин, В.П. Белянин, Г.Г. Почепцов, О.Л. Каменская, М. Стаббз, Г. Гивон и др.).

Достоянием лингвистики текста последних десятилетий является рассмотрение художественного творчества и восприятия художественных произведений в качестве своеобразного коммуникативного процесса (Э. Бенвенист, Г.В. Степанов, А.-Ж. Греймас, Д. Серль, Ж. Женетт). Художественный текст обнаруживает определенный параллелизм с естественными речевыми актами (интенция автора, фактор адресата, эффективность приема информации) и, следовательно, может быть описан в терминах теории речевой коммуникации. Коммуникативный статус художественного текста составляет предмет исследования *литературной семиотики*; однако во многих семиологических работах пристальное внимание уделяется языковым средствам реализации коммуникативного намерения, что подчеркивает необходимость связи семиотики с лингвистикой и стилистикой текста.

Современная лингвистика признает дискурсивный характер художественного текста, и основные категории *дискурсивной лингвистики и лингвопрагматики* получают в нем специфическую манифестацию, обусловленную своеобразием данной коммуникативной сферы деятельности. Поднимается вопрос о правдоподобии в художественном изложении (Д. Серль, Ж. Женетт), рассматриваются актантные роли (Ж.-К. Коке, Ц. Тодоров, Ж. Пейтар), анализируется позиция рассказчика и других говорящих субъектов повествования. При этом гносеологический аспект текста рассматривается в непосредственной связи с его прагматическим аспектом (Э.С. Азнаурова).

Интенсивно развивается в настоящее время такое направление в исследовании текста, как *нарратология*. Хотя сам термин «нарратология» сравнительно новый (он возник около тридцати лет назад), само направление исследований уходит своими корнями во времена античности, к тому периоду, когда поэтика, риторика, логика и философия были родственными дисциплинами, то есть к трудам Платона и Аристотеля. Мощный импульс современному этапу развития этого направления дали работы отечественных ученых начала XX века: В. Шкловского, В. Томашевского, Б. Эйхенбаума, В. Я. Проппа. Современ-

менная нарратология, представленная трудами Дж. Принса, Р. Барта, Дж. Валетского, Т. ван Дейка, У. Лабова и др., изучает «природу, форму и функционирование нарратива», который, в свою очередь, понимается как «вербальная форма представления ситуаций и событий, организованных во временном плане» [4].

Второе рождение переживает в наши дни такой традиционный раздел теории литературы, как *поэтика*, изучающая строение художественных произведений и систему их эстетических средств. Сфера деятельности поэтики постоянно менялась в различные исторические периоды. Принципиально новые подходы к изучению поэтической функции языка создала в двадцатые годы прошлого века школа русского формализма. В то время эстетическая функция рассматривалась как доминанта художественного произведения и сама поэтика понималась как лингвистический анализ этой функции. Современная поэтика носит междисциплинарный характер и концентрирует свое внимание на специфике скорее общих литературных закономерностей, чем индивидуальных особенностях стиля отдельного писателя или литературной школы. С этой точки зрения поэтика весьма формальна, так как она изучает исключительно нормы построения художественного текста, специальные техники его создания, структуру текста, а не его содержание.

Не последнюю роль в изучении текста художественного произведения играет *грамматика*. В настоящее время понятие «грамматика» используется достаточно широко и выходит за пределы лингвистики. Такие словосочетания, как «грамматика сюжета», «дискурсная грамматика», «грамматика рассказа», «грамматика текста» стали объективной реальностью и отражают направление текстуальных исследований, представленное в работах О.И. Москальской, И.Р. Гальперина, Г. Павела, Ц. Тодорова, Р. Барта и др. Грамматика текста первоначально существовала в виде простой линейной модели, затем в виде модели трансформационно-порождающей, функциональной, коммуникативной и, наконец, когнитивной (Т. ван Дейк, Дж. Принс, Торндайк и др.). Датский лингвист ван Дейк предложил заменить традиционную структурную (уровневую) и порождающую модели текста на модель стратегическую. Эта модель объединяет целый ряд стратегий, используемых при создании и восприятии текста. Макроструктура текста создается при помощи макростратегий: схематических и продукционных. Помимо них при порождении и восприятии текста действуют также дополнительные стратегии: стилистические, риторические и даже невербальные.

Отечественные лингвисты, работающие в русле грамматики текста, шли по иному пути, уделяя большее внимание горизонтальному (синтаксическому) членению текста. В их трудах освещаются фундаментальные вопросы синтаксического строя текста: текстовые единицы, их типы, закономерности их сочетаемости. О синтаксических образованиях, больших по объему, чем предложение, писали еще А.Х. Востоков, Ф.И. Буслаев, А.А. Потебня, А.М. Пешковский, Л.В. Щерба, позднее – В.В. Виноградов, Л.А. Булаховский, Н.С. Поспелов, М.Я. Блох, О.А. Лаптева и др. Вопрос выделения единиц текста непосредственно связан с проблемой их классификации, с проблемой определения типов сверхфразовых единств и целых текстов. В процессе решения этих проблем грамматика текста тесно сближается со стилистикой, риторикой и литературоведением, что еще раз доказывает тот факт, что на современном уровне

развития лингвистики текста только интегративный подход дает возможность описать структурно-семантические особенности художественного произведения любого литературного жанра.

Систематизируя данные различных направлений в изучении текста и анализируя как общие, так и узкоспециальные определения текста, имеющие место в современной лингвистике, мы приходим к выводу о том, что большинством лингвистов текст рассматривается, с одной стороны, как результат речетворческого процесса, реализующего целевую установку акта коммуникации, и с другой стороны, как упорядоченная система знаков естественного языка, характеризующаяся семантической, структурной и функциональной целостностью.

Две взаимосвязанные стороны текста (системность и коммуникативная ориентация) определяют два основных подхода к его изучению: статический и динамический. Статический подход ориентирован на исследование самого сообщения, а не его отправителя или получателя. В рамках этого подхода анализируются семантико-стилистические и синтаксические характеристики текста, его строевые элементы, выявляются особенности отображения в тексте внеязыковой действительности и т.д. Динамический подход ориентирован на получателя информации, заложенной в тексте. Этот подход основан на концепции открытости текста, согласно которой текст должен подвергаться своеобразной дешифровке со стороны читателя (слушателя) в целях выявления в нем «скрытых смыслов», заложенных туда автором – отправителем сообщения. Понятия *интертекстуальности*, *поэтики ассоциаций*, *континуума мировой культуры* являются доминантными в этом походе.

Художественный текст изучается в рамках обоих подходов, объединяющих усилия сразу нескольких лингвистических дисциплин. Определение понятия «текст» включает три семантических компонента, которые подразумевают исследование данного объекта в трех направлениях: 1) как нечто, сотворенное человеком, неприродное, искусственное (текстология, лингвистика текста); 2) как иерархически построенную систему взаимосвязанных компонентов (герменевтика, грамматика); 3) как искусно «сделанный» объект (поэтика, стилистика, нарратология).

В целях адекватного понимания сущности художественного текста нам представляется необходимым начать с анализа мотивов и этапов его порождения, непосредственно связанных с его фундаментальными свойствами. По современным представлениям, текст – это феномен объективной действительности, способ ее отражения, построенный с помощью элементов системы языка. Процесс отражения, лежащий между художественным текстом и действительностью, подразумевает ее логическую и эмоциональную интерпретацию. Но мотивы порождения художественного текста выходят за пределы реально существующей ситуации и отражают представление автора о некой «затекстовой» ситуации. Таким образом, художественный текст есть и отражение окружающей действительности, и выражение средствами языка модели авторского отношения к миру. Мировоззрение автора проявляется в идейной направленности художественного текста, его мироощущение определяет эмоциональную динамику текста. Оба плана создают авторскую картину мира, уникальность которой придает индивидуальный стиль писателя.

Порождение художественного текста проходит несколько этапов, и первым из них является семантическое планирование текста, в процессе которого

происходит неосознанное построение схемы отражаемой в речи действительности. На основе этой схемы в дальнейшем порождается речевое высказывание. В теории внутренней речи этот этап реализации речевого акта принято называть «внутренним программированием» [5]. На следующем этапе текст обретает законченность в плане выражения, состоящего из множества отдельных, более или менее самостоятельных элементов, связанных между собой на формально-грамматическом и семантическом уровнях. Третий этап представляет собой вербальную реализацию замысла, т.е. переход от внутреннего программирования к внешней речи при помощи правил грамматического и семантического развертывания программ. На заключительном этапе порождения художественного текста происходит своеобразное совершенствование речевой продукции: редактирование, правка, переработка. В результате возникает речевое произведение, обладающее специфическими свойствами и выполняющее особые функции.

Художественный текст – это система, организованная эстетически, по законам прекрасного, поэтому он выполняет не только коммуникативно-информационную, но и коммуникативно-эстетическую функцию. Эстетическая функция в художественном тексте трансформирует все другие функции языка, преломляя их в желаемом направлении. Художественный текст – не только особым способом организованная знаковая структура, заключающая в себе изображение материального и социального мира. Его существенным признаком является личностное начало, авторское отношение к написанному. Писатель, создавая художественный текст, рисует такую модель действительности, которая соответствует реальности, с одной стороны, а с другой – является отражением его мировоззрения и мироощущения. Это создает двойственную отнесенность художественного текста: к миру реальному и миру личностному.

Создавая художественный текст, автор прогнозирует возможное восприятие читателем. Восприятие художественного текста – процесс и результат речемыслительной деятельности читателя, направленный на постижение мира автора через «мир текста» и соотнесение его с собственным миром – происходит в три этапа [6]: прием информации, установление знаковых отношений в рамках текста и выявление смысла текста. Эти этапы характеризуют восприятие любого текста, но имеют некоторые особенности в отношении художественного текста. Прежде всего, смысл художественного текста никогда не соответствует своему внешнему выражению в количественном аспекте. Для адекватного понимания такого текста нужно знать больше, чем значения отдельных слов. Ведь художественные тексты оказывают воздействие на чувства читателя, возбуждая реакции эстетического порядка, вызывая образы – зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые. Эти образы несут дополнительную информацию, выражают заранее предопределенное стремление автора не только сообщить о своем понимании явлений и фактов объективной действительности, но и оказать давление на читателя, внушить ему свою точку зрения. Эта вербально не выраженная, сверхсмысловая информация обладает специфическим свойством: она по-разному воспринимается получателем, если он вообще способен извлечь ее из анализа содержания высказывания и формы его выражения.

Чтение художественного произведения представляет собой своеобразный диалог между автором и читателем. Следовательно, мы должны рассматривать художественный текст с двух сторон – со стороны запрограммированного сообще-

ния и со стороны возможных толкований информации, заложенной в этом сообщении. Отсюда возникает необходимость более тщательного исследования материальных средств сообщения, то есть формальной, лексико-грамматической стороны текста. Художественные тексты, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю «активного бессознательного» [7], которое нередко нарушает «правильность» текста и влияет на характер организации высказывания. Структура художественного текста, его композиция и сюжет отражают высокую степень индивидуализации текста. Очевидно, что каждый стилистический прием, каждое языковое средство является целесообразным с точки зрения воплощения авторского замысла. Следовательно, анализ конструктивного плана художественного текста, его структурной организации является необходимым этапом его комплексного изучения.

Попытки выделения основных параметров текста можно продолжать и далее, варьируя уже выделенные признаки или давая им новые обозначения, с чем мы и сталкиваемся в многочисленных работах в области лингвистики текста. Однако в узких рамках одной статьи сделать это практически невозможно. В заключение сделанного нами краткого обзора различных аспектов теории текста хотелось бы отметить, что, несмотря на огромное количество работ, так или иначе связанных с лингвистикой текста, все еще нет всеобъемлющего монографического труда, который бы содержал всестороннее, системное описание текста как основной лингвистической единицы в логическом и коммуникативном плане.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Блох М.Я. Журналу «Вопросы языкознания» 50 лет // Филологические науки. – № 1. – 2002. – С. 3–11.
2. Белянин В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М., 1988. – С. 4.
3. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – С. 7.
4. Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива в английском и русском языках – Екатеринбург, 1998. – С. 9.
5. Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. – М., 1969.
6. Белянин В.П. Указ. соч. – С. 29.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – С. 24.

И.И. Чумак-Жунь,
Белгородский государственный университет

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ КАК СУБЪЕКТ ДИСКУРСИВНОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

В статье речь идет о характеристике поэта как особого типа языковой личности. Рассматриваются специфические смысловые структуры сознания, которыми обладает создатель поэтического текста. В качестве иллюстраций к описанию поэта используются цитаты из поэтических произведений.

I. Chumak-Zhun

POETICAL LINGUISTIC PERSONALITY AS A SUBJECT OF DISCOURSE
MEANINGFORMATION

Abstract

In this article the question is about characteristic of a poet as a special type of linguistic personality. Special sense structures of mind, which possesses the creator of poetic text are under the study. The quotes from poetical compositions are used as illustrations to the description of a poet.

Человек по отношению к тексту в поэтическом дискурсе выступает в двух ипостасях (*поэт и читатель*), представляющих собой единораздельную сущность (А. Лосев), которую мы определим как *Homo poeticus* – человек поэтический, то есть человек поэзии (человек, которому нужна поэзия). По типу речемышления они находятся в отношении зеркального отображения. Ю.М. Лотман уподобил векторы их деятельности двум направлениям чтения палиндрома [1]. У передающего и принимающего сознания есть глобальная пресуппозиция, общее когнитивное основание, которое обеспечивает полноценный процесс коммуникации, – поэтический концепт, вокруг которого концентрируется дискурс. Под концептом в данном случае мы понимаем речемыслительный архетип, древнейшую модель когниции, метанарратив (ведущий, глобальный дискурс) [2]. *Поэт и читатель* – субъекты поэтического дискурса, под которым мы понимаем интегративную и системную совокупность поэтических текстов в единстве лингвистических, прагматических, социокультурных, психических и паралингвистических факторов их порождения и восприятия.

Подробнее остановимся на характеристике поэта как языковой личности. Поэт в дискурсе участвует как *поэтическая языковая личность* – субъект дискурсивного смыслообразования, продуктом которого является поэтический текст. Понятие *поэтическая языковая личность* следует отграничить от понятия *языковая личность поэта*. Если последняя номинация включает представление об особенностях языковой личности отдельного поэта (Ф. Тютчева, С. Есенина, В. Маяковского), то в сочетании *поэтическая языковая личность* содержится представление об *особенностях языковой личности поэта как носителя образного поэтического мышления* (миропонимания), специфика которого обусловлена эстетической функцией поэтической речи.

Поэтическая языковая личность является уникальным типом языковой личности с характерными исключительно для поэта специфическими смыс-

ловыми структурами сознания. Традиционно, вслед за Ю.Н. Карауловым, в структуре любой языковой личности выделяют три уровня: вербально-семантический, лингво-когнитивный, прагматический. Нами поэтическая языковая личность рассматривается как *обобщенный* создатель определенной разновидности коммуникативной культуры этноса – поэзии, и предметом исследования являются специфические когнитивные и прагматические характеристики, которые отличают подобную личность от других типов языковых личностей.

Так как поэзия эгоцентрична, и предметом лирики являются, в соответствии с различными определениями, *лирическое Я и его состояния* [3], *чувства и душевные состояния* [4, 5, 6], *субъективный взгляд на мир* [7, 8], *субъект высказывания и его отношение к изображаемому* [9], то, выделяя инвариантную часть в структуре поэтической языковой личности, в качестве иллюстраций к описанию поэта используем цитаты из поэтических произведений. Характеристики поэта, которые неоднократно являлись предметом поэтической рефлексии и детально описаны в поэтических текстах, можно определить как самоотчет поэта о собственных действиях.

Языковое сознание поэта в таком случае выступает специфической реальностью, своего рода особым внутренним миром, данным языковой личности непосредственно, познаваемым интроспективно. Ссылаясь на картезианскую философию, Н.Ф. Алефиренко отмечает, что «самосознание – единственно достоверное, несомненное знание, которое в силу этого является когнитивным субстратом всей системы языковых знаний» [10].

Для поэтической языковой личности характерна **креативная прагматика (потребность в творчестве)** – стремление творчески выразить себя и создать индивидуальный, «свой» поэтический образ мира. Поэт стремится «в объективированной форме» сообщить об определенных душевных переживаниях, которые открылись им на основании личного опыта, нашедшего отражение в том или ином стихотворении [см. 7: 38]: *Душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем* (А. Пушкин); *Таков поэт: чуть мысль блеснет, Как он пером своим прольет Всю душу...* (М. Лермонтов); *...милые стихи, в вас сердце я свое вложил* (И. Бродский); *Как я хочу вдохнуть в стихотворенье Весь этот мир, меняющий обличье* (А. Тарковский).

Эстетическая мотивировка также является одной из **причин порождения поэтического текста** – в нем представлен эстетический идеал автора: *Сама судьба мне завещала С благоговением святым Светить в преддверьи Идеала Туманным факелом моим* (А. Блок).

Соответственно, поэтическая языковая личность – личность, характеризующаяся **креативной речемышлительной деятельностью**, нарушающей автоматизм стереотипного речевого поведения, так как поэт, предлагая собственную вербальную версию представления об обозначаемом, именуется известную действительность по-новому. Речь в данном случае идет не только о словотворчестве, то есть об индивидуально-авторских новообразованиях, хотя, по справедливому замечанию Л.И. Плотниковой, «наиболее ярко индивидуальное словотворчество проявляется в художественном тексте и, прежде всего, в тексте поэтическом» [11]. Поэтическое мышление – мышление словесными образами, и под лингвокреативностью понимается в данном случае один из способов самовыражения говорящего, заключающийся в создании новых образов.

Поэт создает мир, переименовывая его. Ср.: *За то, что дым сравнил с Лаокооном, Кладбищенский воспел чертополох, За то, что мир наполнил новым звоном В пространстве новом отраженных строк...* (А. Ахматова); *Как женщины, жаждут предметы, Как ласки, заветных имен. Но тайные ловит приметы Поэт, в темноту погружен* (О. Мандельштам); ... *как поэт боится забыть какое-то в муках ночей рожденное слово, величием равное богу* (В. Маяковский). Условием подобного «переименования мира» является одно из составляющих поэтического сознания – **воображение (художественная фантазия)**. Оно определяется по-разному: «как способность создавать видимые образы, по отдельности или во взаимосвязи друг с другом; как способность создавать из этих образов идеальные комбинации, такие, как, с одной стороны, характеры и предметы, а с другой – химеры и воздушные замки; как сочувственное проникновение художника в характер или ситуацию; как способность создавать символы абстрактных вещей; как поэтический эквивалент мистическому озарению; как свойственное человеку Творчество, “власть придавать форму” [12].

Сущность поэтического воображения состоит в преобразовании прошлого опыта, мысленной ситуации, представляющей собой неразрывную взаимосвязь субъекта сознания со всем остальным содержанием сознания, с образами, идеями и чувствами, хранимыми в памяти. В процессе преобразования данных сознания с помощью воображения создаются новые образы, идеи и чувства, которых никогда не было в прошлом опыте. Объективная реальность действительного мира, будучи духовно освоенной автором, ложится в основу смоделированной им реальности: *Как мысль моя подобно Пчеле, полна отрад. Шумлива, но не злобна Облетывала сад Предметов ей любезных И, взяв с них сок и цвет, Искусством струн священных Преображала в мед...* (Г. Державин).

Благодаря воображению, автор творит, создавая на основе фактов бытия свой духовный, внутренний мир, который он излагает в произведении: *И, лишь создаст воображенья виды Существ неведомых, поэта жезл Их претворяет в лица и дает Теням воздушным местность и названье!..* (Ф. Тютчев). Иначе говоря, с помощью воображения создаются новые мысленные ситуации, моделируются «возможные миры», в которых все высказываемое является истинным, о чем говорится уже у Аристотеля, отмечавшего, что в мире художественного образа правдивым считается даже то, что в жизни невозможно. «Языковое мышление, мифически-религиозное мышление, художническое воззрение не столько отражают мир, сколько образуют мир, некое чувственно-взаимосвязанное и объективно-мировоззренческое целое» [13]. Поэзия – это «образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак).

Основными строевыми элементами в создании образов при лингвокреативном поэтическом мышлении являются элементы художественного (поэтического) сознания – знаки вторичной и косвенно-производной номинации (в широком понимании – метафоры). «Каждое слово, – отмечал А.Н. Веселовский, – было когда-то метафорой, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерной» [14]. В целом, писал ученый, поэзия возвращает язык к той работе, которую он когда-то проделал, «образно усваивая явления внешнего мира». В процессе творчества отношения сферы предметного бытия и пространства субъективных пережи-

ваний кодируются в поэтическом тексте метафорически. Именно с помощью метафоры возникает поэтическая образность, при которой предмет приобретает новые признаки, возникающие в воображении поэта. Метафорический перенос и близкие к нему умозаключения по аналогии (метонимический перенос) относятся к фундаментальным операциям (метапроцедурам) лингвокреативного мышления, обеспечивающего не только создание образов, но и их употребление и понимание в конкретных поэтических текстах.

Так, в основе поэтических образов, созданных М. Волошиным и И. Бродским, лежит метафорическое уподобление *человека книге*, которое основано на представлении о возможности духовной близости с человеком, как с книгой. Однако в воображении Волошина книга-лирический герой оказывается в руках любимой, а у Бродского – читателя, что ведет к разным смыслам, возникающим в стихотворениях: в первом случае лирический герой декларирует возможность существования себя как книги-воспоминания для любимой, а во втором – книга – это возможность преодоления пространства и незнания.

М. Волошин: *Теперь я мертв. Я стал строками книги В твоих руках... И сняты с плеч твоих любви вериги, Но жгуч мой прах... Меня отныне можно в час тревоги Перелистать, Но сохранят всегда твои дороги Мою печать. Похоронил я сам себя в гробницы Стихов моих, Но вслушайся – ты слышишь пенье птиц? Он жив – мой стих!* («Теперь я мертв. Я стал строками книги...»).

И. Бродский: *Ты для меня не существуешь; я в глазах твоих – кириллица, названья... Но сходство двух систем небытия сильнее, чем двух форм существования. Листай меня поэтом – пока не грянет текст полуночного гимна. Ты – все или никто, и языка безадресная искренность взаимна* («Посвящение»).

При этом поэты виртуозно используют имеющиеся в языке ресурсы. М.М. Бахтин пишет, что поэзия «технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия» [15]. В сложных процессах поэтического смыслопорождения язык неотделим от выражаемого им содержания. Образ «возникает в сознании только вместе со словом и только в одном – авторски данном речевом обличье». Он слит именно с этим словом, неотрывен от него, остается с ним и в нем.

На основе образа, созданного в воображении поэта, рождается поэтический смысл. Следует подчеркнуть активную роль, которую играет в процессе смыслопорождения **поэтическое познание**. Двухединный процесс – рациональное и чувственное познание – лежит в основе поэтического отражения действительности, причем существует общепринятое мнение, что для поэтической языковой личности первичным является второй вид. Следует согласиться с положением И.И. Ковтуновой о познавательной природе лирики, которая «в целом, в лучших ее образцах, в гораздо большей степени является способом познания мира, чем средством “самовыражения”» [16]. Доказывается это многочисленностью поэтических вопросов, возникающих в процессе поисков знания, а в качестве яркой иллюстрации данного положения приводятся пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», в заключительных строках которых раскрывается цель и смысл многих лирических вопросов вообще: *Мне не спится, нет огня; Всюду мрак и сон докучный. Ход часов лишь однозвучный Раздается близ меня. Парки бабье*

лепетанье, Спящей ночи трепетанье, Жизни мышья беготня... Что тревожишь ты меня? Что ты значишь, скучный шепот? Укоризна или ропот Мной утраченного дня? От меня чего ты хочешь? Ты зовешь или пророчишь? Я понять тебя хочу, Смысла я в тебе ищу...

Поэтическое преобразование мира – приобретение познаний, создание их: *Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков, Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света, Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать* (А.К. Толстой). Именно в результате процессов познания в поэтическом тексте возникают новые смыслы – новая реальность, ранее не существовавшая и вне данного поэтического произведения не существующая.

Для поэтической языковой личности характерно **особое состояние**, которое определяет и формирует общий характер процессов поэтического творчества – **вдохновение**. В поэтическом дискурсе источником энергии вдохновения, энергии свободы, созидания, полета изображено **воображение** (*мечтанье, творящий дух*). Ср.: *Освобожусь воображеньем, И крылья духа подыму, И пробужденным вдохновеньем Природу снова обниму?* (Е. Баратынский); *Творящий дух и жизни случай В тебе мучительно слиты, И меж намеков красоты Нет утонченней и летучей...* (П. Анненский); *Мечтанье есть душа поэтов и стихов. И едкость сильная веков* (К. Батюшков).

Как условие возникновения (**рождения**) поэтического текста в сознании поэта существует особое **ощущение (предчувствие) поэзии** – довербальные эстетически направленные автокоммуникативные ритмомелодические, акцентно-звуковые замысел и его форма: *И мысли в голове волнуются в отваге, И рифмы легкие навстречу им бегут, И пальцы просят к перу, перо к бумаге, Минута – и стихи свободно потекут* (А. Пушкин). Детально процесс зарождения поэтической идеи, сначала не выраженной словами, а имеющей смутную форму в виде разнообразно звучащих голосов описан А. Ахматовой: *Бывает так: какая-то истома; В ушах не умолкает бой часов; Вдали раскат стихающего грома. Неузнанных и пленных голосов Мне чудятся и жалобы и стоны, Сужается какой-то тайный круг, Но в этой бездне шепотов и звонов Встает один, все победивший звук. Так вокруг него непоправимо тихо, Что слышно, как в лесу растет трава, Как по земле идет с котомкой лихо... Но вот уже послышались слова И легких рифм сигнальные звоночки, – Тогда я начинаю понимать, И просто продиктованные строчки Ложатся в белоснежную тетрадь* («Творчество»). Описание особого ощущения «зарождения поэзии», которое нужно выразить, но невозможно определить, встречается и в творчестве других классиков. Нередко эта неопределенность (как и в вышеприведенном фрагменте А.А. Ахматовой) выражается в поэтических текстах местоимением **какой-то**. Ср.: А.С. Пушкин: *Какой-то демон обладал Моими играми, досугом; За мной повсюду он летал, Мне звуки дивные шептал, И тяжким, пламенным недугом Была полна моя глава; В ней грезы чудные рождались; Вразмеры стройные стекались Мои послушные слова И звонкой рифмой замыкались* («Разговор книгопродавца с поэтом»); Б. Пастернак (о творчестве): *Разметав отвороты рубашки, Волосато, как торс у Бетховена, Накрывает ладонью, как шашки, Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно. И какую-то черную доведь, И – с тоскою какою-то бешеной – К преставлению света готовит, Конноборцем над пешками пешими* («Определение творчества»); О. Мандельштам: *Как облаком сердце одето И камнем прикинулась плоть, Пока назначенье поэта Ему не*

откроет Господь: *Какая-то страсть налетела, Какая-то тяжесть жива; И призраки требуют тела, И плоти причастны слова* («Как облаком сердце одето...»). Это *предощущение поэзии*, которое невозможно определить (передать) до конца (*какое-то* ощущение), физически мучительное для поэта (*истомы, бешеная тоска, страсть, тяжесть, тяжкий, пламенный недуг*), может вылиться только в поэтическую форму: *...слова И легких рифм сигнальные звончки* (А. Ахматова); *В размеры стройные стекались Мои послушные слова И звонкой рифмой замыкались* (А. Пушкин), *И дышит таинственность брака В простом сочетании слов* (О. Мандельштам). О *зачатии новой души* пишет А. Блок: *Длятся часы, мировое несущие. Ширятся звуки, движенье и свет. Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего. Жалкого – нет. И, наконец, у предела зачатия Новой души, неизведанных сил, – душу сражает, как громом, проклятие: Творческий разум осилил – убил* («Художник»).

В поэзии В. Маяковского этот довербальный этап представлен как единение сердца и воображения: *Я раньше думал – книги делаются так: пришел поэт, легко разжал уста, и сразу запел вдохновенный простак – пожалуйста! А оказывается – прежде чем начнет петься, долго ходят, размоzóлев от брожения, и тихо барахтаются в тине сердца глупая вобла воображения* («Облако в штанах»).

Такой вид презумпции содержит «зародыш» герметической поэтической формы с ориентиром на основную единицу поэтической коммуникации – строфу: *Но всё мне дорого – туман их появления, Их нарастание в тревожной тишине, Без плана, вспышками идущее сцепленье: Моё мучение и мой восторг оне* (П. Анненский).

Все названные характеристики поэтической языковой личности находят отражение в событии текста, облеченном в поэтическую языковую форму, которой поэт владеет в совершенстве.

Таким образом, *поэтическая языковая личность* является активным субъектом смыслообразования поэтического дискурса, поскольку обладает специфическим поэтическим (образным) мышлением, в основе которого лежит поэтическое воображение (художественная фантазия). Оно, собственно, и определяет креативную речемыслительную деятельность поэта, направленную на событийное создание поэтического текста, обусловленное существующими в сознании довербальным «ощущением поэзии», поэтическими замыслом и формой и мотивированное эстетическим идеалом автора и его стремлением к поэтическому сотворчеству с читателем.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 12.
2. Алефиренко Н.Ф. Концепт и значение: когнитивно-семасиологические корреляции // Жанры речи. – Саратов, 2005. – Вып. 4. Жанр и концепт. – С. 50–63.
3. Тынянов Ю.Н. Блок // Литературный факт. – М., 1993. – С. 224–229.
4. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М., 1966.
5. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций. – СПб., 1996.
6. Тимофеев Л.И. Лирика // Словарь литературоведческих терминов. –

М., 1974. – С. 174.

7. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л., 1977.

8. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1936. – С. 55-56.

9. Песков А.М. Лирика ЛЭС. - М., 1990. – С. 183-185.

10. Алефиренко Н.Ф. Языковое сознание поэта: значение и смысл // Текст и языковая личность. – Томск, 2007. – С. 219-224.

11. Плотникова Л.И. Словотворчество как феномен языковой личности. – Белгород, 2003. – С. 197.

12. Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. – London, 1970. – С. 156.

13. Лосев А.Ф. Теория художественного стиля // Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев, 1994. – С. 257.

14. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.

15. Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст. 1973. – М., 1974. – С. 278.

16. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М., 1986. – С. 134.

О.В. Шаталова,
Московский государственный
областной университет

СЛУЖЕБНЫЕ ЧАСТИ РЕЧИ, ОБРАЗОВАННЫЕ ОТ ГЛАГОЛА БЫТЬ

Статья «Служебные части речи, образованные от глагола БЫТЬ» посвящена лингвистическому анализу союзов и частиц, входящих в словообразовательное гнездо с вершиной БЫТЬ. Рассматривается семантическая структура служебных слов, отмечается их стилистический характер и синтаксическая функция в предложении. В статье представлена эволюция частиц *БЫ*, *БЫЛО* в связи с изменениями, происходившими в системе прошедших времен в истории русского языка.

O. Shatalova

THE STRUCTURAL PARTS OF SPEECH, FORMED FROM THE VERB
“БЫТЬ” (TO BE)

Abstract

The article “The structural parts of speech, formed from the verb “БЫТЬ” (to be)” is devoted to linguistic analysis of conjunctions and particles, which enter the family of words with the top “БЫТЬ” (to be). The paper looks upon the semantic structure of the foresaid parts of speech, marks their stylistic character and syntactic function in a sentence. It represents the evolution of such particles as “БЫ”, “БЫЛО”, which happened during the historical changes in the system of past tenses in the Russian language.

В современном русском языке выделяются части речи, которые представляют собой, с одной стороны, слова полнозначные, самостоятельные, знаменательные; с другой стороны – слова служебные, то есть лексически несамостоятельные, служащие для выражения различных синтаксических отношений (предлоги и союзы), а также для образования аналитических форм или для выражения синтаксических и модальных значений предложения (частицы). Междометия составляют особую группу слов: они служат для выражения эмоционального отношения и субъективных оценок [1].

В истории русского языка сформировалась целая группа служебных слов, образованных от глагола *быть* (*было, бы, бывает* и др.). От глагола *быть* образуются формы будущего времени, основа которых резко отличается от основы инфинитива. И от основы будущего времени образуется ряд форм: *буде, будто*.

Мы можем выделить две группы слов, не имеющих морфологических категорий и выполняющих только служебные функции в синтаксической конструкции. Это союзы и частицы.

К союзам с корнем *бы-* относятся:

Абы – в значении ‘лишь бы, только бы’ – *Возьмем любого работника, абы честный был* [ТСО, 20]. Этот союз относится к простым (однословным) и не членится на морфемы.

Буде – союз. условн. – в значении ‘если’ – *Если доктор по письму поймет мою болезнь, то пусть пропишет что-нибудь, буде пожелает.* Чехов. Нытье [БАС 2, 230]. Данный союз входит в группу простых (однословных) и характеризуется тем, что он не имеет соответствий среди других частей речи, то есть он существует в языке только в качестве союза.

Будто – 1) союз сравнит., который употребляется в сравнительных оборотах и сравнительных придаточных предложениях в значении ‘как, словно’ – *Ты под окном своей светлицы Горюешь, будто на часах.* Пушкин. Няне. Также этот союз может употребляться для выражения условно-предположительного сравнения в значении ‘как бы’ – *К морю лишь подходит он, Вот и слышит будто стон.* Пушкин. Сказка о царе Салтане...; 2) союз изъяснит., который употребляется для выражения сомнения в достоверности сообщаемого в придаточном предложении в значении ‘что’ – *Однажды показалось Алеше, будто спина Ковалева мелькнула в толпе на бирже.* Горбатов. Мое поколение [БАС 2, 233-234].

К частицам с корнем *бы-* в современном русском языке относятся:

Будто – частица, выступающая в разных значениях, а также служащая для выражения разных оттенков субъективного отношения говорящего к содержанию сообщения. Во-первых, частица *будто* употребляется для выражения предположительности высказываемого и выступает в значении ‘словно бы, вроде, кажется’ – [Райский] *не верил их словам, что она была первая красавица в губернии, а он – молодец, и сводил будто женщин с ума.* Гончаров. Обрыв. Во-вторых, эта частица может быть вопросительной и служить для выражения сомнения в правдивости услышанного; в этом случае она выступает в значении ‘разве? неужели? так ли?’ – [Кручинина:] *Я знаю, что в людях есть много благородства, много любви, самоотвержения, особенно в женщинах.* [Незнамов:] *Будто?* А. Островский. Без вины виноватые. В-третьих, *будто* употребляется в отрицательных конструкциях для выражения уверенности в противоположном тому, что утверждается. *Будто ты не знаешь, как сходны, созвучны наши думы?* Герцен, Письма. 1837 г. [БАС 2, 233-234].

Бы (сокращенно **Б**) – формообразующая частица, которая употребляется в сочетании с глаголами в форме прошедшего времени, образуя сослагательное наклонение. Она употребляется для обозначения предположительной (или условно-предположительной) возможности действия. *Всякий, увидев ее в первый раз, нашел бы в ней женщину, каких много в Петербурге.* Гончаров. Обыкновенная история. В придаточной части сложного предложения обозначает действие, обуславливающее собой то, о чем сообщается в главной части. *Когда б разбойника облавою не взяли, То многие еще бы пострадали.* Михалков. Бешеный пес. Частица *бы* может в предложении обозначать различные оттенки желаемости действия: например, собственно желаемость чего-либо – [Николка:] *Хоть бы дивизион наш был скорее готов.* Булгаков. Дни Турбиных; может употребляться для выражения опасения чего-либо (с отрицанием) – *Не опоздать бы только к поезду.* Чехов. Вишневый сад; функционирует со значением предпочтительности, вежливого пожелания чего-либо – *Условие я бы предпочел не подписывать.* Л. Толстой. Письма. 1899 г.; употребляется для выражения вежливо-предупредительного совета, просьбы, предложения (обычно при обращении к кому-либо). – [Марина:] *И чего засуетился? Сидел бы.* Чехов. Дядя Ваня [БАС 2, 281-282].

Было – частица, употребляющаяся при глаголах в формах прошедшего

времени (обычно со значением намерения, желания) и указывающая на то, что какое-либо намерение, желание не было осуществлено в силу каких-либо причин, обстоятельств /*[Кирсанов] нанял было дом у Таврического сада и записался в английский клуб, но внезапно умер от удара.* Тургенев. Отцы и дети/. Частица *было* может сочетаться с формами причастий прошедшего времени; в этом случае она означает, что действие или состояние продолжалось какое-то время /*Прекратившийся было дождь вдруг снова полил.* Симонов. Дни и ночи/ [БАС 2, 286].

В старославянском языке было четыре формы прошедшего времени: аорист, имперфект, перфект и плюсквамперфект. В древнерусском языке плюсквамперфект образовывался двумя способами: 1) с помощью имперфекта от вспомогательного глагола, который присоединялся к отглагольному образованию на *л* от спрягаемого глагола (*бяхъ неслъ*); 2) с помощью перфекта от вспомогательного глагола, который присоединялся к *л*-вому причастию (*былъ есмь неслъ*). Второй способ часто называют «русским», так как он не встречается в памятниках старославянской письменности. Вторая форма плюсквамперфекта оказалась весьма устойчивой и продолжала употребляться даже после исчезновения вспомогательного глагола *есмь* (*былъ неслъ*). Полагают, что сказочный зачин: *жил был, жили были* и т. п. также следует относить к пережиткам «давнопрошедшего» времени.

«Своеобразным преломлением этой формы в современном русском языке является сочетание прошедшего времени с неизменяемым словом *было*: *я пошел было, мы хотели было* и т. п. Значение такого прошедшего времени можно определить как «прерванное прошедшее» или «нерешительное действие, имевшее место в прошлом». Эта форма прошедшего времени, возникавшая еще до того, как плюсквамперфект вовсе вышел из употребления, по памятникам известна только с XVI – XVII вв.» [2].

Необходимо заметить, что некоторые частицы по своему значению и по своим синтаксическим функциям не противостоят резко союзам, а совмещают в себе качества и той и другой части речи. Соответственно в определенную группу можно выделить **частицы-союзы**, к которым относится словоформа ***будто***, совмещающая модальные значения со значениями связующих слов.

В русском языке можно отметить некоторые частицы с корнем ***бы-***, которые при интонационном обособлении сближаются с вводными словами:

Бывает – частица, выступающая в двух значениях: 1) ‘случается, иногда’ – *Даже у девяностолетних стариков играет кровь, и они, бывает, не жалея седых волос, бросаются, покашливая, в битву.* Пришвин. Кащеева цепь; 2) ‘случайно’ – *Что, яблочки кушаете? Я, бывает, вам не помешал?* Чехов. За яблочки [БАС 2, 282].

Бывало – частица со значением ‘случалось в прошлом, прежде, иногда’ – Он возьмет, бывало, ружье, наденет ягдташ и отправится, будто на охоту. Тургенев. Андр. Колосов [БАС 2, 282].

Таким образом, по значению формы *было, бывало, бывает* можно отнести к группе частиц, характеризующих признак (действие или состояние) по его протеканию во времени, по полноте или неполноте осуществления. Однако в частицах *было* и *бывало* также присутствуют и модальные значения: в *было* элемент значения неполноты, неполноценности, в *бывало* – элемент значения припоминания. В той или иной степени модально значимы и частицы-союзы (*будто*), так как модальная окрашенность характерна для всех частиц.

Необходимо отметить, что в группу частиц, образованных от глагола *быть*, входит частица **Есть**, которая по своему происхождению является формой настоящего времени 3 лица ед. числа глагола *быть*. Она является модальной и в диалоге способна функционировать как реплика, выражающая утверждение: – *Выполняйте. – Есть!*

В качестве соединительного слова можно выделить форму повелительного наклонения глагола *быть* – **Будь**. *Пов. накл. от быть*. Это слово употребляется перед разделительным перечислением ряда слов, в значении ‘все равно кто, что’ – *Красная армия никогда не будет воевать против всего народа, будь то поляки, англичане, румыны или французы. Будь - будь (разг.) - кто бы ни, ли – или. Но будь военный, будь он штатский – кто так чувствителен и весел и остер, как Александр Андреич Чацкий?* Грибоедов. Горе от ума [ТСУ, эл.вар.].

Служебные части речи, образованные от глагола *быть*, в современном русском языке в большинстве случаев стилистически маркированы. Так, в толковых словарях [БАС, МАС, ТСУ, ТСО] зафиксированы следующие маркированные единицы: союз **абы** (*прост.*), союз **буде** (*устар. и обл.*), частица **будто** (*разг.*), частица **бывает** в 1 значении (*разг.*), во 2 значении – (*обл.*), частица **бывало** (*разг.*).

По отношению к служебным частям речи семантически дифференцирующую функцию часто выполняют специальные конкретизаторы, то есть слова и словосочетания, которые подключаются к исходному слову и уточняют его значение. Частицы часто контаминируются друг с другом в свободные соединения, например:

Абы как (*прост.*) в значении ‘кое-как, как-нибудь’.

Будто бы, как будто; как будто бы. *Он шел пригнувшись, будто бы в траншее, шел, раздвигая стулья и людей.* Евтушенко. Встреча в Копенгагене; [Нина] опять повернулась к Боброву и даже сделала рукой такое движение, как будто бы хотела прикоснуться к его руке. Куприн. Молох.

Будто бы, что будто, что будто бы. *И снится чудный сон Татьяне. Ей снится, будто бы она Идет по снеговой поляне. Печальной мглой окружена.* Пушкин. Евгений Онегин; *Потом пронесся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева; что будто бы он давно уже там.* Гоголь. Нос.

Будто бы, как будто, как будто бы. *Ваше дело об иске Левашова решено будто бы в вашу пользу, но едва ли что получите.* Карамзин. Письма. 1819 г.; **Точно будто** (*устар.*). *Стих тянется так лениво и вяло, точно будто в какой-нибудь заказной оде прошлого столетия.* Добролюбов. Стих. Плещеева.

Чуть было не... Употребляется для обозначения близкого к осуществлению, но не осуществившегося действия. *Вдруг важное происшествие чуть было не переменяло их взаимных отношений.* Пушкин. Барышня-крестьянка.

Во что бы то ни стало; как бы не так; кто бы ни был, что бы ни было, как бы то ни было; хоть бы хны; хоть бы что.

Вот бы, нужно бы, хоть бы, лишь бы, только бы, так бы и т. п.

Модификации и контаминации **бы** (*только бы, лишь бы, хоть бы и др.*) выражают субъективно-объективную модальность желательности. «Частица речи» **бы** имеет особый грамматический статус при создании категориальной семантики желательности [3]. В работах Е.В. Алтабаевой отмечается, что в

«первично-оптативном значении частицы обладают способностью формировать основную модальность высказывания – ирреально-желательную», «вторично-оптативное значение обогащает основное предикативное значение желательности разнообразными оттенками» [4].

Таким образом, союзы и частицы, образованные от глагола *быть* в русском языке употребляются преимущественно в разговорной речи. Союзы оформляют связь между частями предложения и между отдельными предложениями в тексте, а частицы выражают непосредственные реакции, отношение к сказанному, оценку. Частицы обладают способностью сочетаться друг с другом в определенные комплексные соединения, которые в предложении легко возникают и легко распадаются или видоизменяются.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Русская грамматика. Т. 1. – М., 1980. – с.457.
2. Черных П.Я. Историческая грамматика русского языка. Краткий очерк. Пособие для педагогических институтов. – 2-е изд. – М., 1954. –с. 245.
1. БАС – Большой академический словарь русского языка. – М.-СПб., 2005.
3. Лекант П.А. Очерки по грамматике русского языка. – М., 2002. – с.25.
4. Алтабаева Е.В. Категория оптативности в современном русском языке. М., 2002. – с.35.
5. МАС – Словарь русского языка: В 4-х томах. – М., 1957.
6. ТСО – Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М., 1975.
7. ТСУ – Толковый словарь русского языка: В 4-х томах./Под ред. Ушакова Д.Н. – М., 1935-1940.
8. Алтабаева Е.В. Частицы «бы» в безличных и безглагольных оптативных предложениях // Актуальные проблемы современной педагогической лингвистики / Межвуз. Сб. научн. тр.: Вып. 3. – Мичуринск, 2000. – С. 34-38.

Публикации аспирантов

Д.Г. Анисимов,
Мичуринский государственный
педагогический институт

**ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ В ОПТАТИВНЫХ
ПОЛИПРЕДИКАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЯХ
С СОЮЗОМ ЧТОБЫ**

В статье освещается специфика персональных значений в оптативных полипредикативных конструкциях с союзом *чтобы*. Их персональный план рассматривается как результат сочетания и взаимодействия персональных значений субъекта желания и субъекта, на которого возложено осуществления желания. Автором выделены и проанализированы доминирующие персональные значения, выявлены причины их продуктивности в соответствующем типе предложений.

D. Anisimov

THE PERSONAL MEANINGS IN THE OPTATIVE POLYPREDICATIVE
CONSTRUCTIONS WITH CONJUNCTION 'CHTOBY'

This article focuses on the specifics of the personal meanings in the optative polypredicative constructions with conjunction 'chtoby'. The personal plan of the constructions is presented as a result of combination and interaction of the personal meanings of subject of desire and subject realizing this desire. The author marks and analyzes the dominant personal meanings and uncovers the causes of their predominance.

Языковая категория оптативности представляет собой совокупность взаимно соотнесённых и противопоставленных друг другу единиц, объединённых общим значением – значением желательности. Категория оптативности выступила предметом целого ряда исследований ведущих лингвистов (А.В. Бондарко, Н.Ю. Шведовой, П.А. Леканта и других). Наиболее последовательно, полно и подробно категория оптативности описана в работах Е.В. Алтабаевой [1, 2]. Фрагмент языковой картины мира, репрезентируемый посредством системы средств категории оптативности, представляется оформленным в виде особого концепта – концепта «*желание*» (выделен в работах Е.В. Алтабаевой).

Компонент системы средств категории оптативности, с которым связаны репрезентации желательной семантики, может быть определён как прототипический компонент данной системы. «В структуре категории оптативности прототип сигнализирует об ирреальности действия, события, квалифицируемого говорящим как желательное для субъекта данного действия или события (в том числе и для себя самого). Этим ядерным, «фокусным» компонентом является частица *бы*. Её специфика заключается в том, что, в зависимости от особенностей функционирования, она может маркировать модальные значения

гипотетичности, предположительности, условия, желательности и другие, реализуемые в разных синтаксических конструкциях и контекстных ситуациях» [1].

Выделение частицы *бы* как прототипического компонента категории оптативности неоспоримо свидетельствует о близости (по крайней мере, формальной) желательного (оптатива) и сослагательного наклонений. Для традиционной грамматики данная близость послужила основанием для включения оптативного значения в систему значений сослагательного наклонения. Однако значение волеизъявления сближает оптатив также и с императивом (в данном случае сближение носит скорее семантический характер). Подобное совмещение свойств двух наклонений является ещё одним аргументом в пользу рассмотрения оптатива как специфического языкового явления.

Единство категориальной семантики и средств выражения оптативности может быть представлено в виде функционально-семантического поля оптативности, соседствующего и пересекающегося в своей периферийной области с другими функционально-семантическими полями. В связи с этим представляется весьма актуальным обращение к исследованию единиц, относящихся к периферии функционально-семантического поля оптативности и не получивших должного освещения, в частности – оптативных сложноподчиненных конструкций с союзом *чтобы*.

Не обнаруживая конкретного значения, союз *чтобы*, как и любая другая незначаменная единица, тем не менее, представляется интуитивно соотносённым в сознании с определённым концептом [3]. Необходимо, однако, отметить, что в первую очередь *чтобы* ассоциируется с концептом цели, в то время как ассоциативная связь с концептом «желание» актуализируется преимущественно при наличии в конструкции предиката желания. Подобная соотносённость подтверждается и данными словарей, выносящих на первое место функцию *чтобы* как структурирующего элемента изъяснительных и целевых, а на второе место – желательных конструкций, например: «ЧТОБ И ЧТОБЫ. 1. союз. Присоединяет к главному придаточное предложение с изъяснительным или целевым значением. 2. союз. Присоединяет придаточное предложение, сообщающее о предполагаемом или желательном, должном, допустимом, возможном» [4].

Специфическую тесную соотносённость *чтобы* с прототипическим компонентом системы средств категории оптативности *бы* подчеркивает П.А. Лекант: «Важное место в русской грамматической системе занимает «часть речи» *бы* с собственным категориальным значением оптативности (желательности) и с особой парадигматикой (*бы, чтобы, лишь бы, хоть бы, если бы* и т.п.)...» [5], отмечая при этом, что «в составе союза *бы* проявляет себя как показатель модального ирреального значения» [6].

Представляется весьма интересным рассмотрение вопроса о персональных значениях оптативных полипредикативных конструкций с союзом *чтобы*, поскольку, как отмечается в работах Е.В. Алтабаевой, отличительным признаком оптативных предложений вообще и данных конструкций в частности является полисубъектность, что подразумевает многочисленные и разнообразные соотношения говорящего, субъекта желания и производителя желания [1].

В случае представления субъекта главной предикативной части подчинительной конструкции личным местоимением 1-го лица, наблюдается совпаде-

ние лица говорящего и лица-субъекта желания (говорящий сам выражает свое собственное желание): – *А я не желаю, чтобы на меня проливали каплю света! Знаем мы эти капли! Мы с этими каплями четвертый год в окопах отсиживаемся!* (В. Каверин); – *Вот ты говоришь, жена-а! А кто чужой жене судья? Рази ты можешь мою жену судить? А я, может, не хочу, чтоб ты мою жену судил* (Л. Леонов).

Субъект в главной части может быть выражен местоимением 1-го лица множественного числа *мы*: – *Я всецело на вашей стороне, Инна, – вступился я, – и думаю, что нам придется прибегнуть к чему-нибудь такому, если мы не хотим, чтобы наша милая тройка распалась* (Н. Гумилев); *Нельзя же так с бухты-барахты от ханского феодализма перейти к организованному социализму. Мы желаем, чтобы из тьмы и темноты, из духовной нищеты складывались национальные типы – киргиз, туркмен, монголы...* (Вс. Иванов). В данном случае субъектом желания является определенная группа лиц, а один из ее членов выступает в качестве говорящего, выразителя желания всей группы.

В ряде случаев субъект может быть представлен имплицитно, однако персональная принадлежность конструкции легко восстанавливается из контекста: – *Кирилл Михеич приходил, хотела в милицию послать, чтоб арестовали его, не посмела... а если важное что?* (Вс. Иванов). На персональность может указывать и грамматическая форма предиката-оптативного глагола: – *А-а, – холодно внимает отец. – Тянет тебя в тюрьму, Петруша. Жрать, что ли, тебе на свободе нечего? – Мне-то есть что, – с мягкой настойчивостью отвечает Петр. – Хотим, чтоб все, папаша, жрали...* (Л. Леонов). В вышеприведенных примерах представлено значение 1-го синтаксического лица.

В конструкциях с субъектом в главной предикативной части, выраженным личным местоимением 3-го лица или существительным, субъект желания и говорящий представляют собой два разных лица: позиция субъекта желания совпадает с позицией субъекта главной предикативной части, позиция говорящего, как правило, представлена имплицитно: *На основании прилагаемых к докладной записке бумаг, начальник отряда Кривенко требовал, чтобы назначенный гражданин был расстрелян...* (В. Каверин); *Семен стоял возле шуб и напряженно низал Настю неморгающим взглядом, точно хотел, чтоб еще больше безумела краска Настиных щек* (Л. Леонов).

К плану 3-го синтаксического лица относятся также случаи авторского олицетворения, когда какие-либо желания приписываются неодушевленным предметам: *Настя поднимает с пола недочитанную книжку, пробует читать. Строчки прыгают, меняются местами буквы, не хотят, чтоб их читали* (Л. Леонов); *У отца в то время ширились дела, требовали и воли, и глаза, и времени. Каждый винтик в общей машине хотел, чтоб и за ним присмотр да хлопоты были* (Л. Леонов). Наибольшей частотности употребления подобные конструкции достигают, несомненно, в языке художественной литературы, и в значительно меньшей степени они характерны для разговорной речи.

Немногочисленную группу, свойственную, прежде всего, диалогической речи и вопросительных предложений, составляют сложноподчиненные конструкции с союзом *чтобы*, отнесенные к плану 2-го синтаксического лица: *Протоиерей, продергивая в рукава руки, бормотал: – Кто ищет-то? Бог с тобой... – Залезай, – визжала попадьа. – Хочешь, чтоб зарезали? Ждать будешь?*

(Вс. Иванов); – *Так, значит, вы стоите за то, чтобы отдать Россию немцам на выучку?* (В. Каверин).

Малоупотребительность данных конструкций может быть объяснена особенностями русского языкового сознания. Человек, как правило, выражает свои желания самостоятельно, выступая одновременно и как субъект желания, и как говорящий. Допускается репрезентация говорящим желаний третьего лица (в художественном повествовании либо в ситуации диалога (полилога) при условии отсутствия субъекта желания). А вот репрезентация желания присутствующего лица, также принимающего участие в полилоге, считается неуместной (поскольку субъект желания присутствует, он может выразить свое желание сам или предпочтет о нем умолчать), за исключением ситуации риторического вопроса либо «переспроса».

Если главная предикативная часть сложноподчиненного предложения представлена синтаксически бессубъектной (безличной) конструкцией, выражение персонального плана берет на себя субъект семантический, то есть дополнение в форме дательного падежа. Подобные высказывания в большинстве случаев также могут быть отнесены к 1-му либо 3-му лицу, 2-е лицо для них нехарактерно: *Капитан Незеласов бежал внутри поезда, грозил револьвером, и ему хотелось закричать громче, чтобы крик прорвал обитые кошмой и сталью стенки вагонов* (Вс. Иванов); *Душе было гадко, а тело безумело и начало качаться, как маятник. Все вещи дразнили, точно хотелось им, чтоб хватили их о пол и расхрустнули каблуком* (Л. Леонов).

Ситуация, в которой носитель желания делегирует все или часть своих полномочий третьему лицу, предоставляя ему роль непосредственного исполнителя желаемого, в то время как субъект желания оставляет за собой функцию репрезентации желания и, реже, более или менее активного побуждения третьего лица к действию, вызывает особый интерес. Субъект-производитель желаемого действия ассоциируется в исследуемых конструкциях с грамматическим субъектом, только, в отличие от субъекта желания, не главной, а придаточной части: *Чередниченко дал служителю ещё рубль, попросил, чтобы он узнал у администратора адрес Евы* (В. Шукшин); – *А вдруг они не золотые? – спросил любимый сын лейтенанта, которому очень хотелось, чтобы Паниковский возможно скорее развеял его сомнения* (И. Ильф, Е. Петров).

В зависимости от семантики и грамматической формы субъекта придаточная часть оптативной полипредикативной конструкции с союзом *чтобы* может быть отнесена к любому из трех лиц, однако употребление 2-го и 3-го лица является значительно более распространенными: – *Я пришла сказать тебе, что теперь я буду с тобой, папа. Не надо плакать, перестань. Я не хотела, чтоб ты там унижался...* (В. Шукшин); – *Бедная моя, бедная, – сказал я ей, – я не допущу, чтобы ты это сделала. Со мною будет нехорошо, и я не хочу, чтобы ты погибала вместе со мной* (М. Булгаков); – *Вот и я таким же пришел, как они, – зашептал он с болезненной страстностью. – Не хочу, чтоб и они вот так же без жизни жили...* (Л. Леонов); *Ивану не хотелось, чтоб мать провожала его, не хотелось, чтоб люди глазели в окна и говорили: «Ванька-то... уезжает, што ль, куда?»* (В. Шукшин).

Случаи принадлежности придаточной части к плану 1-го синтаксического лица встречаются достаточно редко. По-видимому, это связано с тем, что говорящий, как правило, отождествляет себя с субъектом желания, но не с его

производителем. Объяснима и вопросительная функциональная квалификация подобных конструкций: говорящий, являясь субъектом-производителем желания, осведомляется у субъекта желания, какие действия ему следует предпринять: – *Чем хочешь ты, чтобы я поклялся? – спросил, очень оживившись, развязанный* (М. Булгаков); *Я хочу есть! Ведь я все равно не уйду! Может быть, вы хотите, чтобы я спел вам серенаду Шуберта «Легкою стопой ты приди, друг мой»? Я могу!* (И. Ильф, Е. Петров).

Так же, как и субъект желания, субъект-производитель действия может быть неопределённым и неконкретизированным, особенно в ситуациях, когда он заведомо неизвестен или когда для субъекта желания важен в первую очередь сам факт исполнения желания, независимо от исполнителя: *У нас двое посторонних: красавица, которая хнычет и умоляет, чтобы ее оставили при госпоже, и кроме того, с ней, прошу прощения, ее боров* (М. Булгаков); – *Японца я знаю, – торопливо, обливая слюной бороду, бормотал старик, – японец хочет, чтоб в его веру перешли* (Вс. Иванов). В подобных случаях определение принадлежности высказывания к какому-то лицу представляется весьма затруднительным и возможно только путем логического анализа с привлечением достаточно широкого контекстного окружения.

В ряде случаев осуществление желания не связано в сознании субъекта желания с каким бы то ни было лицом, а наступление желаемого состояния мыслится происходящим как бы «само по себе», без чьего-либо активного участия: *Ни черта мне не нужно, абсолютно ни черта. Кроме того, чтобы нашей матери было хорошо* (Ю. Трифонов); – *Ах, если так, то, конечно, придется строить новое здание. – Оно будет построено, мессир, – отозвался Коровьев, – смею уверить вас в этом. – Ну, что ж, остается пожелать, чтобы оно было лучше прежнего, – заметил Воланд* (М. Булгаков). Специфика данных конструкций заключается в отсутствии в них субъекта-производителя действия.

Таким образом, персональный план оптативных подчинительных конструкций с союзом *чтобы*, оформленный сочетанием и взаимодействием персональных характеристик субъекта желания и субъекта-производителя действия, представлен целым спектром возможных вариантов. К числу наиболее характерных признаков данных конструкций следует отнести преобладание значений 1-го и 3-го лица в главной и 2-го и 3-го лица в придаточной предикативной части, что может быть мотивировано как особенностями русского языкового сознания и речевого этикета, так и спецификой выражаемого в исследуемых конструкциях оптативного значения. Также необходимо отметить, что если в придаточной предикативной части возможно отсутствие конкретного исполнителя желания, то в главной части, персональный план которой коррелирует с лицом-субъектом желания, бессубъектность недопустима, поскольку наличие субъекта желания является обязательной составляющей ситуации желания.

Союз *чтобы* как компонент системы средств категории оптативности, способный в то же время структурировать конструкции с побудительной и целевой семантикой, представляет собой наглядный пример единицы, находящейся в зоне пересечения функционально-семантических полей оптативности, императивности и целеполагания: *Мать бьётся из последних сил, хочет, чтоб Юра окончил десятилетку* (В. Шукшин) – желание; *По крайней мере, пятая часть жалованья уходила у Треухова на выпуск иностранной технической*

литературы. *Чтобы сводить концы с концами, он бросил курить* (И. Ильф, Е. Петров) – цель; *Мы требуем, чтобы нас учили испанскому языку, – нет, учат немецкому* (А. Солженицын) – повеление. Тесная связь концептуального содержания желания и цели, позволяющая рассматривать желание как зарождающуюся неоформленную цель, а цель, соответственно, как желание, ставшее «руководством к действию» представляется очевидной.

Поскольку союз *чтобы* способен грамматически маркировать не только желание, но и цель, и побуждение, в подчинительных конструкциях с союзом *чтобы* значительную роль в репрезентации концепта *желание* играет контактное слово (чаще всего глагол), семантика которого во многом определяет оттенок и степень выраженного в конструкции желания: *Степан Григорьевич хотел, чтоб он написал в тюрьме то, чего ему не дали на воле* (А. Солженицын); *Христи был именно тот человек, который не менее правления желал, чтобы Рабкоммуна стояла бы невредимо мышастой громадой, а не упала бы в прах* (М. Булгаков). Союз *чтобы* выступает в качестве интерпретационного компонента системы средств категории оптативности и выполняет в предложении конституирующую функцию.

Союз *чтобы* оформляет не только синтаксическую, но и логическую связь между предикативными частями, сигнализируя о том, какая из них содержит информацию о субъекте, а какая – об объекте желания, поскольку в подавляющем большинстве случаев данные о субъекте желания находятся в препозиции, в главной предикативной части, а данные об объекте, содержании желания – в постпозиции относительно союза *чтобы*.

В целом оптативные сложноподчинённые конструкции с союзом *чтобы* являются достаточно продуктивным средством выражения желания в русском языке. Вместе с тем стоит отметить, что сложность и развёрнутость данных конструкций, обуславливающая их преимущественное использование в книжной речи (в разговорной речи более распространены их упрощённые семантические аналоги: *Я хочу, чтобы ты помог мне – Помоги мне – Помог бы ты мне*), а также тесное переплетение сем желания, цели и повеления в семантической структуре подчинительных конструкций с *чтобы* не позволяет считать данные конструкции ядерными элементами в системе средств категории оптативности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Алтабаева Е.В. Категория оптативности в современном русском языке. – М., 2002. – С. 26, 135.
2. Алтабаева Е.В. Оптативные предложения в современном русском языке. – Мичуринск, 2003.
3. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов, 2001.
4. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М., 1999. – С. 888.
5. Лекант П.А. К вопросу о грамматическом статусе частиц / Грамматические категории слова и предложения. – Москва, 2007. – С. 46.
6. Современный русский язык / Под ред. П.А. Леканта. – М., 2001. – С. 522.

И. О. Воробьёва,
Российская таможенная
академия

ИСТОРИЯ НАИМЕНОВАНИЙ НЕКОТОРЫХ ДЕНЕЖНЫХ ЕДИНИЦ РУССКОГО ГОСУДАРСТВА В XV – XVI ВВ.

В статье представлена история образования некоторых названий денежных единиц Русского государства в XV – XVI веках. Рассматриваются наименования исконно русские по своему происхождению. В качестве иллюстративного материала использованы словари и произведения художественной литературы.

I. Vorobyova

THE HISTORY OF DENOMINATIONS OF SOME MONETARY UNITS OF RUSSIAN STATE IN XV – XVI CENTURIES

Abstract

This article gives the history of formation of some denominations of monetary units of Russian State in XV–XVI centuries. We consider denominations of monetary units of Russian original. As illustration we use dictionaries and fiction.

В Русском государстве долгое время не было единой денежной системы, что было связано с определенными экономическими и политическими причинами. В стране имели хождение самые разные монеты: периода Киевской Руси, иностранные и деньги, вычеканенные на монетных дворах русских княжеств. В статье рассматривается история некоторых исконно русских названий денежных единиц Русского государства в XV – XVI веках.

Во время монголо-татарского нашествия серебряные гривны стали делить пополам, вес слитков из серебра уменьшался, но цена оставалась прежней. Так появились рубли.

Слово *рубль* довольно раннего происхождения, так как его можно обнаружить в древнерусских памятниках с XIII века: *И повелѣ Янъ вложити рубль в уста има* (Срезневский, 3, 182). К моменту фиксирования этого слова в языке оно обозначало *обрубок, клеп.* В значении денежной единицы слово стало употребляться только в XIV – XV веках.

Далее семантика слова расширяется, появляются значения, характерные для слова *гривна*:

1) рубль серебра – платёжный слиток серебра стандартной формы и устойчивого веса: *Сей чашец указал яз Митрию Володимировичу, какие дары готовить Даниару: на полсотню московских рублей седло с убором, да шубу, да полсотню рублей в отвес...* (В. Язвицкий).

2) серебряная монета (в XV – XVI вв.), слово *рубль* в этом значении позже трансформировалось в *рублевик*: *На рублевиках надпись: наше (царское) имя, а въ письмъ челоуѣкъ на конь* (СлРЯ XI – XVII, 22, 228).

3) денежное взыскание, штраф: *За вину свою мы платим тебе, великому князю, убытки и протори 15000 рублёв деньгами серебром* (В. Язвицкий). (Описанная сцена относится к XV веку, такая сумма весила 1300 кг, поэтому

здесь слово *рубль* можно рассматривать и как весовую единицу, и как штраф, и как серебряные монеты).

4) деньги вообще: *Взял он товару на сотни рублей* (В. Артамонов); *Не щадили москвитяне ни рублей, ни трудов на благолепие домов божиих* (А.К. Толстой).

5) рубль по месту чеканки – новгородский рубль или московский рубль: *Обещал нам каждому по 5 рублёв новгородских старых! ...на 10 рублей московских с лишком взяли* (В. Язвицкий).

Итак, рубль как денежная единица принят в московской системе с середины XV века.

Начиная с XII века, в древнерусских памятниках появляется слово *полтина*, до XIV – XV веков оно существует в одном значении – ‘обрубленный слиток’, как наименование денежной единицы сформировалось в XV – XVI в результате деления рубля пополам.

Многие этимологи [1] рассматривают данное слово как слияние слов *полъ* и *тина*, где *полъ* – это ‘половина’, а *тина* образовано от старославянского глагола *тати* – ‘рубить, сечь, резать’. Менее убедительной является трактовка Розова, который считает, что слово «полтина» образовано с помощью суффикса *-тъ* от слова *полъ* – ‘половина’ [2], но слово *полтъ*, *полотки* обычно известны в значении ‘половины туши’: *А мы, брат, здесь полотками питались, - грустно молвил Стёпа, - да, впрочем, вчера последний прикончили. Finis poltcorum!* (М.Е. Салтыков-Щедрин).

Итак, в первоначальном значении ‘обрубленный слиток’ слово *полтина* просуществовало до XV века. Затем его семантика расширяется, появляются значения:

1) денежная единица достоинством в половину рубля: *Оброк был положен, господине, неслыханный, в полтину...* (В. Язвицкий).

2) средства к существованию, деньги вообще, достаток: *Вы мои приятели ведаете что благодатию бжю у меня полтъина своя есть про свою нужду.* (СлРЯ XI – XVII, 16, 257).

В современном русском языке слово *полтина* считается устаревшим, но ещё в XX веке широко было распространено слово *полтинник* (монета в половину рубля). Оно также известно с XV века. Слово *полтинник* образовано от слова *полтина* с помощью суффикса *-никъ*. В современном русском языке сейчас малоупотребительно и встречается в просторечии, в речи пожилых людей.

Самой мелкой монетой (1/4 копейки, 1/40 гривны, 1/400 рубля) среди денежных единиц Русского государства была полушка. В памятниках письменности отмечается с XVI века. Первоначально означало полденьги, денежки.

Дрожащей рукой нащупал <Василий III> полушку и бросил её под ноги старухи (В. Артамонов).

М. Фасмер считал, что слово *полушка* образовано от слова *полуха*, *полмонеты* [3]. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля слово *полушка* объясняется слиянием слов *пол* и *уха* (например, куницы) [4]. Г. Майер [5] рассматривает данное слово как производное от древнерусского слова *пулъ*, что означало ‘медная мелкая монета’, и само слово это восходит к турецкому *pil*. Слово *полушка* редко употребляется уже в XVIII – XIX века.

Копейка – одно из самых поздних по происхождению названий денеж-

ных единиц. Ее начинают чеканить из серебра в 30-е годы XVI века. Копейку можно назвать основной, кроме рубля, денежной единицей формирующегося государства. Именно эту денежную единицу использует Елена Глинская для совершенствования денежной, а вместе с ней и всей экономической системы, чтобы выйти из кризиса.

В 1535 – 1538 годах Елена Глинская, управлявшая страной за малолетнего сына (будущего царя Ивана Грозного), провела первую денежную реформу в государстве. На Руси до этого ходили монеты самого разного достоинства, сорта и веса. Деньги, изготавливавшиеся в Новгороде, называли *новгородками*, в Московском княжестве – *московками*, долгое время каждый удельный князь имел право чеканить свои монеты. Известно, что в Новгороде *новгородки* весили больше, *московки* – меньше.

Надо отметить, что копейка всегда воспринималась как мелкая денежная счётная единица или мелкие деньги вообще: *Дай, дай, копеечку* (А. Пушкин).

По поводу происхождения данного слова большинство исследователей [6] считает, что его название произошло от слова *копьё*, так как на монете был изображён великий князь верхом на коне с копьём в руке (или Георгий-Победоносец – покровитель Москвы). Это предположение нам представляется наиболее вероятным, хотя есть и другие версии. Известно, что до Елены Глинской всадника на монете изображали с саблей, и деньги называли *сабляницами*.

...При бабке
Я при твоей, при матушке Олене
Васильевне, уже денежником был,
Чеканил деньги по ее указу
Копейные, на коих ноне князь
Великий знатен с копием в руке, –
Оттоль они и стали называться
Копейными... (А.К. Толстой).

Брандт [7] относит слово *копейка* к тому же корню, что и слово *копить*.

Существует и третья точка зрения. Локоч утверждает, что слово *копейка* заимствовано из тюркского слова *корек*, что в переводе означает ‘собака’ [8]. Такое, на первый взгляд, несколько нелогичное заключение было сделано потому, что на монете изображалась собака. Но не надо забывать о том, что в те времена государство не только чеканило собственные деньги, но использовало чужие как товар.

Название денежной единицы *копейка* получило широкое распространение в других славянских и неславянских языках, по мнению П.Я. Черных, произошли заимствования из русского языка: [9]

- 1) французский *кореск* : *сореск*;
- 2) немецкий *Кореке*;
- 3) болгарский *копейка*;
- 4) чешский *кореука*;
- 5) словацкий *кореука*;
- 6) польский *коріеука*.

В современном русском языке слово *копейка* имеет широкое распространение и в литературном языке, и в просторечии.

Особое место, как мы считаем, занимает такая денежная единица как *корабленник* (*корабельник*). Этим исконно русским словом по происхождению

называли иностранные монеты, имевшие хождение в Русском государстве в XV–XVI веках. Это были золотые монеты с изображением корабля, чеканились они в Англии. Возможно, это были нобили – английские золотые монеты XII–XVIII вв. Монеты на Руси принимались как свои, имели хождение наряду с местными деньгами: *Был ласков всё время, принял дары от вотчины своей новгородской: два поставы сукна ипского, два зуба рыбьих, 20 золотых корабельников да бочку вина сладкого.* (В. Язвицкий); *...в награду за весёлое слово бросал им целый корабельник* (А.К. Толстой); *Иные архиепископы раздают золотые корабельники князьям и боярам, чтобы быть в почёте* (В. Артамонов).

Возможно, иностранное название *нобили* не прижилось из-за малого количества монет, потому что, в основном, *корабельники* чеканились из золота. Эти монеты так и назывались *золотые корабельники* и часто использовались не только в качестве денежной единицы, но и в качестве товара как такового. К середине XVI века цена *корабленника* составляла 36 алтын. Постепенно эти монеты выходят из употребления, так как они являются по существу денежной единицей иностранного государства.

Как мы видим, вместе с формированием государства складывается денежная система. К окончанию процесса образования государства устаревшие понятия, такие как *гривна*, *московка*, *новгородка*, *полушка* и ряд других будут вытеснены новыми *рубль*, *копейка*, которым будет суждено дожить до наших дней.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т. 3. – М., 2007. – С. 318; Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. – М., 1997. – С.245; Трубачев О.Н. Этимологический словарь славянских языков. Электронная версия. <http://u1468.31.spybl.com/cntp=38f=8p18m=0.9503724996384935>.

2. Розов. SbornikPracíI.SjezduSlovanskýchFilologůvPraze, 1932. (по Фасмеру М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т.3. – М., 2007. – С. 318).

3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т. 3. – М., 2007. – С. 319.

4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т.3. – М., 1994. – С. 254.

5. Г.Майер (G.. Meyer) Türkische Studien, 1, 64. (по Фасмеру М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т.3. – М., 2007. – С. 319).

6. Соболевский А.И. Лекции по истории русского языка. – М., 1907. С. 347; Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т. 3. – М., 2007. – С. 317 - 318; Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2-х т. Т. 1. – М., 2006. – С. 427; Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. – М., 1997. – С. 147.

7. Брандт РФВ 22, 140. (по Фасмеру М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т.3. – М., 2007. – С. 319). РФВ – Русский Филологический Вестник.

8. Локоч К. (по Фасмеру М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т.3. – М., 2007. – С. 318).

9. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2-х т. Т. 1. – М., 2006. – С. 427.

СЛОВАРИ

1. СлРЯ XI – XVII вв. – Словарь литературного русского языка XI – XVII вв. / Под ред. Бархударова С.Г. - М., вых. с 1975.
2. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. – М., 1958.

А.А. Михеева,
Московский государственный
областной университет

СОСТАВ И ЗНАЧЕНИЕ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ ДЛЯ СОЗДАНИЯ РОМАННОГО ТЕКСТА

В статье представлен анализ состава и семантики собственных имен существительных, показана их роль в создании текста романа Н.С. Лескова «Обойденные».

A. Mikheeva
**STRUCTURE AND MEANING OF PROPER NAMES FOR CREATING OF A
NOVEL**

Abstract

The paper shows the analysis of structure and semantic of proper names. Their role is demonstrated on example of creating the novel «Taken in» by N. Leskov.

Единицы проприальной лексики привлекают исследователей как самая большая загадка произведения: почему автор выбрал именно такие имена для своих героев? «Неслучайность употребления имен собственных свойственно любому типу текста» Имя литературного персонажа важно при анализе текста романа, так как каждый антропоним можно рассматривать как его (персонажа) характеристику, как своеобразное свидетельство неповторимости поименованного. «Имя персонажа становится значимой единицей языка, передающей определенное содержание, определенное представление о чем-либо, являющемся тем или иным «витком» художественной мысли... Смысловый объем имени литературного героя обычно предстает как смешанное, взаимосвязанное и взаимообусловленное сосуществование смыслов... всего того, что можно воспринимать как «культурное значение» или же как культурологическую со-держательность, как культурную значимость»[1].

Существуют различные классификации имен собственных. Для анализа художественного текста, как нам представляется, важна классификация по признакам, позволяющим описать имя собственное как структурную единицу художественного пространства, в котором герои этого «романного» пространства действуют по воле автора, причем имя каждого из них соотносится с интенцией автора.

Л.В. Алешина называет два семантических полюса антропонимической лексики: «предельно незначимый (исключительно понятийный) и сверхзначимый» [2], выделяет в общем языке две группы антропонимов. Одна определена как национальный антропологический инвентарь, отражаемый словами личных имен и фамилий. В их семантическом наполнении превалирует понятийный компонент, определяющими являются семы 'пол', 'лицо'; добавим, что менее явно отражается сема 'национальность', на синхронном уровне практически отсутствует представление о социальном положении. Вторая же составлена из имен национального антропологического фонда, «единицы которого прочно связаны в сознании большинства носителей данного языка с экстралингвистическими энциклопедическими знаниями о референте

имени»[там же]. Они названы сверхзначимыми, используются как база для отантропонимических образований, с ними связана тенденция к переходу в нарицательные имена.

Нам представляется целесообразным распределить имена собственные, выделенные в романе «Обойденные», по следующим группам.

1) Имена реальных лиц – личные имена, отчества, фамилии, псевдонимы, прозвища (27 единиц). В основном они используются как авторитетные, прямо связанные с историческими лицами, высказываниям или жизненным утверждениям которых следуют по воле автора герои романа.

Во-первых, это имена писателей, поэтов, критиков: *Белинский* Виссарион Григорьевич, русский литературный критик (1811-1848); *Гете* Иоганн Вольфганг, немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель (1749-1832); *Давыдов* Денис Васильевич, поэт и воин, участник Отечественной войны 1812 года (1784-1839); *Жюль Жерар* – французский путешественник и писатель (1817-1864); *Мицкевич* Адам, известный польский поэт, деятель национально-освободительного движения (1798-1855); *Мюссе* Альфред, французский писатель (1810-1857); *Некрасов* Николай Алексеевич, поэт, (1821-1877); *Сен-Пьер* Бернарден, французский писатель, последователь *Жан-Жака Руссо*, (1737-1814); *Шекспир* Уильям, английский драматург, поэт (1564-1616) и др. Например: «Ну, вот читайте мне *Лермонтова* — я его никому не отдала», — и Даша, достав из-под подушки роскошно переплетенное издание стихотворений *Лермонтова*, подала его *Долинскому* (87).

Во-вторых, это имена царей, императоров: *Александр Павлович* – Российский император Александр I (1777-1825), старший сын Павла I; *Наполеон III* – Луи Наполеон Бонапарт, французский император в 1852-1870, (1808-1873); *Соломон* – царь Израильско-Иудейского царства в 965-928 до н.э., согласно библейской традиции, величайший мудрец всех времен: «И этот царь! — говорила она, складывая с умилением свои аристократические руки и снова улетающая в свое прошлое. — Этот божественный, прекрасный *Александр Павлович*! Этот благороднейший рыцарь! Этот джентльмен с головы до ног!» (199).

Другие подгруппы в нашей классификации представлены единичными онимами. Это (3-я подгруппа) имя, которое носил художник – *Айвазовский* Иван Константинович, известный маринист (1817-1900): *Не нужно много трудиться над описанием этих сине-розовых вечеров береговых мест Средиземного моря: ни Айвазовского кисть, ни самое художественное перо все-таки не передают их верно* (137).

Отмечено имя государственного деятеля (4-ая группа): *Потемкин-Таврический* Григорий Александрович, российский государственный и военный деятель, ген.-фельдмаршал (1739-1791): *Доводилась она как-то сродни князю Потемкину-Таврическому ...* (6).

Имя философа (5-ая группа): *Спиноза* Бенедикт, нидерландский философ, (1632-1677): *Остановясь у столика, на котором стояла лампа, он вытащил из-под нее небольшую книжечку избранных мыслей из учения Спинозы, перелистывал небрежно страницы и вдруг остановился* (203).

Также к единичным относим следующие имена собственные: *Иппократ* – врач Иппократ (ок. 460-ок. 370 до н.э.); *Картуш* Луи Доминик, атаман шайки разбойников, действовавших в Париже и его окрестностях, (1693-1721); *Орсини* Феличе, в 1858 совершил покушение на Наполеона III, (1819-1858); *Пал-*

кин – ресторатор, ресторан назван по имени владельца; *Плюо* – французский автор исторических трудов, книги «Жизнь Кальвина»; *Тавянский* Анджей, основатель религиозно-мистической секты и одного из центров польского миссионерства 1799-1878 и др. Например: *Быть может, что Картуш шнырял когда-нибудь лисицей прежде, иль волком рыщет нынче Пугачев...*(205).

2) Имена вымышленных лиц (26 единиц). За исключением нескольких (типа *Мцыри*, *Хаджи Абрек*, *боярин Орша*), указывающих на название произведения, следовательно, и на автора, мы отмечаем прецедентные имена, взятые писателем из общеизвестных произведений других авторов, в которых заложены необходимые для подкрепления его прагматических интенций идеи верности, преданности, любви, тоскующего одиночества, воли, борьбы и свободолюбия. Они служат Н.С. Лескову для сравнения героев романа «Обойденные», их поступков с яркими представителями персонажной зоны других произведений:

а) литературные герои: *Дамаянти*, *Наль* (героиня поэмы В.А. Жуковского «Наль и Дамаянти», любящие супруги); *Мцыри* (герой поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри»); *Офелия* (героиня драмы Шекспира); *Софья Павловна* (героиня комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», дочь Фамусова); *Тазит* (герой поэмы А.С. Пушкина «Тазит»); *Хаджи Абрек* (герой поэмы М. Ю. Лермонтова «Хаджи Абрек»); *Фигаро* (герой комедии Пьера Огюстена Бомарше «Севильский цирюльник» (1775), «Женитьба Фигаро» (1784) и мелодрамы «Преступная мать» (1794)) и др. Например: «*И вы тоже ведь очень... этаким интересным Наль, тоскующий о Дамаянти, а, однако, я чувствовала, что там было нужно молиться, и я молилась, а вы...*» (141); *Помните, как Кречинский говорит о деньгах...* (63).

Следует отметить, что часть имен повторяется в иных произведениях писателя, что говорит об их важности, о занимаемой ими светлой зоне в МЛК [ср. 3,4]

б) мифологические персонажи: *Аргус* (в греческой мифологии – многоглазый великан-сторож) [5] *Он большой наш друг и, к несчастью его, совершенно слепой Аргус, — отвечала Дора* (55);

в) теонимы – имена богов в политеистических религиях, представлены 3 онимами: *Меркурий* (Mercurius, от merx, «товар», mercare «торговать»; в римск. мифологии бог торговли, отождествлявшийся с Гермесом. Отождествление Меркурия с Гермесом привело к усложнению его образа, он становится проводником душ в мире мертвых); *Сатурн* (Saturnus, один из древнейших римских богов, происхождение имени Сатурн, связывающееся в народной этимологии с корнем sat «сеять», что делает его богом посева, семян, но современными учеными это отвергается, как и определение его, как хтонического божества мира мертвых); *Юпитер* (Juppiter, Jovis Parter от iuvare «помогать», первоначально Diovis «блестящий», Diespiter, Diespater, «отец дня», в римск. мифологии бог неба, дневного света, грозы, царь богов, отождествляющийся с греч. Зевсом) [5]. См.: «*Ну, знаете, как это там: Юпитер посылал Меркурия отыскать никогда не любивших женщин?*» (144); *Головы горели и туманились; сердца замирали в сладком томленьи, а песочные часы Сатурна пересыпались обыкновенным порядком, и ночь раскинула над усталой землей свое прохладное одеяло* (158);

г) культонимы – имена, связанные с монотеистическими религиями, их зафиксировано 16: *Георгий (Победоносец)* (от georgos – земледелец); *св. Николай* (Николай - победитель народа) (Деян. 6.5) — аналог. Никанор, очевидно, из

Антиохии. Никанор (победный) (Деян. 6.5) — один из семи человек «изведанных, исполненных Святого Духа и мудрости» (ст. 3), избранных Иерусалимской общиной верующих, чтобы «пещись о столах» (ст. 2), то есть заботиться о малоимущих и раздавать им дары, приносимые другими христианами. Позже такие служители стали называться диаконами [6]; *св. Сусанна* (Сусанна (Лк. 8:1-3), одна из святых жен, сопутствовавших Христу и служивших Ему именем своим, когда Он благовествовал о царствии Божиим») [7] и др. Например: *...все это так и рисуется в воображении... и еще выше лучезарный лик св. Николы, "скорого в бедах помощника", Георгий на белом, как кипень, коне, реющий в высоком голубом небе... (15-16).*

«Содержательная сторона имени персонажа взаимодействует с семантическим фоном текста и участвует в формировании художественного образа. Смысловые оттенки собственного имени, его социальный, стилистический характер повышают экспрессивность художественного текста, при этом могут быть использованы выразительные возможности как личного имени и отчества персонажа, так и фамилии и прозвища».

Вопрос о мотивации онимов связан с проблемой семантики имени собственного. Особенности семантики и функций имен существительных (как средств номинации и предикации) выявляются языковедами в связи с тем, что в роли субъекта или предиката слово «по-разному реализует свое семантическое содержание» [8].

Имя литературного персонажа — это знак художественного образа, отражение его сущности, являющее некую идею, воплощенную в нем автором. Выбор имени литературного типа обусловлен отношением автора к своему герою, художественная номинация — имя — обладает информативно-оценочным потенциалом, а также фоносемантизацией, то есть звуковое оформление имени несет особый смысл. В «Обойденных» насчитывается приблизительно равное количество героев мужского (27) и женского (32) пола, но следует отметить, что все решающие роли в романе Н.С. Лесков отдает женщинам: *княгине Сурской Ирине Васильевне, Долинской Ульяне Петровне, Азовцовой Юлии Петровне и сестрам Анне и Доре Прохоровым*. Антропологическое пространство персонажей романа, обладающих значимым именем, можно разбить на классы.

— Герои, привлеченные для развития сюжета, поставленные в сложные жизненные ситуации, перед выбором, представлены 6 онимами: *Дарья, Даша, Дора Прохорова* (Дарья; стар. Дария [женск. к Дарий], Дарий стар. редк. [греч. Dareos — имя трех царей древ. Персии VI-IV вв. до н. э.]); *Дора, Дорушка* (уменьшит. омонимично и перекликается с эстетических целях с Феодора, разг. Феодора и Дора; женск. к Феодор, Федор прост. [от греч. theos — бог и doron — дар]); *Анна Михайловна Прохорова* (др.-евр. имя Hanna. От Hen — грация, миловидность); *Илья Макарович Журавка* (др.-евр. имя Eliiah, Eliahu — Яхве — мой бог); *Юлия Петровна Азовцова, Юлочка, Юла* (римск. женск. имя Julia); *Ульяна Петровна Долинская* (женск. к Юлиан; римск. лич. имя Julianus от лат. притяж прил. Julius — Юлиев); *Нестор Игнатьевич Долинский* (греч. личное имя Nestor); *Гостей у Анны Михайловны и у Дорушки бывало немного; даже можно сказать, что, кроме Ильи Макаровича, у них почти никто не бывал, но к Долинскому кое-кто таки навертывался, особенно из газетчиков (56).*

Следует также отметить, что «антропоним, употребляемый на всем пространстве текста и повторяющийся чаще других, с большой вероятностью указывает на его главного героя». В тексте романа «Обойденные» наиболее час-

тотные в употреблении имена принадлежат трем героям, занимающим, безусловно, главенствующую позицию: *Долинский Нестор Игнатьевич, Несторка, Сторя* (имя/фамилия персонажа упоминаются в тексте около 1105 раз); *Дарья Михайловна, Даша, Дора, Дорушка* (около 858 раз); *Анна Михайловна, Аня, Анечка* (более 570 раз). (Ср. имя второстепенного персонажа – Анна Анисимовна – около 30 раз).

– Герои второго плана, служащие автору для создания фона, представлены 57 онимами, например: *Анна Анисимовна; Серафима Григорьевна* [др.-евр. *serafim* (мн. ч. от *saraf* – жгущий, огненный) – огненные ангелы]; *Иван Иванович Шпандорчук* [др.-евр. имя *Yohanan* – Яхве (бог) смиловался, Яхве (бог) помиловал]; *Спиридон Меркулович Вырвич* (разг. Свирид и Спиридоний, прост. Спирид, из греч. Спиридон, возм. от лат. личн. имени Спуриус: спуриус незаконнорожденный); *Устя, Устинька* (женск. к Юстин – лат. личное имя *Justinus*. От *Justus* – справедливый); *Особенно ее антипатией были два молодые газетчика: Спиридон Меркулович Вырвич и Иван Иванович Шпандорчук* (56); *Серафима Григорьевна вся содрогнулась* (196).

В данной группе онимов можно выделить:

а) фамилии и имена иностранные – не традиционные для канонического русского именника, не православные (11 онимов): *Аделина, Барон фон Якобовский, Генрих, Грациэлла, Жервеза, Леон, Луиза, Гретхен* (немочка с личиком *Гретхен*, ассоциация с героиней Гете «Фауст», олицетворяющей простоту и естественность природного начала), *Пьеро, Бюжар, Вастила: Эта Жервеза каждый день являлась к тадате Бюжар, и, оставив у нее ребенка, отправлялась развозить свои продукты, а потом заезжала к ней снова...* (133);

б) имена-варваризмы (6 онимов): *Augustine, Joannes BoHandus, Godefridus Henschenius, Gregoire, Marie, Zajonczech: С правой стороны на дверях под № 12 было написано еще “Marie et Augustine—gantieres” [“Мари и Огюстина—перчаточницы” (франц.)], а с левой под № 10—“Nepomiscen Zajonczech—le pretre” [“Непомуцен Зайончек—священник” (франц.).]* (212).

Также выявлены фамилии героев, чьи имена в романе не названы (7): *Зайончек, Голензовская, Штульц, Сыропятов, Содомская, Свентоховская, Северин*.

Литературному герою, как объекту художественного мира, имя дается как носителю определенной частицы целостного художественного смысла. Представление читателю главных героев Н.С. Лесковым начинается, как правило, с ряда нарицательных имен, передающих характеристику автора. Это наблюдаем в развитии романа «Обойденные» и принимаем как свойство *романного текста* [9]. Следовательно, имена собственные не только выполняют функцию организации произведения как целостного текста, но и как романного текста. Так, *Долинский* в начале романа назван *господин* и представлен через систему номинаций лица: *господин лет тридцати, с очень кротким, немного грустным и очень выразительным, даже, можно сказать, с очень красивым лицом; волосы этого господина придавали его лицу что-то такое, по чему у нас в России отличают художников; трудно определить национальность этого человека; в трех шагах от этого незнакомца; вот этого шути* и др.

Человек, незнакомец – слова, указывающие лишь на пол героя; социальное положение отмечено как сема в слове *господин*. *Художник* более определенно называет профессию, увлечение чем-то, но это слово значительно шире по объему: «Художник, художника, м. 1. Человек, творчески работающий в

какой-н. области искусства (книжн.). 2. То же о живописцах. 3. *перен.* О том, кто исполняет что-н. с большим вкусом, художественным чутьем. Классный художник (дореволюц.) – звание, присваивавшееся лицам, окончившим Академию Художеств с большой серебряной или золотой медалями. Свободный художник (дореволюц.) - 1) (или некласный) звание, присваивавшееся лицам, окончившим Академию Художеств с малой серебряной медалью; 2) звание музыканта с высшим музыкальным образованием» (ТСУ); ср.: «Художник (книж.), посвятивший себя художеству, изящному искусству» (ТСД). Слово *шут* является характеристикой, по которой читатель составляет свое отношение к персонажу: «1. В старину лицо при барском доме или при дворце, в обязанности к-рого входило развлекать забавными выходками господ и гостей. 2. Комический персонаж в старинных комедиях, балаганных представлениях, паяц. 3. *перен.* Человек, паясничающий и балагурящий на потеху другим, являющийся общим посмешищем (пренебр.). 4. Употр. как эвфемизм вместо черт, дьявол в нек-рых выражениях (разг. фам.)». Ср.: «Шут гороховый (разг. бран.) - пустой балагур, шут, посмешище» (ТСУ).

«Нарицательные имена, соотносимые с именем главного героя, можно понимать весьма широко. Они обычно выступают в роли своеобразных двойников или образных заместителей собственного имени, поэтому в процессе именования (по мере развертывания художественного изображения) слова такого рода становятся опорными звеньями художественного текста» [1: 137]. Соединение имени героя с рядом нарицательных номинаций направлено на постижение образов героев. Приведенные далее номинации были использованы в речи других героев по отношению к Долинскому: *божество, гений-хранитель, неудобь, братец, любезный сосед, бедный сосед, не человек, могила, труп*. Все они выступили как оценочные единицы и показали характер персонажа в лучах пресекающихся оценок других героев и прямых, а также имплицитных (опосредованных – через речевые партии персонажей, автохарактеристику) авторских оценок.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кожин А.А. Экспрессивный потенциал имени в текстах художественной прозы второй половины XIX века. – М., 2003. – С. 271 – 272.
2. Алешина Л.В. Ономастическое пространство идиостиля Н.С. Лескова (на материале инновационных онимов и деонимов). – Орел, 2000. – С. 17.
3. Барковская Ю.В. Мифологические и христианские имена собственные в поздних текстах Н.С. Лескова: КД. – М., 2005.
4. Барковская Ю.В., Леденева В.В. Частотность как идиостилевой показатель («И математика может быть полезной...» Е.Д. Поливанов)// Седьмые Поливановские чтения. Сб. статей: В 2-х чч. - Смоленск:, 2005.- Ч. 2.- С.103-106.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – М, 1998. – (БРЭМНМ).
6. Энциклопедия «Религия». Эл. версия (ЭР).
7. Энциклопедия «Христианство»: В 3 тт. – М., 1995. (ЭХ).
8. Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения: Семиотическая грамматика. – М., 1981.
9. Эсалнек А.Я. Романый текст: истоки и сущность понятия //Филологические науки. – 2008. – № 2. – С. 21-29.

М.В. Одинцова,
Московский государственный
областной университет

ЧЕМ ПАХНУТ ЛЮДИ В ПРОЗЕ И ЛИРИКЕ И.А. БУНИНА: ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА

В статье в свете антропологического подхода к анализу текста рассмотрен фрагмент одорической картины мира И.А. Бунина; исследовано, *чем* пахнет человек в художественном мире писателя и какие художественно-стилистические функции выполняют соответствующие номинации.

M. Odintsova

WHAT THE CHARACTERS IN THE PROSE AND LYRIC WORKS OF I.A.BUNIN SMELL OF. A LEXICAL-STYLISTIC ASPECT OF THE CHARACTERISTIC OF THE PERSONAGE.

Abstract

In the article from the point of view of the anthropological approach to the analysis of the text there has been examined the aspect of the odouric picture in the literary world of I.Bunin. There have been studied the problems, what the individual smells of in the works of the writer and what fiction-stylistic functions are carried out by the appropriate nominations.

Не раз исследователи творчества И.А. Бунина замечали, как «ароматна» его проза и лирика. Рассматривая одорическую лексику, писали – как о специфических образах – о запахе антоновских яблок, росистого луга, морского ветра... о чаде постоянного двора, вони венецианских каналов... А.Т. Твардовский отмечал, что запахи «играют исключительную роль среди других средств распознавания и живописания мира сущего, места и времени, социальной принадлежности и характера изображаемых людей» [1].

Н.С. Павлова в структуре ЛСП «Запах» выделяет два подполя: «Восприятие запаха» и «Запах-свойство» [2]. Это, по всей видимости, обусловлено следующей оппозицией в языке: что-то *пахнет* – кто-то *обоняет*. В соответствии с этой оппозицией выделяется две группы глаголов – ЛСГ глаголов восприятия (*нюхать, обнюхать* и др.) и ЛСГ глаголов проявления качества, воспринимаемого органами чувств» (*благоухать, издавать, испускать, пахнуть, чадить* и др.).

Рассмотрим одну сторону этой языковой оппозиции: *чем* пахнет человек в художественном мире И.А. Бунина и какие художественно-стилистические функции выполняют эти номинации.

В одорологии запахи разделяют в первую очередь по гендерному типу: мужские и женские. Так, в нашей статье мы тоже рассмотрим в самостоятельных разделах, *чем* пахнут женщины и *чем* пахнут мужчины, изображенные И.А. Буниным.

1. Чем пахнут женщины? Методом сплошной выборки из прозаических и лирических произведений нами было выделено около 80 контекстов с описа-

ниями женских запахов. Они распределяются по следующим трем группам:

- общий запах всего женского существа;
- запах некоторых частей женского тела;
- запах одежды женщины.

В 1-ю группу вошла большая часть выделенных контекстов; эту группу, в свою очередь, можно разделить на две подгруппы – в зависимости от социального положения женщины, поскольку И.А. Бунин детерминирует запахом социальное положение человека. И это важная функция данных слов.

Первую подгруппу составляют запахи женщин дворянского происхождения. Молодые девушки этого круга пахнут особым «благоуханием», «свежестью»: *Голос грудной, до самых жабр волнующий, а к этому голосу прибавьте все прочее: свежесть молодости, здоровья, благоухание девушки, только что вошедшей в комнату с мороза... затем довольно высокий рост, стройность, редкую гармоничность и естественность движений...* («Ида») («БЛАГОУХАНИЕ, благоухания, ср. (книжн.). Аромат, приятный запах» – ТСУ). Это всегда легкий натуральный запах (см.: *ландыш*) как знак-индекс: девушка, им обладающая, предстает как героиня живая, чувственная и непорочная: *И близко, близко прошла мимо него, даже фатой своей его коснулась и ландышем овеяла та, которая даже не знала о его существовании на свете, прошла, склонив свою прелестную голову, вся в цветах и сквозном газе, вся белоснежная и непорочная, как принцесса, идущая к первому причастию...* («Казимир Станиславович»). В контексте предикаты *белоснежная, непорочная* подчеркивают духовную чистоту девушки, создают образ неземной красоты, чего-то парящего, отрешенного от приземленного мира.

Запах духов символизирует «взрослость», переходность от девушки к женщине или же указывает на полностью сформировавшуюся женщину. Так, духами пахнут невесты, девушки, которые выходят замуж: *...алмазно-сверкающие дождевыми слезами стекла кареты были подняты, в ее коробке было тесно, я с наслаждением задышался от духов невесты и всего того пышного, белоснежного, в чем она тоннула, глядел в ее заплаканные глаза, неловко держал в руках образ в золотой новой ризе, которым ее благословили...* («Жизнь Арсеньева»). Запах духов взрослой женщины часто отмечается Буниным как неприятный: *На ней синяя поддевка на белом барашке, белая папаха, далеко не молодые глаза ее густо подведены темной синью, широкоскулое лицо густо напудрено, точно известью, пальцы крупны и крепки, миндально сияют выпуклыми острыми ногтями, духи пахнут тяжело, собакой...* («Маска»). На неприятный запах указывают контекстуальные партнеры *тяжко, собакой*: «ТЯЖКО < ТЯЖКИЙ 10. перен. Густой, насыщенный (преимущ. неприятный)», «СОБАКА 2. Четвероногое прирученное или домашнее животное, издающее характерные звуки (лай) и служащее человеку в домашнем быту, преимущ. для охраны имущества, на охоте для отыскивания и преследования зверя или птицы и т. д.» (ТСУ) – с четкими ассоциациями о грубом запахе шерсти животного.

Вторую подгруппу составили контексты, в которых запах стал приметой образа женщины простого происхождения. Это запахи натуральные, связанные с бытом, повседневным укладом жизни. Женщины пахнут *дымом, тете-ревом, избой*, причем здесь Бунин не детерминирует запахом по возрасту: *Все тот же зной и дикий запах лука / В телесном запахе твоём, / И та же*

мучит сладостная мука, – / Бесплодное томление о нем («Встреча»). Только в повести «Игнат» у Любки, горничной, появляются духи «персидская сирень», но «она «полукровка», незаконная дочь шатиловского барина»: – *Разорвал баску и целый пузырь персидской сирени подарил, – неожиданно и быстро сказала она, задерживая бег. – Понюхай-ка, как от меня пахнет!* Как была рождена Любка не по закону, так и духи она получает за нарушение границы дозволенного. Этот пример ярко иллюстрирует связь в тексте социального положения женщины и запаха, негативную оценку автором искусственного, чужеродного.

Ко 2-й группе мы относим контексты, в которых автор отмечает не запах, присущий всему женскому существу в целом, а только запахи части женского тела, например, руки, головы. В исследуемом материале И.А. Бунин использует как средство характеристики героини номинации запаха *волос* и *рук*, по одному разу отмечает запах *дыхания*, *рта*, трижды касается приземленных запахов *подмышек*.

О *волосах* автор чаще пишет как о имеющих запах, но имеются и конкретизации: *пахнут солнцем* или *подпалены щипцами*: ... *я, открывши глаза, вздохнул этим ветром и, облокотившись на свою подушку, стал глядеть на другую, лежавшую рядом, в которой еще оставался чуть слышный фиалковый запах ее темных прекрасных волос и платочка...* («Жизнь Арсеньева»).

В характеристике запаха *рук* всегда уточняется, чем они пахнут: *духами*, *вербеной*, *шипром*, *кремом*... См.: *Она очень взволнована, – знает, в чем дело, – густо напудрила лицо, надушила крупные, костлявые руки...* («Благосклонное участие»). Характер запаха – это своеобразный сигнал автора, который передает или закрепляет информацию о происхождении героини: *Оде́та она была барышней, – бархатная шубка, шапочка и муфта из белого меха, – руки ее пахли духами, глаза блестели, щеки с мороза покраснелись...* («Деревня»). Здесь: *барышня – духи*.

К 3-й группе мы отнесли запахи одежды женщин, поскольку Бунин также дифференцирует героинь по происхождению запахом: *шерстяного платья, перчаток* или *муфты*, с одной стороны, *сарафанов, юбок, платков* – с другой: ...*она поднялась и, вынув теплую руку из теплой, душистой муфты, обняла его за шею и нежно и крепко поцеловала одним из тех поцелуев, что помнятся потом не только до гробовой доски, но и в могиле* («Ида»); *Толпятся бойкие девки-однودворки в сарафанах, сильно пахнущих краской...* («Антоновские яблоки»).

“Запаховый акцент” Буниным сделан при упоминании курения. Курят не только персонажи-мужчины, но и некоторые женщины благородного происхождения. Фоновые знания позволяют осознать, что в процессе курения «вдыхается и выдыхается дым какого-н. вещества, преимущественно табака» (ТСУ), а кожа рук и дыхание курящего человека приобретают особый запах. В контекстах, описывающих курящих женщин, нет лексически выраженной семы ‘запах’ – только потенциальная: *И как много курит, как неумеренна в ласках!* («Последнее свидание»).

Таким образом, запах женщины у И.А. Бунина представляет ее социальное положение, является характеристикой образа жизни.

2. Чем пахнут мужчины?

В исследуемом материале нами выделено около 330 контекстов с номина-

циями мужских запахов. Они состоят из следующих неравноценных по составу групп:

- запахи, относящиеся к культуре курения;
- запахи, образующиеся вследствие употребления алкогольных напитков;
- естественные запахи человеческого тела;
- искусственно приобретенные запахи.

Самую большую группу мужских запахов (230 контекстов) составляют относящиеся к культуре курения. У И.А. Бунина признаком героя-мужчины является то, что он курит, а если он не курит, то нюхает или жует табак. Сема 'запах' в этих контекстах и эксплицитная, и имплицитная. Трубки, сигары, сигареты, папиросы, цигарки, табак, махорка, окурки и т. д. – все это признаки мускулинности, указание на гендерные характеристики прозы И.А. Бунина: *В кабинете, оклеенном старенькими золотистыми обоями, было все просто, буднично и даже весело, плавал, говоря о нашей мужской утренней жизни, пахучий папиросный дым* («Жизнь Арсеньева»).

Этот признак устанавливает возрастные особенности героя, а также указывает на переход от юношества к осознанию себя мужчиной, что связано с началом курения, акцентирует духовное состояние: *Не кури, не кури – это дает ощущение, давно не испытанное, ощущение чистоты и юношеской свежести* («Тишина»). Запахи предметов курения очень едкие, и, если мужчина курит постоянно, они становятся неотъемлемой частью образа: *Продержался он еще некоторое время, но в положении очень постыдном и тяжком: вечно полупьяный, неопрятный, охрипший, насквозь пропитанный махоркой, через силу скрывающий свою непригодность к делу* («Деревня»)… Бунин указывает имплицитно на отрицательное значение курения как характеризующей привычки: испорченность, побитость жизнью, опыт в его негативном, прозаическом понимании – искушенность.

Чаще материальным, а не социальным положением определяется то, что курит мужчина, но запах не всегда используется как дифференциатор богатого и бедного. В рассказе «В поле» и барин, и работник курят махорку: *Возить воду с пруда, топить печи, варить «хлебово», месить резку белому мерину и курить по вечерам с барином махорку – невелик труд*. Запахи, связанные с культурой курения, в прозе и лирике И.А. Бунина оцениваются положительно или аксиологическая коннотация отсутствует: *Отец сдерживает лошадь и закуривает, пуская через плечо клуб душистого дыма...* («Далекое»).

Группа запахов, отражающих в характере персонажа черту пьянства, употребления алкогольных напитков, немногочисленна: выделено 25 контекстов, в которых рассматриваемая группа запахов проявляется как имплицитно (*Опорожнив фляжку почти до дна и отдуваясь от душистого пламени, с пылающим горлом, он опять пошел шагать по комнате* («Безумный художник»)), так и эксплицитно (*Корректор заходил то и дело ... горбился от нервозности и страха, что все видят, как он тяжело пьян, наклонялся к тому, у кого просил разъяснения, затаивая алкогольное дыхание, издали указывая на непонятную ему или неудачную по его мнению строку трясущейся и блестящей, распухшей рукой* («Жизнь Арсеньева»)). Разнообразны номинации конкретных запахов этой группы: *перегар, хмель, запах водки, алкогольное дыхание; Она посмотрела с высоты своего роста на мокрый глянец его коротких, мелко*

курчавых волос, на блестящие глаза, почувствовала его винный запах... («Пароход «Саратов»).

В группе искусственно приобретенных запахов особое место занимают контексты (14) с лексемами, называющими парфюмерные средства. См.: одеколон («ОДЕКОЛОН, одеколону, м. (фр. eau de Cologne, букв. «Кельнская вода», по названию г. Кельна в Германии). Душистый спирт различных запахов, употр. как косметическое средство» – ТСУ): ...он приехал в крылатке, – пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, чёрные... («Легкое дыхание»). Бунин делает одеколон, фиксаж, бриллиантин и др. стилистически значимым в тексте признаком человека благородного происхождения: ...в руках перчатки лайковые, шею надул, застегнул, алыни синий стал, весь духами пахнет, глаза блестят, усы черные, толстые... («Хорошая жизнь»).

В группу слов, называющие приобретенные запахи, мы включили номинации, связанные с профессией (5 контекстов). В прозе и лирике И. А. Бунина не много персонажей, имеющих профессию. Два связаны с врачебной деятельностью: *Возле постели сидел старичок-фельдшер, пахнувший лекарством и морозной свежестью, отдиравший с усов ледяные сосульки* («Деревня»). В трех случаях в текстах упоминается запах священнослужителей: *А потом, в солнечный морозный день с метелью, приехали на трех розвальнях попы, нанесли в дом холоду, запах снега и ладана*... («У истока дней»).

К признакам персонажей-мужчин относятся приобретенные запахи (8), на которые указывают лексемы морозный, зимний, свежесть, воздух: *От него пахло снегом, зимней свежестью; он летел по сугробам босой*... («Вести с родины»).

Большую часть группы естественных запахов мужского тела составляют контексты с лексемами словообразовательного гнезда -пот-: ... *тотчас идет купаться перед обедом, с облегчением раздевается в нагретой за день купальне и пахнет здоровым потом, крепким простонародным телом*... («Кума»). Такие запахи характеризуют мужчин простого происхождения, работников: ...*равнодушно подтвердил старик, ворочаясь и издавая крепкий запах давно не мытого тела и вытертого зипуна, прокопченного курной избой* («Ночной разговор»).

Так же, как и женские, мужские запахи могут принадлежать или всему мужскому естеству, или какой-то части тела (*Мокрые усы, прокопченные табачным дымом, лезли в добрый, беззубый рот* («Сила»)), так и одежде (*Носил, как все мелкопоместные, длинные сапоги, шаровары, картуз и поддевку, которая издавала какой-то особенный запах – запах пороха и лошади*... («Учитель»)), но это не является дифференцирующим признаком.

В нескольких произведениях Бунин создает обобщенный образ мужика через номинации запаха: *Мужик стал тих, загадочен, пахнет избой, сухой овчиной своего вытертого полушубка, на просьбы поспешать молчит, а как только изволок, соскакивает с передка и ровным шагом идет с веревочными вожжами в руках рядом со своей едва плетущейся кобыленкой, лицо отворачивает*... («Жизнь Арсеньева»). Образ словно переходит из одного произведения в другое: *Пахнет курной избой, коноплей, – пахарь времен царя Гороха! – лицо белое, безусое, а горло распухшее, голос сильный* («Деревня»).

И.А. Бунин часто отмечает как стилистические доминанты мужские запахи, а в описаниях людей простого происхождения создает целые образы, словно

в настоящей парфюмерной композиции с первой нотой, основным запахом и послевкусием: *И приятный запах шел от него: ржаной запах степняка, смешанный с запахом дегтярных, крепко кованных сапог, с кисловатой вонью дубленого полушубка и мятным ароматом нюхательного табаку: он не курил, а нюхал («Захар Воробьев»); Запах его разгоряченного тела стал неприятен – это был запах теплого чая, смешанного с кокосовым маслом и еще с чем-то, как если взять и растереть в руках кучку муравьев («Братья»).*

3. Чем пахнут скопления людей?

Для прозы, а тем более для лирики И.А. Бунина не характерны описания скоплений людей (43 контекста). Наши наблюдения показали, что писатель любит описывать места, в которых собирается народ, но редко описывает самих людей. Так, например, характерным для ткани повествования И.А. Бунина считаем подобное: *Его узкие, длинные и кривые улицы переполнены лавками, цирюльнями, кофейнями, столиками, табуретами, людьми, ослами, собаками и верблюдами («Свет зодиака»).*

Основным одорическим характеристикатором в этой группе контекстов, по нашему мнению, стал запах, связанный с культурой курения: люди собираются вместе, разговаривают и курят: *Сперва вели дружественные разговоры, курили, рассказывали друг другу страшные старинные истории о купцах, убитых в дороге и на ночевках («Деревня»).* Особенностью таких контекстов является наличие лексем поля «Речевая деятельность» как контекстуальных партнеров: *Разбуженные говором, подымались с земли и другие и, застенчиво скрывая свою радость, тоже толпились у телеги проезжего, закуривали трубки и были готовы говорить хоть до самого света... («На край света»).* Запах пота отмечен в 6 контекстах – это запах характеризует людей, зарабатывающих на жизнь тяжелым физическим трудом: *Босые лодочники в полосатых фуфайках и шароварах юбкой, с буро-сизыми, облитыми потом лицами, с выкаченными кровавыми белками, в фесках на затылок орут и мечут в барки все, что попадает под руку («Иудея»).* В рассказе «Конец» появление запаха пота на Парнасе – символ ухода от культурной жизни дворян и перехода их к жизни обычных рабочих из народа: *И на «Патрасе» все чувствовали, что теперь это позволено, что теперь это можно - не стыдиться ни грязных рук, ни потных под шапками волос, ни жадной еды не вовремя, ни неумеренного куренья, ни разворачивания при посторонних своего скарба, нутра своей обычно сокровенной жизни («Конец»).*

Дважды И.А. Бунин отмечает, что запах людей связан с местом их рождения: *И господин из Сан-Франциско, чувствуя себя так, как и подобало ему, – совсем стариком, – уже с тоской и злобой думал обо всех этих жадных, воняющих чесноком людишках, называемых итальянцами... («Господин из Сан-Франциско»).*

Запахи скоплений людей в прозе и лирике И.А. Бунина нельзя назвать сложными, максимальное количество квалификаторов – три: *Потушенные свечи чадили, в толпе, разнообразно пахнувшей дыханием, волосами и одеждой, стало жарко («Личарда»).* Автор не создает таких развернутых образов, как, например, в индивидуальных описаниях только мужчин: *Поглядывая то на них, то на приближающуюся тележку, выдвинувшись из пахнувшей кумачом толпы, стоял сам Данила, белокурый старик («Всходы новые»).*

Следует отметить запахи верхней зимней одежды, точнее шубы: *В церкви*

уже идет чтение, уже теснота и легкая толкотня, пахнет восковыми свечами, новыми полушубками и свежими ситцами... («На чужой стороне»). В 5 из 6 выделенных контекстов этот запах связан с приездом большого количества гостей дворянского происхождения: *И вот они приехали, сразу наполнив весь дом своим шумным немецким весельем, беспричинным смехом, шутками и всем тем особенно праздничным, что вносят гости в деревне, зимой, с морозу сбрасывая в прихожей пахучие холодные шубы, ботинки и валенки* («Жизнь Арсеньева»).

Для поэтики писателя не характерны метонимические переносы типа «вагон – люди находящиеся в вагоне» в описаниях ситуации восприятия запаха. Нами выделено только 3 таких употребления: *Почему-то в этот вечер все казалось ему особенно восхитительным: и светлая, уже знойная и душистая от многолюдства бездна, зиявшая под ними, и красно-бархатные, с золотом, этажи лож, переполненные блестящими нарядами, и жемчужное сияние над этой бездной гигантской люстры, и льющиеся далеко внизу под маханье капельмейстера звуки увертюры, то гремящие, дьявольские, то бесконечно нежные и грустные*... («Митина любовь»).

Характерным приемом прозы И.А. Бунина является нанизывание номинаций. В описаниях скоплений людей сема запах не эксплицирована, но читатель его присутствие ощущает за счет ряда номинаций: *Сколько тут этих огней, сколько народа, играющего в кости, в шашки, пьющего виски, мастику, кофе и воду и занявшего своими табуретами, кальянами и столиками половину набережной!* («Тень птицы»).

Запахи людей в прозе и лирике И.А. Бунина разнообразны, они как проводники для читателя, которые указывают на реалии жизни эпохи угасания дворянства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Твардовский А. Т. Собрание сочинений. В 6-ти тт. Т. 5. Статьи и заметки о литературе. Речи и выступления (1933-1970). Примеч. А. Дементьева и Р. Романовой. – М., 1980. – С. 56-100.

2. Павлова Н. С. Лексика с семой запах в языке, речи и тексте: АҚД/ Н.С. Павлова. - Екатеринбург, 2006. – С. 9.

3. ТСУ - Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. Тт. 1-4. – М., 1935-1940. Эл. вариант.

4. Ароматы мира / Ред. группа: А. Дмитриева, Т. Евсеева. – М., 2007. – С. 17, 23.

Т.Н. Пешехонова,
Московский городской
педагогический университет

ФОРМИРОВАНИЕ ЯЗЫКОВЫХ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ В СТРУКТУРЕ АССОЦИАТИВНО-ВЕРБАЛЬНОЙ СЕТИ

В данной статье рассматривается вопрос о способах формирования языковых и лингвистических знаний (знания языка и знаний о языке) в структуре ассоциативно-вербальной сети, о роли наименования термина в этом процессе. Выводы сделаны на основе результатов ассоциативного эксперимента, проведенного автором с разными категориями испытуемых. Задачей статьи является поиск теоретических основ для создания психолингвистического подхода к описанию русского языка в учебных целях, который должен способствовать решению проблемы преподавания русского языка в полиязыковой среде современной российской школы.

T. Peshekhonova

FORMING LANGUAGE AND LINGUISTIC KNOWLEDGE WITHIN ASSOCIATIVE NETWORK

Abstract

In the article author considers 1) forming language and linguistic knowledge (knowledge of language and knowledge about language) within associative network; 2) role of names of linguistic terms in this process. Conclusions have been made on the basis of results of associative experiment with different groups of respondents, carried out by the author. The purpose of the article is working out theoretical foundation for creation of psycholinguistic approach to didactic performance of Russian language. This approach is supposed to solve problems of teaching Russian language in multi-language environment of contemporary Russian schools.

А. А. Залевская отмечает, что «...соотношение языковых и энциклопедических знаний в пересечении с проблемой трактовки значения слова как включающего или не включающего знание о мире...» входит в число наиболее широко обсуждаемых в последние годы проблем [1]. Она приходит к выводу, что «постоянное взаимодействие языковых и энциклопедических знаний – несомненный факт, ... эти виды знания функционируют по принципу *взаимодополнительности*. В то же время имеется путь решения проблемы соотношения значения слова и знаний о мире: образ мира у человека в значительной степени строится через слово...» [2].

Таким образом, современные психолингвистические исследования свидетельствуют об «...условности выделяемых в лингвистике границ между лексикой и грамматикой, между отдельными единицами лексикона, между языковыми и энциклопедическими знаниями [выделено мною. – Т. П.], между знаниями, заложенными в системе языка, и знаниями, добываемыми из контекста» [3]. Актуализация слова в памяти приводит к тому, что «...становятся доступными связанные с этим словом языковые и энциклопедические знания...» [4].

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что процессы формирования языковых и энциклопедических знаний в структуре ассоциативно-вербальной сети (АВС), а значит, в структуре языковой способности человека (см. [5]), регулируются одними и теми же законами. Иными словами, формирование энциклопедических знаний обеспечивается теми же законами прецедента (воспроизведения многократно проходивших через индивидуальную АВС испытуемого текстов, а также соответствующих семантико-грамматических и других связей слов) и аналогии (образования новых ассоциаций в силу формального, формально-семантического, семантического уподобления), которые обуславливают формирование ассоциативных взаимосвязей между словами в структуре АВС и порождение текстов.

Попутно отметим, что понятие индивидуальной АВС у Ю. Н. Караулова отчасти соотносимо с понятием ментального лексикона у А. А. Залевской: ментальный лексикон, по А. А. Залевской, содержит единицы разных уровней интегративности, причём на низших уровнях «...вступают в действие и лексический, и грамматический компоненты речевой организации человека...» [6]. АВС как сеть взаимосвязей между грамматикализованной (грамматически оформленной) лексикой, соответственно, отражает отношения между единицами этих последних уровней наименьшей интегративности). На наш взгляд, возможно разграничение следующих значений термина «ассоциативно-вербальная сеть» (подчеркнём, что данные ниже толкования не являются словарными дефинициями): 1) совокупность ассоциативных взаимосвязей между единицами ментального лексикона человека (индивидуальная АВС); 2) материальный аналог языковой способности, или способ реконструкции языка-способности; совокупность слов-стимулов и реакций, полученных в результате ассоциативного эксперимента, при этом полная реконструкция языка-способности, как отмечает Ю. Н. Караулов, происходит только в случае широкомасштабного эксперимента. Поэтому в данной статье принято разграничение а) АВС языка (термин Ю. Н. Караулова), реконструирующей языковую способность усреднённого совокупного носителя языка, и б) частных АВС, в установленных задачами эксперимента пределах реконструирующих языковую способность определённой социальной группы (социальные характеристики информантов определяются задачами эксперимента): языковую способность лингвиста, ребёнка определённого возраста, вторичную языковую способность, формируемую на неродном языке и др.

Вывод о единстве закономерностей формирования языковых и лингвистических знаний в структуре АВС может иметь большое значение для разработки психолингвистического подхода к описанию русского языка в учебных целях, который позволит совместить процессы овладения языковыми и научными знаниями, обучение говорению на неродном языке и обучение школьному предмету «Русский язык». Разработка такого подхода необходима для решения проблемы преподавания русского языка в полиязыковой среде современной общеобразовательной школы. Психолингвистический (ассоциативно-сетевой, ассоциативно-грамматический) подход основан на идее моделирования структуры АВС. Дидактическая модель АВС может быть создана на основе теоретической части текста учебника по русскому языку путём поэтапной его деграмматикализации: превращения в гипертекст (указания на определённые лексические взаимосвязи при помощи графических приёмов) и затем в набор восстановленных ассоциативных (для научного текста ассоциативно-семанти-

ческих) полей (см. [7]; см. также [8]).

Чтобы определить, как влияют законы АВС на процесс овладения языковыми и энциклопедическими (в данном случае лингвистическими) знаниями, автором данной статьи был проведён свободный ассоциативный эксперимент с использованием лингвистических терминов из школьного курса русского языка в качестве слов-стимулов. Эксперимент проводился с тремя категориями испытуемых: 1) студентами-филологами (носителями языка); 2) школьниками, являющимися носителями языка; 3) школьниками, изучающими русский язык при родном нерусском (все опрошенные школьники являются учащимися полиязыковых классов общеобразовательных российских школ). Полученные экспериментально АВС должны были выявить специфические черты разных степеней сформированности языковой способности и разных уровней владения лингвистическими знаниями. В эксперименте было использовано 22 слова-стимула (основные лингвистические термины из курса русского языка (родного) для 6-7 класса общеобразовательной школы). Чтобы максимально снизить влияние стимулов друг на друга было сформировано несколько разных вариантов анкет, включавших по 11 слов-стимулов. Объём полученных АВС составил 2200 реакций (по 100 реакций в ассоциативном поле, включая отказы отвечать) в группах носителей языка и 781 реакцию в АВС школьников, изучающих русский язык при родном нерусском. К сожалению, количество реакций, которое удалось собрать в последнем случае, не являлось репрезентативным, поэтому в полной мере провести статистический анализ результатов эксперимента для этой категории испытуемых не удалось, однако полученные в этой группе результаты позволили более углублённо исследовать проблему овладения знаниями разных типов.

Было установлено, что встраивание (правильнее сказать «вживание») термина в структуру АВС, то есть овладение научными и языковыми знаниями, начинается с образования локальных ассоциаций (по Ю. А. Самарину [9]), которые затем под действием законов прецедента и аналогии образуют разнообразные взаимосвязи с другими словами, превращаясь в ассоциативные микросистемы, характеризующие качественно иной уровень знания.

Синтез языковых и научных знаний в структуре экспериментально полученной АВС (материального аналога языковой способности, по Ю. Н. Караулову) и общность закономерностей процесса формирования этих знаний позволяет сделать вывод о возможности совместить процессы обучения языку как неродному и предмету «Русский язык» на основе моделирования структуры АВС, то есть языковой способности человека. Единство ассоциативных процессов, отвечающих за формирование языковых и лингвистических (энциклопедических) знаний в структуре АВС позволяет считать АВС универсальной моделью языка-способности, которая может быть использована в процессе преподавания русского языка в полиязыковой среде современной общеобразовательной школы.

Экспериментально было установлено и то, что наименование термина способно влиять на формирование психологической структуры его значения, обуславливая её существенные отличия от системно-языкового значения (термины А. А. Залевской), в частности, на формирование лингвистических и языковых знаний.

В этой связи следует остановиться на специфике системно-языкового значения термина. В современных терминологических исследованиях переосмыс-

ливаются многие традиционные требования к термину. Констатируется, что «изменение трактовки понятия терминообразования в современной теории термина обусловлено тем, что акцент был смещён с анализа дифференциальных, специфических признаков термина на изучение его реального функционирования. Современное терминоведение уже не удовлетворяют привычные, устойчивые аксиомы о природе термина, оно устремляется к исследованию непосредственно текстов, в которых термины появляются и живут» [10].

В ряде современных исследований рассматривается противоречивость природы термина: «...диалектика соотношения термина и слова естественного языка заключается в том, что в их основе лежат одинаковые механизмы словообразования (в этом смысле обе единицы – компрессаты текста), но, с другой стороны, терминология – это вторичная (производная) семиотическая система, отличная от естественного языка. Означаемое слово “провоцирует” процесс порождения варианта уже созданного языкового знака в другой знаковой системе. <...> ...термин возникает на уже созданной языковой основе и в этом смысле **всегда ею мотивирован** [выделено мною. – Т. П.]. ...термин оказывается мотивированным уже на уровне означающего, и в этом смысле он существенно отличается от обычного слова. ...мотивированность термина носит специфический характер, заключающийся в том, что она реализуется... посредством установления отношений подобия, иными словами, терминологическая мотивированность является не отражательной, а конструируемой» [11] (подробнее об этом см. [12]).

М. Н. Володина в работе «Когнитивно-информационная природа термина» доказывает, что «терминологическая информация кодируется с помощью конкретных (национальных и интернациональных) терминоэлементов, которые обладают специальной информативностью и определяют принадлежность соответствующего термина к открытому терминологическому ряду. “Расшифровка” термина через его дефиницию должна согласовываться с терминологической информацией, “поставляемой” отдельными терминоэлементами или внутренней формой термина» [13].

Таким образом, понимание термина также не только не исключает, но даже нередко предполагает опору на внутреннюю форму слова, что видно на примере эвристического потенциала термина-метафоры. Характеристика номинации как элемента познавательной способности человека позволяет видеть в термине инструмент познания, поскольку, определяя общее и закономерное в объекте и ограничивая разнообразие мира, «термин как носитель специальной информации передаёт информацию не сам по себе, а благодаря “сопутствующим” моментам – дефиниции, общеязыковым элементам, внутренней форме, терминоэлементам» [14].

Являясь ключевыми словами, а значит, опорными элементами понимания научного текста, термины нередко затрудняют его понимание. Трудности в усвоении учащимися терминологии – традиционная проблема для методик преподавания не только иностранного, но и родного языка, – могут быть связаны, во-первых, с отсутствием фоновых знаний (научных, культурных – предполагающих «знание определённой области действительности, а не языка» [15]), которые должен актуализировать термин, во-вторых, с отсутствием возможности получить выводные знания при помощи опоры на форму термина-слова, а также с тем, что такая опора в ряде случаев может привести иноязыч-

ных учащихся к получению ошибочных выводных знаний, так как «во многих терминологических системах привычные ассоциации нарушаются или смещаются. Так, речь может идти о *высоких и низких* температурах и о *глубоком холоде*» [16].

Итак, поскольку «функция наименования заключается в репрезентации стоящего за ним когнитивного содержания» [17], то, следовательно, проблема номинации термина тесно связана с проблемой получения знаний.

Как указывает И. Л. Медведева, «в настоящее время в когнитивной науке всё чаще проблема того, что знает человек, когда он знает слово, рассматривается с позиций представленности разных типов знаний в сознании (и подсознании) человека. Речь в таких исследованиях ведётся о ментальной репрезентации знания. <...> Единицей репрезентации в большинстве работ считается продукт концептуализации – концепт как базовая когнитивная сущность, ... который не сводится к логическому понятию, но включает в себя и аффективные, и волевые, и культурные компоненты» [18].

Поскольку необходимость встроить новое знание в систему уже имеющихся знаний (опору на знакомое) можно считать своего рода универсальным процессом, одинаково актуальным как для носителей языка, так и для иноязычных учащихся, то, следовательно, адаптация формы термина (его мотивировка) может быть использована, во-первых, для создания возможности опоры на знакомое при получении знаний и, во-вторых, для укрепления ассоциативных связей по линиям звуковой и графической формы слова, что при соответствующей адаптации системы терминонаименований благоприятно скажется на процессе формирования ментальной репрезентации лингвистических знаний.

Следовательно, можно создавать в учебных целях адаптированные системы наименований терминов, отражающие понятийные взаимосвязи в репрезентуемых ими системах понятий и учитывающих эвристические возможности термина и его наименования. Результаты проведённого нами эксперимента подтверждают данное предположение.

В частности, в структуре ассоциативных полей обнаруживается тенденция группировки терминов по формально-семантическому признаку, при этом можно видеть, что чисто формальные ассоциации позволяют объединить термины в ассоциативную парадигму (например, *суффикс – префикс – постфикс*), а возможность опоры на форму слова (в случае, если в основу наименования термина положен отличительный признак понятия) позволяет дифференцировать сходные наименования и близкие понятия (в данном случае это термины-элементы *пост-* и *пре-*, значимые преимущественно для испытуемых-филологов). Если наименование термина способствует образованию ассоциаций с естественно-языковыми словами и их элементами, то, во-первых, создаются условия для образования системных ассоциаций, а значит, для формирования языковых знаний (знания языка, овладения неродным языком) и, во-вторых, появляется возможность опоры на форму слова при овладении понятием, то есть создаются условия для укрепления энциклопедических знаний (в нашем случае научных, лингвистических, знаний о языке).

Дидактически ориентированная адаптация наименований лингвистических терминов, используемых в школьном курсе языка, может способствовать формированию правильных связей и оппозиций в ментальной репрезентации семантического поля лингвистических терминов, образованию максимально-

го количества таких морфолого-семантических ассоциативных связей, которые обеспечивают порождение речи на русском языке (т. е. термины должны быть образованы на основе продуктивных для современного русского языка словообразовательных моделей).

Подводя итог, можно сказать, что экспериментальные данные о встраивании термина в структуру АВС, о формировании языковых и лингвистических знаний в её структуре свидетельствуют о перспективности использования психолингвистически значимых (ассоциативных) методов обучения в методике преподавания родного языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Залевская А. А. Введение в психолингвистику. – М., 2000. – С. 166.
2. Залевская А. А. Указ. соч. – С. 166-167.
3. Медведева И. Л. Психолингвистические проблемы функционирования лексики неродного языка: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Уфа, 1999. – С. 5.
4. Залевская А. А. Указ. соч. – С. 99.
5. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М., 1999.
6. Залевская А. А. Указ. соч. – С. 157.
7. Караулов Ю. Н. Ассоциативный анализ: новый подход к интерпретации художественного текста // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ, Братислава. – М., 1999. – С. 151 – 186.
8. Пешехонова Т. Н. Ассоциативно-грамматический подход к описанию русского языка в учебных целях. / Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – №2. М. – 2007. – С. 69-70.
9. Самарин Ю. А. Очерки психологии ума / Под ред. Г. А. Неценко, З. Г. Найдёновой. – Гатчина, 2003.
10. Алексеева Л. М. Проблемы термина и терминообразования. – Пермь, 1998. – С. 5.
11. Татаринов В. А. Терминологическая лексика русского языка: эволюция проблем и аспектов изучения // Русский язык в современном обществе: (Функциональные и статусные характеристики): Сб. обзоров / РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания; Отв. ред.: Опарина Е. О., Казак Е. А. – М., 2006. – С. 133-164. – С. 155.
12. Алексеева Л. М. Термин и метафора. – Пермь, 1998.
13. Володина М. Н. Когнитивно-информационная природа термина. – М., 2000. – С. 90.
14. Татаринов В. А. Указ. соч. – С. 140-141.
15. Денисенко В. Н. Теория семантического поля: тексты, вопросы, комментарии. Учеб. матер. к спецкурсу «Проблемы общей и русской. семантики». – М., 2006. – С. 34.
16. Суперанская А. В., Подольская Н. В., Васильева Н. В. Общая терминология: вопросы теории. – М., 2004. – С. 119.
17. Шафилов С. Г. Типология лексических систем и лексико-семантических универсалий: Монография. – Уфа, 2004. – С. 14.
18. Медведева И. Л. Указ. соч. – С. 32.

О.Д. Третьякова,
Московский государственный университе
им. М. В. Ломоносова

ВОЗМОЖНОСТЬ УПОТРЕБЛЕНИЯ НЕОПРЕДЕЛЁННЫХ МЕСТОИМЕНИЙ БЕЗ МАРКЕРОВ НЕОПРЕДЕЛЁННОСТИ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ

В статье представлены результаты исследования неопределённых местоимений без показателя неопределённости (совпадающих по форме с вопросительными или относительными местоимениями данного языка). На основании корпусного анализа функционирования таких местоимений в русском языке показано, что на возможность использования немаркированных неопределённых местоимений влияет не только определённый семантико-синтаксический контекст, но и онтологическая категория местоимения.

O. Tretjakova

INFLUENCE OF ONTOLOGICAL CATEGORY ON THE POSSIBILITY OF USE OF "BARE INDEFINITES" (INDEFINITE PRONOUNS WITHOUT INDEFINITENESS MARKERS)

Abstract

The paper provides some results of the research of indefinites that have no indefiniteness markers and look like interrogative or relative pronouns in the same language.

In this paper it is proved that ontological category, to which a bare indefinite pronoun belongs, has an influence on possibility of use of this pronoun along with a given semantic-syntactic context. The data arise from a corpus analysis of the Russian language.

В большинстве языков неопределённые, вопросительные, относительные и другие местоимения, объединённые Д.Н.С. Бхатом [1] в группу «местоимений-проформ», представлены сериями.

Каждая серия представляет собой набор единиц, состоящих из корня, обозначающего *онтологическую категорию* [2], как, например, «одушевлённое существо», «предмет», «свойство», «место», «время», «количество» и т. д., и некоторого формального *маркера*, образующего от этих корней *серии* [3: 14].

Д.Н.С. Бхат [1: 7] (как и М. Хаспельмат, см. [4: 22]) указывает на систематическое упорядочение проформ по онтологическим категориям, которое обнаруживается во всех языках и, по всей вероятности, отражает категоризацию мира в сознании говорящих.

Обычно в языке представлена не одна серия неопределённых местоимений (НМ), а целая система, состоящая из местоимений от двух до десяти серий, за каждой из которых закреплены особые функции и семантико-синтаксические контексты (см. [4]). Например, в русском языке, среди прочих, представлены такие серии, как *кое-серия* (*кое-кто*, *кое-что*, *кое-где*, *кое-когда* и т. д.), *-нибудь-серия* (*кто-нибудь*, *что-нибудь*, *где-нибудь*, *когда-нибудь* и т. д.), *-либо-серия* (*кто-либо*, *что-либо*, *где-либо*, *когда-либо*):

Мы используем специальные ярлыки, предложенные М. Хаспельматом [4] для обозначения девяти типичных функций, выполняемых НМ, выделенных на основании типологического исследования более 150 языков мира:

1) SPECIFIC KNOWN – **референтность, известность для говорящего: (а)** *Кое-кто звонил тебе сегодня, догадайся кто.*

2) SPECIFIC UNKNOWN – **референтность, неизвестность для говорящего: (б)** *Я услышала что-то, но я не поняла, что за звук это был.*

3) IRREALIS NON-SPECIFIC – **нереферентность в ирреалисе (см. в1.) и некоторых контекстах реалиса (например, при дистрибутивном употреблении местоимений (см. в 2)):** (в 1) *Попробуйте, пожалуйста, где-нибудь в другом месте;* (в 2) *Он всегда насвистывает какую-нибудь мелодию (каждый раз разную).*

4) QUESTIONS – **нереферентность в общем вопросе: (г)** *Вам говорил кто-нибудь что-нибудь об этом?*

5) CONDITIONALS – **нереферентность в протазисе условного предложения: (д)** *Если ты увидишь что-нибудь, скажи мне сразу.*

6) COMPARATIVE – **нереферентность основания для сравнения: (е)** *Во Фрейбурге погода лучше, чем где-либо в Германии.*

7) INDIRECT NEGATION – **нереферентность при косвенном отрицании: (ё)** *Я справлюсь с этим без чьей-либо помощи.*

8) DIRECT NEGATION – **нереферентность при прямом отрицании: (ж)** *Никто не знает ответа на этот вопрос.*

9) FREE-CHOICE – **нереферентность свободного выбора: (и)** *Кто угодно/любой скажет это тебе.*

В русском языке основные серии НМ выполняют следующие функции:

кое-серия: SPECIFIC KNOWN;

-то-серия: SPECIFIC KNOWN, IRREALIS NON-SPECIFIC, QUESTION, CONDITIONAL;

-нибудь-серия: IRREALIS NON-SPECIFIC, QUESTION, CONDITIONAL;

-либо-серия: IRREALIS NON-SPECIFIC, QUESTION, CONDITIONAL, INDIRECT NEGATION, COMPARATIVE;

бы то ни было-серия: INDIRECT NEGATION, COMPARATIVE;

ни-серия: DIRECT NEGATION;

любой-серия: FREE CHOICE.

Типологически более распространена ситуация, когда в языке, в котором вопросительные и НМ образованы от одного корня, вопросительные местоимения менее маркированы по сравнению с соответствующими неопределёнными или имеют нулевой маркер серии.

Но в некоторых языках наряду с «каноническими» маркированными сериями НМ встречаются и НМ без маркера неопределённости – слова, идентичные по форме вопросительным (или относительным) местоимениями, но употребляющиеся в функции неопределённых, такие, как, например, *кто* в примере (2) в противопоставлении вопросительному *кто* в примере (1):

(1) *Кто мне звонил?*

(2) *Мне кто звонил? (Мне кто-нибудь звонил?)*

Немаркированные НМ русского языка имеют собственную дистрибуцию и выполняют определённый набор функций, пересекающийся, но не совпадающий с наборами функций других, традиционно выделяемых, НМ (См. [5]).

В ходе более детального анализа данной серии НМ было обнаружено, что на возможность их употребления действуют и некоторые другие ограничения, а именно – ограничения, связанные с онтологической категорией местоимения. Так, для каждой функции (или более детально – соответствующего ей контекста) степень грамматичности использования немаркированных местоимений той или иной онтологической категории оказывается различной. Иногда такое использование нейтрально, иногда сильно окрашено стилистически или вообще не допустимо.

Мы будем называть возможность использования местоимения определённой онтологической категории в определённом семантико-синтаксическом контексте доступностью некоторой функции для данной онтологической категории немаркированной серии НМ.

Материал для данного исследования был получен из корпуса русских литературных текстов «Русский стандарт»^{*} и в нескольких случаях (где не отмечено авторство текста) – с помощью поисковой системы Google.

Мы рассматриваем пять онтологических категорий: «одушевлённое существо», «неодушевлённый предмет», «место», «время» и «свойство».

Если функция доступна для некоторого местоимения без ограничений, мы просто приводим пример его употребления. Все ограничения комментируются.

Внутри функции IRREALIS NON-SPECIFIC выделяются несколько контекстов, типичных для использования местоимений серии без маркера. Например, в контексте разделительных союзов немаркированные НМ используются в них со следующими ограничениями:

– «одушевлённое существо»: (3) *Может, вот ты выйдешь, а на тебя упадет балкон, или кирпич, или машина наедет, или перепутают с кем и арестуют, а потом извинятся, но нервы-то попортят* (В. Высоцкий);

– «неодушевлённый предмет»: (4) — *Ты извини, я не пригласила тебя в крестные, не подумай бога ради, что это невнимание с моей стороны **или что*** (А. Чехов);

– «место»: (5) *Бедному человеку, в будке там **или где**, какое уж житьё!* (Вс. Гаршин).

Однако такие употребления сильно окрашены стилистически.

Более распространены и стилистически нейтральны варианты *где ещё* и *где бы то ни было*: (6) *И хоть она велела тот балдахин с креслами, для величия, огородить золочеными пнями, а между пнями пустить зеленые с золотом веревки, — но все от него было холодно и не хозяйственно, как в склепе **или где еще*** (Ю. Тынянов); (7) *Когда фестиваль открывается в Кремле **или где бы то ни было**, зажигаются прожектора, затихает гул в зале — наступает момент, по степени охватывающего тебя волнения схожий с мгновением перед прыжком с самолёта* (Н. Бурляев);

– «время»

Данный контекст недоступен для использования немаркированных НМ онтологической категории «время». Чаще всего используются местоимения

^{*} К сожалению, пока в корпусе неопределённые местоимения без маркера неопределённости не выделены в отдельный тип, и поиск таких форм осложняется большим количеством «шума» в виде вопросительных и относительных местоимений. Поэтому получить статистически точные данные невозможно. Но относительная частотность и стилистическая окраска высказываний, содержащих такие элементы, может быть оценена.

серии – **нибудь** данной онтологической категории или сочетание местоимения *другой* + существительное с родовым значением (*время, час, день*): (8) *Что же касается заботы относительно других, то стоит ли вообще об этом думать, когда все - и «я», и «другие» завтра, послезавтра или когда-нибудь превратятся в «ничто»* (В. Бехтерев); (9) *А он, в свою очередь, к середине дня или в другое время, при первой возможности, сам поговорит с начальством* (А. Львов);

– **«свойство»**: (10) *А у солдата денег нет, чтобы домой идти да хозяйством или каким мастерством обзавестись, так ему при отставке будут на то деньги выданы...* (Н. Чернышевский).

Немаркированные НМ категорий «одушевлённое существо», «неодушевлённый предмет» и «свойство» часто встречаются в контексте разделительных союзов, чего нельзя сказать о местоимениях категорий «место» и «время». Обычно функция IRREALIS NON-SPECIFIC в данном контексте выполняется местоимениями этих категорий серий *бы то ни было*, *-нибудь* и др.

В контексте придаточного сравнения НМ без МН являются стандартным референциальным средством. Отношение частотности использования немаркированных местоимений той или иной онтологической категории отражает соответствующие пропорции среди местоимений различных категорий маркированных серий НМ:

– **«одушевлённое существо»**: (11) *И поёт она чудесно, словно кто на флейте играет* (Иволга // «Мурзилка», №4, 2002);

– **«неодушевлённый предмет»**: (12) *Дрожит вся, точно её лихорадка бьёт; бледная такая, мечется по дому, точно чего ищет* (А. Островский); (13) *Шел по улице, увидел на стенде «Известия» – и словно что толкнуло* (К. Ваншенкин);

– **«место»**: (14) *Снег проносило мимо окна, будто где за баракom ждала его жизнь* (О. Радзинский);

– **«время»**: (15) *Она мне потом про все про это рассказывает, а я накроюсь одеялом и все это вижу, будто когда во сне видала: и переправу помню, и как немец бомбил, и мы выше погнались...* (С. Василенко);

– **«свойство»**: (16) *Будто она как-то кривится, словно какую пакость задумала* (А. Ткачева).

Контекст прохибитива/превентива

Под ярлыком *превентив* обычно объединяется набор конструкций со значением предостережения от наступления нежелательного события. Это ещё ещё один тип контекстов, в которых регулярно употребляются НМ без МН.

– **«одушевлённое существо»**: (17) — *Гляди, не сболтни кому!* (П. Бажов);

– **«неодушевлённый предмет»**: (18) *Вы только смотрите не придумайте там чего про меня, Варенька* (Ф. Достоевский).

Контекст прохибитива/превентива недоступен для немаркированных местоимений онтологической категории «место». В основном используются местоимения серии –*нибудь* или –*либо* данной категории.

– **«место»**: (19) *Чикагцы вам скажут, что у них есть метро, но не попадитесь на удочку и не ищите где-нибудь спуска в метро, наоборот – поднимите голову и посмотрите наверх* (О. Панфилова).

Употребление немаркированных местоимений невозможно. Используется местоимение серии –*нибудь*.

- «**время**»: (19) *Ох, не раздражьте меня когда-нибудь...* (И. Гончаров);
- «**свойство**»: (20) *И не вздумай за девчонкой какой уволочиться!* (Б. Васильев).

Контекст оптатива

Данную функцию немаркированная серия НМ делит с серией –*нибудь*. Предпочтение местоимений той или иной серии зависит от установок говорящего, обсуждаемых ниже.

- «**одушевлённое существо**»: (21) — *Хоть бы приехал кто, — с тоской сказал Коль* (В. Рыбаков);
- «**неодушевлённый предмет**»: (22) *Хоть бы поинтереснее что придумал* (В. Токарева); (23) — *Хоть бы пожевать чего, — прошептал Сашкин сосед* (В. Кондратьев);
- «**место**»: (24) *Хоть бы перепел где крикнул* (И. Тургенев);
- «**время**»: (25) *Да что и говорить, хоть бы когда строчку написал!* (В. Одоевский);
- «**свойство**»: (26) *Хоть бы знак какой подал* (С. Васильева).

Придаточное предложение цели с превентивным значением

- «**одушевлённое существо**»: (27) *Скрывали придуманные наряды и от ближайших друзей, чтобы кто не похитил блистательной мысли* (Ф. Сологуб);
- «**неодушевлённый предмет**»: (28) — *Я его не затем стерегу, чтобы кто чего не взял, а я его затем стерегу, чтоб сюда кто чего лишнего не подбросил* (Г. Горин);

Немаркированные местоимения онтологических категорий «место», «время» в данном контексте зафиксированы не были. Используются соответствующие местоимения серии –*нибудь*.

- «**место**» и «**время**»: (29) *Забота о самом себе побуждала его скорей спровадить в дальние места Алексея, чтобы он где-нибудь поблизости не проболтался, не накликал бы беды на всех затевавших тогда копать золото на Ветлуге* (П. Мельников-Печерский);
- «**свойство**»: (30) *Шахта, конечно, сверху заброшена была жердником да чащей, чтобы какая скотина не завалилась...* (П. Бажов).

Контекст, содержащий показатели эпистемической модальности с невысокой оценкой вероятности наступления события

В русском языке немаркированные НМ довольно часто встречаются в нереперентных контекстах с показателями эпистемической модальности, обозначающими невысокую вероятность наступления ситуации.

- «**одушевлённое существо**»: (31) *Может, кто и был в курсе, но для меня это была полная неожиданность* (В. Белоусова); (32) *Вряд ли кто осмелится взять такую модель* (Что в имени твоём? // “Свободный курс”, 1997.01.23);
- «**неодушевлённый предмет**»: (33) *Вот, кстати, и насчёт краба, может, что дельное посоветует* (Ю. Домбровский);
- «**место**»: (34) *Телефоны те в поселках, может, где и остались, да*

только кому нужны они теперь – связи нет давно, столбы погнили и на землю пали;

– «**время**»: (35) *Может, когда и откроют формулу любви...*

Употребления немаркированного НМ онтологической категории «время» очень редки и всегда сопровождаются эмфатическим выделением предиката.

– «**свойство**»: (36) *Может, потом путный какой подвернётся* (В. Шукшин); (37) *Напрасно, – думает, – я человека избил: может, он шальной какой или сумасшедший* (Вс. Гаршин).

Для контекстов функции CONDITIONAL местоимения немаркированной серии являются более частотным средством, чем местоимения любых других серий НМ.

– «**одушевлённое существо**»: (38) *Впрочем, замурлыкал бы, если бы кто догадался за ухом почесать* (Ю. Даниэль);

– «**неодушевлённый предмет**»: (39) *А если что и заподозрит чиновник особых поручений, то в третьеразрядном «Царьграде» телефонного аппарата ему не сыскать;*

– «**место**»: (40) *Если где какая неисправность, начальство нервничает, крики, мат* (В. Быков);

– «**время**»: (41) *И если когда и терял власть над собой, то лишь в столкновениях с грубой ложью...* (В. Кожевников).

Обычно с эмфатическим и перед предикатом, но зафиксированы и употребления без эмфазы: (42) *Не взыщите, если чем когда обидела* (И. Грекова);

– «**свойство**»: см. пример (40).

Что касается функции QUESTION, местоимения немаркированной серии НМ употребляются в вопросах, которые не подразумевают каких-либо предположений говорящего относительно вероятности наступления или ненаступления события, обозначенного в вопросе (См. [6]).

– «**одушевлённое существо**»: (43) *Сможет ли кто остановить череду его побед в этом году?* (Календарь // «Автопилот», 2002.02.15); (44) *Мне кто звонил?*;

– «**неодушевлённый предмет**»: (45) *Есть что для меня?*; (46) *Эва, не хотите ли чего?* (Н. Помяловский);

– «**место**»: (47) *Уж не пожар ли где?* (В. Астафьев);

– «**время**»: (48) *Да ещё пустят ли когда на ту волю?* (А. Солженицын);

– «**свойство**»: (49) – *Нет ли у тебя какой музыки?* – спросил Егор (В. М. Шукшин).

Ограничения на употребление немаркированных местоимений в русском языке, связанные с онтологической категорией местоимения приведены в сводной таблице. Знаком «+» отмечены контексты, доступные для НМ серии без маркера неопределённости, знаком «–» – недоступные контексты, а знаком «(+)» – контексты, в которых употребление немаркированных местоимений является стилистически не нейтральным.

Онтологическая категория	Функции							
	IRREALIS NON-SPECIFIC						CONDITIONAL	QUESTION
	Разделительные союзы	Придаточное сравнения	Прохибитив/превентив	Оптиматив	Придаточное цели (превентив)	Эпистемическая модальность		
«одушевлённое существо»	+	+	+	+	+	+	+	+
«неодушевлённый предмет»	+	+	+	+	+	+	+	+
«место»	(+)	+	-	+	-	+	(+)	+
«время»	-	+	-	+	-	(+)	+	+
«свойство»	+	+	+	+	+	+	+	+

Из таблицы следует, что использование НМ без маркера неопределённости онтологических категорий «место» и «время» в некоторых контекстах затруднено или невозможно, тогда как для местоимений категорий «одушевлённое существо», «неодушевлённый предмет» и «свойство» доступны все контексты, в которых вообще были зафиксированы немаркированные НМ в русском языке.

Вероятно, такие ограничения связаны с особой функцией НМ без маркера неопределённости.

Как мы видели выше, немаркированные местоимения употребляются в нереферентных контекстах. Все эти контексты объединяет нефактивность пропозиции, то есть в такой пропозиции нет указаний на то, что соответствующая ей ситуация имеет место в актуальном мире. Ситуация рассматривается лишь как вероятная [7]. Соответственно, все участники ситуации ещё не выбраны и имеют нереферентный статус. Поэтому закономерно исчезает противопоставление по референтности/нереферентности, выражаемое сериями *-то* и *-нибудь*.

(50) Если у него уже есть **какие-то** учебники по философии, ему этого хватит для подготовки к экзамену. (Мы знаем о существовании учебников (например, со слов обладателя), но не знаем деталей.)

(51) Обратись к Пете. Если у него есть **какие-нибудь** учебники по философии, он с тобой обязательно поделится. (Мы не знаем, существуют ли вообще эти учебники, лишь предполагаем вероятность их наличия.)

Или противопоставление по определённости/неопределённости, которое кодируется сериями *кое-* и *-то*: (52) Тебе сегодня **кое-кто** звонил. Догадайся кто; (53) Тебе сегодня **кое-кто** звонил. Я записал его телефон в блокноте.

Местоимения без маркеров, как нам кажется, приближаются по своей функции к эпистемам, описанным И. Мушин [8] применительно к австралийским языкам. Она предлагает считать, что совпадающие по форме вопросительные и НМ (что является типичным явлением в языках Австралии, в которых одно и то же выражение может иметь как значение 'Он куда-то ушёл.', так и 'Куда он ушёл?') образуют отдельный класс слов, функцией которых является категоризация знания. Этот класс местоимений И. Мушин называет *эпистемами* (от греческого *episteme* 'знание' + *eme*). Категории знания у И.

Мушин приблизительно соответствуют обозначенным выше онтологическим категориям Р. Джекендоффа.

Таким же образом русские немаркированные НМ используются говорящим в том случае, когда референциальные свойства участников ситуации неважны. Основная задача – обозначить релевантные категории знаний.

Это подтверждается и особым маркированием таких местоимений на фонетическом уровне: НМ без маркера неопределённости характеризуются особо редуцированным произнесением, а также уменьшением громкости – характерными для дефокализованных элементов [9]. В фокусе оказывается сама ситуация, факт её наступления или ненаступления. Поэтому предикат, обозначающий ситуацию, имеет просодическое выделение фокализованного элемента.

Местоимения онтологических категорий «одушевлённое существо», «неодушевлённый предмет» чаще всего используются как заполнители аргументных (то есть обязательных для заполнения) позиций – субъекта, прямого или косвенного объекта.

Местоимения категорий «место» и «время» являются сирконстантами. Их в большинстве случаев можно опустить. Ср., например:

(54) *Может, когда и увидимся...*

(55) *Может, увидимся...*

(56) *Может, ещё и увидимся...*

Выбирая их, говорящий, скорее всего, желает передать бóльшую информацию, чем просто указание на определённую категорию знания. И в этом случае в его распоряжении оказываются местоимения других серий, несущие эту дополнительную информацию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Bhat, D.N.S. Pronouns, Oxford University Press, 2004.
 2. Jackendoff, R. Semantics and cognition. Cambridge, 1983.
 3. Veyrenc, J. 'kto-nibud' et 'kto-libo' formes concurrentes? Revue d'Etudes Slaves 40, 1964.
 4. Haspelmath, M. Indefinite pronouns. Oxford: Clarendon Press, 1997.
 5. Третьякова О.Д. Серия неопределённых местоимений с нулевым маркером неопределённости в русском языке // Труды международной конференции Диалог 2004. – М., 2004.
 6. Кобозева И. М. Опыт прагматического анализа то- инибудь- местоимений. – Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981, Т. 40, № 2.
 7. Givón, T. Irrealis and the Subjunctive. – Studies in Language 18-2, 1994.
 8. Mushin, I. Epistememes in Australian languages. Australian Journal of Linguistics 15, 1995.
 9. Kodzasov S.V. Varieties of focalisation in Russian: semantics and prosody. // Memoires de la Societe de Linguistique de Paris, Nouvelle Serie, t. XIII. Peeters, 2003. – С. 99-113.
- Корпус русских литературных текстов «Русский Стандарт» - <http://ruscorpora.ru>

Литература

А.Ш. Абдуллина,

Бирская государственная
социально-педагогическая академия

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ А.ГЕНАТУЛИНА

В статье рассматривается проблема интертекстуальных связей в прозе А. Генатулина, обосновывается значимость данной категории при изучении его произведений. Исследование поэтики интертекстов способствует выработке более полной и объективной концепции творчества и позволяет представить новую интерпретацию текста.

Адресовано исследователям и преподавателям литературы, учителям-филологам, аспирантам и студентам.

A. Abdullina

INTERTEXTUAL CONNECTIONS IN A.GENATULIN'S MODERN PROSE

Abstract

The article deals with the problem of intertextual connections in A. Genatulin's prose. The author explains the importance of this category in the process of study of his works. The study of the poetics of the intertexts promotes the development of a full and objective conception of his creative activity and provides the opportunity to present a new interpretation of a text.

The article is meant for the researchers and teachers of literature, students and post-graduate students.

За прошедшие десятилетия из-под пера А. Генатулина вышло множество произведений самых различных литературных жанров. Он снискал заслуженное признание как автор рассказов, романов и повестей, из которых читателю хорошо знакомы повести «Непогодь», «Страх», «Переправа», «Гегемон», романы «Туннель», «Загон». В последние годы он пишет ряд интересных произведений в форме воспоминаний и этюдов, которые в целом слагаются в лирико-автобиографическую прозу, насыщенную фактами, событиями, содержанием собственной жизни, наблюдениями, настроениями, раздумьями. Эти работы, обладающие общей притягательностью всего действительного и личного, всего исповедального в литературе, представляют особую ценность.

А. Генатулин — писатель, рассказывающий о том, что ему самому пришлось узнать, увидеть и пережить. Свежесть, привлекательность многих его произведений, прозвучавших очень современно и встреченных не всегда единым сердцем признанием, состояла именно в том, что это были противопоставленные литературным канонам бесхитростные, искренние и душевные записи о себе, о внешних и внутренних событиях своей жизни, о соприкосновениях и пересечениях ее с жизнью других, о своих наблюдениях, впечатлениях, размышлениях. Творчество художника — это и своеобразный эксперимент в прозе,

предпринятый человеком ищущим, умным, поставившим себе вполне четкую задачу — создать на бумаге живой и неотразимый эффект эмоции, питаемый или тем, что он чувствует и переживает сам, или тем, что вообще могут чувствовать люди. Он кипуч, стремителен и умен, он печален, нежен и человечен, он любит людей и саму жизнь во всех ее проявлениях. Он ненавидит жестокость в любой ее форме, он чтит человеческую гордость и достоинство.

Творчество А. Генатулина следует рассматривать не только в ближайшем контексте писателей-современников, но и в русле традиций русской классической литературы. Именно в сопряжении с русской классической литературой и отталкивании от нее происходит, как нам представляется, творческая эволюция писателя. Прежде всего, наиболее близких ему писателей — Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова.

Существенный вклад в исследование интертекстуальности внесли работы известного отечественного ученого-филолога М.М. Бахтина [1], который развивает свою теорию «диалогизированного сознания», или диалогичности текстов, применительно к жанру романа. Ю. Кристева расширяет понятие диалогичности, разработанное М.М. Бахтиным [2]. Основная идея ее теории сводится к тому, что текст — в процессе интертекстуализации — сам постоянно трансформируется, создает и переосмысливает. Поэтому данный процесс является гарантией открытости текста. Включение других текстов или его элементов считается основным способом проявления категории интертекстуальности. Для рассмотрения ее проблем важным является фактор обращенности художественной структуры текста не только внутрь, но и вовне. Она [обращенность] «предполагает открытость “незамкнутость” художественного текста по отношению, во-первых, к иным художественным системам и структурам, а во-вторых, к читателю, тезаурус которого также представляет собой определенную незамкнутую систему пресуппозиций...» [3]. Согласно этому положению, вся человеческая культура рассматривается как единый текст, включенный в бытие, то есть некий единый интертекст. Все создаваемые тексты, с одной стороны, в основе своей имеют единый предтекст, а с другой стороны, в свою очередь, являются интертекстами, так как становятся явлениями культуры. По выражению В.Н. Топорова, «великий текст» — «чистое творчество как преодоление всего пространственно-временного, как достижение высшей свободы» живет «вечно и всюду» [4]. Присутствие таких безусловных «авторитетов» также способствует созданию некоего «универсума текстов», так как подобный текст функционирует в качестве постоянного интертекста (в виде цитат и аллюзий).

К средствам интертекстуальности в прозе А. Генатулина относятся различные приемы — реминисценции, аллюзии, цитаты, многочисленные жанры фольклора, крылатые выражения.

А. Генатулин вводит в свои произведения имена известных писателей (Гомер, В. Шекспир, Д. Лондон, Э. Хемингуэй, Г. Маркес, А. Пушкин, А. Чехов, Л. Толстой, Ф. Достоевский, И. Бунин, Ф. Тютчев, А. Солженицын, М. Шолохов, С. Есенин, Ю. Казаков, В. Быков, К. Воробьев, Г. Бакланов, В. Некрасов, А. Кузнецов, М. Гафури, М. Карим) художников (А. Суриков, А. Лактионов, К. Малевич, Ван Гог) философов (И. Кант, Г. Гегель, Куно Фишер) исторических деятелей (Н. Хрущев, Л. Брежнев, И. Сталин) и имена литературных героев (Евгений Онегин, Акакий Акакиевич, Яков Бронза, Марфа, Ротшильд,

Проскухин, штабс-капитан Михайлов, Казбич и др.). Исследователь постмодернизма Н. Киреева называет включенные в художественный текст имена литературных персонажей точечными цитатами [5]. Наиболее насыщенный аллюзивный характер имеет роман «Загон», где автор приводит имена многих известных представителей мировой художественной классики.

С помощью реминисценций и аллюзий автор делает отсылки не только к произведениям мировой художественной литературы, но и поднимает важные общественно-политические и социальные проблемы современности, привлекает внимание читателя к философским системам ведущих немецких мыслителей, проливающим свет на верное с точки зрения писателя отношение к данным проблемам и определяющим прогрессивные пути развития общества.

Реминисценция как одно из средств интертекстуальности многофункциональна в выполнении творческой задачи автора. Под реминисценцией мы понимаем «отсылку к предшествующим литературным фактам», «образы литературы в литературе» [6] и рассматриваем в работе сознательно включаемые в текст элементы других произведений. Вот одна из них в романе «Загон»: «Трудно было вообразить его пишущим о простой и слабой душе, о каком-нибудь Акакии Акакиевиче нашего времени или о подпольном человеке» [7].

Охватывая широкий спектр литературно-исторических жанров, А. Генатулин рассчитывает не только на ассоциативное мышление искушенного читателя и вовлечение его в интеллектуальную игру переосмысления затрагиваемых в цитируемых отрывках вопросов, но и на возбуждение интереса как можно большего количества читателей к произведениям мировой художественной литературы, несущим идеи, близкие автору.

В исследуемой прозе присутствует целый пласт реминисценций, относящихся к восточной поэзии и литературной культуре, что объясняется особым отношением автора к восточной народной мудрости, имеющей поучительный характер. Здесь встречается аллюзия на повесть М. Гафури «Черноликие», на трагедию М. Файзи «Галиябану», на религиозно-мифологические мотивы.

В поисках новых художественных форм и средств, стремясь расширить границы художественного творчества, автор обращается к различным жанрам устного народного творчества: частушкам, песням, пословицам, поговоркам, крылатым выражениям.

А. Генатулин широко использует отрывки поэтических произведений русских и зарубежных авторов. Поэтическим материалом для него становятся стихи любимых им поэтов, тех, которых он считает выдающимися, истинно талантливыми и одаренными мастерами поэтического слова. Он привлекает отрывки из стихов и поэм Ф. Тютчева, Б. Пастернака, М. Исаковского, Е. Долматовского.

В некоторых произведениях А. Генатулина «чужое слово» встречается как в предтексте (заглавиях), так и в тексте. Некоторые заглавия произведений писателя имеют прямые отсылки к другим литературным произведениям. Такое проявление межтекстовости в литературоведении получает определение цитат-заглавий или цитат-названий. Н. Семенова в книге «Цитата в художественной прозе» отмечает, что этот термин «предполагает различное наполнение»: им могут быть обозначены «точное воспроизведение чужого заглавия, использование чужого мотива в заглавии, заглавие, представляющее собой одновременно лексическую цитату и цитату-мотив» [8]. В книге «Контрапункт

интертекстуальности» Н.Фатеева высказывает мысль о том, что цитатное заглавие сочинения содержит в сжатом виде программу другого произведения. По мнению исследовательницы, «писатель в готовом виде заимствует чужие заглавные формулы, конденсирующие художественный потенциал стоящего за ними текста, и наслаивает на них новый образный смысл» [9].

Названий, прямо отсылающих к текстам-предшественникам, в произведениях А. Генатулина немного. К ним относятся: «Загон», «Гегемон», «Переправа», «Антропос». Заглавие романа «Загон» побуждает вспомнить одноименный рассказ Н. Лескова, написанный им в 1893 году. В основе сюжета обоих произведений лежит мотив замкнутого пространства. Лесковская цитата расширяет смысловые параметры текста. Соответствие планов изображения способствует более яркому показу пошлой, обыденной, бессмысленной жизни в пьяном угаре «интеллигентных» обывателей. Одновременно в романе воспроизводится и гоголевская традиция изображения страданий «маленького человека».

В заглавии «Переправа» угадывается поэма «Василий Теркин». Апелляция к тексту А. Твардовского побуждает вспомнить содержание произведения и воспринимать дальнейшее повествование через эмоционально-смысловую атмосферу первоисточника. Заглавие рассказа «Антропос» отсылает читателя к рассказу А. Чехова «Человек в футляре».

Наиболее популярной формой литературной интертекстуальности является введение одних текстов в другой в фрагментарном виде. Подобные «включения» и «отсылки» к предшествующим литературным фактам принято называть цитатой. В романе А. Генатулина «Загон» идет прямая цитация рассказа А. Солженицына: «прочитывал перед работой строки из Солженицына...взял с этажерки журнал «Новый мир», номер за 1963 год, открыл наугад рассказ «Матренин двор» и прочитал «...На рассвете женщины привезли с переезда на санках под накинутым грязным мешком – все, что осталось – ни ног, ни половины туловища, ни левой руки. Одна женщина сказала:

– Ручку-то правую оставил ей господь. Там будет богу молиться...» [10].

В данном случае цитата с диалогом явно выделяется в тексте и обладает повышенной узнаваемостью, так как наряду с цитатой упоминается название цитируемого произведения и имя его автора. Цитата из Солженицына — намек на особенности изображения окружающего мира в произведениях главного героя романа – писателя Толи Гайнуллина. Обращением к аналогичному мотиву известного автора писатель усиливает звучание собственного романа.

Имплицитная цитатная аллюзия не дает прямого указания на автора или произведение. Часто речь идет о цитации фрагментов известных произведений, так что ассоциация с предтекстом «подразумевается сама собой» [11]. Примером может служить цитата из Пастернака в повести «Гегемон», за которой безошибочно угадывается авторство: «Постепенно обживаю вокзал, ищу укромный уголок или незанятое кресло в зале ожидания. Вспоминаются строки: «Вокзал, несгораемый ящик Разлук моих, встреч и разлук...» [12]. Строки Пастернака еще больше усиливают ощущение замкнутости пространства и одиночества.

Таким образом, «сознательная цитация или аллюзия представляют собой такое включение элемента «чужого» текста в «свой», которое должно модифицировать семантику последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом ис-

точником, если же таких изменений не обнаружится, скорее всего, мы имеем дело с бессознательным заимствованием» [13].

Текст включается в диалог не только с литературой, но и с различными видами искусства, культуры. Это явление получило название «синкретической интертекстуальности» [14], которая понимается как «интертекстуальные отношения между словесным и изобразительным искусством». Такие включения стали называться живописными аллюзиями. Им свойственны отсылки к созданиям разных видов искусства. В романе «Загон» встречаются аллюзии на работы Ван Гога: «Виноградник в Арле», «Пахарь», «Едоки картофеля». В некоторых произведениях А. Генатулина сознательно упоминает несуществующие произведения своего героя-писателя и его современников, такой тип отсылки к несуществующим произведениям искусства и литературы ученые обозначили как псевдоинтертекстуальность. Их отличает повышенная условность, подчеркнута игровой характер. Нужно отметить, что подобная «игра» с читателем является выдвинутым приемом постмодернистского дискурса.

Интертекстуальные связи с чеховским творчеством у прозаика можно проследить на уровне тематики (обыденная жизнь среднего интеллигента), жанра (интерес к форме небольшого рассказа, повести, романа) и речевой стихии (разговорной речи), авторской точки зрения (отсутствие ярко выраженной авторской позиции, открытые финалы), в понимании смысла и назначения литературы, свободы и достоинства человека.

Чеховские тексты в романах и повестях А. Генатулина образуют эстетико-этическую модель, на основании которой выстраивается художественный мир писателя. Они проясняют мировосприятие художника и определяют специфику его творческих связей с литературной традицией. Чеховское начало позволяет проследить эволюцию этических убеждений писателя, эстетических основ его творчества. А.П. Чехов является для А. Генатулина высшим авторитетом, воплощением литературной традиции, абсолютным образцом для подражания. Он использует чеховские интертексты исключительно для позитивного, конструктивного переосмысления. Переосмысление это связано со стремлением поэта «оживить» хрестоматийные цитаты.

Интертекст Достоевского используется А. Генатулиным для изображения трагизма существования современного «подпольного человека». Он применяется для изображения «двойничества», разлада в сознании героя, для актуализации мотива безумия.

В повести «Гегемон» герой-повествователь почти бомж – тип современного «лишнего человека» русской классики, «человека подполья» Достоевского, со всеми муками личностной рефлексии и трагической судьбы. Подпольный человек А. Генатулина интровертен и решает вечные и сегодняшние вопросы наедине с самим собой. Аллюзия на Достоевского, на роман «Преступление и наказание» сближает позиции двух художников слова. Понимание свободы и достоинства личности в прозе А. Генатулина созвучно во многом поискам, которые вели в этом направлении Б. Пастернак, А. Солженицын, М. Булгаков и др.

Через отсылки к русской классике, в частности, к прозе Достоевского, А. Генатулиным осуществляется изменение романного «хронотопа». Посредством интертекста расширяется литературное пространство произведения, происходит соединение прошлого и настоящего, определяется возможность

предвидения будущего. В сознании героя романа «Загон» творениям русских писателей дается новая форма жизни.

Повествовательные линии в прозе А. Генатулина, приемы изображения, способы создания образов в большей степени связаны с творчеством Ф. Достоевского и наследием А. Чехова – двух художников, каждый из которых особенно любим и почитаем А. Генатулиным как личность и как писатель.

Результатом анализа интертекстов в произведениях А. Генатулина последних лет стало обнаружение тех стилевых особенностей, которые были свойственны русской литературе. Классика стала для А. Генатулина важным источником тем, приемов, аллюзий. В рассказах, повестях и романах 1986–2000-х гг. исследуемого автора онтологические темы, важные для русской литературы XIX–XX веков, впервые переводятся на уровень «литературного фона», подтекста и интертекста. Многие художественные принципы и эстетические ценности А. Генатулина генетически восходят к разным сторонам творчества этих классиков русской литературы.

Таким образом, приемы интертекстуальности являются средствами выражения авторской позиции и служат достижению поставленных автором в творчестве идейно-художественных задач, они становятся ключом для прочтения глубинного смысла прозы писателя, средством актуализации насущной проблематики, акцентируя внимание читателя на сочинениях мировой художественной литературы и философско-просветительской мысли, заключающих в себе жизненный опыт, накопленный многими поколениями людей различных национальностей, вероисповеданий.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог // Вестник Московского университета. – 1995. – № 1. – С. 98-99.
3. Гучинская Н.О. Шпильманский эпос и проблема тексторождения // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб., 1993. – С. 21.
4. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 284.
5. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе. – М., 2004. – С. 195.
6. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 253.
7. Генатулин А.Ю. Загон. – Уфа, 2004. – С. 211.
8. Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе. – Тверь, 2002. – С. 123-124.
9. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000. – С. 139.
10. Генатулин А.Ю. Загон. – Уфа, 2004. – С. 123.
11. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 154.
12. Генатулин А.Ю. Загон. – Уфа, 2004. – С. 214.
13. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000. – С. 132.
14. Арнольд И. Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. – СПб., 1995. – С. 56.

Г.Е. Горланов,
Пензенский государственный
педагогический университет им. В. Г. Белинского

К ВОПРОСУ ОБ АДРЕСАТЕ В СТИХОТВОРЕНИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ВАЛЕРИК»

В статье решается вопрос об адресате стихотворения М.Ю. Лермонтова «Валерик».

G. Gorlanov

ON ADDRESSES IN POEM «VALERIK» BY M. LERMONTOV

Abstract

The question about the addresses in poem «Valerik» by M. Lermontov is being solved in the article.

10 июня 1840 года Лермонтов, вторично сосланный на Кавказ по приказу Николая I, приехал в Ставрополь и оттуда был направлен в отряд А.В. Галафеева, воевавший в районе боевых действий. Непокорному поэту со своим отрядом «охотников» пришлось принимать самое активное участие в ожесточённых сражениях. Солдаты полюбили своего молодого командира за отвагу, за простоту, за то, что он полностью разделял с ними все тяготы фронтовых походов.

Служба в отряде Галафеева – примечательный момент в биографии Лермонтова. Никогда ещё он так не сближался с народными массами, не погружался в их стихию, что не могло не сказаться на стихах Лермонтова, написанных в этот период. В них появляется какая-то особенная народная простота взгляда на жизнь. С наибольшей силой это выразилось в стихотворении «Валерик», в котором отчётливо проявляются черты реальной биографии поэта – участника войны с горцами и в то же время мыслителя, пытающегося разобраться в назначении человека.

Стереотипы бывают весьма живучими, к ним иногда настолько сильно привыкаешь в жизни, что по-другому уже и не представляешь смысл однажды прокомментированного явления. А то, что большой писатель находился в постоянных поисках и не хотел повторяться, во внимание не берётся. Поэт Павел Антокольский настолько привык к жанру посланий только к женщинам, что считает неуместным название «Валерик», так как оно отвлекает внимание читателя от существа адресата – именно к женщине. «В ряде изданий сочинений Лермонтова, – сетует он, – поэтичное письмо Лермонтова к женщине, которую он долго и безнадежно любил, печаталось под заглавием «Валерик». Это большое стихотворение, почти поэма, имеет решающее значение для характеристики идейной позиции Лермонтова в войне на Кавказе. В отношении поэтического языка оно являет новый – к несчастью, уже последний – поворот в развитии Лермонтова как поэта» [1].

«Большое стихотворение, почти поэма» без названия как-то не смотрится. Учесть надо при этом значительные сокращения, имевшие место в черновом автографе. Первая публикация осуществилась в альманахе «Утренняя заря» за

1843 год с названием «Валерик», ключевым словом, точно характеризующим военные события с экспедицией отряда генерала Галафеева на левом фланге Кавказской линии и конкретно происшедшее на речке Валерик, событие 11-го июля. Объективно говоря, основания у П.Г. Антокольского были, в черновом автографе, хранящемся в Москве, в Государственной библиотеке имени В.И. Ленина, такого названия не было. Как бы там ни было, в двухтомном собрании сочинений с примечаниями Э.Э. Найдича это лермонтовское стихотворение дано без названия, хотя в солидных изданиях собраний сочинений Лермонтова, в учебных хрестоматиях, в том числе и в четырёхтомном (под редакцией И.А. Андроникова и Ю.Г. Оксмана), на которое мы ссылаемся, он дается под названием «Валерик».

«Валерик» по своим жанровым характеристикам больше подходит под жанр исповеди, хорошо известный и используемый поэтом. К кому же обращается рассказчик в стихотворении? Многие учёные связывают адресата с именем конкретного человека. Один из авторитетнейших исследователей творчества М.Ю. Лермонтова В.И. Коровин считает, что повествователь обращается к женщине [2]. Ближе к истине лермонтовед И.П. Щеблыкин. Анализируя «Валерик», он пишет: «Считается, что адресатом стихотворения является В.А. Лопухина, хотя я не исключил бы предположения о «собирательном» образе любимой, в котором сфокусированы горькие сожаления поэта по несбывшимся мечтам об интимном счастье» [3].

Напрашивается ещё одна гипотеза. Загадочный Лермонтов со своей фразой «я не хочу, чтоб свет узнал / Мою таинственную повесть», – находит и здесь своеобразное решение. Он неоднократно использовал неожиданные решения – приём шифровки, «шутя» с читателем и будущими исследователями его творчества. Здесь же причины весьма серьёзные: не мог же он, дававший присягу, рассказывать читателю про тонкости и про огромные жертвы в войне с горцами. Толчок к написанию мог быть дан образом конкретного человека, той же самой женщины, скажем в первой строчке: «Я к вам пишу случайно; право...».

Начальная строфа и вправду наводит читателя на эту мысль, хотя и здесь нет прямых намёков на реального адресата, об этом можно только догадываться:

*Я к вам пишу случайно; право,
Не знаю, как и для чего.
Я потерял уж это право.
И что скажу вам? – ничего!
Что помню вас! – но, боже правый,
Вы это знаете давно;
И вам, конечно, всё равно... [4]*

Если предположить обращение рассказчика к женщине, то резонно задать вопрос: «А зачем делиться своими мыслями с женщиной, для которой безразлична его судьба? Только ли для того, чтобы напомнить о своём существовании?» Нет, он пишет отнюдь не случайно, совсем не случайно сообщает о кровопролитном сражении, о многочисленных жертвах. Ставит под сомнение проведение войн как таковых. Не мог же он, ссыльный, рассказывать о смертях чиновным властям – было очень даже небезопасно. А так..., гляди, и поверят в личностное направление конкретного адресата. Применяет здесь Лермонтов необычный для него художественный приём – эзопову речь. Имен-

но так в условиях политической ссылки преломилась «его манера прибегать к иносказательным романтическим пораболлам, аллегориям, полисемантии в словах, философской многомерности образов» [5].

«Валерик» в широком смысле этого слова относится к жанрам послания. Таковых в наследии писателя находится не менее полусотни. Цифровая неопределённость в выражении «не менее» оправдывается расплывчатостью жанровых характеристик. Большинство посланий написано в ранний период творчества и представляют собой упрощённый вид посланий к конкретным особам, зачастую зашифрованными аббревиатурами. Почти все разновидности этого жанра были представлены: любовные послания («К гению», 1829, «К Нине» («Из Шиллера»), 1829, «К ***» – «Простите мне, что я решился к вам...», 1830, «К***» – «Всевышний произнёс свой приговор...», 1831, «К Н.И....», 1831, «К Д», 1831, «К***», «Не ты, но судьба виновата была...», 1830-1831», «Измученный тоскою и недугом...», 1832 и другие; близкие к любовным посланиям – дружеские характеристики («К П...ну», 1829, «К Д...ву», 1829, «К Дурнову», 1829, «К друзьям», 1829, «К другу» – «Взлелеянный на лоне вдохновенья...», 1829, «К Дурнову», 1829-1830», «Н.Н. Арсеньеву», 1829, «К другу В.Ш.», 1831, «А.Д.З.», 1831, «К другу» – «Забудь опять...», 1831, «К приятелю», 1830-1831; эпиграммические послания («К Грузинову», 1829, «К глупой красавице», 1830, «Послание» – «Катерина! Катерина!..», 1837, послание-инвектива («Жалобы турка», 1829, «К***» – «О, полно извинять разврат!..», 1830, «К***» – «Я не унижусь, пред тобою...», 1832); послания мадригального характера («К. С. С.....ой», – «Глядися чаще в зеркала...», 1829, «К деве небесной», 1831). Во второй половине творческого пути стихов-посланий становится меньше, зато повышается их оригинальность, сам адресат может существовать во множественном числе, как это получилось в стихотворении «Валерик», который можно было бы назвать политическим посланием.

В данном случае, нам думается, автор обращается к обобщённому образу светского общества, безразлично к нему относящегося («И вам, конечно, всё равно»). Вступление к главной части – это, по сути дела, воспоминания о прошедшей жизни, о гонениях со стороны высшего света. Были другие времена, когда он всей душой стремился из тарханской глуши в высший свет и находил в нём порой минуты блаженного забвенья. Тогда и послания носили упрощённый характер, граничащий неприкрытой любовной тематикой

*Потом страданьем и тревогой
За дни блаженства заплатил;
Потом в раскаянье бесплодном
Влачил я цепь тяжёлых лет
И размышлением холодным
Убил последний жизни цвет.
С людьми сближаясь осторожно... (1,930).*

Какая злая и скрытая ирония человека, «осторожно» сближающегося с людьми! Зная биографию поэта, нетрудно увидеть здесь конфликт социальный и политический. Тягостные годы ссылки заставили его забыть «проказы», «любовь», «поэзию», но общество, сославшее его под пули горцев, «забыть было... невозможно». Всё взвесив хорошенько, поэт мстит по-своему, напоминая о себе ироническим обращением к бездушному свету, позорит его, показывая дикость варварской бойни, которую затеял царский двор. Переход непос-

редственно к военной теме незаметен в стихотворении. Вначале описывается ряд сцен, изображающих лагерную жизнь с её короткими мирными часами, перестрелками и отдельными военными действиями, одно из которых предстаёт перед читателем.

Здесь ещё много показного лихачества, с полковой музыкой, с единоборством важного мюрида и гребенского казака. Это парадная сторона войны, и автор наделяет её соответствующей лексикой, отмечая «музыку полковую», «звон орудья», «генерала со свитой», а о свисте пуль говорит: «славный звук». «Но в этих сшибках, – подведёт итог автор, – Забавы много, толку мало».

Такие описания сражений служили развлекающей забавой при дворе, на них смотрели, «как на трагический балет». Поэт же задался целью показать такие действия, которых «на сцене нет»: войну без показной шумихи, с кровью и потом, ужасами и героизмом, с победами и похоронами. Невыдуманная суровая правдивость – характерная особенность «Валерика». Будни войны зафиксированы во множестве точных, характерных подробностей обстановки: белые походные палатки, отдых прислуги у медных пушек, сверкание штыков под южным солнцем, гортанный разговор неприятеля и т. д. Особое же внимание проявлено к человеку, к состоянию его чувств и мыслей на войне.

В основу главной части повествования положены действительные события, имевшие место 11 июля 1840 года на горной речушке Валерик (в переводе с чеченского означает «мёртвый») в Чечне, в которых участвовал сам М.Ю. Лермонтов, что, по словам генерала Галафеева, представлявшего писателя к награде, было сопряжено с «величайшею для него опасностью». Однако Лермонтов «исполнял возложенное на него поручение с отменным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы» (1, 585).

Лично увиденное и пережитое наложило свой отпечаток на характер повествования. Автор «Валерика» отлично знает военную жизнь, психологию товарищей, отмечает их мужество и храбрость. Русские солдаты – «народ испытанный», готовый всякий раз прийти на помощь друг к другу и в то же время они, мрачные и грубые, способны глубоко скорбеть о гибели своих друзей. Сцена прощания с умирающим капитаном одна из самых запоминающихся в стихотворении.

Вот на берегу речки, «под тенью дуба», собралась в кружок скорбящая группа солдат. Один из них, стоя на коленях, склонился над умирающим. «Мрачно, грубо

*Казалось выраженье лиц.
Но слёзы капали с ресниц,
Покрытых пылью... на шинели,
Спиною к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки, кровь его чуть-чуть
Сочилась... (1, 96-97).*

Как живые предстают перед нами «усачи седые», стоящие, опершись на ружья, над своим тяжело раненым товарищем. Но самый главный психологический нюанс – в описании того, как поседевшие от боёв люди, сами только что видевшие смерть в лицо, стоят и «тихо плачут». Большую нагрузку несёт эпи-

тет «тихо», вбирающий в себя богатую гамму смысловых оттенков – и горечь утраты, и искренность изливаемых чувств, и стремление скрыть свои слёзы и т. д. Это не сверхчеловеки, а простые земные люди с присущими им слабостями. Последние строчки – завершающие гениальные мазки, без которых психологическая характеристика воинов была бы неполной. Такое нельзя придумать, его надо самому увидеть, глубоко осмыслить и пережить.

Многие лермонтоведы, обращавшиеся к стихотворению «Валерик», справедливо видели его идею в антивоенной направленности. Показу античеловеческой сущности войны способствовали сознательно вводимые Лермонтовым прозаические обороты и заземлённые образы, срывавшие показной ореол воинской славы. Показательна в этом отношении работа поэта над поисками точного выразительного слова.

Удачно найденные образные детали вплотную подводят читателя к мысли о ненужности кровопролитных войн, о потере человеческого достоинства на войне и превращении человека, «царя природы», в жалкое существо. Особенно отчётливо это видно в сопоставлении убивающих друг друга людей с величественным и гордым Казбеком. Именно природа наводит рассказчика на мысль о ничтожестве человеческих страстей. Однако писатель не питает ненависти к человеку вообще, напротив, он выступает как величайший гуманист. Если в первоначальном варианте мысли о ничтожестве человека ещё имели место, то в окончательной редакции автор полностью отказывается от них.

*Я молвил: «Жалкий человек,
Как зверь, он жаден, дик и злобен,
К любви и частью неспособен;
Пушай же гибнет, поделом,
И стало мне смешно».*

Итоговая редакция:

*Я думал: «Жалкий человек,
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он...- Зачем?» (1,97).*

Какое резкое различие между двумя вариантами. Окончательный текст – это гневный обвинительный приговор истребительным войнам и в то же время призыв к благоразумию людей, злободневный не только в эпоху Лермонтова, но и во всём XIX и в XX, и в XXI-м столетиях. Если раньше исход сражений решали ружья, сабли и штыки, то в последующие века люди придумали более жестокие средства для уничтожения всего живого на земле. Может быть, поэт предвидел возрастающее варварство, когда писал о «жалком человеке». По крайней мере, к сожалению, кавказская война продолжается до сей поры. Эту одухотворённую глубину патриотизма, в которой заключена идея «всечеловечности» русской души (Ф.М. Достоевский), никто так ёмко не выразил в XIX веке, как автор «Валерика». Эту наиважнейшую мысль в мятежном XX столетии повторит в поэме «Анна Снегина» Сергей Есенин, родственник Лермонтову по русской идее:

*Я думаю:
Как прекрасна*

*Земля
И на ней человек.
И сколько с войной несчастных
Уродов теперь и калек!
И сколько зарыто в ямах!
И сколько зароят ещё!
И чувствую в скулах упрямых
Жестокую судоргу щёк [6].*

Первый лермонтовский черновой вариант, расходящийся с человеколюбивым характером самого участника сражений, не был забыт. Его смысл поэт иронически переадресовывает истинному виновнику сотням смертей – высшему свету, развлекающемуся в тот момент, когда идёт война: «Но я боюсь вам наскучить. В забавах света вам смешны /Тревоги дикие войны...» (1, 98). В нём, в высшем свете, автор антивоенного стихотворения видел настоящего виновника. Финальные строчки, заключая повествование в композиционное кольцо, возвращают нас к первоначальному образу. Но теперь это уже не просто ирония, а едкий сарказм, прикрытый вежливым обращением. Если в «Демоне» силу поэтического тока определяла возвышенная лексика, преподносимая в антонимической форме, то в данном случае словесная энергетика заключена в эзоповом языке. Рассказав о военных ужасах и кровавой бойне, Лермонтов заключает:

*Теперь прощайте: если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займёт хоть малость,
Я буду счастлив. А не так?
Простите мне его как шалость
И тихо молвите: чудака (1, 98).*

Ну и выдумщик Лермонтов! Современники писали о нём, что он любит шутить – и вот тому подтверждение. Здесь чуть ли не каждое слово употреблено в противоположном значении. В самом деле, разве может развеселить нормального человека смерть людей, и разве сам он, «с грустью тайной и сердечной», поведавший о трагедии тысяч людей, счастлив? Скорее – наоборот. Поэт, обращаясь к читателю, как бы говорит: всё зависит от того, как прочитать его творение. Можно в нём увидеть лишь занимательную фабулу, тогда действительно это будет шалость, а можно, точнее сказать, необходимо видеть в этом произведении вещь философски и граждански значимую, ставящую проблему назначения человеческой жизни.

Да и такой ли уж это «безыскусственный рассказ», как говорит автор?

Нет, в нём сказался большой опыт художника слова, его несомненное мастерство. Очень интересна и сложна стихотворная архитектура «Валерика». Стихотворение не имеет традиционной строфической организации, лишено чёткого строения строчек и цезур, асимметрично в синтаксическо-стилистическом оформлении. В нём обилие пиррихий, но расположение их вольное. Даже рифмы (а они, надо сказать, самых разнообразных видов) и те чередуются произвольно, исполняя иллюзию послания: их то две, то три, как в строчках 1 – 2 – 3, 17 – 18 – 19 и соединены они между собой свободно, причём смена их тоже бессистемна.

Чрезвычайно важная особенность ритмической организации «Валерика» кроется в многочисленных переносах, что свидетельствует о его насыщенности

ти паузами. На 261 строчку приходится 82 переноса, а если говорить о процентном отношении, то в стихотворении их 32%. Для сравнения укажем, что в поэме «Медный всадник» их 20,9%, в его же объемистой сказке «Руслан и Людмила» – 3,6 %, в «Полтаве» – 6,9%, в «Графе Нулине» – 3,0% (указанные пушкинские поэмы сравнительно большие по объёму); в «Казначейше» Лермонтова, выполненной в такой же манере, как «Валерик», – 5, 0 %. Гюйо справедливо указывал, что «перенос способствует тому, что стих вмещает более идей, более чувств в нём собирается, так сказать, более скрытой эмоции, более нервной силы» [7].

Паузы в стихотворении Лермонтова «Валерик» выполняют самые разнообразные функции, зависящие от смысла конкретных строчек, раскрывающих идейный замысел задуманных сюжетных линий. Они могут усиливать состояние волнения рассказчика (в конце произведения – сомнение в том, что его неправильно может понять читатель); создают впечатления прерывистой речи умирающего капитана, обостряют чувства скорби солдат, склонившихся над смертельно раненым командиром.

Особенно много переносов, многоточий, вопросительных и восклицательных выражений в показе военных сражений. Вот, например, одно из таких описаний:

*Вдруг залп... глядим: лежат рядами,
Что нужды? Здешние полки,
Народ испытанный... «В штыки,
Дружнее!» – раздалось за нами.
Кровь загорелась в груди!
Все офицеры впереди (1, 96).*

Отрывистые короткие фразы, перебиваемые тревожными паузами-переносами и сменяемые разнообразными знаками препинания, каждый из которых несёт определённую интонационную нагрузку, зримо передают взволнованную речь участника штурма.

«Вдруг залп...» – неожиданно для себя вскрикивает рассказчик. – И пауза, передающая момент ожидания бойцов (графически это передано многоточием), во время которого солдаты осматриваются вокруг, ждут приказа. Громкие приказы: «В штыки, дружнее!»; призыв: «Ура!»; нагнетание звонких и сонорных согласных «д», «р», «з»: «Дружнее! – Раздалось за нами. Кровь загорелась в груди! Все офицеры впереди...»; двумя парами параллельных рифм («полки – штыки», «груди – впереди») сходными своими звуковыми окончаниями, создающими впечатление быстрого движения; отрывистые короткие фразы, перебиваемые тревожными паузами-переносами и сменяемые разнообразными знаками препинания, каждый из которых несёт определённую интонационную нагрузку, – наглядно передают взволнованную речь находящегося в двух шагах от смерти рассказчика.

Стихотворение «Валерик» написано разностопным ямбом, но эти ямбические стопы не похожи друг на друга. Исходя из идейного замысла произведения, Лермонтов создаёт сложные ритмические рисунки. В начале первой строчки он двумя короткими словами, состоящими из четырёх и трёх согласных и лишь одной ударной гласной, мастерски показывает неожиданность момента. Затем, когда первое напряжение спало, размер снова принимает свою обычную форму, а в следующих строчках, вплоть до пятой, появляется пир-

рихий, облегчающий напряжение. Резко выделяется из текста нарушением ямбического размера пятая и шестая строчки, вносящие новое напряжение в текст, поскольку читатель ожидал привычного ямба от пятой строчки, а она начинается ударным гласным. Отклонение в схеме размера, как и другие художественные приёмы, используются автором без особого «нажима». Стихи «Валерика», ввиду отклонений от многих заданных поэтических норм, звучат свежо и раскованно, позволяют вводить в текст разговорную речь. «Отклонения» сказались, как мы пытались показать, и в поисках адресата.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лермонтов // Лермонтов М.Ю.: в 2-х томах. Большая серия «Библиотеки поэта». – М.-Л., 1964. – С. 45.
2. Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова. – М., 1973.
3. Щеблыкин И.П. Лермонтов. Жизнь и творчество. – Саратов. 1990. – С. 26-27.
4. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 1. – М. – С. 92. В дальнейшем ссылки в круглых скобках даются на это издание с указанием тома и страницы в тексте
5. Кулешов В. Он даром славы не берёт // Литературная Россия. – 18 окт. – 1974. – С. 4.
6. Есенин С.А. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 2. – М., 1970. – С. 94.
7. Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. – М., 1958. – С. 407.

И.Е.Лунина,
Московский государственный
областной университет

«СЕВЕРНЫЕ РАССКАЗЫ» ДЖ. ЛОНДОНА В КОНТЕКСТЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ МЕЖРАСОВЫХ ОТНОШЕНИЙ

Проблема межрасовых отношений как составляющая процесса развития цивилизации является одной из важных в «Северных рассказах» Дж. Лондона. Автор статьи акцентирует внимание на идейно-художественном звучании рассказов, системе образов и художественных средств выразительности в связи с избранным аспектом анализа.

I. Lounina

J. LONDON'S «NORTHERN STORIES» IN THE CONTEXT
JUDGEMENTS OF THE PROBLEM OF INTERRACIAL RELATIONS

Abstract

The problem of interracial relations as a component of development of a civilization is one of important in «Northern stories» by J. London. The author of article brings to a focus to ideological - art sounding of stories, system of images and art means of expressiveness in connection with chosen aspect of the analysis.

На протяжении всего творческого пути Лондон сохранял интерес к теме Севера. Пребывание писателя на Аляске (1897-1898 гг.) дало неоценимый материал для его первых литературных произведений – рассказов, традиционно в отечественном литературоведении называемых «Северными рассказами», составившими сборники «Сын Волка» (1900), «Бог его отцов» (1901), «Дети мороза» (1902), «Мужская верность» (1904), «Любовь к жизни» (1907) «Потерявший лицо» (1910), «Смок Белью» (1912). Подобно тому, как «в философии золотоискательства Брет Гарт сумел разглядеть метафору исторического движения нации...» [1], Лондон сумел разглядеть метафору путей развития цивилизации в теме нового, «северного», «экзотического» [2] фронта. Главным объектом наблюдений писателя на Клондайке был, безусловно, человек: тот, кто пришел на Север (белый человек – англосакс, швед, русский, француз), и тот, кто исконно проживал на этой земле (индеец, эскимос – носители этнической культуры). Для Лондона, соединившего романтический и реалистический ракурс изображения в «Северных рассказах», именно человек становится центральным, фокусирующим началом, позволившим обозначить и художественно отобразить актуальные проблемы современности, концентрировавшиеся вокруг центральной – процесса формирования новой цивилизационной формации в момент «встречи» двух различных рас, культур.

Объективность изображаемому в рассказах придает наличие трех точек зрения на события: взгляд белого человека «со стороны», сохраняющего внутреннюю связь с оставленным миром цивилизации Больших городов; взгляд белого человека «изнутри», вписавшегося в новую для него систему жизненных отношений (*outside* и *inside* [3]); взгляд аборигена – индейца, эскимоса. У каждого из них, очевидно, свое восприятие происходящего, создающее поли-

фоническую картину жизни на «уровне сопоставления взаимно исключаящих субъективно-индивидуальных миров персонажей, существующих в одной и той же жизненной реальности» [4]. Из сопряжения этих позиций становится понятным авторское видение сложности, диалектичности происходящего процесса формирования новой цивилизационной формации, возникающей на стыке цивилизации белых людей и самобытной этнической формации народов Севера.

В рассказе «Сын Волка» Лондон представил неизбежный и необратимый характер прихода белых людей в мир индейцев. Противостояние Бирюка Маккензи, «пионера, осваивателя земель» [5], и индейцев – это противостояние двух рас. Индейцы видят в ситуации угрозу своему будущему: «...Волк не пара Ворону» [6]. Опираясь традиционными образами индейской мифологии, Лондон демонстрирует хорошее знание индейской мифологии, мастерство в создании особого внутреннего поэтического пространства, передавая атмосферу самобытной жизни индейского племени. Дж. Ауэрбах дает высокую оценку знаниям Лондона в данной области: «...мы серьезно рассматриваем вклад Лондона в теорию тотемизма, специфики родовой жизни и поведения в перспективы развития этнографии на рубеже веков» [7]. «Ворон» и «Волк» в данном контексте воспринимаются как метафоры, раскрывающие суть возникающего на территории Севера конфликта. Ворон для многих индейских племен символизирует мудрость, является прародителем индейских родов; волк в мифологии большинства народов Европы, в библейской мифологии – символ хищника, свирепого врага, лжепророк [8]. В рассказе в интерпретации шамана ворон – «воплощение мирного созидательного начала», волк – «воплощение начала воинственного и разрушительного» [9]. Свою связь с родом ощущают и Макензи (в этом его сила), и индейцы, скорбящие об утрате традиций отцов. Мысль о необходимости следовать закону жизни рода, верности идеалам отцов как условию силы рода, выживания прослеживается во многих рассказах писателя индейской тематики. Лондон, безусловно, на стороне аборигенов Севера: его критическое отношение к внешним «благам» цивилизации очевидно. Но не менее очевидна его уверенность в необратимости поступательного хода истории.

В рассказе «Лига стариков» противостояние двух сил мы видим глазами старика-индейца Имбера. Если в рассказе «Сын Волка» события отнесены к началу эпопеи покорения Севера белой расой, то здесь мы видим историческое продолжение, некий промежуточный результат. То, что в первом рассказе было определено автором как «закон Волка», здесь предстает как «закон англосаксов», который автор характеризует как жестокий и неотвратимый закон. По словам Лондона, «голос миллионов в голосе старого Имбера, и слезы и печали миллионов в его голосе, когда он рассказывает свою историю; его история представляет всю полноту трагедии отношений индейцев и белого человека» [10]. В рассказе индейца предстают все этапы постепенного вырождения племени. Самое страшное он видит в нарушении связи времен; вред цивилизации белых людей – в развращении молодых индейцев, которые «забыли о долге уважения к старшим...» [11]. Усилия старшего поколения, их военное сопротивление силе нового Закона оказались бессмысленными – Имбер признает это как *закон жизни*. Так и не поняв, в чем сила белых людей, он с присущей индейцам мудростью осознает, что их приход на Север – неизбежное развитие

жизни.

Соппротивление индейцев насильственному внедрению чуждых им идеалов, на первый взгляд, соответствующее общепринятому в обществе того времени представлению об индейцах как «кровожадных дикарях», интерпретируется писателем как ответная реакция свобододлюбивых и независимых людей, выступающих на защиту собственного уклада жизни, своих законов и верований. В рассказе «Потерявший лицо» Лондон объясняет жестокость индейцев агрессивностью белых, приводя публицистически точное описание их деятельности на Аляске. Устами своего героя, Субьенкова, вспоминающего свой путь в Америку, автор высказывает мысль о том, что любая власть враждебна человеку; завоевание новых экономических пространств неизбежно сопровождается кровопролитием, и в этом процессе едины все национальности: «...то был кровавый посев, а теперь пришла пора жатвы» [12]. Частная история благодаря позиции автора, представленной в размышлениях героя, разворачивается в масштабную картину трагического и неизбежного хода развития цивилизации.

Наиболее остро последствия вторжения цивилизации белых людей в мир аборигенов Севера проявляются, в восприятии Лондона, в сфере вторжения в *духовный* мир индейцев и эскимосов. В рассказе «Бог его отцов» конфликт между белыми пришельцами и индейцами построен на мотиве противопоставления различных представлений о вере, традициях. Метис Батист, вспоминая свое прошлое, обвиняет церковь в том, что по ее вине его руки «обагрены кровью» [13]. Приход белых на их землю он воспринимает как появление «чужих богов», противостояние которому видит только в форме насильственного сопротивления. Антитеза – трусость миссионера Оуэна, прикрывающегося ничего не значащими религиозными постулатами, и храбрость Батиста, черпающего силы в преданности исконной вере своих отцов, отвага Хэя Стокарда, осознающего истоки своей силы в верности лучшим традициям англосаксонской расы – позволяет Лондону в остро драматичном повествовании представить трагедию колонизации Севера.

Встреча двух рас актуализирует вопрос о необходимости найти путь к *взаимопониманию* – без этого невозможен мирный (это важно для Лондона) путь развития цивилизации. Рассказ «Обычай белого человека» повествует, на первый взгляд, о судьбе одной индейской семьи. Но в подтексте легко прочитывается трагедия всего народа. Грустная авторская ирония позволяет понять: белые люди непонятны индейцам; их законы, рожденные долгими веками цивилизации, далекой от естественного, природного, течения жизни индейцев, чужды им: «Так поступает белый человек, и нам его не понять» [14]. Лондон акцентирует внимание на важном, с его точки зрения, аспекте: конфликт двух рас в условиях проникновения цивилизации в мир иных этносов – это, среди прочего, различие в понимании сути того, что называют Законом: для индейцев – законы жизни, природы; для белых людей – законы цивилизации, сформированные долгими годами ее развития. Мир Севера формирует у белых пришельцев (тех, кто учится у Севера) понимание того, какой закон можно назвать правильным, истинным. Остающиеся глухими к голосу Севера, продолжающие следовать законам цивилизации (в том числе и извращенному буржуазными отношениями в мире Больших городов закону выживания) обречены на смерть. Этой проблеме посвящены рассказы «Человек со шрамом», «Тысяча

дюжин», «В далеком краю», «Мужская верность», «Любовь к жизни» и др.

Ряд «Северных рассказов» воссоздает особый мир индейцев – в совокупности их представлений о жизни, обычаях, традициях, верований и законов. Глубокое проникновение автора в этот мир поражает тем, насколько начинающий писатель смог точно постичь саму душу чужой расы: «Джек считал, что если он мог научиться анализировать душевное содержание каждого человека и подвести его к свету поверхностного состояния, он мог бы анализировать также и душу расы и проследить её в глубину веков, до самого темного её истока» [15]. Лондон стремился показать то, с чем пришли две расы навстречу друг другу и что они должны взять друг у друга в процессе важного и длительного контакта, являющего собой новую фазу исторического развития цивилизации. В большинстве подобных рассказов повествователями выступают индейцы, зачастую старики – воплощение мудрости, хранители священных традиций, те, кто сохраняет связь с обычаями племени. В рассказе «Закон жизни» основной закон жизни индейцев представлен через восприятие старого индейца Коскуша. В рассказе «Болезнь одинокого вождя» два старика – Одинокий Вождь и Мутсак, сокрушаясь о необратимости перемен, воссоздают в своих воспоминаниях прежний мир индейской жизни. Вождь рассказывает о том, как выбирали ему жену (продолжение рода важно для индейцев), о своей тяжелой болезни и готовности умереть (отношение индейцев к смерти как естественному закону жизни), описывает ритуал погребения. Он знакомит нас и с важной чертой индейского сознания: сколь значимы для индейцев понятия чести, военной доблести. Важность следовать традициям и закону жизни, установленному отцами, как основа жизни индейского племени раскрыта в рассказе «Сказание о Кише», воссоздающем форму легенды, предания. Киш – воплощение верности обычаям отцов, идеи справедливости, высшего понимания чести. Автор передает своеобразие менталитета аборигенов: мистическую настроенность, мифологическое мышление; выявляет сходство с менталитетом цивилизованных рас: борьба за власть как неизбежное начало в организации общественных отношений присуща и тем и другим.

Процесс проникновения цивилизации на Север неизбежно приводит к постановке вопроса о *сосуществовании и смешении рас*, порождающего проблему *выбора* жизненного пути для отдельного человека и расы в целом. Это становится лейтмотивной темой «Северных рассказов». И белые и аборигены осознают свое генетическое, кровное родство со своей расой – в этом Лондон видит важную точку соприкосновения разных этносов. Память рода, память крови определяет их поступки, влияет на их выбор. Герои рассказов способны преодолеть инерцию расовых стереотипов, тем самым – инерцию натуралистической предопределенности. Выбор осуществляется в сфере интеллектуального осмысления происходящего (сопоставление двух различных образов жизни, показ преимуществ цивилизации, изображение самобытности народов Севера) и в сфере нравственного чувства (через оценку нравственной позиции представителей другой расы, описание эмоциональной сферы жизни индейцев и белых).

В «Северных рассказах» индейцы и эскимосы делятся на тех, кто принимает все то лучшее, что принесли с собой на Север белые люди, ясно осознавая положительные стороны цивилизации, и тех, кто продолжает слепо следовать законам этноса, не понимая необратимости исторического процесса. Безуслов-

но, ключевой фигурой в рассказах является индеец Ситка Чарли, который говорит о себе: «...в моих жилах течет красная кровь сивашей, но сердце у меня белое... Я стал судить о людях и о делах их так, как вы, и думать по-вашему» [16]. Выполняя (среди прочего) функцию персонажа «соединяющего» два мира, в своем имени-прозвище он (как Мэлумит Кид, Бирюк Макензи) соединяет две части, являющиеся «косвеннохарактеристическими поэтонимами» [17]: Ситка – город на юго-востоке Аляски на о. Баранова, основанный русскими в 1799 г.; Чарли – традиционное английское имя. В рассказе «Мудрость снежной тропы» он противопоставлен индейцам, в отличие от которых, «поняв закон белых,... усвоил его лучше любого белого человека» [18]. Восприятие цивилизации «со стороны», глазами Ситки Чарли чрезвычайно важно: его, как и героя Брет Гарта Юбу Билла можно назвать «наблюдателем человеческих судеб и натур» [19].

В ряде рассказов Лондона представители коренных народов Севера делают выбор вследствие своего пребывания в мире Больших городов. Рассказ Нам-Бока («Нам-Бок-лжец»), считавшегося многие годы погибшим, о далекой стране белых людей вызывает искреннее недоверие бывших соплеменников. Да и сам он стал другим, утратив связь с прежней жизнью. Идея рассказа определяется на двух уровнях: как трагедия отдельной личности, выламывающейся из системы традиционных племенных отношений этноса, и трагедия самого племени (шире – этноса), не способного быть открытым новому, что является препятствием на пути прогресса. Долгие странствия Нааса («Северная одиссея») в поисках жены, похищенной белым «пришельцем», позволили ему узнать большой мир. Из них он вынес уверенность в несовпадении взглядов и обычаев белых людей и его народа. Не приняв мира цивилизации, он так же, как Нам-Бок, утратил связь с прежним миром родовых отношений. Иная интерпретация темы представлена в рассказе «История Джис-Ук». Выбор, который делает героиня, определяется чувством любви, понимаемой Лондоном в качестве великой преобразующей жизнь на земле силы, важного фактора в развитии цивилизации. Джис-Ук, в силу смешанной крови, предстает как образ символический: то, о чем речь идет в рассказе, выходит за рамки повествования о контакте индейской и англо-саксонской рас, это взгляд на проблему межрасовых отношений в целом. Любовь Джис-Ук к Боннеру меняет её. Позже, когда Джис-Ук с их маленьким сыном разыщет Боннера в Калифорнии, он, белый человек, живущий по законам цивилизации, получит урок истинного благородства от женщины, живущей по законам природы, – тогда «момент истины» наступит и для него. После своего путешествия в цивилизованном мире Джис-Ук меняется окончательно: то, что прежде она осознавала на *чувственном* уровне, теперь *осмысливается* ею как непреложная истина; она становится «проводником» цивилизации в мире Севера, изменив не только свою жизнь, но и жизнь своего рода. Взгляд Лондона в будущее цивилизации на Севере как формы плодотворного сотрудничества и взаимного духовного обогащения рас представляется весьма показательным для обоснования утверждения о преодолении писателем его точки зрения, выраженной в высказываниях по вопросу о «чистоте расы» как факторе развития цивилизации [20]. Следуя любви как высшему закону жизни, свой выбор в пользу белой расы (точнее «белого мужа») делает Унга («Северная Одиссея», «Мужество женщины»), Заринка («Сын Волка»), Лит-Лит («Замужество Лит-Лит») – для индианок, жен белых

людей, выбор в пользу новой жизни необратим; это осознают и они сами и отчасти их мужья («Белое безмолвие»).

Белая женщина и индианка в рассказах Лондона предстают, прежде всего, в своей женской сути – как воплощение великой силы созидания жизни, уравнивающей их перед лицом истории в силу приоритета всеобщих законов природы, законов жизни. Именно женщины, с точки зрения писателя, играют особую роль в формировании новых отношений в системе контакта двух миров, следовательно в рождении новой цивилизационной формации. В рассказе «Сивашка» сопоставлены образы белой женщины и индианки, одинаково обнаруживающих силу духа, стойкость в экстремальных условиях. Пафос заключительных слов героя рассказа, выражающих авторскую позицию, позволяет говорить о способности Лондона сделать свой выбор в пользу приоритета общечеловеческого начала перед расовыми различиями: «Это есть и в тебе, и во мне, Томми, и это – наследие наших матерей» [21].

В ряде рассказов герои, носители устоявшихся норм цивилизации, также делают свой выбор – в пользу признания положительных сторон жизни индейцев, видя в их укладе альтернативу негативным сторонам жизни в цивилизованном мире. Для Дэвида Пэйна («Великая загадка») это не просто выбор между страстью и чувством – между двух миров (цивилизации и естественной жизни индейцев). Эрфакс («В дебрях Севера»), живущий в индейском племени пять лет, чувствуя гармоничность этой жизни, не порвал внутренней связи с привычным миром цивилизации. Окончательный выбор дается ему непросто, в отличие от выбора, сделанного его женой Тум, осознающей себя частью жизни мужа. И белые и индейцы в своих поступках руководствуются зовом крови, который преодолеть сложно – писатель это в полной мере осознает. Отсутствие единства среди индейцев в оценке последствий пребывания среди них «белого» симптоматично: на перепутье двух миров, двух рас свой выбор делают обе стороны. Кровопролитие, завершающее рассказ, закономерно с точки зрения обоснования идеи: путь конфронтации – тупиковый путь, трагичный для обеих рас. Символична смерть Тум, заслонившей собой в бою мужа: оба погибают от *одной* стрелы.

В рассказе «Там, где расходятся пути» герои делают выбор между законами, установленными людьми, и законами «природы человека», которые одинаковы вне зависимости от цвета кожи. Известие о том, что индианка Сипсу должна быть принесена в жертву своим племенем, ставит «белых» героев перед выбором: действительно ли, по ее словам, их «пути теперь расходятся» [21] или обретенное чувство близости, невзирая на расовые различия, должно возобладать над чувством самосохранения. Лондон предлагает две различные позиции «белых» людей: Хоз, Верц и Зигмунд выступают против помощи Сипсу, не видя возможности изменить события; Хичкок, «следуя «стихийной силе его предков» [22], делает свой выбор в пользу нравственных законов, которые считает справедливыми – помогает Сипсу бежать. Лучшим представителям белой расы (так же, впрочем, как и индейской – примеров тому в рассказах Лондона достаточно) присуще чувство долга. Правильность его выбора подтверждается финалом рассказа: индейцы убивают оставшихся в хижине белых. Пути двух рас не могут «разойтись» в условиях современной истории – эта мысль очевидна для писателя.

Дж. Лондону в «Северных рассказах» важно было показать, что станов-

ление цивилизации – это сложный, противоречивый, протяженный во времени процесс. Рассматривая освоение северных земель как естественное продолжение западного фронта, воспетого его предшественниками, он стремится представить анализ экономических, этнографических, культурологических аспектов важной составляющей нового фронта – взаимоотношения двух рас как проблемы цивилизационного развития. Лондон-художник в своем стремлении к объективному изображению исторического процесса, многомерности жизненных явлений во многом выходит за рамки своих подчас достаточно жестких формулировок о специфике межрасовых отношений, звучавших в его частных высказываниях, письмах. Наследуя лучшим романтическим традициям, писатель сумел представить в «Северных рассказах» взгляд на расовый аспект развития цивилизации сквозь призму нравственных приоритетов, доказав, что любой исторический процесс – это, прежде всего, история Человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. История литературы США / Под ред. Я.Н. Засурского и др. – Т. 4. – М., 2003. – С. 314.
2. Auerbuch J. Male call: Becoming Jack London. – Durham, 1996. – P. 51.
3. Ibid. – P. 55-56.
4. Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. – М., 2003. – С. 161.
5. Лондон Дж. Лондон Д. Собр. соч. в 13 тт. – Т. 1. – М., 1976. – С. 56
6. Там же. – С. 60.
7. Auerbuch J. Op.cit. – P. 53.
8. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – М., 2007. – С. 95.
9. Лондон Дж. Цит. изд. – С. 64.
10. Lundquist J. Op.cit. – P. 91.
11. Лондон Дж. Цит. изд. – С. 469.
12. Лондон Дж. Цит.изд. – Т. 3. – С.323.
13. Лондон Дж. Цит.изд. – Т. 1. – С. 189.
14. Лондон Дж. Цит.изд. – Т. 3. – С.254.
15. Лондон Ч. Жизнь Джека Лондона. – Киев, 1992. – С.127.
16. Лондон Дж. Цит. изд. – Т. 1. – С. 267.
17. Рогалев А.Ф. Имя и образ: Художественная функция имен собственных в литературных произведениях и сказках. – Гомель, 2007. – С. 23.
18. Лондон Дж. Цит. изд. – Т. 1. – С. 127.
19. История литературы США / под ред. Я.Н. Засурского и др. – Т.4. – М., 2003. – С. 324.
20. Letters from Jack London. In 3 V. – Stanford: Stanford Univ. Press, 1988. – P. 1533
21. Лондон Дж. Цит.изд. – Т. 1. – С. 242.
22. Лондон Дж. Цит.изд. – Т. 1. – С. 281.
23. Там же. – С. 285.

Т.В. Меньшиков,
Литературный институт им. А.М.Горького

МОТИВЫ СМИРЕНИЯ И САМООТРЕЧЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. БЛОКА

Статья посвящена раскрытию важных составляющих мировоззрения выдающегося представителя русской национальной культуры, основанной на великих православных традициях. Автор статьи обращается к поэтическому, критическому и эпистолярному наследию А.А. Блока и высказывает мнение о том, что мотивы смирения и самоотречения в творчестве поэта не являются случайными фактами, а многое объясняют в понимании особенностей его художественного мира.

T. Menshikov

THE MOTIVES OF HUMILITY AND RENUNCIATION IN A. BLOCK'S LITERARY WORK

Abstract

The article is devoted to the important components of the world outlook of the outstanding representative of Russian national culture based on the great orthodox traditions. The author of the article treats the poetical, critical and epistolary Block's heritage and expresses the idea that the motives of humility and renunciation in the poet's literary work are not accidental facts, but they reveal the peculiarities of his artistic world.

Смирение и самоотречение – важнейшие принципы христианской морали – были нормами жизни Александра Александровича Блока. Эти принципы он унаследовал от своего деда, Андрея Николаевича Бекетова, – одного из лучших представителей старой русской интеллигенции. В «Автобиографии» поэт вспоминал: «Дед мой /.../ принадлежал к тем идеалистам чистой воды, которых наше время уже почти не знает. /.../ Однажды дед мой, видя, что мужик несёт из лесу на плече берёзку, сказал ему: «Ты устал, дай я тебе помогу». При этом ему и в голову не пришло то очевидное обстоятельство, что берёзка срублена в нашем лесу» [1]. Святая доброта, бескорыстность, готовность взять на свои плечи ношу «ближнего» – прекрасные качества народного духа, бережно хранившего заповеди многовековой православной культуры.

Смиренное отношение к действительности Блок пронёс через всю жизнь и запечатлел в своём многогранном творчестве. 9 ноября 1912 года поэт, обращаясь к В.Н. Княжнину, написал следующее: «В том, что Вы вчера говорили, мне почуялись такие обывательские нотки: ничего меня не удивляет, всё мне не нравится: высокомерие, презрение, брезгливость... Милый Владимир Николаевич, знаю я, что это больно и тяжело, но, право, от этого *необходимо* отмахиваться, потому что этого может накопиться много (и накапливается у каждого), и это засоряет душу... Ну, и надо *умаляться*» [1, 8, 405].

«Умаление», «послушание», смирение как необходимые качества человека, и особенно художника, в сознании Блока были неразрывно связаны с исповедальностью и самоотречением. В «Письмах о поэзии» он выразил своё

понимание ценности писательского творчества так: «Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором *он сжѣг себя дотла*, – для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, – только оно может стать великим. Если эта сожжѣнная душа и невелика, то рано ли, поздно ли, она должна взволновать по крайней мере своих современников, даже не искусством, даже не новизною, а только *искренностью самопожертвования*» [2].

В собственных стихах Блок всегда был абсолютно искренен. Он не стеснялся выразить свою сопричастность с миром «униженных и оскорбленных»:

*Как я, в униженьи, смиренен,
А больше, мой друг, ничего
(«Пристал ко мне нищий дурак...», 1914) [2, 194].*

Стремиться туда, где «грязь, и мрак, и нищета», поэта заставляло воспитанное в нём с детства чувство сострадания к «ближнему»:

*Мне жаль людей, лишѣнных крова,
И сожаленье гонит прочь –
В объятья холода сырого!..
Бороться с мраком и дождѣм,
Страдальцев участь разделяя...
(«О, как безумно за окном...», 1899) [2, 260].*

Стремление разделить «страдальцев участь» – это не только высокий поэтический порыв, это глубокое чувство сопереживания, которое отразилось и в прозе поэта. В книге «Итальянские впечатления» Блок очень точно и тонко подметил одну из характерных особенностей русского человека – его предрасположенность к жалости, к состраданию: «Сколько не тащись в скором поезде, всё будут одни «вѣрсты полосаты»... И сейчас же просыпаются чувства, каких «за границей» не бывает. Вот, например, что бы ни сделал человек в России, его всегда прежде всего жалко» [2, 594].

Глубоко проникнутый «русским духом», Блок не сомневался в том, «что дороже: истина или сострадание?» В отличие от горьковского Сатина, смиренное сопереживание Блок считал не унижительным, а благотворным, поскольку следование этому христианскому чувству делает «зримей мир иной».

*Всѣ льнѣт туда, где униженье,
Где мрак, и грязь, и нищета.
Туда, туда, смиренней, ниже, –
Оттуда зримей мир иной...
(«Да. Так диктует вдохновенье...», 1911) [2, 205].*

*Чем больней душе мятежной,
Тем ясней миры
(«Моей матери», 1901) [2, 43].*

Страдание и сострадание приближают человека к открытию великих истин. Боль души и внутренняя сопричастность к чужому страданию делают человека более чутким к окружающему миру. Понимание этой закономерности привело Блока к поистине гениальным поэтическим откровениям, одним из которых стал мотив «сораспятия».

*Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой – будет ли причален
К моей распятой высоте?
(«Осенняя любовь», 1907) [2, 169].*

Это не только поэтическая метафора, это искреннее убеждение поэта, добровольно принимающего на себя страдальческий крест. Об этом свидетельствуют слова Блока из его письма к матери: «Я «сораспинаюсь со всеми», как кто-то у А. Белого» [2, 495].

В предисловии к своей поэме «Христос воскрес» А. Белый определил её главный смысл словами: «Приятие распятия пресуществляет тему смерти в тему воскресения» [3]. В начале XX века, сулившего грандиозные социальные потрясения, многие русские поэты и философы считали грядущий «конец света» не гибелью, а перерождением.

В годы Первой мировой войны Н. Бердяев в статье «Душа России» писал: «Русская душа сгорает в пламенном искании правды, абсолютной, божественной правды и спасения для всего мира и всеобщего воскресения к новой жизни» [4]. Муки искупления мирового зла и рождения нового общества символически сопоставлялись с муками Иисуса Христа.

Блоку за кровавыми муками революции виделся крестный путь России. В статье «Интеллигенция и революция» Блок писал: «России суждено пережить муки, унижения, революции, но она выйдет из этих унижений новой и – по-новому великой». Страну, смиренно принявшую на себя мученический крест Искупителя и Спасителя, ждет великое будущее. Преображённая страданиями войны и революции Россия виделась Блоку страной подлинной демократии. В письме матери 19-20 марта 1917 года он писал: «Для меня мыслима и приемлема будущая Россия, как великая демократия (не непременно новая Америка)» [2, 479].

По мнению Блока, страдания, претерпеваемые во имя спасения всего человечества, должны сделать нашу страну мировым лидером, «новой Америкой». Это будет не вторая, а именно «новая» Америка, потому что старая берёт пример со «старушки Европы», которая давно уже утратила способность к сильной и самоотверженной любви.

*Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжёт, и губит!
Мы любим всё...
(«Скифы», 1918) [2, 295].*

Жертвенная любовь как проявление широты и отзывчивости русского сердца не раз воспевалась Блоком. Это чувство было унаследовано поэтом от всей предшествовавшей русской культуры.

*Но мы – всё те же. Мы, поэты,
За вас, о вас тоскуем вновь,
Храня священную любовь,
Твердя старинные обеты...
(«О, как смеялись вы над нами...», 1911) [2, 204].*

Ссылаясь на классические литературные традиции и защищая «Испо-

ведь» Горького, Блок выразил эту «священную любовь» так: «Сердце же Горького тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины – России. Это конкретная, если можно так выразиться, «органическая» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймёт и не заметит гордый взор иноплеменный». Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов» [2, 552]. В своем высказывании Блок подчеркнул именно «любовь к чужим лохмотьям», любовь-сострадание.

Одна из особенностей этого чувства определена Блоком в стихотворении «Земное сердце стынет вновь...» (1911):

*Храню я к людям на безлюдьи
Неразделённую любовь* [2, 205].

«Неразделенность» любви Блока к людям проникнута истинно христианским самоотречением.

Одним из важных мотивов «священной любви» в творчестве Блока является мотив прощения. В отличие от многих своих предшественников поэт сумел выразить этот мотив по-особому нежно, смиренно и в то же время трагично:

*Зимний ветер играет терновником,
Задувает в окне свечу.
Ты ушла на свиданье с любовником.
Я один. Я прощу. Я молчу.*

(«Зимний ветер играет терновником...», 1903) [2, 84].

Первые две строки этого стихотворения представляют собой ряд символических образов: зимний ветер – это холод, который пронизывает душу поэта; терновник – христианский символ страдания; свеча – символ любви и надежды.

Очень важна форма глагола «задувает», форма настоящего и ещё длящегося во времени действия. Измена любимой женщины подобна ледяному зимнему ветру. Однако этот ветер, играющий терновником, приносящий страдание в сердце поэта, ещё не задул свечу его любви и надежды.

Последняя строчка четверостишия проясняет весь символический ряд. Любовь, которая предана жестокому поруганию, настолько сильна, что герой прощает изменницу. Именно эта сила прощения не дает зимнему ветру задуть свечу.

Лирический герой другого блоковского стихотворения настолько самоотвержен в любви, что, испытывая муку неразделенного чувства, сам идет на встречу своему страданию:

*Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце – острый французский каблук!*
(«Унижение», 1911) [2, 189].

Чувство Блока было так глубоко и безгранично, что он признавал за «неверной», «лукавой», «коварной» право мучить себя, и при этом сам же просил у неё прощения:

*Страстная, безбожная, пустая,
Незабвенная, прости меня!*
(«Перед судом», 1915) [2, 223].

Подобное самоуничижение может показаться слабостью, недостойной на-

стоящего мужчины, однако именно здесь и проявляется истинная сила духа, способного не только смиренно принять страдание, но и поставить интересы ближнего выше собственных страданий.

Благодарность сопричастности чужому страданию Блок с особой силой ощущал в церковном храме. В стихотворении «Медленно в двери церковные...» (1901) поэт описал процесс благодатного воздействия соборной молитвы:

*Медленно в двери церковные
Шла я душой несвободная,
Слышались песни любовные,
Толпы молились народные [2, 53]*

Душа героини этого стихотворения не свободна от житейских заблуждений. В поисках спасения и очищения она идет в толпу молящихся. Именно здесь, соединившись с другими людьми в едином стремлении к Богу, она получает облегчение.

*Или в минуту безверия
Он мне послал облегчение?
Часто в церковные двери я
Нынче вхожу без сомнения [2, 53].*

Соборная молитва исцеляет человеческую душу и вселяет в неё веру в светлые начала жизни. Подобное исцеление дано было испытать и самому Блоку, что нашло своё выражение в стихотворениях «Там, в полусумраке собора...» (1902), «Люблю высокие соборы...» (1902):

*Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать...[2, 66].*

Соборное единение часто примиряет людей с грубостью и жестокостью их жизни. Данное примирение происходит в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» (1905). Образы-символы этого стихотворения разгадываются в контексте всего творчества поэта. Девушка в белом платье соотносима с «прекрасным ангелом» «с бело-нежным крылом» из «Стихов о Прекрасной Даме». Белый цвет у Блока – это символ «бесстрастной чистоты» и «спокойной мечты». Девушка, поющая в церковном хоре, своим ангельским пением утешает души «забывших радость свою».

Поёт, собственно, не сама девушка, а её «белое платье ... в луче». Луч надежды озаряет мечту: «И всем казалось, что радость будет...». Искусство в союзе с божественным светом вызывает желание жить, несмотря на то что «никто не придёт назад».

Последняя строка стихотворения вызывает грустное чувство. Однако эта грусть связана не только с несбыточностью человеческих мечтаний, но ещё и с мыслью о том, что бы было, если бы люди узнали убийственную для них правду. Тогда не было бы ни «кораблей, ушедших в море», ни «сладкого голоса», ни стремления к «светлой жизни». В незнании тайных путей провидения скрыт свой великий смысл. Содержание стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» убеждает в том, что утешение после жизненных горестей человек находит в церкви, в соборном стремлении к свету, к мечте, к надежде.

От благодатного влияния церкви на свою душу Блок не отрекался никогда. Даже в один из самых атеистических периодов русской истории, в 1918 году, в статье «Исповедь язычника» он писал: «... я – русский, а русские всегда

ведь думают о церкви /.../ в пустой церкви мне удавалось иногда найти то, чего я напрасно искал в мире»[2, 669].

Искреннее смирение перед высшей волей провидения помогло Блоку по-христиански стойко принять и измену его Прекрасной Дамы, и сожжение Шахматова, и медленную смерть от истощения сил.

Мотивы смирения и самоотречения в творчестве выдающегося русского поэта не были «случайными наитиями», они явились отражением тех чувств, которые Блок унаследовал от своих предков, от великих традиций отечественной культуры и которые он развил, благодаря особому дару быть чутким проводником между миром и Богом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. – М.-Л., 1963. – С. 7.
2. Блок А. Поэзия. Драммы. Проза. – М., 2002. – С. 525.
3. Белый А. Стихотворения и поэмы. – М.-Л., 1966. – С. 557.
4. Бердяев Н. Душа России // Русская идея. – М., 2004. – С. 301.

Н.В. Новикова,
Саратовский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского

**ПОВЕСТЬ В. РОПШИНА «КОНЬ БЛЕДНЫЙ».
ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА
И ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕТРОСПЕКЦИЯ**

Повесть, написанная ровно сто лет назад одним из руководителей эсеровского террора, рассматривается как произведение, оказавшееся на острие актуальности в наши дни. В центре внимания – авторское отношение к революционному насилию, реализованное посредством раскрытия мотивов прихода в террор рядовых боевиков и внутреннего мира Жоржа, стоящего во главе группы. Генеалогические корни индивидуализма главного героя выявляются в лермонтовском Печорине «Княгини Лиговской».

N. Novikova

V. ROPSHIN'S NOVELLA "KON' BLEDNYI": IDEOLOGICAL PARADIGM
AND LITERARY RETROSPECTION

Abstract

The novella, written a century ago by one of the leaders of S.R. terror movement, is analyzed as a work that has acquired a new and acute relevance in our time. The center of attention in the article is the author's attitude to revolutionary violence realized through motives of involvement of rank and file militants and the inner world of George, the group leader. The roots of the main character's individualism go back to Lermontov's Pechorin in "Princess Ligovskaya".

Повесть В. Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный» стараниями З. Гиппиус и Д. Мережковского была опубликована в 1909 году в первой книге «кадетского» журнала «Русская Мысль». Литературный дебют одного из руководителей Боевой организации партии социалистов-революционеров произвёл на всех впечатление разорвавшейся бомбы. Сторонник «систематического истребления наиболее вредных или выдающихся лиц из правительства и вообще людей, которыми держится тот или другой ненавистный <...> порядок» [1, 8], показывал в «Коне бледном» болевые точки противоправительственной борьбы, ведущейся радикальным эсеровским крылом. Мучительные, неотступные вопросы морально-этического характера раскрывались в повести через внутреннее состояние руководителя террористической группы Жоржа и мотивацию судьбоносных решений его соратников-боевиков: Эрны, Фёдора, Генриха, Вани.

Повесть «Конь бледный» представляет собой дневник террориста, соответственно в центре её – сам автор подневных записей, Жорж. Его глазами увидено и через его восприятие пропущено всё, что связано с достижением кровавой цели. Она действует на героя всепоглощающе, захватывает его целиком, подчиняя помыслы и настроения. На первом плане – самораскрытие Жоржа в период подготовки покушения на губернатора города N, в моменты неудавшихся попыток нападения на него и после того, как жестокий план осуществился.

Кажется, что простые человеческие радости должны быть напрочь забы-

ты героем «Коня бледного», а слабости человеку, который умеет держать себя в узде, хорошо владеет собой, вовсе не должны быть свойственны. Так ли это? Проникновению в сердцевину характера Жоржа способствует удачно выбранная автором дневниковая форма. Она, как никакая иная, позволяет приблизить читателя к тому, что тщательно скрывается героем от стороннего глаза. Наедине с самим собой ему нет необходимости лукавить, вставлять на котурны, заниматься ретушированием образа и корректировкой впечатления в выгодную для себя сторону. Жорж предстаёт на страницах своего дневника со всей откровенностью, с пронзительной открытостью. Думается, что это до сих пор остаётся недооцененным.

Каков же герой, вызвавший в своё время острейшую критику со стороны читателей противоположных станов, ставший поводом для обвинений автора в «пасквиле на боевые силы» [2]? Ответ на этот вопрос заложен прежде всего в заглавии повести. Им она обязана З. Гиппиус, которая действительно мастерски вычленила из произведения его смысловую доминанту. В прямом и переносном смысле заглавным в «Коне бледном» оказывается образ смерти [3]. Его главенствующее положение подтверждается первым эпиграфом, взятым из «Откровений Иоанна Богослова»: «... И вот, конь бледный и на нём всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним...» [4, 130]. «Всадник по имени Смерть» – так очень точно, в стилистике оригинала, назвал К. Шахназаров своё кинематографическое прочтение повести В. Ропшина [5].

Сеет смерть Жорж. В его воображении присутствуют образы вселенского зла, несущего гибель всему живому. Неотступная мысль об уничтожении конкретного человека, от замысла (приказа «из центра») до исполнения, обставляется им апокалиптической символикой. Картина «конца света» трансформируется, рассекается на части, пообразно локализуется: конь, всадник, меч, победитель (победа), власть, венец, смерть, ад [4, 155;162;169;173;190;203]. Все эти образы в контексте повести символизируют разрушение. Так, в начале второй части показывается настроение Жоржа перед повторным покушением на губернатора: «Темнеют вечерние небеса, набегают ночные тучи. Завтра наш день. Остро, как сталь, встаёт чёткая мысль. Нет любви, нет мира, нет жизни. Есть только смерть. Смерть – венец и смерть – терновый венец» [4, 174].

Посвящая жизнь истреблению зла, исходящего от «монаршей власти», Жорж осознаёт себя мучеником. Над ним, подобно тому, что над Спасителем перед Голгофой, – мученический ореол. Что он олицетворяет? Героизацию террора? Подвижническую жажду героя внести свою лепту в борьбу с деспотизмом? Гипертрофированное «я», непомерное честолюбие? Или прозреваемые последствия жестокости, которая может привести к тотальной катастрофе? Скорее всего, небезосновательны все версии, однозначного истолкования кульминационного напряжения сил быть не может. Думается, в этом состоянии Жоржа обнаруживается ещё один очень важный оттенок: превращая мир в пустыню («нет любви, нет мира, нет жизни»), идущий или посылающий на смерть раз за разом убивает человека в себе и таким образом тоже становится жертвой террора.

Третья часть – испытание героя любовью – начинается совершенно иной картиной: «Падает осень. Золотом горит старый парк, лист шуршит под ногами. На заре лужи сверкают на солнце тонким стеклом ломкого льда. Я люблю печальную осень. Я сажусь на скамью, слушаю лес. Тихий покой обнимает

меня. И мне чудится, нет смерти, нет крови. Есть святая для всех земля и над ней святое небо» [4, 191].

Здесь параллели с недавним состоянием Жоржа очевидны и, на наш взгляд, преднамеренны. Сам герой словно бы сравнивает два абсолютно противоположных мира. Жорж принадлежит обоим. Кстати, в одном довлеет мысль, в другом – чувство, и герой безоговорочно отдаётся покою и живому трепету неброской, приземлённой и возвышенной красоты. Правда, отрешиться от всепроникающих «смерти» и «крови» он не может, настолько глубоко это в него вошло и постоянно требует к ответу. Жоржу только «чудится» исчезновение расчеловечивающих реалий, которые обступают его плотным кольцом. Герой инстинктивно ощущает природу храмом, который его умиротворяет, духовно исцеляет и полнит его силы. Причащаясь к благодатному в земном, Жорж воспринимает весь огромный мир единым и «святым», чувствует свою сопричастность со «всеми».

Как это ни парадоксально, состояние души героя, контрастирующее с прежним, свидетельствует об органически присущей ему человечности, душевной утончённости, чистоте. Действительно, этому состоянию есть мимолётное, но принципиально значимое объяснение. Оно даётся на последней странице дневника и проецируется на всё его содержание: «В детстве я видел солнце. Оно слепило меня, жгло лучистым сиянием. В детстве я знал любовь, материнскую ласку. Я невинно любил людей, радостно любил жизнь» [4, 213]. Таким образом, архетип Жоржа – не только апокалиптический всадник, который гипнотически действовал на читателя и за которым тот ничего не видел, а зачастую и не хотел видеть. Изначально в жизни фанатически преданного идее террориста был светлый прообраз любящей матери, привившей сыну чувство любви к людям, к миру и к жизни.

Знаковым образом дневника Жоржа стало запомнившееся ему на всю жизнь солнце. И хотя общепонятный позитивный смысл образа не нуждается в расшифровке, скажем, что солнце знаменует своим появлением самые счастливые моменты в жизни героя. Это и встречи с любимой женщиной [4, 134; 152; 192; 198], и воспоминания о юге как о рае земном, о воплощённой гармонии [4, 142; 178], солнце за окном тюрьмы ассоциируется с живой жизнью [4, 191]. Его лучи проникают повсюду, отражаются от всего и сверкают. Мы не знаем, когда и как разрушительная идея завладела Жоржем. По-видимому, это звено становления характера опущено потому, что автору было важнее остановить внимание на результате. Он тем рельефнее предстанет перед читателем, если будет соотнесён с началом пути, которое никак не предвещало «мастера красного цеха» в ребёнке, входящем в мир при идеальных условиях.

Драматическое противоречие в душе Жоржа предвосхищается первым же абзацем «Коня бледного». Тон и содержание отправной картины резко контрастируют с заглавно-эпиграфическим концептом: «Вчера вечером я приехал в N. Он всё тот же. Горят кресты на церквах, визжат по снегу полозья. По утрам мороз, узоры на окнах, в монастыре звонят к обедне. Я люблю этот город. Он мне родной» [4, 130]. Взамен разрушительного читателю открывается негромкое созидательное чувство. Любовное приятие мира вызвано душевным теплом узнавания отчих мест. Уютом, покоем, домашностью веет от такой пейзажной зарисовки.

Кульминационной точкой изображённого пространства являются горящие

(на солнце!) церковные кресты. Примечательно, что в финале повести именно этот ключевой образ возникнет вновь, пройдя перед прощальным взором Жоржа [4, 210]. «Сияющие купола» [4, 153] – излюбленная деталь ропшинских пейзажей, вносящая в них духовную энергетику. Приверженность к этому, безусловно, приоткрывает глубинное, заповедное в душе героя. Церковь, да ещё осиянная, находится на другом полюсе его жизни, далеко от «дела».

Первая запись дневника приходится на 6 марта. Минувя будничное, («в гостинице всё знакомо до скуки»), привычно опасное («под столом три кило динамита»), Жорж настраивается на то, что желанно душе: «Я сегодня пойду по городу. На бульваре темно, мелкий снег. Где-то поют куранты. Я один <...> Передо мною мирная жизнь, забытые люди. А в сердце святые слова: “Я дам тебе звезду утреннюю”» [4, 130-131]. Вот такое высокое волнение способен испытать герой при встрече с тем, что когда-то было ему дорого. Уже скоро в «забытых людях» он увидит «толпу, скучно снующую мимо» [4, 174], почувствует себя «чужим» в равнодушно спящем, чуждом ему «каменном городе» [4, 151; 210] и будет презирать эту «людскую зыбь» [4, 171] за мелкие мещанские заботы.

«Опять заблещет надежда: “Я дам тебе звезду утреннюю”» [4, 171], когда Жорж будет ждать успокоительной ночи, вернувшись в «едкую пыль и смрад» города N после полуторамесячной деревенской отсидки. Так запишет он 2 июля, и с этих слов начнётся вторая часть повести. Композиционный повтор знаменателен, тем более что он сопровождается описанием прочувствованного героем в «старой дворянской усадьбе». Драгоценен каждый штрих восстанавливаемой в памяти картины: «От белых ворот – лента дороги: зелёный большак с молодыми берёзками по краям. Справа и слева желтеют поля. Шепчет рожь, гнётся овёс махровой головкой. В полдень, в зной, я ложусь на мягкую землю. Ратью стоят колосья, алеет мак. Пахнет кашкой, душистым горошком. Лениво тают облака. Лениво в облаках парит ястреб. Плавно взмахнёт крыльями и замрёт. С ним замрёт и весь мир: зной и чёрная точка вверху. Я слежу за ним прилежным глазом» [4, 171].

Такое воспоминание поистине живительно для человека, обострённо чувствующего пустоту и однообразие, суету и скуку обывательской «карусели» [4, 211]. Животворящая суть этого своеобразного стихотворения в прозе даёт понять тупиковость идеи так называемого революционного насилия, которое составляет главное содержание деятельности Жоржа. Наконец, картина, проникновенная при кажущейся её заурядности, являет в герое художническую натуру, артистические способности души.

Вне всякого сомнения, Жорж – поэт. Это автор считает нужным показать с самого начала. Ведомое герою чувство прекрасного становится важнейшим приёмом построения его характера. В разговоре с Эрной, которая когда-то «отдалась» Жоржу, «как королева <...> а теперь, как нищенка, просит любви», он просит посмотреть её «на белую площадь», на «нетронутый снег». Совершенно случайно, но символично это происходит 8 марта. Женщина боится признаться в том, что её не трогает красота за окном. Жорж продолжает: «Я вчера был за городом. Там снег ещё чище. Он розовый. И синие тени берёз», – и вновь Эрнэ не откликается. Ей не доводилось испытывать первозданной радости от того, что «ранней весной, когда на полях уже зеленеет трава и в лесу зацветает подснежник, по оврагам лежит ещё снег».

Жорж не оставляет попыток разбудить воображение Эрны: «И странно: белый снег и белый цветок. Ты не видала? Нет? Ты не поняла? Нет?» [4, 131]. В духовно-эстетической неразвитости Эрны сказалось отсутствие той почвы, на которой возвращено поэтическое дарование Жоржа и которой он придаёт такое серьёзное значение. Не случайно же герой с пристрастием спрашивает: «Ты была когда-нибудь в русской деревне?». Усадебная культура и деревенская природа довершили данное ему от рождения. Эрна же глуха к «очарованиям земли», это станет преградой между ней и возлюбленным. Их души не зазвучат в унисон.

В повести В. Ропшина обилие пейзажных вкраплений, зарисовок, картин. Их позитивно-оценочная роль необычайно велика, особенно применительно к организатору боевиков. Природа в «Коне бледном» выполняет известные функции: указывает на место и время происходящего, аккомпанирует настроению героя, контрастирует с ним, но она не фон, тем более не антураж, она здесь наделена функцией характерологического приёма. Внутренняя потребность Жоржа отобразить состояние природы в своём дневнике является мощным противовесом силам разрушения как в самом его характере, так и на уровне сюжетосложения. Таким образом, если смотреть с нравственной точки зрения, мир природы в «Коне бледном» традиционно противостоит пошлому «балагану» городской жизни, изобличает бесчеловечность в первую очередь санкционированных посягательств на чужую жизнь, противоестественность любого, в том числе «точечного», террора и высвечивает человеческое в человеке, которое довершается творческим.

Жоржа, организовавшего охоту на губернатора, сложно назвать преступником после того, что мы узнаём о его душе. *«Не столько люди, сколько сами факты преступны, – размышляет над подобными прецедентами Д. Овсянников-Куликовский. – Убийство человека всегда преступно, между тем как убийца может и не быть преступником, именно во всех случаях, когда убийство совершено <...> на дуэли, на войне или из благородных побуждений»* [6, 309].

Борьба с правительственным деспотизмом считалась доблестью, террористический акт подкреплялся соображениями необходимости, целесообразности скорейшего изживания социально-политического зла. Но выполнение этой кровавой работы деформировало психику непосредственных исполнителей, коверкало натуру, расподобляло человека, если не уничтожало его в одночасье, вместе с жертвой. Тягостные сомнения посещали в связи с этим Б. Савинкова, до недавнего времени убеждённого защитника террористической практики истребления. 12 октября 1907 года он признавался в письме к М. Натансону, одному из столпов эсеровского движения: «... у меня установился на некоторые вопросы свой, отличный от принятых мнений, взгляд, которым я бы хотел поделиться с вами, надеясь, что вы поможете мне кое в чём разобраться. Не знаю, как и что будет дальше, но склонен смотреть на многое чрезвычайно пессимистически, особенно в области, касающейся моих занятий» [7, 141]. Эти настроения подтолкнули террориста к художественно-балетристическому показу действительного положения вещей, доподлинно ему известных, и нашли отражение в повести «Конь бледный».

Перед нами герои разного склада, можно сказать, антиподы. По всей видимости, В. Ропшин не случайно выводит в «Коне бледном» людей, которым в обычной жизни было бы трудно найти общий язык. Они находятся на раз-

личных ярусах жизни, разнятся не только по психологическому типу, но прежде всего по социальному положению. Однако в повести они сплочены общим «делом» – покушением на губернатора. Их объединяет готовность ради этого «дела» пожертвовать жизнью. У каждого из них – свой первотолчок на пути к террору и свой «сюжет испытания» идеи [8, 13], сопряжённой с небывалым риском.

Гамма побуждений и внутренних состояний персонифицируется в абрисных «портретах души». Импульс, пробудивший в Эрне желание вырваться из круга повседневности, нравственно-этического рода: «стыдно жить» [4, 135]. В момент нервного срыва, когда напряжение достигает высшей точки, она признаётся: «Не могу жить убийством» [4, 177], но остаётся в терроре, причём – на одном из самых опасных и лишённых видимого героизма его участков – изготовлении бомб.

Преданность этой хрупкой женщины «делу» постоянно подпитывается из источника, далёкого от кровопролития. Но чувство Эрны к Жоржу не делает её счастливой: когда-то отдавшись ему «как королева», теперь она просит любви «как нищенка»... и продолжает неотступно идти за тем, кого любит. Эрна обречена остаться покинутой Жоржем скорее всего из-за того, что он обострённо чувствует непонимание между ними. Как ни странно, любящей женщине не дано почувствовать красоту, открывающуюся казалось бы закрытому для лирических эмоций руководителю боевиков. В неизбежно возникшем любовном треугольнике роль её – страдательная. Не украсит жизнь Эрны и любовь Генриха, о которой, правда, только говорится. Героиня погибнет уже после удавшегося покушения, при аресте, в другом городе. На примере индивидуальной драмы высвечивается судьба женщины-террористки. Но, надо полагать, историей Эрны автор не только стремится вызвать сопереживание героине. Определяет её присутствие в сюжете редкостная возможность интимно-психологического раскрытия главного героя.

Фёдор – из рабочих. Он не скрывает сословной ненависти, жажды мести, поскольку убили его жену. Его отличает упорное желание вырваться из тисков социального неравенства. Фёдором руководит инстинктивная злоба. «Всех бы их, безусловно, – повторяет он, разглядывая сытую и нарядную ресторанную публику. – Вот за этот костюм плачено двести рублей, а дети копейку просят. Это как? <...> Мы день-деньской на заводе, матери воют, сёстры по улицам шляются... А эти... Двести рублей...» [4, 163]. Жоржу, готовящему убийство губернатора, «странно слышать эти слова» [4, 163]. «Мы не анархисты», – пытается он остановить поток ярости человека, который вскоре окажется один на один со смертью. Фёдор погибнет за поленицей дров, в незнакомом дворе, отстреливаясь от солдат. В. Ропшин натуралистически достоверно показывает последние минуты жизни боевика, которого так и не удалось сломить. Отсутствие героического ореола не умаляет значения его жертвы, но подчёркнутая прозаичность, приземлённость в описании гибели рядового террориста показывает эту жертву трагически бессмысленной.

Генрих – бывший студент. Его мотив прихода в террор – «нельзя говорить и не делать» [4, 176]. С одной стороны, это свидетельствует о том, что у него есть совесть, он не хочет прятаться за чьи-то спины. С другой стороны, в этом обнаруживается склонность к интеллектуально-рационалистическому постижению «двух великих слов», которые дала нам Европа: «свобода и социализм»

[4, 145]. Но Генрих истолковывает их упрощённо, если не сказать утилитарно. То, что для недавнего студента «нет загадок», вызывает скептическую реакцию Жоржа. Он внутренне не соглашается с тем, что «мир, как азбука, прост. На одной стороне – рабы, на другой – владыки. Рабы встают на владык. Хорошо, когда убивает раб. Дурно, когда убивают раба. Будет день, рабы победят. Тогда рай и благовест на земле: все равны, все сыты и все свободны» [4, 208-209]. «Отлично», – не сдерживается руководитель боевой группы, передавая в дневнике суть умозаключений «арифметически» мыслящего соратника. Не удивительно, что Жорж позволял себе смеяться над любовью Генриха к Эрне.

Вместе с тем именно Генрих, как показывает автор, пытается спасти от гибели Ваню, который по его собственной просьбе утверждён бомбометателем. «Ваня наверное погибнет», – в тревоге повторяет он Жоржу, наивно надеясь уберечь святую душу товарища от жестокого исхода. Разумеется, тот не отменяет принятого решения и ультимативно заявляет Генриху, который дал волю чувствам: «Или дело, и тогда оставьте все эти скучные разговоры, или разговаривайте и уйдите назад, в университет» [4, 161]. Душевные движения в таком опасном «деле» должны быть под запретом, и в интересах «дела» это должны понимать все его участники. Жорж чувствует свою вину за то, что Генрих входит в руководимую им группу боевиков: тому явно недостаёт твёрдости, которая требуется для террористического шага (в нужный момент он его так и не сделает). Но с общечеловеческой точки зрения логически неуместный порыв Генриха в защиту Вани в глазах читателя уравнивает представление о его поверхностно-идеологических интересах, наделяет его существенной, неплакатной чертой. Оказывается, не такой он и плоский. И тем не менее, примитивизировав «великую» идею, низведя её до полуобывательской догмы, Генрих не может рассчитывать на уважение Жоржа. Генрих единственный из исполнителей убийственного решения, кто уцелел в кровавом предприятии.

Таким образом, В. Ропшин даёт социально обусловленный срез, демонстрирующий разнородный, разнотипный состав членов боевой организации. Приоткрывая внутренние побуждения рядовых террористов, он оттеняет несхожесть социально-психологической мотивации, приведшей их в террор. Писатель стремится индивидуализировать линии поведения своих героев, в то же время показывая железную необходимость подавления ими собственного «я» ради подчинения «делу». Думается, боевики подобраны так не случайно. Сам В. Ропшин спустя несколько лет объяснял, что в «Коне бледном» «задавался не целями бытописателя, а исключительно разрешением моральной проблемы, требовавшей комбинирования таких, а не иных героев, вызываемых к жизни единственно воображением автора» [9].

Очень важно, что беллетрист отстаивает «парадигму» восприятия своего детища, в которой акцент ставится не на узнаваемом «документальном» плане, а на художественном. Активизация тех граней характера Жоржа, которые откликаются на посыл каждого из боевиков, способствует более рельефному и объёмному раскрытию главного героя. Гетерогенность окружения вызывает во внутреннем мире Жоржа множественность корреспондирующих с другими точек, тем самым полнее выявляет силы его натуры, придаёт образу выпуклость и глубину.

Жорж призван направлять разноприродную энергию боевиков в одно русло, к достижению одной цели. Она заставляет их забыть о себе, чтобы стать

орудием уничтожения. Особое место среди боевиков занимает Ваня, он наиболее близок главному герою и сопоставим с ним по масштабу личности и по её нравственным задаткам. По меткой характеристике Д. Мережковского, это «противоположный двойник» Жоржа.

Споры двух героев о праве на убийство являются узловым моментом повести. «Убить всегда можно» [4, 136], – с маниакальной одержимостью настаивает Жорж. Ваня не может с этим согласиться, у него свой ответ: «Нет, не всегда. Нет, убить – тяжкий грех. Но вспомни: нет больше той любви, как если за други своя положить душу свою. Не жизнь, а душу. Пойми, нужно крестную муку принять <...> из любви для любви на всё решиться» [4, 136]. Ваня, как и Жорж, добр по природе, но не отрешился ни от нравственного императива, ни от простой жалости. Он помнит о заповеди Христа «не убий» и решается на страшное дело, мучаясь и страдая, идёт убивать, «чтобы потом не убивали. Чтобы потом люди по-божьи жили, чтобы любовь освящала мир» [4, 166]. Жорж видит в этом «кощунство», Ваня – «долг». После того, как он его исполнил, из тюрьмы Ваня напишет: «Я верю: не мечом, а любовью спасётся мир, как любовью он и устроился. Но я не знал в себе силы *жить* во имя любви и понял, что могу и должен во имя её *умереть*» [4, 190. Курсив автора. – Н.Н.].

Но если Ваня твёрдо знал, зачем он с такой христолюбивой душой идёт в террор, неся ему «искупительную жертву», то для Жоржа именно «во имя чего» не имеет ответа. «Я не знаю, почему я иду» [4, 135], – признаётся себе человек, в подчинении которого – боевая группа. Он не мыслит жизни «без борьбы», но в чём для него её смысл, что она ему даёт? Оказывается, «радостное сознание, что мирские законы не для меня» [4, 179]. Перед нами – сращение классического типа индивидуалиста с человеком экстравертной направленности. «Во имя чего я борюсь? Не знаю. Я так хочу» [4, 209], – самая повторяемая мотивация его устрашающей деятельности. Жоржу суждено пережить крайнее опустошение, после чего остаётся поставить точку: «Пусть любовь спасёт мир. Мне не нужно любви. Я один. Я уйду из скучного балагана. <...> мой револьвер со мной» [4, 213].

Уяснению индивидуалистической основы характера Жоржа может способствовать литературно-художественная ретроспекция, которая включает в круг рассмотрения идеи и образы Достоевского и ведёт через них к герою-индивидуалисту Лермонтова. По наблюдению Е.П. Никитиной, она простирается к Печорину, каким он развёрнут в повести «Княгиня Лиговская»: любопытно, что лермонтовского героя зовут Жорж!

Итак, пронизывая и скрепляя всё полотно, страшный образ смерти актуализирует библейскую ретроспекцию его осмысления, раздвигает пространственно-временные границы происходящего и тем самым укрупняет масштаб содеянного героем зла. У этого зла размах поистине апокалиптический, не уместящийся в рамках идейно-политической злободневности. Им же обусловлен и морально-нравственный критерий отношения к тому, что вершится людьми. Этому противостоит в повести природа как ясная, живая часть души героя, и тепло домашнего круга. Носитель зла, Жорж не его порождение. Солнцепоклонник «находится во тьме», потому что «ненавидит брата своего <...> и во тьме ходит, и не знает, куда идёт, потому что тьма ослепила ему глаза» [4, 130], как гласит второй эпитаф к повести. Очевидно, что исконная природа души Жоржа в какой-то момент была взорвана, герой прошёл через беспощад-

ную ломку нравственных представлений о мире и назначении человека в нём. Присвоенная Жоржем радикальная идея бумерангом ударила по нему самому, разрушительные последствия чего, как показывает В. Ропшин, необратимы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цит. по: Жуков Д. Б. Савинков и В. Ропшин. Террорист и писатель // Савинков Б.В. (В. Ропшин). То, чего не было: Роман, повести, рассказы, очерки и стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. Д.А. Жукова. – М., 1992. – С. 3-119.

2. Амфитеатров. А.В. Конь бледный // Амфитеатров. А.В. Собр. соч.: В 30 т. – СПб., 1912. – Т. 15. – С. 178.

3. См. образ коня бледного в Апокалипсисе: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырёх животных, говорящих как бы громовым голосом: “Иди и смотри”. Я взглянул, и вот конь белый, и на нём всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить. <...> И когда он снял четвёртую печать, я слышал голос четвёртого животного, говорящий: “Иди и смотри”. И я взглянул, и вот конь бледный, и на нём всадник, которому имя “Смерть”; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвёртою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (См.: Новый завет. Апокалипсис // Библия: В 2 т. – М., 1991. – Т. 2. – С. 472).

4. Савинков Б.В. (В. Ропшин). Конь бледный. Повесть // Савинков Б.В. (В. Ропшин). То, чего не было: Роман, повести, рассказы, очерки и стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. Д.А. Жукова. – М., 1992. – С. 130-213.

5. См.: Новикова Н.В. «Всадник по имени Смерть» – старый вопрос без ответа // Саратовский университет. № 8 (2028). 16 ноября 2004. – С. 7. Интерес известного режиссёра к литературному тексту столетней давности понятен: повесть оказалась обращённой в наш сегодняшний день, она даёт новый импульс осмыслению проблемы, продолжающей тревожить человечество в XXI веке.

6. Овсянко-Куликовский Д.Н. Личное (Опыт психоанализа). Интерес к преступному // Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 309-314. Курсив автора. – Н.Н.

7. Цит. по: Могильнер М. Мифология подпольной России. – М., 1999.

8. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). Монография. – М., 2007.

9. Ропшин В. Письмо в редакцию // Заветы. 1912. – № 1. – С. 222. Ответ на обвинения в адрес эсеров в том, что они «ещё идейно не отчитались перед обществом в таких огромных явлениях, как азефовщина или ропшинский “Конь бледный” с его психологией мастера красного цеха» (см.: А. Изгоев. На перевале. На выстрелы слева // Русская мысль. – 1911. – № 11. – С. 121-129).

Е.Н. Палий,
Российский государственный университет
нефти и газа им. И.М. Губкина

САЛОННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ В КОНЦЕ XIX-НАЧАЛЕ XX ВВ.

На рубеже веков известны следующие литературные объединения в самом широком смысле этого слова: от профессиональных писательских союзов до домашних журфиксов у людей, близких к литературным кругам. Например, литературный журфикс у В.В. Розанова (Санкт-Петербург) и А. Белого, В.А. и Н.А. Гольцевых (Москва), литературный салон у Ф. Сологуба, Л.Н. Андреева (Москва); литературно-научный салон у К.К. Арсеньева (Санкт-Петербург); политико-экономический салон у К.Ф. Головина (Санкт-Петербург) и литературно-философский салон у П.И. Астрова (Москва) и т.д.

Салон был близок кружку наличием центральной, объединяющей участников личности, разница между ними – в менее жестком составе участников.

Остановимся на салонах, сыгравших значительную роль в культурной жизни того периода. Среди них салоны, имеющие философско-художественную и литературную направленности, прежде всего это салоны А.К. Герцык, З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского.

E. Paliy

THE RUSSIAN SALON CULTURE IN THE END OF THE XIX AND THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Abstract

At the turn of centuries, the following literary associations were well-known: from the professional writers' unions to the home jour-fixes of people closely connected with literary circles:

- societies (fellowships, unions etc.);
- circles (groups of literary men);
- salons (jour-fixes, parties etc.);
- the creative groups (Acmeists, Cubofuturists, Symbolists, Egofuturists);
- the amateur literary societies and circles;
- the would-be literary societies not associated directly with literature and literary medium;
- the literary circles of expatriates' communities and national minorities.

The salons played a significant role in the cultural life of that period, in particular, the salons of philosophic-artistic orientation. First of all, it was the salon of Z.N.Gippius and D.S.Merezhkovsky.

For a quarter of century, the Merezhkovsky's salon was one of the centers of the literary and philosophic life in Petersburg. There, common problems of art, culture and modern philosophy, as well as the occurring new literary trends (decadence, the Russian and western symbolism) were discussed.

The Merezhkovskys' salon has played a significant role in formation of the so-called religious-philosophic renaissance.

The salons of A.K.Gertsik, S.P.Kuvshinnikova, G.L.Girshman and S.N.Andronnikova belonged to the salons of literary orientation.

На рубеже веков известны следующие литературные объединения в самом широком смысле этого слова: от профессиональных писательских союзов до домашних журфиксов у людей, близких к литературным кругам:

– общества (товарищества, союзы и т.п.): постоянно действующие объединения лиц, преследующих определенные цели и связанных друг с другом формально – уставом или положением.

– кружки: группы литераторов, регулярно собирающихся для совместных занятий и объединенных общей тематической, эстетической, поэтологической, мировоззренческой установкой. Кружок сродни обществу единством целей; от общества кружок отличается отсутствием формальной структуры;

– салоны (журфиксы, вечера и т.д.): регулярные встречи, проходящие в дни приемов для ограниченного, литературно и художественно заинтересованного круга людей, «вхожих» в дом хозяйки или хозяина. Например, литературный журфикс у В.В. Розанова [1] (Санкт-Петербург) и А. Белого [2] (Москва), литературный салон у Ф. Сологуба [3] (Санкт-Петербург) по воскресеньям; литературный салон по понедельникам у Л.Н. Андреева (Москва); литературный журфикс у В.А. и Н.А. Гольцевых (Москва) [4] и литературно-научный салон у К.К. Арсеньева [5] (Санкт-Петербург) во вторник; политико-экономический салон у К.Ф. Головина [6] (Санкт-Петербург) и литературно-философский салон у П.И. Астрова [7] (Москва) по средам; вечера московского символистского журнала «Золотое руно» у издателя Н.П. Рябушинского и литературные салоны у В.А. Морозовой [8] (Москва) проходили по четвергам; литературный салон у Г. Бахмана [9] (Москва) по субботам.

Салон был близок кружку наличием центральной, объединяющей участников личности (например, Петербургский литературно-политический салон баронессы В.И. Икскуль фон Гильдебрандт [10]; разница между ними – в менее жестком составе участников; – творческие группы (акмеисты, кубофутуристы, символисты, эгофутуристы), выдвинувшие принципы соответствующих литературных направлений;

– любительские литературные общества, кружки: «Досуг», «Лира», «Проблеск», «Кружок друзей театра», «Субботники», «Типографский музыкально-драматический кружок» и др.;

– столичные «окололитературные» общества, не связанные прямо с литературой и литературной средой;

– литературные кружки землячеств и национальных меньшинств (например, Еврейское литературное общество, Литературно-артистический кружок при Польском доме или украинский музыкально-драматический кружок «Кобзарь»).

Остановимся на салонах, сыгравших значительную роль в культурной жизни того периода. Среди них салоны, имеющие философско-художественную направленность. Прежде всего, это салон З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского.

Салон З.Н. Гиппиус [11] и Д.С. Мережковского

Вместе с Мережковским и В.В. Розановым З.Н. Гиппиус участвовала в организации «Религиозно-философских собраний» в Петербурге (1901- 03) и была одним из редакторов журнала «Новый путь» (1903-1904), где печатались протоколы собраний. На протяжении четверти века салон Мережковских был

одним из центров литературной и философской жизни Петербурга. Здесь обсуждались общие проблемы искусства, культуры и новейшей философии, возникавшие литературные течения (декаденство, символизм – русский и западный).

Салоны проходили с 1890 до 1917 г. на квартире З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского в Петербурге. Они принимали, как правило, по воскресеньям днем. Их дом посещали видные представители литературных кругов Петербурга и Москвы, в основном символисты и представители религиозно-философского направления. В числе посетителей были в разное время Лев Бакст, Андрей Белый, Александр Бенуа, Николай Бердяев, Александр Блок, Валерий Брюсов, Николай Ге, Сергей Есенин, Вячеслав Иванов, Евгений Иванов, Алексей Плещеев, Федор Сологуб, Василий Успенский, Дмитрий Философов, Мариэтта Шагинян.

Большинство мемуарных и документальных источников о салоне Мережковских относится к началу 1900-х гг. Как вспоминала сама хозяйка, в 1910-е гг. характер журфиксов изменился: «В годы 15-16 мои “воскресенья” были очень многолюдны. Собирались не “знаменитости”; фактически преобладала самая зеленая молодежь, от 14 лет и выше... (попадались люди и много выше)» [12]. В середине 1910-х гг. здесь бывали Арсенева, Есенин, Злобин, Оцуп, Шагинян, Ястребов.

Как вспоминал Чулков, «в салоне Мережковских беседы велись на темы «церковь и культура», «язычество и христианство», «религия и общественность» [13]. Блок сообщал А.В. Гиппиусу в письме от 21 ноября 1902 г. о визите к Мережковским: «До трех часов ночи говорили по-французски о любви и *chair sainte* (святая плоть)» [14]. Чулков противопоставлял атмосферу журфиксов у Мережковских воскресеньям Сологуба: «В салоне Мережковских шли горячие дебаты на религиозно-философские темы; произносились монологи и диалоги, иногда речи походили на проповедь... У Сологуба таких «платоновских» бесед не устраивалось. У Мережковских говорили громко, у Сологуба – вполголоса» [15]. Похоже обстановку салона охарактеризовал Бердяев: «В атмосфере салона Мережковских было что-то сверхличное, разлитое в воздухе, какая-то нездоровая магия, которая, вероятно, бывает в сектантской кружковщине, в сектах не рационалистического и не евангельского типа» [16].

Вместе с тем нельзя не отметить, что салон Мережковских сыграл значительную роль в становлении так называемого религиозно-философского ренессанса.

К салонам литературной направленности относятся салоны: А.К. Герцкык, С.П. Кувшинниковой, Г.Л. Гиршман, С. Н. Андрониковой.

Салон Аделаиды Казимировны Герцкык [17]

В зимней Москве 1911 года, в квартире издателя Дм. Жуковского в Кречетниковском переулке состоялась встреча трех поэтов, тогда только что выпустивших свои первые сборники: Волошина, Цветаевой и Аделаиды Герцкык. Максимилиан Волошин слыл в Москве первооткрывателем талантов и, с восторженностью увлекающегося человека, немедленно привел 18-летнюю Марину Цветаеву знакомиться с хозяйкой и поэтессой – Аделаидой Казимировной Герцкык-Жуковской.

М. Цветаева позже вспоминала об этой встрече: «Макс (Волошин) живописал мне ее: глухая, некрасивая, немолодая, неотразимая: Любит стихи, ждет меня к себе. Пришла и увидела – только неотразимую. Подружились страстно».

Имя Аделаиды Герцык появилось в периодической печати в самом начале века как переводчицы и автора небольших литературно-критических и мемуарных эссе, опубликованных в толстых и серьезных журналах. Самой первой публикацией было эссе о Дж. Рёскине «Религия красоты», напечатанное в журнале «Русская Библиотека» в 1899 году. В 1901 вышел ее перевод книги Рёскина «Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве».

Известна Аделаида Казимировна и как переводчик (совместно с сестрой) самых популярных в России трудов Ницше: «Сумерки богов» и «Несвоевременные мысли» (1900 -1905 гг.). Она перевела также на русский язык стихотворения Ницше, что было отмечено и критикой, и публикой. С 1905 года Аделаида Казимировна сотрудничала с журналом В. Брюсова «Весы». Ее публикации – рецензии в рубрике «Новые книги» – появлялись под псевдонимом В. Сирин.

В 1908 году Аделаида Герцык вышла замуж за Дмитрия Евгеньевича Жуковского, ученого, издателя, переводчика философской литературы. С 1905 года Жуковский издавал в Петербурге журнал «Вопросы жизни», в редакции которого сотрудничали: Н. Бердяев, С. Булгаков, Дм. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб. Главным делом жизни Д. Жуковского – по образованию биолога – было издание философской литературы. Им было выпущено более 20 книг, в том числе «История новой философии» Куно Фишера, труды Ницше, статьи Владимира Соловьева. Аделаида Казимировна помогала ему, деятельно и много: переводами, правкой корректур, подбором материала. А их дом в Москве, в Кречетниковском переулке, стал знаменитым в начале 1910-х литературно-философским салоном. Часть посетителей образовала «интимный кружок философов и литераторов, спаянных не столько общностью взглядов, сколько личными, домашними связями».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пяст В. Встречи. – М., 1997. – С. 50-51, 83.
2. Белый А. Начало века. – М., 1990. – С. 39, 291-298.
3. Философов Д. Облики Сологуба //Russian Studies. – 1996 (1998). – Т. II. – № 4. – С. 287.
4. Кранихфельд В.П. Лит. отклики. Памяти В.А. Гольцева и «Рус. мысли» // Совр. мир. – 1906. – № 12. – Отд. 2. – С. 122-125.
5. Шлемин П.И. Дневник К.К. Арсеньева //Археографич. ежегодник за 1977 г. – М., 1978. – С. 320.
6. Дризен Н.В. Лит.восп. // Весь мир. – 1918. – №32/33. – С. 14.
7. Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX в. – Париж, 1974. – С. 119.
8. Чулков Г.И. Годы странствий. – М., 1999. – С. 108-109.
9. Брюсов В.Я. Среди стихов. – М., 1990. – С. 237-239.
10. Бокова В.М. Баронесса Иксуль //Лица. – М.; СПб., 1994. – Вып. 4. – С. 97-99.
11. Гиппиус Зинаида Николаевна; псевдоним Антон Крайний, Антон Кирша, Лев Пущин и др. (1869 - 1945), поэтесса, прозаик, мемуарист, литера-

турный критик. Зинаида Николаевна не получила систематического образования. С Д.С. Мережковским обвенчалась 8 янв. 1889 (Боржом) и уехала с ним в С.-Петербург. Этот духовный и творческий союз продолжался 52 года.

12. Гиппиус З.Н. Судьба Есениных //Русское зарубежье о Есенине. – М., 1993. – Т. 1. – С. 83.

13. Чулков Г.И. Годы странствий. – М., 1999. – С. 148.

14. Л.Н. 1980. – Т. 92. – Кн.1. – С. 496.

15. Чулков Г.И. – Указ.соч. – С. 161.

16. Бердяев Н.А. Самопознание. – М., 1991. – С. 142-143.

17. А.К. Герцык родилась в январе 1874 года (дата рождения не установлена) в г. Александров, Московской губернии, в семье инженера-путейца, потомка обедневшего польского дворянского рода Казимира Герцык. Ада и ее сестра Евгения рано лишились матери, росли под руководством воспитателей и гувернантки, но домашнее образование было серьезным – только языков девочки знали пять, среди них – итальянский и польский. По воспоминаниям Евгении Казимировны, Ада росла вдумчивым, замкнутым ребенком, проявляла большую настойчивость в учении. К поступлению в московский дворянский пансион ее готовил поэт-народник М.А. Карлин, который и привил ей вкус к сочинительству. Учитель и ученица часами сидели в классной комнате, сочиняя каждый свое. Уже в детстве проявились основные черты характера Аделаиды: вдумчивость, серьезность, способность и умение говорить с каждым и сопереживание чужому горю, как своему. Сама поэтесса, склонная к самоанализу, позже в своих статьях, посвященных детской психологии («Из мира детских игр», «Детский мир» и других, опубликованных в разных журналах того времени – «Русская Школа», «Северные записки»), поднимала вопрос о том, какова роль в формировании человека его детских игр, как в этом может проявиться характер и индивидуальность. И считала, что игры и весь строй детства – основополагающий материал характера, «завязь будущего» человека.

В.В. Переяшкин,
Пятигорский государственный
лингвистический университет

УСТНО-РЕЧЕВАЯ СТИЛИСТИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ РАКУРСОВ В РОМАНЕ К. МАККАЛЛЕРС «ОТРАЖЕНИЯ В ЗОЛОТОМ ГЛАЗУ»

В статье рассматривается стилистика повествовательных ракурсов романа К. Маккаллерс «Отражения в золотом глазу» в контексте эстетики южной литературной школы США. Используемые автором приёмы повествовательной манеры *telling* позволяет автору, отказываясь от внешней, «орнаментальной» ипостаси южного текста, создать своеобразный художественный мир, не разрушающий реализма школы и нацеленного на внимательнейшее многоракурсное изучение действительности в её *конкретных* проявлениях.

V. Pereyashkin

THE ORAL TECHNIQUE OF THE NARRATIVE PERSPECTIVES IN MCCALLERS' NOVEL 'REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE'

Abstract

The article deals with the problem of narrative perspectives in C. McCallers' novel "Reflections in a Golden Eye" viewed in the context of the Southern literary aesthetic. The technique of *telling* used by the author makes it possible to avoid a complex traditional rhetoric without destroying the realistic strategy of the school aimed at a profound artistic investigation of the concrete reality.

Важным элементом «южной традиции», проявившимся в романе Маккаллерс, является его повествовательная манера, которую можно определить как «авторское литературное повествование с ориентацией на приёмы устного рассказа». Следует отметить, что традиция устного рассказа пользовалась популярностью не только на юге США. Она была обусловлена исторически и являлась неотъемлемой частью культуры фронта. Жанровое многообразие фольклорных «сказов» различных регионов Америки не знает себе равных в мировой практике. Живая, звучная человеческая речь, меткое слово, умело придуманная байка, ловкие импровизации с сочетанием правды и вымысла – всё это создавало неповторимый колорит местных праздников и собраний, а «истории, рассказанные с крыльца», скрашивали вечера однообразных трудовых будней. Мастерство этого вида народного творчества оттачивалось поколениями – не даром говорили: «Рассказчик без голоса, что Соломон без волоса».

Что касается устного рассказа на юге, то здесь была своя специфика. Об особом отношении южан к «историям, рассказанным вслух» пишет в своих мемуарах Рассел Бэйкер: «Взрослые рассказывают, дети слушают – обычная ситуация в любой части страны. Но, если где-то в другом месте устные истории существуют для того, чтобы информировать, внушать, способствовать общению, сохранять что-то в памяти, то на юге – они представляют собой некий культурный акт, определяющий порядок жизни, окружающего мира, истории, повседневного бытия. Недостаточно просто увидеть событие и как факт

передать его словами, именно сам *рассказ* о случившемся есть то, что важно» [1,871].

Духовный климат юга, его драматическое прошлое рождает в человеке неодолимую потребность, жажду высказаться и быть услышанным. Лучше всех об этом пишет Фолкнер в предисловии к роману «Шум и ярость»: «Нам требуется рассказать, выговориться, ибо красноречие – наследственный наш дар. Мы хотим в бешено краткий срок, пока дышим и держим перо, создать яростный обвинительный акт современному миру или уйти от него в выфантазированный мир магнолий, пересмешников и сабельных атак, на деле никогда, быть может, не существовавший. И к обвинению, и к уходу толкает нас чувствительность...

...И уход, и обвинение нами пылко выстраданы, в обоих случаях писатель бессознательно насыщает каждую строку и фразу своим неистовым отчаянием, гневом, безнадежностью или страстным пророчеством новых надежд, ещё более пылких, чем прежние»[2,21]. Эту жажду самовыражения Фолкнер передаёт многим своим героям, независимо от их взглядов и нравственных позиций. Например, роман «Авесалом, Авесалом», по сути, - нескончаемый устный рассказ о Юге, где его незабываемые герои – Роза Колфилд, Квентин, Мистер Компсон, Генерал Компсон, Генри Сатпен, Чарльз Бон – поочерёдно передают друг другу слово. В итоге перед глазами встаёт картина юга, не сравнимая по своей глубине и яркости ни с какими научными изысканиями историков.

Карсон Маккаллере – писательница иного поколения, и её стилистая манера не имеет ничего общего с присущей южной литературе тяжеловесной риторикой, обусловленной сложным, трагическим мироощущением героев («отчаяние», «гнев», «безнадежность» и т.д.) Лаконичный слог повествования реально предполагает слушателя, а не читателя. Нагляднее всего это проявляется в романе «Отражения в золотом глазу». Текст данного произведения полностью лишён «южной» орнаментальности, авторского комментария, сбивчивых внутренних монологов, философских отступлений, сложной многоступенчатой фразовой фактуры, характерной для прозы Вулфа или Фолкнера. Повествование ведётся от лица «всеведущего» рассказчика, который, как бы экономя время, для передачи смысла своей истории старается использовать минимум слов. Маккаллерс буквально хемингуэевскими штрихами создаёт наброски действительности, предоставляя нам самим дорисовывать и домысливать увиденное. Незаменимыми для такой манеры, естественно, являются нераспространённые или безличные предложения, различные эллиптические формы, например: «Капитан Пендертон ждал. Снова закрыл глаза и стоял в мучительной неопределённости»[3, 339]; «Солдат молчал. Его круглое задумчивое лицо не изменило выражения»; «Сидели в гостиной, пили вино, играли в карты, разговаривали»; или «Стемнело. Казармы были ярко освещены» и т. д. Устный характер речи подчёркивается также многочисленными авторскими вставками типа «Здесь следует сказать несколько слов...» или «О том, что было после, трудно сказать что-либо определённое»[3, 236]. Маккаллерс, создавая портреты своих героев, не упускает ни одного удобного случая воспользоваться слухами или сплетнями об их жизни, что значительно оживляет её рассказ и воссоздаёт атмосферу непринуждённой беседы с читателем. А для создания эффекта его сопричастности действию широко применяются фразы с глаголами аудиовизуального ряда, например: «После обеда его часто можно

было видеть на одной из скамеек, что стоят вдоль дорожки перед казармой» (3, 223); или «Слышно было, как Анаклето сначала медленно, потом всё быстрее и быстрее спускался по лестнице» [3, 261]. Для усиления живого эмоционального восприятия текста автор использует целый арсенал приёмов. Словно следуя совету Ю. Уэлти о том, что экспозиция рассказа должна быть «туманной, интригующей», Маккаллерс на первой же странице своего романа забегают вперёд и как бы подогревает наш интерес к захватывающему ходу дальнейших событий: «Несколько лет назад в военном городке одного из южных штатов было совершено убийство. В трагедии оказались замешаны два офицера, солдат, две женщины и лошадь» [3, 223]. Но, заранее предсказывая трагическую развязку своей истории, автор не только заинтриговывает читателя, но и настраивает его на серьёзное, интеллектуальное чтение, поскольку сюжетный результат действия ему уже известен, а это значит: главное в романе не то, **что** произошло, а **как** и **почему** это случилось. Следовательно, предметом изображения является не столько фактор действия, сколько внутренний мир героев и психология их взаимоотношений. Помимо этого, подобная экспозиция определяет и эмоциональный строй произведения, и выполняет роль своеобразного «тонального комментария» (mood-setting commentary). Следует отметить, что к подобному приёму часто прибегает Э. По. Достаточно вспомнить его рассказ «Погребённые заживо», где на первых страницах писатель прямо и подробно изображает ужасы преждевременного захоронения, создавая соответствующее настроение читателя ещё до начала развития сюжета. То же самое, но несколько в другой манере мы видим и в «Падении дома Аперов», когда сверхмрачная картина особняка – «угрюмые стены... холодно глядящие окна... белые мёртвые стволы иссохших деревьев» – вызывает у героя душевную тяжесть, которая, безусловно, передаётся читателю и предвосхищает трагическую развязку. Маккаллерс, используя тот же принцип «тонального настроения», перечисляет действующих лиц предстоящей драмы, где наряду с «антропоморфными» персонажами упоминается и лошадь. Подобное сочетание образов априорно лишает обещанную автором «трагедию» её «высокого» начала и придаёт ей иронический оттенок, что, впрочем, вполне отвечает современной философии искусства. «Я сильно сомневаюсь, - пишет испанский философ Ортега-и-Гассет, - что молодой человек нашего времени может быть впечатлён поэмой, картиной или музыкальным произведением, если оно не одобreno щепоткой иронии» [4, 338]. А лучшим способом создания эффекта яркой драматической иронии (intensive dramatic irony), как убедительно это доказывает У. Боот в книге «Риторика художественной литературы», является именно прямое объективное повествование от третьего лица (direct reliable narration) [4, 378].

Характерным для «разговорного стиля» Маккаллерс является также использование коротких, эмоционально окрашенных авторских «вставок-комментариев». В одних случаях, будучи своеобразной речевой формулой, они играют исключительно «коммуникативную» функцию, заостряя внимание читателя на последующем действии. Например, обозначив завязку фабулы в сцене, когда солдат Уильямс, словно околдованный, не может оторваться от светящихся окон дома Пендертонов, Маккаллерс начинает новый ход сюжета с фразы «С этого дня начались удивительные времена» [3, 244]. В других случаях, этот приём выполняет функцию «эмоционального итога» действия. Так, к примеру, момент, когда Алисон убеждается в измене мужа, завершает-

ся авторским восклицанием «С каким потрясением она всё поняла!» [3, 264]. С логической точки зрения эта экспрессивная вставка необязательна: хорошо зная легко ранимую душу Алисон, нетрудно предположить, каким страшным ударом для неё может быть эта измена – любые комментарии здесь ни к чему. Можно, однако, предположить, что они адресованы наивному слушателю, не способному улавливать смысл без дополнительных объяснений. Но мы знаем, что Маккаллера всегда уважает своего читателя, чувствует собственный текст и явных стилистических промахов в духе сентиментальных вздохов не допускает. Вникая в сцену, замечаешь, что «ужасную новость» и следующее действие (бесцельное, словно в оцепенении, трёхчасовое катание по городу) разделяют, возможно, несколько минут, которые переворачивают всю жизнь Алисон. И эта фраза, как бы наиграно она ни звучала, абсолютно неизбежна, поскольку выполняет функцию своеобразной границы между двумя контрастными душевными состояниями героини: блаженным неведением и знанием горькой правды. Вовремя сделанная пауза как атрибут устного рассказа здесь просто необходима, иначе разрушается весь психологический строй эпизода, превращая его, если не в комичную, то в банальную ситуацию.

Маккаллерс, несмотря на равноудалённость от всех персонажей нередко стилизует свою речь под манеры и характеры героев либо откровенно передаёт им свой голос, который в таких случаях становится «опосредовано авторским», хотя формально повествование ведётся от третьего лица. Поэтому фраза «С каким потрясением она всё поняла!» своим пафосом вполне соответствует и впечатлительному, взрывному характеру Алисон (словно она произнесена ею), и самой ситуации в её восприятии. Ещё нагляднее этот приём дуэта голосов автора и героя используется в эпизоде размышлений Алисон о своём будущем: «Она попробовала собраться с мыслями. Прежде всего, надо развестись с Моррисом. А дальше? Чем зарабатывать на жизнь? ...За год до свадьбы она преподавала латынь в женской школе, с теперешним здоровьем об этом не могло быть и речи. Книжный магазин? Анаклето мог бы подменять её на время приступов. А что если обоим заняться ловлей креветок? Как-то она разговаривала на побережье с рыбаками. День был золотой и лазурный, они многое ей рассказали. Они с Анаклето целые дни будут проводить, забросив сети, в открытом море, а вокруг – соленый ветер, вода, солнце ... Алисон беспокойно повернула голову на подушке. Какая чушь!» [3, 263]. В подобном же ключе передаются и воспоминания майора Лэнгтона о его знакомстве с Леонорой: «Он встретил Леонору на конюшне через несколько дней после своего прибытия в гарнизон, и она согласилась показать ему окрестности. Они свернули с дорожки и помчались галопом. Потом привязали лошадей, и Леонора, увидев кусты ежевики, сказала, что хочет набрать ягод для коктейля. И когда они пробирались сквозь кусты, наполняя его фуражку ягодами, Боже мой, тут все и случилось! В девять часов утра через два часа после знакомства. Даже сейчас с трудом в это верится. Что это ему тогда напомнило? Ах да, манёвры, холодную дождливую ночь, промокшую палатку» [3, 265-266].

Таким образом, использование вышеуказанных приёмов повествовательной манеры *telling* позволяет автору мастерски создать специфический эмоциональный эффект, то есть своеобразный пафос, который придаёт художественному миру писательницы привлекательную, необычную ауру и помогает установить доверительное, интригующее отношение между рассказчиком и

читателем. Это одна из особенностей, позволяющая говорить о **новаторском развитии** южной традиции, поскольку, отказываясь от внешней, «орнаментальной» ипостаси южного текста, писательница не разрушает ни этики традиции, основанной на христианских ценностях, ни стратегии реализма школы, нацеленного на внимательнейшее изучение действительности в её **конкретных** проявлениях, тщательное многоакурсное изображение предмета и сложности взаимоотношений характеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. The Companion to Southern Literature. Ed. J.M.Flora, L.H. MacKethan. Baton Rouge: Louisiana State University, 2002.
2. Уильям Фолкнер. Статьи, речи, интервью, письма. – М. 1985.
3. Маккаллерс К. Отражения в золотом глазу. – СПб, 2000.
4. W.C. Booth. The Rhetoric of Fiction. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

Е.Н. Федосеева,
Мичуринский государственный
педагогический институт

ЖАЛОБЫ БИБЛЕЙСКОГО ИОВА В ПОЭТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Е.А. БОРАТЫНСКОГО

Проблема теодицеи (защиты Бога) имеет философское измерение и неоднократно обсуждалась как в научной, так и в художественной литературе. Как согласовать справедливость Бога и допущение в мире зла, страданий невинных людей? Цель настоящего исследования заключается в обнаружении и интерпретации аналогий, которые существуют между книгой Иова и лирикой поэта Е.А. Боратынского.

E. Fedoseeva

THE COMPLAINTS OF BIBLICAL IOV IN POETICAL INTERPRETATION
OF E.A. BORATYNSKIY

Abstract

The questions of defense of God have a philosophical dimension and are often discussed in fiction and scientific writings. How to explain the existence of just God and at the same time the existence of evil, sufferings of innocent people in our reality? The claim of this study is to find out the relation between Iov's Book and Boratynskiy's poems.

Безутешный плач Иова, его философские вопрошания, непрестанное зывание к Богу – во многом созвучны интонациям поэтического голоса Боратынского. Пожалуй, никто из поэтов с таким неистовством, отчаянием и такой жаждой не призывал Бога к ответу, никто так не желал узреть справедливость Божию и увериться в том, что все в мире целесообразно и направлено ко благу человека.

Книга Иова поднимает самые важные и острые вопросы бытия, ответы на которые востребованы в буквальном смысле этого слова «на краю бездны», на тонкой грани между бытием и небытием. Лирическое «я» Боратынского также переживает себя на пересечении двух миров. Поэт ощущает себя настолько неукорененным в земле, что жизнь представляется ему болезнью, неволей, в которой задыхаются. Страдания духовные Боратынским чувствуются более, нежели страдания физические. «Немирного душой на мирном ложе сна / Так убегает усыпление, / И где для каждого доступна тишина, / Страдальца ждет одно волнение» [1, с. 80]. Даже его любовь к жизни нередко носит болезненный характер. Такие выражения, как «недуг бытия», «болящий дух», «больная душа», определяют тональность многих стихотворений поэта.

В книге Иова мы находим слова о том, что смерть желанна всем, кто тяжело страдает. Есть люди, которые «вырыли бы ее охотнее, нежели клад, / Обрадовались бы до восторга, восхитились бы, что нашли гроб» [2] (Иов. 3, 21-22). Сравним у Боратынского: «Гляжу с отрадою на близкую могилу, / Приветствую ее, покой ее люблю, / И цепи отряхнуть я сам себя молю» [с. 136]. Душа, уловленная в земные сети, порой тяготится той темницей, коей воспринимает-

ся ею мир вещественный, и она стремится к освобождению из плена телесной оболочки.

По сути гимнические интонации привнесены Боратынским в его стихотворение «Смерть» (1829). Дуновение смерти прохладно и живительно, подобно дуновению освежающего ветра в знойной пустыне: *«И ты летаешь над твореньем, / Согласно прям его лия, / И в нем прохладным дуновеньем / Смирная буйство бытия»* [с. 98]. Однако восприятие Боратынским смерти не укладывается в русло христианской теологии, что не укрылось и от взгляда современников. Еще Вяземский писал к жене 19 декабря 1828 года: «...в его стихах (Боратынского. – Е.Ф.) нет философии христианской: он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами» [3]. С.Г. Бочаров называет философскую основу этого стихотворения «языческой космологией» [4].

Своеобразное «похвальное слово» в адрес смерти смогло возникнуть потому только, что поэту удалось взглянуть на нее односторонне: с точки зрения общих законов бытия, исходя из которых смерть восстанавливает необходимое равновесие в мире, то есть выполняет функции регулятивные прежде всего. Однако в своем «славословии» автор обходит одну из основополагающих христианских аксиом – бессмертие души – максимум, позволяющую не только принять, но и преодолеть смерть («смертью смерть поправ»). Согласно христианским канонам, смерть – это зло, которое явилось результатом отпадения человека от Бога.

Но и в контексте лирики Боратынского в соотнесении с отдельным человеком, соизмеряющим неутешительную перспективу со своей собственной судьбой, смерть приобретает негативные коннотации, например, в «Отрывке» (полное название «Отрывок из поэмы «Вера и неверие», 1830). Безмятежное вступление, рисуя чудесные пейзажи природы и картину счастья двух любящих друг друга людей, не предвещает тревоги. Однако внезапно оброненное Ею страшное слово «не пережить» при мысли о возможно ранней смерти любимого разрушает идиллию. Несмотря на утешения героини, убежденной, что смертью кладется предел только земному существованию человека («есть бытие и за могилой»), герой развивает эту мысль в своем ключе. Ему важно не только обрести жизнь иную за порогом земного бытия, но разрешить свои сомнения, найти смысл и оправдание настоящему мироустройству. Таким образом, поднимается вопрос не о существовании Творца, а о Его благости и справедливости.

Несчастья собственной жизни обращают взгляд души Иова и Боратынского на страдание, которое лежит в основе мира, что в свою очередь ставит человека перед необходимостью защитить саму идею жизни, поскольку без веры в справедливость рухнет весь столп мироздания, вся искусно выстроенная прежде система ценностей. Цель и Боратынского, и Иова состоит в том, чтобы оправдать Бога, а не обвинить Его. Слово «теодицея» и означает «защита Бога». Может ли мир быть принят без атрибута справедливости – вот ключевой пункт мучительных размышлений ветхозаветного страдальца и Боратынского. Подобный вопрос был поставлен еще праотцем Авраамом, когда он молился за Содом и Гоморру: «Судия всей земли поступит ли неправосудно?» (Бытие. 18, 25).

Какие же свойства Божьи в восприятии Иова и Боратынского безусловны? Прежде всего – это всеведение и всемогущество. «Премудр сердцем и мо-

гущ силою; / Кто восставал против него – и оставался в покое?» (Иов. 9, 4-10). Бог невидим, но проявляет себя в действии: «Вот, Он пройдет предо мною – и не увижу Его; пронесется – и не замечу Его» (Иов. 9, 11).

В «Отрывке» Боратынского Бог также характеризуется как всемогущий («всемогущий»), премудрый, незримый: «Так, **Всемогущий без нее (без веры. – Е.Ф.) нас искушал бы выше меры**», «На хаос нравственный воззренья / Не бросит **мудрость божества**», «И оправдается незримый пред нашим сердцем и умом» (выделено мной. – Е.Ф.).

Кроме того, Иов и Боратынский говорят о Боге как о Творце, «Зиждите-ле». Бог может испытывать «горделивое наслаждение» художника, теурга, созерцающего творение рук своих по завершении работы. Именно эта ипостась Бога внушает Боратынскому уверенность в том, что человек не исчезнет бесследно, в противном случае обесмыслится сам акт созидания: «Ужели некогда погубит / Во мне Он то, что мыслит, любит, / Чем Он созданье довершил, / В чем, с горделивым наслаждением, / Мир повторил Он отраженьем / И Сам Себя изобразил?» [с. 163]. Тот же недоуменный вопрос задает Богу Иов: «Твои руки трудились надо мною и образовали всего меня кругом, – и Ты губишь меня?» (Иов. 10,8). Уничтожение человека, венца творения, созданного «по образу и подобию», – это отрицание Богом самого себя.

Как видно, всемогущество и творческая сила Бога не нуждаются в дополнительных доказательствах, а вот благость и справедливость – да. Вначале Иов не сомневается в справедливости Бога: «... если я согрешу, Ты заметишь и не оставишь греха моего без наказания» (Иов. 9, 14). Но, испив чашу страданий, он задается вопросом: «Почему беззаконные живут, достигают старости, да и силами крепки?» (Иов. 21, 6-7). К не менее горьким выводам приходит и Боратынский: «Что свет являет? Пир нестройный! / Презренный властвует; достойный / Поник гонимою главой; / Несчастлив добрый, счастлив злой» [с. 163].

Мы наблюдаем на земле людей праведных и благочестивых, которые могут служить примерами совершенства в мире, поэтому не случайно возникает вопрос: может ли Бог, не будучи совершенным, создать нечто совершенное: «И, превзойден детьми людскими, / Не прав, не благ создатель их?...».

Разум человеческий отказывается принять тот факт, что Богу может быть и не присуще свойство справедливости. Иов и Боратынский во что бы то ни стало хотят отстоять этот важнейший атрибут Бога еще и для того, чтобы обрести смысл собственного существования.

В трактовке Боратынского, жить, не веруя в бытие за гранью «земного перехода» и в справедливость, – искушение, признанное непомерным для человеческих сил. Способность искушать не соответствует представлениям о Боге, скорее, является основной функцией Его антипода – сатаны. Этот же смысловой нюанс имплицирован в эпитете «лукавый»: «Ужели творческая сила / Лукавым светом бытия / Мне ужас гроба озарила, / И только?.. Нет, не верю я» [с. 163].

Очевидное отсутствие связи между благочестивым поведением и наградой, во всяком случае, здесь, на земле, терзает сердце человека. Этот больной вопрос с потрясающей силой прозвучал в философском стихотворении Боратынского «Осень» (1837).

Картина, которую рисует Боратынский в «Осени», напоминает преддвее-

рие дней творения, когда земля была «безвидна и пуста»: *«Седая мгла вьетая вокруг холмов; / Росой затоплены равнины»* [с. 264]. Первым действием образовательного творчества Божия было создание света, а Боратынский в своей пьесе изображает постепенное исчезновение живоносной силы, постепенное угасание света: *«И вот сентябрь! замедля свой восход, / Сияньем хладным солнце блещет, / И луч его в зеркале зыбком вод / Неверным золотом трепещет»* [с. 264]. Красный лист осины дан крупным планом, что имплицитно идею предательства, так же, как и луч, трепещущий «**неверным** золотом». Такое впечатление, что творческая сила изменяет самой себе, отступая от однажды созданного. Боратынский как будто выстраивает развоплощение земного бытия, практически пошагово представляя обратную картину движения к предвечному началу.

Интересно строение первого стиха второй строфы: *«И вот сентябрь! и вечер года к нам / Подходит»*. Слова «к нам» и «подходит» – в сильных акцентных позициях, усиливающих напряженность, ощущение неотвратимости того, что приближается. И эти поэтические строки имеют свой аналог в книге Иова: «Ибо ужасное, чего я ужасался, то и постигло меня; и чего я боялся, то и пришло ко мне. Нет мне мира, нет покоя, нет отрады; постигло несчастье» (Иов. 3, 25-26). Глагол «пришло» в данном контексте семантически сближен с глаголом «постигло» и указывает на самостоятельный приход событий, как бы без воли свыше.

Чаемое воздаяние может быть уподоблено тому урожаю, который человек соберет от посеянного им. В книге Иова воздаяние сопоставлено с трудом крестьянина и выражено в терминах землепашества: «Как я видал, то оравшие нечестие и сеявшие зло пожинают его...» (Иов. 4, 8). «Что посеешь – то и пожнешь», – гласит пословица, но всегда ли это так? У Боратынского «день наград», о котором лелеялись «сны позлащенные», оборачивается жестокой насмешкой над человеком, созерцающим в итоге «бесплодные дебри».

Герой Боратынского, как Иов, может проклясть день свой, в который решилась его судьба. Сравним: «Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: зачался человек!» (Иов. 3, 2-3); *«Твой день взошел, и для тебя ясна / Вся дерзость юных легковерий; / Испытана тобою глубина / Людских безумств и лицемерий»* (с. 266).

Иов проклиная не Бога, а день свой, то есть день, когда он оказался причастен земному естеству. Герой «Осени» Боратынского, вдруг оказавшийся у могилы своих надежд, своих упований, своих земных радостей, как Иов, мог бы воскликнуть: «Я влек ярмо бесприбыльной службы».

Почему же принята жертва «земледела» и отвергнута жертва оратая жизненного поля? Почему оказывается нищим тот, кто стремился достучаться до людских сердец? Почему жатва, собираемая «в зернах дум», оборачивается пустыми колосьями? Торжество селянина, который собирает «плод годовых трудов», рисуется как святое и благословенное. Золотоверхие его скирды возносятся к небу, он награжден за труды свои, спокоен и доволен.

Иная судьба складывается у героя стихотворения, вступающего в «осень дней». Он тоже по-своему «богат», его познание жизни достигло апогея: изведена глубина «людских безумств и лицемерий», осознана неосуществимость надежд. Но у него нет ничего, что дало бы ему возможность продолжать жить, тогда как земледел «на строги дни себе припас много блага». «Оратай жизнен-

ного поля», напротив, истощил весь запас, который поддерживал его на путях жизни. Жатва, собранная им в «зернах дум», не может насытить его дни. На земле не собрать сокровищ небесных, по Боратынскому, только злак физического мира «плодоносен».

Когда человеку больно, он жалуется, когда очень больно – начинает кричать: никогда в поэзии не звучал внутренний крик такой невыносимой боли, такой *«воплъ тоски великой», услышав который «костями бы среди своих забав / Содроглась ветреная младость, / Играющий младенец, зарыдав, / Игрушку б выронил, и радость, / Покинула б чело его навек, / И заживо б в нем умер человек!»* [с. 267]. Это крик несчастного, лишенного в одночасье всего, подобно страдальцу Иову, но главное – потерявшего веру в смысл и целесообразность жизни, ее справедливость. И этот образ заимствован из книги Иова: «Объял меня ужас и трепет потряс все кости мои» (Иов. 4, 14), – так описывает свое состояние Елифаз, получивший божественное откровение.

Иов свои горькие жалобы облекает в высокопоэтическую форму, высказывает глубокие философские мысли. Позиция героя Боратынского более уязвима: если из его груди и не исторгаются крик негодования и вопль, вызванные крахом всех надежд, то только потому, что «задушены гордыней», а не желанием «отстоять свои пути пред Господом», подобно Иову.

Страдания героя Боратынского усугубляются невозможностью передать свой индивидуальный опыт, свои познания другим, «легким чадам житейской суеты». Земных существ трогает земное, поэтому «пошлый глас, вещатель общих дум» скорее найдет отклик в сердцах людей, нежели «тот глагол, что страстное земное перешел». «Внутренней своей вовеки ты не передашь земному звуку», – убежден Боратынский, хотя поэтическая реальность воплощения мысли все же опровергает уверенность в невозможности творчества.

Богатство и нищета, блеск и убожество, мощь и бессилие равно покроются пеленой забвения, и с этой точки зрения столь различные участи земледеля и оратая жизненного поля в финале стихотворения подводятся под общий знаменатель. Однако в данном контексте одинаковая судьба, уготованная всем, уже не воспринимается проявлением высшей справедливости и гармонии, как, например, в стихотворении «Смерть».

Каким же образом может состояться оправдание Бога? По Боратынскому, все вопросы должны разрешиться либо в «обители воздаянья», либо посредством личного откровения, позволяющего узреть еще при жизни «желанный брег за мглою черной». О блаженстве загробной жизни ничего не сказано в книге Иова, хотя и там присутствует надежда на непосредственное, лицом к лицу, общение с Богом. «А я знаю, Искупитель мой жив, и он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию; И я во плоти моей узрю Бога. Я узрю его сам; мои глаза, не глаза другого, увидят Его. Истаевает сердце мое в груди моей!» (Иов. 19, 25-27).

Подобные упования у Боратынского воплощены в поэтическом высказывании: *«И оправдается незримый / Пред нашим сердцем и умом»* [с.164]. Все становится на свои места, если признать, что жизнь земная – «юдоль испытанья», и зло, царящее в мире, призвано не отвратить человека от Бога, а напротив, укрепить его веру.

Люди живут на земле для того, чтобы вернуть утраченное: небесную отчизну. «...человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремляться

вверх» (Иов 5, 6-7). Не материя рождает страдание, оно имеет духовную причину, это хорошо прочувствовал Боратынский. Ад – это хаос и внутренний разлад, он приходит к человеку не извне, но сжигает его изнутри, что созвучно представлению об аде и в книге Иова: «Все мрачное сокрыто внутри него; будет пожирать его огонь, никем не раздуваемый; зло постигнет и оставшееся в шатре его (Иов. 20, 26). «Господи! Ты вывел из ада душу мою и оживил меня, чтобы я не сошел в могилу», – поется в двадцать девятом псалме. Роли своеобразных проводников, указующих путь из ада, в лирике и в судьбе Боратынского исполняют душевно близкие ему люди: друг («я погибал – ты дух мой оживил», с. 121), жена («Ты, смелая и кроткая, со мною / В мой дикий ад сошла рука с рукою; / Рай зрела в нем чудесная любовь», с. 299). Предстояние Богу для Боратынского возможно через единение с родной душой здесь, на земле, поэтому так важны для него «согласные моления» («К Кюхельбекеру», 1820), «соучатница в мольбах» («Стансы», 1828).

Однако если любовь Иова к Богу безусловна, то Боратынский готов словословить справедливого Всевышнего: «Хвала вам, боги! предо мной / Вы оправдались отныне!» [с. 139]; «Пред Промыслом оправданным ты ниц / Падешь с признательным смиреньем» [с. 268] (выделено мной. – Е.Ф.). Слово «промысел», означает проявление заботы обо всем в мире. И в данном случае именно такое наименование вполне оправданно, поскольку деяния промысла гармонизируют бытие, направлены ко благу человека.

Стремление человека глубже познать бытие Божье и сущность мира, не всегда встречает понимание даже у самых близких людей, признающих подобные мысли богопротивными. Так, друзья упрекают Иова, упорствующего в своей невинности, в том, что он более хочет оправдать себя, нежели Бога. Слишком высоким признается уровень притязаний истца, осмеливающегося вступить в тяжбу с Богом. Иов сравнивает своих друзей с ручьями в жарких странах, которые текут лишь в зимнее время, а летом высыхают. «Но братья мои неверны, как поток, как быстро текущие ручьи...» (Иов. 6, 15).

Мысль о невозможности смертного вместить в себя истину заключена и в характеристике человека, данной Боратынским, и сопологающей неизмеримо огромное и бесконечно малое: «Всесильного ничтожное создание, / О человек! уверься наконец, / Не для тебя ни мудрость, ни всезнанье!» («Череп», 1825). Мы не всегда понимаем, как проявляется справедливость мира. Она скрыта от людского разума и будет явлена лишь в свое время.

В «Отрывке» Боратынского героя, исполненная смирения и кротости, осуждает мятежные мечтания своего возлюбленного, который пытается постигнуть непостижимое: «Премудрость высшего Творца / Не нам исследовать и мерить» [с. 164]. Именно она тонко подмечает, что герой пытается прийти к вере в Бога, вернее, к вере в Его справедливость рациональным путем. Рациональный подход не отвергается в познании мира и Бога, но он недостаточен, поскольку Господь выше логики. Проникнуть в тайны творения и его Создателя главным образом помогает интуитивное озарение, откровение, полученное экстатическим путем. В библейском контексте сердце человека – источник не только чувства, но и разума. Не случайно в Писании так часто встречается выражение: «помыслил в сердце своем».

Вероятно, реплики героини «Отрывка» содержат отголоски того мироощущения, которое хотел бы обрести не только герой, но и автор стихотворе-

ния. Однако Боратынский не может приблизиться к подобному состоянию в силу своего излишне аналитического подхода к решению тех вопросов, в которых первенствующее положение принадлежит не рассудочному, а сердечному, интуитивному познанию. То, что входит в душу, минуя логические доводы, не нуждается в доказательстве, да и не может быть доказано по причине ограниченности человеческого разума: *«Ужели нужны, милый мой, / Для убежденных убеждения?»* [с. 164].

В отсутствии глубокой веры, часто начинают опираться на разум, доводы, рассуждения. И если чаще всего философские построения Боратынского обусловлены колебаниями веры, то Иова влечет к поискам истины именно глубина его веры. Если даже в неисцелимом страдании своем человек остается человеком и способен в таких условиях мыслить, рассуждать и воздавать славу Творцу – стало быть, он создан не напрасно.

Трагедия Иова и Боратынского – это трагедия человека с обостренным чувством справедливости, под ногами которого рухнул тот этический фундамент, на котором он основал свою жизнь.. Боратынский, как Иов, согласен принять любой исход, но при удовлетворительном объяснении. Слить «мятежные» голоса мира в гимне примиренья и согласия – вот к чему оба стремятся. В поэтических текстах Иова и Боратынского имманентно осуществляется внутреннее преодоление смерти и звучит надежда на то, что день для «грядущей жатвы» все же когда-нибудь настанет.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. – СПб., 2000. В скобках страницы указаны по этому изданию.
2. Здесь и далее Библия цитируется по Синодальному переводу.
3. Цит. по: Литературное наследство. – М., 1952. – Т. 58. – С. 85.
4. Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 88.

А.В. Шмелёва,
Московский государственный,
областной университет

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЙ «БОРИСА ГОДУНОВА» А. С. ПУШКИНА *

Создание А.С. Пушкиным исторической трагедии «Борис Годунов» ознаменовалось важной вехой в развитии отечественной драматургии. Работа над трагедией раскрывает замысел поэта и его историософскую позицию. Новаторство произведения отметили первые слушатели, читатели и литературные критики как необычайно важную в истории литературы составляющую, без чего уже не мыслилось её дальнейшее развитие. Вслед за «Историей...» почтенного Н.М.Карамзина Пушкин активизирует внимание российского общества к осмыслению родной истории, побуждает извлекать уроки из национального прошлого. «Московский Вестник», «Денница» и «Северные Цветы», печатая избранные автором сцены трагедии, вслед за Пушкиным взяли курс на публикации литературных разработок исторического материала, при этом сцены из трагедии выполняли функцию идеологического центра печатного издания, определяя его идейно-художественную направленность.

A. Shmeleva

LITERARY DESTINY OF A.S. PUSHKIN'S FIRST PUBLICATIONS OF "BORIS GODUNOV"

Abstract

An appearance of the A.S.Pushkin's historical tragedy "Boris Godunov" was marked as an important step in the native drama's development. Work on the tragedy shows the poet's basic idea and his historical position. The work's innovation was marked why first listeners, readers and literary critics as an exceptional and important constituent in the literary history. Without this constituent the further literary development couldn't be conceived. Following the "History..." of N.M.Karamzin, Pushkin accentuated the Russian society's attention to trying to find the sense of the native history, he induced them to learn lessons from the national past. "The Moscow Vestnik", "The Dennitsa", "The Severnye Tsvety" printing stages of the tragedy selected by the author set course to publish literary workings out of historical material. With all this going on the stages of the tragedy fulfill a function of an edition's ideological center, what helped its ideological and artistic direction.

Историческая трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов» – шедевр русской драматургии. В ней отразились религиозно-нравственные и философско-политические вопросы пушкинского времени. Она стала художественным осмыслением поэтом русской идеологии и русского домостроительства. На становление мировоззрения Пушкина неизменно влияло его увлечение историческим прошлым Отечества. Изучение им родной истории стало делом всей его жизни. В «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) он недвусмысленно запи-

* Материал подготовлен при поддержке гранта РГНФ № 08-04-00072а

сал: «Россия слишком мало известна русским» [1]. Исторические изыскания и художественное слово Пушкина сливалось в единую картину русского бытия. «Борис Годунов» по праву назван им «любимым детищем». Произведение открывало новую страницу его творческой деятельности – творческое служение евангельской Истине, нравственной Красоте и исторической Правде.

Первым слушателем «Бориса Годунова» стал лицейский товарищ Пушкина князь А.М. Горчаков [2]. В сентябре 1825 года в Лямонове – имении А.П. Пещурова, дяди русского дипломата, – поэт среди прочих новых своих рукописей читал ему текст написанной трагедии. Она получила высокую оценку князя А.М. Горчакова, и будущий канцлер мог поставить себе в заслугу, что её автору «посоветовал усовершенствовать сцену Пимена с Григорием...» [3]. В этот год Пушкин создаёт стихотворение «Роняет лес багряный свой убор...» («19 октября»), в котором будут строки, обращённые к князю А.М. Горчакову. Их встреча Пушкину дорога: «фортуны блеск холодный» не изменил лицеиста – «Всё тот же ты для чести и друзей» (II/I, 426). Работа над трагедией «Борис Годунов» завершалась, когда «невзначай просёлочной дорогой / Мы встретились и братски обнялись» (II/I, 426). Однако в письме к князю П.А. Вяземскому (написанном во второй половине сентября того же года), сразу после встречи с князем А.М. Горчаковым, поэт выразит некоторое беспокойство: «Горчаков доставит тебе моё письмо. Мы встретились и расстались довольно холодно – по крайней мере с моей стороны. Он ужасно высох – впрочем, так и должно: зрелости нет у нас на севере, мы или сохнем, или гниём; первое всё-таки лучше. От нечего делать я прочёл ему несколько сцен из моей комедии, попроси его не говорить об них, не то об ней заговорят, а она мне опротивит, как мои Цыганы, которых я не мог докончить по сей причине» (XIII, 230-231). Пушкин всю свою жизнь дорожил лицейским братством, что и отразила его поэзия. В первые лицейские годы (1811-1812) он делает запись «В альбом кн. А.М. Горчакову», шутиливую, но и промыслительную: «Вы пишите токмо для вашего удовольствия, а я, который вас искренно люблю, пишу, чтоб вам сие сказать». Князь А.М. Горчаков способствовал освобождению поэта от надзора отца и местного священника в Михайловском, прося А.П. Пещурова, соседа Пушкина по имению, взять на себя ответственность за опального поэта, а после восстания декабристов с риском для своей карьеры предлагал ему заграничный паспорт и выезд из России [4]. В начале ноября 1825 года князь П.А. Вяземский получает очередную весть: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедиею, в ней же первая персона Борис – Годунов! Трагедия моя кончена; я перечёл её вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын! – <...>» (XIII, 239). Радость поэта была оправдана. «Борис Годунов» открывал новую веху в отечественной драматургии. Выдающееся творение Пушкина не подлежало «повторению». Известный артист П.А. Каратыгин в своих «Закулисных эпиграммах» весьма смело заметил: «Безсмертный Пушкин нам изобразил «Бориса»; / Теперь «Бориса» вновь представил граф Толстой... / Мы ограничимся пословицей одной: / – С богатым не тянись, а с сильным не борись!» [5].

В окончательном варианте текст пушкинской трагедии знали «люди избранные» из довольно широкого круга знакомых поэта: С.А. Соболевский, Д.В. Веневитинов (в его московском доме впервые публично читалась трагедия), П.Я. Чаадаев, граф М.Ю. Вьельгорский, братья И.В. и П.В. Киреевские, А.С. Хомяков, А. Мицкевич, Е.А. Баратынский, С.П. Шевырёв, М.П. Пого-

дин, С.А. Раич и другие. Граф А.Х. Бенкендорф (от 22 ноября 1826 года) заметил Пушкину: «<...> Ныне доходят до меня сведения, что вы изволили читать в некоторых обществах сочинённую вами вновь трагедию. <...>» (XIII, 307). Пушкин не замедлил отправить «драматическую пьесу» (по определению графа, осуществлявшего в своём лице посредника между поэтом и Царём) в III-е Отделение. 14 декабря 1826 года «Борис Годунов» имел свою первую официальную оценку: был отмечен «монархический дух сочинения», подражание автора старине и следование за Н.М. Карамзиным [6].

«Московский Вестник», издаваемый М.П. Погодиным, начал свою журнальную жизнь с публикации «Сцены из трагедии Борис Годунов. 1603 год. Ночь. Келья в Чудовом монастыре». В 1827 году в 1-ом номере журнала в отделе «Изящная словесность. Стихотворения» дана небольшая подборка произведений, тематически перекликающихся с выше названной сценой. Так, персонаж из «Монолог Фауста в пещере» (из Гёте) Д.В.Веневитинова Фауст – антагонист пушкинского Пимена. Познав сокровенные тайны бытия, герои приходят к разным убеждениям. Православная аскетика русского летописца приблизила его к благодатному бытию духа, старец опытными очами понимает смысл исторических событий, свидетелем которых в пору своей молодости был: «На старости я сызнава живу! / Минувшее проходит предо мною! / Давно ль оно неслось, событий полной, / Волнуясь как море-окиян!» [7]. Фауст, напротив, получил у «всевышнего духа» всё, о чём молил: он видит «новый мир и новые явления», «созерцает» «тайные виденья», зрит «минувшего серебряные тени» [8]. Проникновение в исторические вехи и приобретённые знания губят душу Фауста, он переполнен разочарованием: «Но ах! теперь я испытал, / Что нет для смертных совершенства» [9].

Стихотворение «Заря» А.С. Хомякова словно дополняет фон, на котором происходит действие пушкинской сцены: «Тебя меж ночью и днём / Поставил Бог, как вечную границу, – / Тебя облёк Он пурпурным огнём, – / Тебе Он дал в сопутницы Денницу» [10]. Пимен старается закончить свою летопись до наступления зари («Но близок день, лампада догорает – / Ещё одно последнее сказанье – (пишет)» [11]), когда «звонят / К заутрени... [12] – и заря скоро уступит место дню. В келье старца послушник Григорий, с благоговением наблюдавший за работой старца и с умилением внимавший его речам, в то время как Пимен собирается на молитву, он неожиданно переполняется гневом и страстью. Поэтическая картина хомяковской зари словно проясняет противоречия в характере человека: «Заря! Тебе подобны мы, – / Смешенье пламени и хлада, / Смешение небес и ада, / Слияние лучей и тьмы» [13].

Художественное осмысление образа духовного наставника было свойственно не только Пушкину. В XIX столетии, когда многие из образованного общества лишь формально воспринимали учение Церкви и Святоотеческое наследие, слово поэтов приобретало особую значимость, даже знаковую. В 15-м номере «Московского Вестника» появляется стихотворение «К старцу», автор не назван. Вслед за пушкинским подвижником-летописцем здесь даётся обобщённый образ старца, тело которого на земле, но душа в ожидании мира горнего, ему не страшна смерть, «гроба вид угрюмый», ибо «здесь смерть – закат земного дня, / А там небесного блистает воскресенье!» [14]. Мотив наставления, представленный в опубликованной сцене из «Бориса Годунова», отождествлялся в стихотворении Ф.Н. Глинки «Сон» («Московский Вестник», №18).

В «Московском Вестнике» печатаются стихи Пушкина наряду с поэтическими произведениями Н.М. Языкова, С.П. Шевырёва, Д.В. Веневитинова, М.А. Дмитриева, А.С. Хомякова, В.И. Туманского, Д.П. Ознобишина и других. М.П. Погодин-историк особое внимание уделяет в своём журнале историческим изысканиям и бытописанию о русских, авторами которых нередко выступили иностранцы, что считалось чтивом модным в ту пору; сотрудник журнала «Московский Телеграф» Н.А. Полевой замечает: «Не могу умолчать ещё о некоторых надеждах наших. Московское общество Истории и Древностей определило издать Путешествия в Россию иностранцев, с XV по XVIII век. Суди сам о важности сего предприятия для Русской истории, когда увидишь все важнейшие известия Контаники, Герберштейна, Петрея, Маржерета, Олелария и прочих, вместе собранные и переведённые по-Русски» [15]. Русское общество с увлечением зачитывалось трудами европейских граждан, описывающих обычаи Руси варварскими и дикими, и сквозь призму популяризации ложно истолкованных фактов родного быта и традиций стало воспринимать национальное прошлое. Пушкин с осторожностью подходил к подобного рода документам; данному взгляду на допетровскую Русь противопоставят позже свою историософскую концепцию и московские славянофилы, но именно «Борис Годунов» Пушкина находится у истоков становления и оформления раннего славянофильства в России, в создании самобытного образа России и русской Истории.

В «Московском Вестнике» за 1827 год, вслед за напечатанной сценой из «Бориса Годунова», редакция публикует извлечения из книги Флетчера «О домашней жизни Царя Феодора Иоанновича» (№4), Нравоучение (из Платона) Правила жизни добродетельной (№ 8), «Платоновские разговоры о законах, перев. В. Оболенский с греческого» (№ 13). «История...» Н.М.Карамзина не оставила никого безучастным к миру ушедшей в глубь веков Руси. Его сочинение не было воспринято единодушно. О Н.М. Карамзине «Московский Вестник» публикует отзыв самого издателя журнала в разделе «Критика» о «Речи в память Историографу Российской Империи. Соч. Г-на Иваничина Писарева» (№ 10) и рецензию некоего Перового Зоила на статью «Дух Карамзина, или Избранные мысли сего писателя, с прибавлением некоторых обозрений и исторических характеров» (№ 17). Как видно, наследие Н.М. Карамзина и его имя нуждалось в своих защитниках.

Вслед за Пушкиным художественное осмысление исторических событий прошлого становится востребованным в творчестве литераторов начала века. Так, в № 11 за тот же 1827 год М.П. Погодин публикует первую часть трилогии «Татарский стан» князя А.А. Шаховского, в № 14 – «Отрывок из 3-го действия трагедии Князь Пожарский Я. Ростовцева. «Московский Вестник» уведомляет своих читателей о выходе в свет исторических произведений «Алексаидрида, современной поэмы в 24-х песнях. Сочинения Павла Сечина. М. 1827», «Дмитрий Донской, или Начало Российского Величия. Героическая поэма. Сочинение Александра Орлова. М. 1827», «Чернец, Киевская повесть. Сочинение Ивана Козлова. Изд. 3-е. СПб. 1827». Журнал сообщал читателям об издании стараниями П. Строева «Второго прибавления к описанию Славяно-Российских рукописей, хранящихся в библиотеке графа Ф.А. Толстого» (М. 1827), среди которых назван «Список Сочинений Гванини о Самартии Европейской и о жестокостях Царя Ивана Васильевича».

В русле жанровой проблематики пушкинской трагедии М.П. Погодин в 17-м номере в разделе «Науки» помещает «Теорию изящных искусств. О трёх единствах в Дrame (из Шлегелевой теории драматического искусства)». Основные положения данной публикации весьма соответствуют взглядам Пушкина-драматурга, который искал в то время образцы для развития русской драмы; в 1830 году в Набросках к «Борису Годунову» он заметит: «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой – а не придворный обычай трагедий Расина – и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 141).

Таким образом, опубликованная в «Московском Вестнике» сцена из «Бориса Годунова» («1603 год. Ночь. Келья в Чудовом монастыре») освещает весь первый год деятельности журнала, определяя его внутреннюю цельность и тематику, так что «Московский Телеграф» не без основания прозревал: «Можно поздравить читателей Русских журналов, и вообще просвещённых читателей наших, с появлением *Московского Вестника*. <...> Имя Пушкина – фортуна для журнала, а он, как сказано в объявлении о новом издании, преимущественно в нём участвует. <...> Кажется, можно утвердительно предсказать, что Московский Вестник будет вестником одного изящного и благородного» [16].

В 1828 году внимание издателей «Московского Вестника» к творчеству поэта усиливается: «Первые взоры просвещённой публики обращены на Пушкина. Приятно и поучительно следить за ним в постепенном развитии. Не голосом льстивой похвалы, но голосом правды будем говорить о нём» [17]. Наряду с его стихотворениями печатаются отрывки из романа в стихах «Евгений Онегин». В «Обзрении русской словесности на 1827-й год» даны восторженные мнения об опубликованной сцене «Бориса Годунова»: «Это создание есть неотъемлемая собственность Поэта, и что ещё отраднее – Поэта Русского, ибо характер Пимена носит на себе благородные черты народности» [18]. Критик высоко оценил значение пушкинского произведения, замечая при этом, почему до сих пор, несмотря на всю красоту отечественного языка, показанного Пушкиным, «наши дамы» «стыдятся говорить» на нём, предпочитая французский.

Среди читающей публики находились ревнители русского национального слова. С.М. Салтыкова (Дельвиг) писала 25 марта 1826 года А.Н. Семёновой (Карелиной) о Пушкине: «Он также только что закончил свою историческую трагедию о Борисе Годунове; это, как говорят, очень красиво. Мой муж (барон А.А. Дельвиг, лицейский друг Пушкина, – примеч. А.Ш.) читал её в прошлом году, во время своего пребывания у него. Это такая трагедия, какие ты любишь, – т.е. в роде Шекспира и Шиллера – в ней нет ничего французского» [19]. Критик «Московского Вестника» в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» проводит мысль о том, что пушкинская трагедия – первое произведение национального характера: «В упомянутой сцене из Бориса Годунова особенно обнаруживается зрелость Пушкина. Искусство, с которым представлен, в столь тесной роли, характер века, монашеская жизнь, характер Пимена, положение дел и начало завязки; чувство особенное, трагически спокойное, которое внушает нам жизнь и присутствие летописца; новый и разительный способ, посредством которого Поэт знакомит нас с Гришкою; наконец язык, неподражаемый, поэтический, верный, – всё это вместе заставляет нас ожидать от трагедии, скажем смело, чего-то великого» [20]. В 1830 году «Московский Вестник», словно подытоживая свои первые публичные отзывы, назовёт

«Бориса Годунова» «важным событием в Истории Русской Словесности» [21].

Вслед за «Московским Вестником» («Нужно ли повторить перед Пушкиным, что все с нетерпением ожидают появления Бориса?» [22]) ожидает скорейшего выхода из печати полного текста трагедии и упомянутый выше «Московский Телеграф». В разделе «Смесь» его корреспондент замечает: «Может быть и нетерпеливо ожидаемая публикою трагедия <...>: Борис Годунов, будет выдана; она конечно составит эпоху в летописях Русской Мельпомены» [23]. В своём журнале Н.А. Полевой сообщает читателям любопытные факты: оказывается, Пушкин вновь вынес на суд читающей публики отрывок из своей трагедии, публикуя его вместе с пьесой «Ангел» и «Графом Нулиным» в альманахе «Северные Цветы» за 1828 год, а «Невский Альманах» напечатал «две картины, коих предметы взяты из Бориса Годунова, трагедии Пушкина...» [24].

Можно предположить, что поэт подготавливает читателей к появлению своего первого концептуально значимого и идеологического произведения. Сохранившийся вариант чернового письма к Н.Н. Раевскому (мл.) от второй половины июля 1825 года из Михайловского приоткрывает завесу его дум и творческого делания: «Правдоподобие положений и правдивость диалога – вот истинное правило трагедии. <...> Вы спросите меня: а ваша трагедия – трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее лёгкий род, но попытался соединить и то, и другое. Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену – такой способ работы для меня совершенно нов. Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (перев. с фр.: XIII, 541-542; оригинал письма см.: XIII, 197-198).

В 1830 году Пушкин вновь решается на публикацию отрывка из «Бориса Годунова». На этот раз две первые сцены трагедии («1598 года 20 февраля. Кремлёвские палаты» и «Красная площадь») нашли своего читателя в альманахе «Денница» М.А. Максимовича. Как и в 1827 году, пушкинское слово определило историческую направленность издания. В одном ряду с пушкинской трагедией стоят «Два отрывка из трагедии Ермак» А.С. Хомякова. Внутренний драматизм, которым насыщена сцена «Кремлёвские палаты», отчасти свойствен рассказу «Наталья. Истинное происшествие» В.И. Панаева, стихотворению «Мать-убийца» Ф.Н. Глинки, повести «Сохатый» Н.А. Полевого, «Песни Гремиславы» С.П. Шевырёва. Первый номер «Денницы» открывает «Обозрение русской словесности 1829 года» И.В. Киреевского, в котором критик, в частности, вступает в полемику с авторами «Московского Вестника» по поводу деятельности Н.М. Карамзина и его на шумевшей «Истории...». Для Н.М. Карамзина причастность боялина Бориса Годунова к углическому злодеянию была очевидна, несмотря на неоднозначные выводы следственной комиссии, материалы которой не раз изучал маститый историограф. Историк М.П. Погодин был убеждённым сторонником версии о непричастности будущего Царя к убийству царевича Димитрия, о чём свидетельствует его статья в «Московском Вестнике» [25]. И.В. Киреевский, отдавая дань той роли, какую сыграл Н.М. Карамзин в историко-литературном процессе XVIII – начала XIX века, становится обстоятельным оппонентом почтенного историка, при этом указывая, что его «деятельность и безстрастие разысканий соединяются с личностью тона» [26]. Интерес литераторов к средневековой Руси был обусловлен в том числе государственной стратегией в деле просвещения и образо-

вания, и в этом ракурсе историческое прошлое служило базой для построения национальной программы.

Пушкинские сцены из «Бориса Годунова» подымали завесу самых загадочных событий московской Руси, обозначая актуальность исторических истин, живое творческое начало духовного организма государства. По признанию поэта, он черпал «светлое развитие происшествий» в «Истории...» Н.М. Карамзина, памяти которого, по просьбе дочери государственного историка, и посвятил свой труд, «гением его вдохновенный». Но обозначить исторические воззрения и историческую позицию Пушкина относительно описываемой им эпохи и лиц на основании опубликованных сцен едва ли будет убедительным.

На Высочайшем уровне трагедия была оценена по достоинству. Из переписки графа А.Х. Бенкендорфа с Пушкиным (от 9 января 1831 года) становится известно о том, что Государь Николай I Павлович, цензор и критик поэта, с интересом читал текст его «Бориса Годунова», дал «лестный отзыв» (XIV, 142), как и в 1827 году, когда советовал автору переделать его в роман, однако Пушкин отстоял тогда драматическую форму «любимого детища» (XIII, 317). «Нет, воистину надо сказать, что этот самодержавный Император, самодовольный до такой степени, что однажды сказал иностранному посланнику: «Как вам мой климат?» – прощал и забывал Пушкину гораздо больше, чем современникам, и в особенности титулованным [27]. Монарха смущали лишь некоторые текстовые фрагменты, которые можно было принять за ретроспективную аналогию современным событиям (декабря 1825 года): «Император удостоив её прочтения, сделал мне несколько замечаний о местах, чересчур вольных... Внимание его обратили на себя также ещё два-три места, так как в них можно было усмотреть намёки на обстоятельства, в то время ещё слишком недавние. Перечитывая их теперь, я сомневаюсь, чтобы их можно было истолковать в этом смысле. Все смуты похожи одна на другую...» (перев. с фр.) [28]. Канонический текст «Бориса Годунова» купюрован не был.

В первых числах мая 1830 года Пушкин ликующе сообщал П.А. Плетнёву: «Милый! победа! Царь позволяет мне напечатать *Годунова* в первобытной красоте...» (XIV, 89) – на основании полученного от графа А.Х. Бенкендорфа письма от 28 апреля 1830 года, в котором говорилось о Высочайшем разрешении публикации трагедии «за личной ответственностью» самого Пушкина (XIV, 82). Однако в «Набросках предисловия к «Борису Годунову»» настроение поэта иное – он пронизательно чувствовал тот общественный резонанс, какой вызовет текст его исторической трагедии и реально может уязвить авторское самолюбие: «<С> отвращением решаюсь я выдать в свет <свою трагедию> и хотя я вообще всегда был довольно равнодушен <к> успеху или неудаче своих сочинений, но признаюсь неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен. Как Монталь, могу сказать о своём сочинении: *C'est une oeuvre bonne de foi*. Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждённого света, трагедия сия доставила мне всё, чем писателю насладиться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною потреблены были все усилия, наконец одобрения малого числа [людей избранных]. Тр.<агедия> моя уже известна почти всем тем, коих мнениями я дорожу. В числе моих слушателей одного недоставало, того, кому обязан я мыслию моей трагедии, чей гений одушевил и поддержал меня; чьё одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою и единственно развлекало меня посреди уединенного

труда» (XI, 140). Значение исторической трагедии молодого драматурга для историко-литературного и культурного наследия России прозревали корифеи слова; в середине июня – первой половине июля 1830 года В.Л. Пушкин, зная о тех мучительных переживаниях, какие испытывал тогда племянник, отправит ему стихотворное послание с намерением поддержать его в решающий момент творческой судьбы: «<...> Хоть модный романтизм подчас я осуждаю, / Но истинный талант люблю и уважаю. <...> Пустые критики достоинств не умалят, / Жуковский, Дмитриев тебя и чтут и хвалят! / Крылов и Вяземский в числе твоих друзей, / Пиши и утешай их Музою своей, / Наказывай глупцев! не говоря ни слова, / Печатай им назло скорее Годунова!» (XIV, 101). В отличие от ранее напечатанных сцен, «Борис Годунов» не был однозначно и радушно воспринят читателями и взыскательными критиками.

1831 год – знаменательный в творческой биографии Пушкина. Его «любимое детище» наконец увидело свет.

Первые критики трагедии оказались не столь лестны и объективны. Однако следует отдать им должное: они выражали типичный для того времени взгляд на русскую словесность. Отдельные масштабные исследования, посвящённые «Борису Годунову», появятся во второй половине столетия, а по выходе его из печати началась активная журнальная полемика. Благодаря Пушкину внимание к исторической литературе заметно усилилось, активизировалось и изучение отечественной истории, наметился явный интерес к летописям и прочим редким памятникам старины, народным преданиям и Святоотеческой литературе.

Выход в свет «Бориса Годунова» привлёк внимание российского общества к его автору как историософу-государственнику, прозревающему сакральные нити истории, в частности, анатомию русской Смуты. И.В. Киреевский выдвинул тезис, который будет осмыслен и развит пушкиноведами лишь во второй половине XX столетия: «Трагедия Пушкина есть трагедия «истории»: главный предмет её – не страсть, не характер, не лицо, а целое время, век. Она представляет картину известной эпохи. Но эта эпоха разлита в одном отношении – в отношении к последствиям царевубийства». Пушкин дерзнул раскрыть «потомкам православных», пожалуй, важнейшую составляющую мистического понимания развития русской истории. Пушкинский «Борис Годунов» открывает будущее русской классики – славянофильскую историческую драматургию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. (Т. 17 – справочный). – М.;Л., 1937-1949. – М., Т. XI. – С. 43. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

2. См.: Пушкин глазами князя А.М. Горчакова (Неизвестные воспоминания). Публикация, вступительная заметка и комментарии Е.Л. Уколовой и В.С. Уколова // «Московский пушкинист», 1995. I. – С.199-203.

3. Там же. – С. 203.

4. Там же. – С. 199-203.

5. Каратыгин П.А. Закулисные эпиграммы // «Русская Старина», 1880. Т.27. №3-4. – С. 659.

6. См.: «Русская Старина», 1880. Т.27. №1-2. – С. 139.

7. «Московский Вестник», 1827. №1. – С. 4.

8. Там же. – С. 12.
9. Там же.
10. Там же. – С. 13.
11. Там же. – С. 4.
12. Там же. – С. 10.
13. Там же. – С. 13.
14. «Московский Вестник», 1827. №15. – С. 226.
15. Статья «Взгляд на русскую литературу 1825 и 1826 гг.» // «Московский Телеграф», 1827. №3. – С. 199-200.
16. «Московский Телеграф», 1827. №3. – С. 121-122.
17. Статья «Обозрение русской словесности на 1827-й год» // «Московский Вестник», 1828. №1. – С. 66.
18. Там же. – С. 68-69.
19. Друзья Пушкина / Сост. В.В. Кунин. – М., 1986. Т.1. – С.213.
20. «Московский Вестник», 1828. №6. – С. 195.
21. «Московский Вестник», 1830. №1. – С. 309.
22. «Московский Вестник», 1828. №1. – С. 69.
23. «Московский Телеграф», 1828. №1. – С. 147.
24. Там же. – С. 129.
25. «Московский Вестник», 1830. №3.
26. «Денница», 1830. №1. – С. 15.
27. Куприн А.И. Петр и Пушкин / Тайна Пушкина. Из прозы и публицистики первой эмиграции. Публикация М.Д. Филина. – М., 1998. – С. 97.
28. Цит. по: Бицилли П.М. Пушкин и Николай I / Публикация и комментарии статьи М.Д. Филина // «Московский пушкинист», 1996. III. – С. 319-320.

Публикации аспирантов

Т.В. Бурдакова,

Литературный институт им. А.М. Горького

**СМЫСЛЫ И ОБРАЗЫ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ РЕАЛЬНОГО,
ИДЕАЛЬНОГО И ФАНТАСТИЧЕСКОГО
В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «СНЕГУРОЧКА»**

Статья посвящена исследованию внутренних смыслов и символических планов «весенней сказки» А.Н. Островского, в частности, роли Леля в судьбе Снегурочки и семантике образа главной героини. Автор анализирует «темные», с его точки зрения, места произведения в контексте скрытых в сюжете смысловых связей.

T. Burdakova

MEANINGS AND IMAGES ON THE BORDERS THE REAL, IDEAL AND FANTASTICAL IN THE PLAY "SNEGUROCHKA" ("SNOW MAIDEN") BY A. OSTROVSKI.

Abstract

The main purpose of this article is to show in the research of internal meanings and symbolical plans of the "spring tale" by A. Ostrovski and in particular of the Lel's role in the destiny of Snow Maiden and image's semantic of the main character. The author analyses the "dark", upon her mind, parts in the play on the context of the meaning links concealed in the story.

«Снегурочка» стала своеобразным мифопоэтическим преддверием позднейшей драматургии А.Н. Островского, а также итогом его размышлений о духовных основах народной русской жизни. Здесь, в отличие от предыдущих произведений, автор попытался выразить волновавшие его вопросы на языке фольклора и мифа. Историчность, проявленная через призму мифологичности, была не менее важна, чем этнографическая картина древнеславянского быта, которую Островский реконструировал с особенной тщательностью, опираясь на все главные на тот момент источники.

Интересно, что когда драматург только приступал к работе над пьесой, в его намерения не входило столь широкое изображение жизни древних славян, их верований, обычаев и обрядов. Сохранился первоначальный план под названием «Девушка-Снегурочка», из которого видно, насколько изменился сюжет к окончательному оформлению замысла [1]. В плане, например, нет никакого упоминания о царстве берендеев, не выведен действующим лицом и сам Берендей. Единственное указание в ремарке содержит его имя («Дворец Берендея»), да и то оно вычеркнуто автором... *Зато несомненный интерес представляет следующее. Спор двух божеств, олицетворяющих Силы Природы, в Прологе обещает носить совершенно иной характер. Уже один предмет спора должен был сделать его поистине философским: в чём заключается счастье – в том, чтобы любить (Весна), или в том, чтобы не любить (Мороз)?* Не исключено,

что пойти за означенной темой в рамках выбранной жанровой формы оказалось слишком сложным, грозило нехваткой пространства или исчезновением «весенней лёгкости», что представлялось невозможным и оберегалось почти на интуитивном уровне... Всё отталкивалось от формы. Форме поэтической «весенней сказки» внутренне отвечал *свой* круг идей. Как бы там ни было, а в окончательном варианте если Весна и Мороз невольно касаются вопроса, что лучше – любить или нет, то лишь в отношении самой Снегурочки. Возникает царство берендеев, заполняет собой форму и вдыхает в нее жизнь.

В Прологе пьесы, который представляет собой стилизацию мифа, завязываются дальнейшие события и уже намечается возможный их исход. Диалог старика Мороза и молодой красавицы Весны открывает причину гнева главного бога берендеев Ярилы-Солнца. Она заключена не в людях, а в самих высших существах, не чуждых человеческим страстям и чувствам. «Палящий бог» ревнует Весну, изменившую ему с Морозом шестнадцать лет тому назад; он не хочет смиряться с присутствием на земле берендеев живого тому свидетельства – их дочери Снегурочки. Ссора божеств, влекущая за собой череду непредвиденных событий, — известная исходная ситуация в произведениях литературы, основанных на мифах или содержащих мифологические мотивы.

В основе своей «Снегурочка» — полусказка-полуреальность. Некоторые исследователи (А.М. Гаркави, Л.М. Лотман, Г.Н. Поспелов и др.) считали это произведение утопией. Действительно, то царство, которое вырастает из речей Берендея, из воспоминаний о былом времени, в общих чертах и близко к идеально-утопичному, однако «реально» существующее оно — гораздо более «живое», и происходящее в нем вряд ли можно объяснить лишь внезапной «остудой». К тому же, по верному замечанию исследователя творчества Островского А.И. Журавлёвой, утопия предусматривает «абсолютный оптимизм» [2], чего мы не находим в «весенней сказке». Известно также, что драматург стремился к *наиболее достоверному* изображению древнего мира славянства.

Пусть не берендеи явились причиной гнева божества, но мудрый царь понимает, что его народ — вряд ли только заложник «нехитрых игр» Сил Природы и ревнивой мести Ярилы. Несмотря на мирную жизнь людей, не знающих междоусобных войн, простоту быта и нравов, оберегающих, как святыню, любовь, — далеко не всё ладно в их царстве. Берендей убежден: если народ не голоден, не грабит, не убивает, это ещё не свидетельство его благополучия. «Благополучие велико слово!» [3]. Он делится с Бермятой тревогами о «любвонной остуде» в людских сердцах, из-за которой, по его мнению, сердится Ярило-Солнце. Вместо «служения красоте» теперь в народе видятся тщеславие, зависть к чужому добру, супружеская неверность. Выясняется, что берендеи «воруют понемножку» [3: 499], о чём не подозревает и сам царь... Царь же правит, веруя, что свет «правдой и совестью/ только и держится» [3: 451].

У Сил Природы есть свое мнение о берендеях. Весна считает, что они «беспечны», ее умиляют их «частые игры и празднества» [3: 428], с точки зрения Мороза — это «глупая порода празднолюбцев» [3: 430]. На одну важную черту образа жизни людей — два разных взгляда и отношения. Весна не осуждает, напротив, ей нравится обогревать берендеев «для радостей любви» [3: 428]. Мороз откровенно негодует, видя в частых праздниках следствие их безмерной лени... Кто же прав? Вероятно, каждый по-своему. Приёмные родители Снегурочки, например, откровенно ленивы и глупы, ещё жадны и, пожалуй, даже

циничны: «Стыдливость-то к лицу/ Богатенькой!... /А нам она не ко двору пришла» [3: 436]. *Всякие* есть. А глупость и леность вообще сложно связать с «сердечной остудой», существовали они, скорее всего, и до неё, потому-то Мороз их именно и выделяет. Трудолюбивая, скромная, но отнюдь не покорно-бессловесная Снегурочка, прожив недолго в семье Бобыля, успела многое заметить и понять. Когда тот жалуется на бедность и упрекает девушку в нежелании избавиться от нее родителей, выйдя за богатого, Снегурочка отвечает:

*Сам ленив,
Так нечего пенять на бедность. Бродишь
Без дела день-деньской, а я работы
Не бегаю.*

[3: 436].

Весна страстно желала дочери вольной жизни среди людей. Мороз панически боялся мести Ярилы, вняв слухам о том, что «палящий бог» собирается погубить их дочь, «заронить ей в сердце/ лучом своим огонь любви» и «растопить» её [3: 431]. Родители Снегурочки пошли на компромисс и поселили ее в семье безземельного крестьянина, уверенные, что там за ней будет хороший присмотр, «да и парням/ корысти нет на бобылёву дочку/ закидывать глаза» [3: 431]...

С самого начала Снегурочка больше противостоит, чем принадлежит царству Берендея. Она не похожа на других, и красота её – «нездешняя». Традиционно с появлением Снегурочки среди людей связывают нарушение прежнего – идиллического – образа жизни (в Энциклопедии литературных героев также предложен именно этот взгляд [4]). Однако «благополучия» в народе царь не видит ровно пятнадцать лет, тогда как девушка живёт здесь недавно. Пятнадцать лет назад *родилась* Снегурочка, что послужило причиной злой ревности и гнева Ярилы, павшего *заодно* и на страну берендеев. Снегурочка – причина гнева, но не причина «остуды»... О том, что она – источник божьей ярости, никто из берендеев знать не может. Только царь – царь-жрец – каким-то образом «угадывает» это. С подобающим главному служителю культа хладнокровием, он наблюдает «мечь» Ярилы, его «суд», который всегда – «правдивый», вслед чему произносит загадочные слова:

*Мороза порожденье,
Холодная Снегурочка погибла.
Пятнадцать лет она жила меж нами,
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце.*

[3: 468].

Берендей называет Снегурочку «порождением Мороза», облакая в красивую метафору её «холодность», не подозревая даже, насколько близок к истине... И далее – *откуда царю известно, что Снегурочка с рождения жила на его земле* («меж нами» не может прочитываться здесь буквально: среди берендеев девушка жила с последней Масленицы)?.. Это, похоже, остаётся настоящей тайной, если не воспринимать героиню исключительно как символ «сердечной остуды» берендеев, что, на наш взгляд, совершенно не так. Более того, ревность, брань, усобица, врываясь в жизнь людей с приходом Снегурочки, разве что усиливают её, мгновенно взрастая на благоприятной почве. Впрочем, и об «остуде» приходится рассуждать «с оглядкой»: мало на неё похоже, как парни «с ума сошли, оравами, стадами, без памяти кидались» за Снегурочкой

[3: 436]; и что ж ещё, как не «горячность любовная» [3: 449] – безудержная страсть Мизгиря?

Берендей не мог иначе поступить с Мизгирём – только изгнать: «Не терпит принужденья/ свободный брак», а в государстве «кровавых нет законов» [3: 454]. Что за чувство заставило «торгового гостя» пойти на преступление и нарушить клятву, данную невесте? Честные берендеи возмущены, ведь ни разу «изменою венки поруганы не были» [3: 446], но Мизгирь тоже честен – перед своим сердцем, оттого и не страшится предстоящего наказания. По сути, он не нарушил основного закона их жизни, народ и царь в растерянности, поступок героя подобен стихийному природному «сбою», который невозможно было предвидеть *до*, который и *после* они никак не могут осознать.

Многие парни рассорились с невестами и передрались друг с другом из-за Снегурочки, но лишь Мизгирь и Лель откликнулись на призыв царя «увлечь» её любовью до наступления праздника Ярилы [3: 456]. Мизгирь поклялся богами, что женится на ней, и сам призвал свою «страшную погибель»:

*А если нет — пускай меня карает
Закон царя и страшный гнев богов.*

[3: 457].

Получив от Весны чудесный венок, источник желанного чувства, Снегурочка первым встречает Мизгиря, а не Леля, с кем до того страстно желала быть, и, выходит, должна ему подарить свою любовь. Почему – Мизгирь? Да потому что он – человек, а Лель... *А Лель, видимо, – тот самый луч, которым Ярило-Солнце собирался «заронить ей в сердце... огонь любви».* Существует мнение, что имя «Лель» принадлежало одному из божеств в языческом пантеоне славян [5], которого уподобляли Купидону... В «сказке» образ пастуха совершенно очевидно несёт в себе не только реальное, но и фантастическое начало. Внешние проявления фантастичности будто бы отсутствуют вовсе (или небесспорны, как, например, то явление, что в полуденный зной, «когда бежит от солнца всё живое», он «гордо, нагло/ на припеке лежит» [3: 432]). Но его роль в судьбе героини позволяет нам смело делать такой вывод, и не велит воспринимать слова Мороза: «Солнца любимый сын пастух» лишь как изящную метафору.

На протяжении пьесы Лель ведёт себя как обычный житель слободы, правда, меньше других привязанный к земле. Он – беспечный баловень судьбы, любимец девушек, поэт и музыкант. Именно его волшебные песни, однажды коснувшись слуха и сердца Снегурочки, неудержимо повлекли её к людям. «И дни и ночи слушать/ готова я его пастушьи песни./ И слушаешь, и таешь...». «Без песен жизнь не в радость» [3: 432]. Но как же так? Разве в этом признании таится одно простое любопытство к неизведанному миру и желание развеять скуку? Неужели «холодное сердце», в котором «ни искры нет губительного чувства» [3: 431], способно так откликаться на красоту, пусть пока воплощённую в звуке и слове? Или песни и вправду *волшебные*? Именно Лель заставляет Снегурочку испытать боль первой обиды. Брошенный им цветок – подарок девушки – «словно камнем, на сердце пал» [3: 440]. И ревность, опередившая любовь, забила в том сердце, рождённая не кем-нибудь, а Лелем...

Жгучее, неодолимое желание любить охватывает девушку, когда она понимает, что теряет Леля, который вдруг предпочёл робкой и нежной привязанности «глупого ребёнка» «недетскую любовь» Купавы. Она бежит просить

Весну одарить её «девичьим сердцем» в надежде вернуть Леля. Жестокое поведение этого героя со Снегурочкой в последнем действии не есть только знак проявления эротического, «оргийного» начала праздника Ярилы, на которое указывает Л.М. Лотман [6]. Эта «безжалостность», в преломлении фантастического плана образа, предусмотрена ролью Леля в судьбе Снегурочки, когда он – всего лишь исполнитель божественной воли, осуществляя которую, и сам – божество. Обратимся к эпизоду, где Берендей призывает юношей «зажечь» душу Снегурочки «желанием любви». Он спрашивает: «Кому из вас Снегурочка милее?» [3: 456], тем самым подтверждая естественное наше предположение о том, что вызвавшийся захочет «разбудить» девушку для себя, чтобы потом взять её «из рук царя», как тот и обещал. Той же надежды преисполнен и Мизгирь. Но как странно звучат слова, произносимые в этой ситуации Лелем:

*Смотрите ей в глаза! Она любит
К рассвету дня, – меня или другого (курсив мой. – Т. Б.),
Снегурочка любит непременно,
Поверьте мне...*

[3: 456].

Откуда у простого берендея-пастушонка такая уверенность – вселить чувство вообще?.. Л.М. Лотман пишет, что Островский «не уподоблял своего героя какому-либо богу», хотя рассчитывал на то, что «традиционное сопоставление славянского языческого божества Леля с амуром вызовет эту привычную ассоциацию» [6: 36]. Но, похоже, «уподобление» как раз произошло. Пастух Лель выполнил свойственную одноимённому божеству функцию, судьбоносную для Снегурочки и, в итоге, для всего народа берендеев. Сердце Снегурочки «оттаяло» не вдруг, оно постепенно готовилось принять чувство «огненной» силы, которой ему не суждено выдержать. Это движение началось с песнями Леля, впервые подслушанными девушкой. Сравним хотя бы две сцены, когда Снегурочка томится ревностью. Мы увидим, как в первом случае она всё ещё не верит, что способна полюбить. Мысленно она обращается к Лелю: «Сердце/ Снегурочки, холодное для всех, / И для тебя любовью не забьётся» [3: 440]. В другой раз совсем иные слова слышит пастух: «Про старое не помни, Лель пригожий!/ Люби меня немножко; дождайся,/ Снегурочка сама тебя полюбит» [3: 461]. *Всё, что происходит в душе Снегурочки, от первого ощущения «таяния», рождённого песнями Леля, и до рокового момента, за которым случится настоящее «таяние», – это, словно в замедленном изображении, путь прохождения «луча» Ярилы сквозь сердце девушки, пронизывающего его, как стрела Амура. Дар Весны знаменует собой завершение этого движения, в реальной жизни неуловимого...* Последние слова Снегурочки обращены к матери-Весне, к «милому» – Мизгирю, и к Лелю. Но, скорее, к Лелю-богу, чем пастуху:

*О, Лель,
В ушах твои чарующие песни,
В очах огонь... и в сердце... и в крови,
Во всей огонь. Люблю и таю, таю...*

[3: 468].

Снегурочку не приняли в царстве Берендея. Она – из другого мира. Но из какого? В «сказке» этот мир – лес. В европейской литературной традиции лес, прежде всего, – символ человеческих заблуждений. В русской, – несмотря на все уготовленные герою опасности-испытания, – источник помощи, которая

вдруг придёт; средоточие таинственных сил, дремлющих *до поры до времени*. Люди не знали, что Снегурочка пришла из леса, который они сами называли *заповедным*.

Слишком сложна и хороша Снегурочка: ни «стужу», ни изгнание «стужи» из сердец берендеев *не* рождает и *не* символизирует ни сама она, ни ее смерть. Островский очень дорожил этим творением. И важно было, чтобы успели по-любить «холодную» Снегурочку до жарких слов её мольбы к Весне:

*Любви прошу, хочу любить. Отдай
Снегурочке девичье сердце, мама!
Отдай любовь иль жизнь мою возьми!*

[3: 464].

В облегчённом вздохе после «чудесной кончины» Снегурочки затаился инстинктивный самообман – до срока... Смерть Снегурочки символизирует лишь возвращение привычного порядка, естественного хода жизни берендеев, действительно нарушенного ею.

Каков же истинный смысл, сокрытый в таянии Снегурочки? «Чего же вы, завистливые люди/ от девочки-Снегурочки хотите?» [3: 436] – ответ был ясен сразу, а вот сам вопрос...

Было ли то противостояние временное или вне контекста времени? Случай, когда личность духовно, нравственно, интеллектуально опережает своё время и впоследствии нормой становится то, что отторгалось в силу *неизбежного* непонимания, или когда *необычное* не признаётся в силу совсем иных причин? Снегурочка пришла слишком рано, или ей не следовало приходить никогда? Ангел уносил Тамару, потому что её душа была «не создана для мира...» Может быть, не создана для него и душа Снегурочки? Может быть, Снегурочка – порождение противоположных начал – недостижимый идеал?..

Как бы то ни было, но, верна своей фантастичности и «сказочности», несомненная «жертва», задержавшая в себе отголосок ещё реальной языческой жертвы, Снегурочка всё же некий *идеал*.

Конфликт личности и общества явлен также в противопоставлении берендеям Мизгиря, его любви к Снегурочке. Мизгиря привлекло «нездешнее», неохватное для него целиком, частью лишь проговоренное словами:

*Влюблённому всего дороже скромность
И робкая оглядка у девицы;
Сам-друг она оставшись с милым, ищет
Как будто где себе защиты взором.
Опущены стыдливые глаза,
Ресницами покрыты; лишь украдкой
Мелькнёт сквозь них молящий нежно взор.
Одной рукой ревниво держит друга,
Другой его отталкивает прочь.
А ты меня любила без оглядки,
Обеими руками обнимала
И весело глядела.*

[3: 446].

Брошенный Купаве упрёк вызвал справедливый гнев берендеев; обида, нанесённая девушке, возмутила самого царя. Встревоженное недоумение «детей природы», представление которых о стыде и «бесстыдстве», конечно же,

иное, – естественный ответ на ситуацию внезапной «смены ценностей», произошедшей на их глазах. Мизгиря поманил неведомый берендеям женский идеал, а значит, и тайна духа, пребывающая за ним. Мизгирь до срока, потому так глухо, откликнулся на него. Он *коснулся* того, что не могло принадлежать миру или времени, в котором он жил, – вот что стало для него роковым.

Очевидная мифологическая подоснова «сказки» – эротическое начало Ярилиного дня и непробудившаяся чувственность Снегурочки – стала скорее фоном, чем ключом к пониманию всего произведения.

Для Островского несомненной была естественность («природность») берендеев. Только Снегурочка тоже – и естественна, и непосредственна, не просто природна – дитя Сил Природы. Не нечто чуждое природе противостоит ей самой: возможно, Природа как вечное и целое, пребывающее в движении, противостоит здесь своей завершающей самопознание части.

Реальное и фантастическое невероятным образом переплелось в «весенней сказке», так и не разгаданной учеными до конца. При всей традиционности «Снегурочки», её *символическое напряжение* с течением времени лишь усиливается.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приложение к пьесе Островского «Снегурочка». А.Н. Островский. Театр и жизнь. – М., 1995. – С. 109.

2. Журавлева А.И. Тысячелетний памятник России. А.Н. Островский. Театр и жизнь. – М., 1995. – С. 41.

3. Островский А.Н. Снегурочка. А.Н. Островский. Избранные сочинения. – М.-Л., 1947. – С. 449. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию, в скобках указывается страница.

4. Энциклопедия литературных героев. – М., 1998. – С. 377.

5. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 454.

6. Лотман Л.М. «Весенняя сказка» А.Н. Островского «Снегурочка». А.Н. Островский (Снегурочка). – Л., 1989. – С. 30. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию, в скобках указывается страница.

Е.Ю. Забаева,
Московский городской
педагогический университет

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э.А. ПО В РАННИХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Статья посвящена проблеме ранней рецензии творчества Эдгара По в России. Из-за наличия непрофессиональных переводов текстов американского автора на русский язык, а также ввиду определённого ограниченного подбора его произведений у литераторов и читателей сложилось искажённое восприятие творчества и личности Эдгара По. В данной работе анализируются основные переводы произведений автора, сделанные в России до 80-х гг. XIX века.

E. Zabaeva

PROBLEM OF INTERPRETATION OF E.A. POE'S TEXT IN EARLY RUSSIAN TRANSLATIONS

Abstract

The article is dedicated to a problem of the early review of creativity of E.A. Poe in Russia. Because of nonprofessional translations of Poe's text on Russian and the certain limited selection of his compositions writers and readers had deformed perception of creativity and person of Edgar Poe. In this work the basic translations of his texts, made in Russia up to 80th of XIX century are analyzed.

В данной работе рассматриваются переводы, сделанные до 90-х гг. XIX в., до того момента как творчеством Эдгара По заинтересовались символисты и сами стали переводить тексты его новелл, стихотворений и статей.

Произведения Эдгара По впервые появились на страницах русских журналов ещё при жизни писателя. Рассказ «Золотой жук» был опубликован в сборнике «Новая библиотека для воспитания» в 1847 г. Публикации этого перевода предшествует небольшая вступительная статья, в которой По представлен читателю как новейший американский новеллист. Уже этой ремаркой издатель рекомендует американского писателя исключительно как прозаика; пройдёт ещё 40 лет до того момента, когда русская публика познакомится с поэзией По.

На мировой литературной арене молодая американская литература ещё не укрепила свои позиции. В России были мало знакомы с её представителями. Многие русские издатели печатали те или иные произведения зарубежных писателей, ориентируясь на французских критиков и вкусы французской публики. Изначально произведения Эдгара По появились на страницах французских изданий. И первые переводы По в России были сделаны не с оригинала на английский язык, а с французских переложений.

Маргинальный образ Эдгара По как изгоя, сложившийся у публики, долгие годы будет затмевать произведения писателя. И недостаток достоверной информации, и интерес публики к «дешёвой» сенсации предопределят отношение к творчеству По, как к продукту больной фантазии.

Незамеченной в России не прошла публикация в 1852 г. статьи Ш. Бодлера об Эдгаре По [1], где французский поэт представляет свою версию биографии По. Бодлер разделял творческие установки По. Его работа важна прежде всего тем, что оценка творческого наследия американского писателя, сделанная автором, создаёт предпосылки для нового, более глубокого восприятия творчества По.

Начиная с 1853 г., круг публикуемых произведений Эдгара По расширяется: «Голландский воздухоплаватель», «Тысяча вторая ночь», «Спуск в Мельстром», «Длинный ящик» и др. Но, так или иначе, тематика этих произведений колеблется от приключенческой до авантюрной. Переводы данных рассказов были выполнены непрофессионально, к тому же через источник-посредник. Целью переводчиков было лишь передать развитие фабулы рассказа. В данных образцах не было и следа от своеобразия творческой манеры, поэтики По и психологизма его произведений. Переводилась лишь небольшая часть творческого наследия автора, и это создало у русских читателей представление о нём, как о художнике лёгкого приключенческого жанра. До 1880 г. никто из переводчиков не работал с английским текстом произведений Эдгара По, ими использовались тексты, переведённые на французский язык. Джоан Гроссман [2] сравнивает русские переводы с аналогичными французскими и приходит к выводу, что первые абсолютно точно повторяют свой французский источник, в том числе и воспроизводя ошибки.

Публикация, осуществлённая Ф.М. Достоевским, в журнале «Время» несколько расширяет для русского читателя тематический спектр произведений По. Основываясь на содержании рассказов «Чёрный кот» и «Сердце-обличитель», русский писатель делает вывод о тонком понимании Эдгаром По человеческой души. Рассказ «Чёрт в ратуше», появившийся там же, – образец юмористической новеллистики.

В 1869 г. выходит в свет полное собрание сочинений Ш. Бодлера, в которое включена и вся выполненная им подборка переводов По. В последующие два десятилетия тематика издаваемых в России рассказов По заметно расширяется. Помимо новелл приключенческого жанра, появляются рассказы фантастического содержания, даже присутствует попытка познакомить читателя с детективной новеллой По: «Убийство в улице Морг».

Н. Шелгунов переводит некоторые рассказы американского писателя в 1874 г., в их числе «Береника», «Маска красной смерти». Он же пишет статью «Эдгар По как психолог», в которой проводит мысль, что По использует в своем творчестве наблюдение над психологией человека. Подобное заключение вызвано тематикой рассказов подобранной определённым образом. Как становится ясно из этой статьи, По интересует Шелгунова как социальный феномен, противоречащий привычному стереотипу американца, сложившегося у других наций.

Новый всплеск интереса к творчеству По связан с выходом в свет двух собраний его сочинений (По Э. Повести, рассказы, критические этюды и мысли, 1885; По Э. Необыкновенные рассказы, 1885), причём во втором присутствует и публицистика. Однако неточный и небрежный перевод полностью лишает смысла концептуальные творческие установки автора.

Дальнейшее знакомство с творчеством По в России происходит во многом параллельно с развитием символизма. Именно, начиная с 1880-х гг., русско-

му читателю по-настоящему начинает открываться вся глубина творческого наследия По. Символизм часто называют вторым романтизмом. С формированием символистского движения в России связано обнаружение всех граней таланта Эдгара По. Именно символистами было показано многообразие творческого наследия По.

Однако следует отметить, что и символисты не избежали воздействия легенды, связанной с жизнью По. Это было предопределено тем, что источником знакомства русских символистов с биографией По, как и всех остальных читателей в нашей стране, оставались статьи Бодлера. Влияние, которое оказал Эдгар По на символизм, во многом было обусловлено фактами его биографии и тем трагическим ореолом, который неразрывно связан с личностью поэта. Многие годы творчество По будет восприниматься сквозь призму образа, созданного Бодлером.

* * *

Более подробно следует остановиться на ранних переводах поэзии Эдгара По. Первый поэтический перевод из По в России (стихотворение «Ворон»), выполненный в 1878 г., принадлежит поэту и литературному критику С.А. Андреевскому. С тех пор было сделано около двух десятков широко известных переводов этого стихотворения. Так уж получилось, что именно стихотворение «Ворон» стало наиболее востребованным у переводчиков не только в России, но и во всём мире. И до настоящего момента это стихотворение остаётся самым популярным из всего творческого наследия писателя. Эдгар По прославил своё творение на века, создав на материале «Ворона» парадоксальный трактат «Философия творчества», где детально изложил процесс написания данного стихотворения.

Если обратить внимание на даты создания наиболее известных поэтических произведений Эдгара По, то окажется, что все они были написаны в последние годы жизни автора – «Ворон» (1845), «Улялюм» (1847), «Колокола» (1849), «Аннабель Ли» (1849). Именно в это время талант По достиг своего расцвета. До момента начала становления символизма (80 – 90-е гг. XIX в.) в России было переведено небольшое количество стихотворений По, среди них «Ворон», «Аннабель Ли», «Страна снов». Немногочисленных переводчиков привлекли стихотворения наиболее популярные, уже появившиеся во французской печати, отмеченные Бодлером.

Перевод «Ворона» С.А. Андреевского, появившийся ранее всех остальных, можно назвать и самым удачным в рамках означенного периода. Все остальные переводы «Ворона» в последующее десятилетие будут сделаны с оглядкой на этот. Андреевский перевел данное стихотворение, заменив оригинальный размер на четырёхстопный ямб. Подобный выбор он объясняет невозможностью использования оригинального размера в русскоязычной версии без утраты подлинного настроения произведения – настроения печали [3]. Не вызывает сомнения, что Андреевский был знаком со статьёй «Философия творчества», поскольку в предисловии к переводам поэзии По он отмечает, что основной задачей было сохранить дух произведения, общее впечатление, о котором так заботился сам поэт. Но в данном переводе есть серьёзные неточности, которые всё же делают это переложение несостоявшимся. Зарубежный учёный Т.О. Маббот подсчитал, что поэтический словарь По составляет около 1800 слов, и

большинство из них – нейтральная лексика (love, dream, death), традиционная для поэзии романтизма [4]. Андреевский в переводе использует большое количество руссизмов: «Застыв на месте, я *впотьмах* / Изведал снова тот же страх, / И средь *полночной* тишины / Передо мной витали сны, / Каких в *обители земной* / Не знал никто – никто живой! (...) / И этот гость *угрюмый* мой / Своею строгостью немой / Улыбку вызвал у меня. / / «*Старинный ворон!*» – *молвил я*, / Хотя ты без шлема и щита, / Но видно кровь твоя чиста, / Страны *полуночный гонец!* / Скажи мне, *храбрый молодец*, / Как звать тебя? Поведай мне / Свой титул в *доблестной* стране...» [5].

Несмотря на попытку переводчика передать настроение стихотворения и общее впечатление от произведения, перевод очень отличается от оригинала. Упущен ряд важных деталей: отсутствует ключевая метафора изображения мук героя в сравнении с клювом ворона в сердце несчастного. Из-за этой неточности совершенно теряется смысл появления именно ворона, как символа тоски, в комнате героя. По в трактате «Философия творчества» указывает причину выбора этой птицы в качестве «собеседника» – она должна не только твердить заученное слово (как это делает попугай), но и нести своим образом целый ряд мрачных ассоциаций, навеянных устоявшимися культурными стереотипами. У Андреевского помимо пропущенных звеньев произведения появляются неоправданные дополнения, не соответствующие заданному настроению: «Ленора!» – кто-то прошептал... / Увы! Я сам то имя звал, / И эхо *нелюдимых скал* / В ответ шепнуло мне его, / Тот звук – и больше ничего» (72).

У По эта сцена представлена без пейзажного описания: «But the silence was unbroken, and the stilness gave no token, / And the only word there spoken was the whispered word, / “Lenore?” / This I whispered, and the echo murmured back the word, / “Lenore?” / Merely this and nothing more» [6].

В оригинальном варианте стихотворение завершается строками: «And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!» (112). Андреевский заканчивает стихотворение иначе: «И в этой тьме душа моя / Скорбит, подавлена тоской, / И в сумрак тени роковой / Любви и счастья звезда / Не глянет – больше никогда!» (73). Перевод Андреевского достаточно точно воспроизводит сюжет стихотворения, однако оригинальность поэтической манеры По абсолютно не улавливается в данной русской версии. Это переложение по духу скорее напоминает поэзию Тютчева. Звучание оригинала было настолько непривычно для слуха русскоязычного читателя, что Андреевский указал на несостоятельность передачи подлинного размера, но при этом упустил ряд других важных авторских приёмов. Одна из целей По – постепенное нагнетание атмосферы произведения – также проигнорирована Андреевским. Апогей стихотворения – отрицательный ответ птицы на вопрос героя о встрече со своей возлюбленной – теряется среди других предшествующих вопросов. Тон переведённого «Ворона» – ровный, он не передаёт колебаний в сознании героя, не выражает наступающего отчаяния. Скорее, правомерно в контексте данного перевода говорить о настроении лирической грусти, нежели о состоянии тяжёлой печали.

Все указанные отступления от оригинала позволяют считать данный перевод не совсем удачным. В качестве положительных сторон первой попытки знакомства русского читателя с поэзией Эдгара По можно считать точную передачу событийной канвы повествования. Однако при прочтении данного про-

изведения не возникает представления об оригинальной поэтической манере По. Андреевским были сделаны также переводы других знаменитых стихотворений По: «Аннабель Ли» и «Страна снов». Данные переложения грешат теми же недостатками, что и русскоязычный вариант «Ворона».

В том же 1878 г. выходит перевод «Ворона» Л. Пальмина. Неизвестно, какие творческие задачи при переложении текста на русский язык ставил перед собой переводчик, однако можно с уверенностью сказать, что обширные сокращения, сделанные им, не только полностью лишают стихотворение оригинального звучания, но и всякого поэтического смысла, который По вложил в это произведение при его создании. Автор перевода предпринял попытку приблизить стихотворный размер к оригиналу, и всё же это не помогло передать дух стихотворения. У Пальмина помимо руссизмов можно встретить и просторечные и устаревшие слова, что тоже не способствует отражению оригинальной манеры По: «С изумленьем услышал я птицы ответ, / Хоть ума в нём и не было сильных примет, / Но ведь все согласятся с моими словами, / Что за дивное диво сочтёшь без труда, / Если птицу на бюсте найдёшь над дверями, / С странной кличкой такой: «Никогда!» ...» [7]. Налицо также попытка и сохранить визуальное подобие оригинала. Пальмин допускает те же ошибки при переложении данного текста, что и Андреевский. Скорее всего, данный перевод выполнен с помощью первоначальной русскоязычной версии.

Переложение И. Кондратьева, в свою очередь, достаточно подробно повторяет пальмовский вариант, за исключением выбранного размера. Л.О. Оболенский перевёл «Ворона», руководствуясь замечанием Андреевского о том, что на русский язык данное стихотворение переносится наиболее адекватно четырёхстопным ямбом. Ничего нового Оболенский не привносит в восприятие произведения на русском языке.

Существует и вариант прозаического переложения «Ворона», сделанный неизвестным переводчиком. Появление этого переводного произведения можно объяснить тем, что у Бодлера также есть прозаический пересказ стихотворения По. Возможно, анонимный автор этого переложения, понимал всю сложность воспроизведения стихотворного размера «Ворона» и решил, что прозаический вариант будет более уместным в данном случае. Но всё же слишком вольное обращение с текстом отдаляет данное переложение от оригинала.

В этот период также появляются стихотворения на мотив произведений По: «Море» и «Смертный сон». Эти переложения не заслуживают особого внимания. Однако необходимо отметить тот факт, что появление подобных произведений свидетельствует о зарождении интереса к поэзии По.

Подводя итоги проведённому сопоставлению нескольких переводных текстов «Ворона», можно сделать вывод, что основным среди них является перевод С.А. Андреевского, имеющий явные недостатки, но всё же наиболее самостоятельный и удачный. Остальные переложения выполнены под влиянием первого перевода, они повторяют те же ошибки, но при этом их авторы допускают и собственные неточности.

Знакомство русского читателя с творчеством По началось с публикации прозаических произведений в 1849 году. На протяжении сорока лет его воспринимали в России как писателя-беллетриста. Лишь отдельные критики (Н. Шелгунов) расценивали творчество американского писателя достаточно высоко, но всё-таки не верно. Тематика публикуемых рассказов, в основном, была

приключенческой. Издатели отмечали незаурядную фантазию По, но не более. Подобное восприятие творчества писателя объясняет невысокое качество переводов, всех без исключения сделанных с французских источников. Переводы прозы По, в свою очередь, также повлияли на низкую оценку читателей и критиков поэтического наследия писателя. Лишь с появлением бальмонтовских переводов русский читатель смог по достоинству оценить талант По-прозаика.

В 1878 г. в России появляется первый перевод стихотворения «Ворон». Долгое время это переложение Андреевского является основой, с помощью которой другие переводчики создают свои варианты. Но как и прозаические переводы, они неизмеримо уступают переложениям символистов. Брюсов в дальнейшем скажет, что влияние По на русскую литературу было незначительно из-за отсутствия хороших переводов.

Все ранние поэтические переводы По («Аннабель Ли», «Ворон», «Страна сновидений») не отражают оригинальной авторской манеры, не передают тех творческих задач поэтического произведения, которые По считал основными: единство впечатления, качество этого впечатления, оригинальность размера и строфики.

До момента становления символизма в России По воспринимали совершенно несоизмеримо его таланту. Во многом свою роль здесь сыграли некачественные переводы. Только в 90-х гг. XIX в. К. Бальмонт, а затем и другие символисты посредством своих переводов открыли для русского читателя красоту и силу таланта Эдгара По.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бодлер Ш. Эдгар По // По Э. Полн. собр. рассказов. – М., 1970.
2. Гроссман Д. Д. Эдгар Аллан По в России. – М., 1998.
3. Андреевский С.А. Стихотворения. – СПб., 1886. – С. 168.
4. Collected Works of Edgar Allan Poe / Ed. by Thomas Ollive Mabbott/ Camb. Vol. 1. 1969.
5. Здесь и далее перевод стихотворения «Ворон» Э. По цит. по изд.: Андреевский С.А. Стихотворения. – СПб., 1886. – С. 71.
6. Здесь и далее текст стихотворения «Ворон» Э. По цит. по изд.: Пое Е.А. The Complete Works of E.A. Poe: V. 1-17. N.Y. 1965.V.7. P. 112.
7. По Эдгар Аллан. Стихотворения / Сост. Е.К. Нестерова. – М., 2003. – С. 202.

Е.А. Миронова,
Коломенский государственный
педагогический институт

СТРУКТУРНЫЕ ДОМИНАНТЫ ХРОНОТОПА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ» И «КРЕЩЕННЫЙ КИТАЕЦ»

Тема статьи – «Структурные доминанты хронотопа в автобиографических романах Андрея Белого «Котик Летаев» и «Крещенный китаец»». В данном исследовании выделяются и анализируются доминанты художественного мира писателя. Взгляды А. Белого на категории личности и хронотопа, а также на их соотношение, четко определяют позицию писателя в литературе Серебряного века. В центре мироздания, по мнению символиста, всегда находится Личность, имеющая двойственный характер. Но мыслить её без пространственно-временных характеристик невозможно. Однако составляющие хронотопа делятся на ряд типов, каждый из которых соотносим с личностью на различных этапах её эволюции. В данной статье сделана попытка выделения этих типов и определения границ между ними, а также дана проекция структуры мира, строящегося на данных доминантах.

E. Mironova

THE DOMINATING STRUCTURES OF SPATIOTEMPORAL FEATURES IN
ANDREI BELY'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVELS "KOTIC LETAEV" AND "A
CONVERTED CHINESE

Abstract

The topic of the article is "The dominating structures of spatiotemporal features in Andrei Bely's autobiographical novels "Kotic Letaev" and "A converted Chinese"". This survey defines and analyses the writer's dominating ideas of the world of art. Andrei Bely's views on the categories of personality as well as on their correlation show clearly his position in the literature of the Silver Age. In the symbolist's opinion Personality of dual character is in the center of Universe. But it is impossible to conceive it without spatiotemporal features. However their components are divided into a number of types which can be brought into correlation with Personality on different stages of its evolution. The main goal of the article is to sort out such types and define the boundaries between them. It is also to create the projection of the world structure based on these dominating ideas.

«Культурный ренессанс начала века» Н.А. Бердяев определил как эпоху «творческого подъема поэзии и философии после периода упадка» [1]. С ним нельзя не согласиться, ведь Серебряный век – это время достаточно противоречивое, когда видными деятелями культуры предчувствовались не только грядущие зори, но и приближающиеся катастрофы.

Рождение нового века воспринималось многими как явление исключительное, знаменующее конец исторического цикла и начало совершенно новой эпохи. Дело не только в мистическом провидении, но и в особом миропонимании ренессансного человека. Как выразить подобное мироощущение? Только

через символ. Поэтому неизбежным оказалось появление символистов.

Символизм претендовал на статус явления, которое раскрывает философскую сущность всей эпохи, её глубину. Высшая цель символизма состояла в сотворении нового человека и была продиктована влиянием на поэтов-символистов философской культуры.

Одним из ярких представителей русского символизма является Андрей Белый. По мнению Л.К. Долгополова, «даже мысленно его невозможно изъять из эпохи рубежа веков, из двадцатого столетия в целом» [2]. Его стилистические опыты, прозаическое новаторство отметили многие русские поэты и писатели XX столетия: В.В. Маяковский, А.А. Ахматова, С.А. Есенин и др. Отчасти он сам был философом, но, прежде чем достичь собственного и индивидуального понимания мира и роли человека в нём, ему пришлось пройти длительный путь от пессимизма Шопенгауэра до антропософии Штейнера. Именно они, по мнению писателя-символиста, первыми открыли путь к интуитивно-личному проникновению в сущность мира.

А. Белый принадлежал к тем символистам, которые видели в традиционном романе нечто устаревшее и желали противопоставить ему новый тип романа, каким и стал символистский роман.

Противоречивая эпоха рубежа XIX-XX веков, преломляясь в произведениях писателя-символиста, приобретала различные воплощения и прочтения. Разделяя идеи Вл. Соловьева, Ф. Ницше, Р. Штейнера, основную задачу искусства А. Белый видел в теургии, житнетворчестве.

Как один из основоположников теории символизма, он так и не пришел на протяжении всей своей деятельности к какой-либо единой концепции. Будучи человеком, живущим по принципу «ножниц», он переходил от одной стилистической системы к другой, от другой – к третьей и так далее.

В творчестве А. Белого символизм выступает не как направление рубежа столетий, а как мироощущение, мистическое понимание жизни. Символизм оказался способным интерпретировать любую, в частности и конкретно-историческую реальность.

Особый интерес в творческом наследии писателя, на наш взгляд, представляет его автобиографическая проза, которую по праву можно считать кульминационным этапом в развитии русского символистского романа. Это связано с тем, что именно представители «младшего» символизма, одним из лидеров которого и был Андрей Белый, осознали все многообразие символа и сделали попытку выйти из замкнутого круга одинокого «Я».

В рамках данной статьи попытаемся проанализировать доминирующие аспекты авторских представлений о хронотопе и личности, наиболее ярко развившихся в его поздней прозе.

Во всех произведениях писателя отсутствует логическая последовательность повествования, но своим творчеством он призывал каждого стать художником жизни. По мнению М. А. Маслина, Андрей Белый не переходит «ту грань, которая отделяет оформленный метафизически-систематизированный образ человека от анализа живой конкретной личности во всем богатстве её смысло-жизненных переживаний» [3]. Именно поэтому герои Андрея Белого и есть герои в собственно художественном смысле, то есть литературные персонажи и одновременно носители условных символических значений, не всегда явных, но всегда объемных. Писатель-символист не просто стремится раздвинуть

нуть границы художественного текста, а показать, как это необходимо делать. Л. К. Долгополов писал: «Герои его произведений – в такой же степени “условные знаки” широких символично-психологических обобщений, как и художественно достоверные типы» [4].

Художественный мир писателя основывается на ряде доминант, каждая из которых расщеплена на более мелкие категории.

Основными из них являются Личность, пространство и время. Они играют немаловажную роль в формировании мира и представлений о нем. Мотивированность данных категорий осуществляется за счет образного содержания целого, в пределах которого приобретает их смысловая значимость, способность к смысловой трансформации, присвоению новых, ассоциативных и эмоциональных оттенков значений. Посредством символа, по мнению писателя, преодолевается преграда между явлением и его подлинной сущностью: «Подчеркнуть в образе идею – значит претворить этот образ в символ, и с этой точки зрения весь мир – *“лес, полный символов”*», по выражению Бодлера» [5].

А. Белый говорил, что его творчество есть одна только тема – описывать панорамы сознания. Писатель-символист доводит до конца линию субъективации художественного мира, приняв за исходную точку внутренне переживаемый опыт субъекта. В «Я» Личности он синтезировал индивидуально-конкретное и всеобщее. Процесс синтеза ярко и последовательно показан в романе «Котик Летаев». Герой эволюционирует на глазах, пересекая спирали собственной жизни, пространственно-темпоральные характеристики которой различны на разных этапах взросления Человека.

Дальнейшее развитие Котика описано в романе «Крещеный китаец», где бытовой и мифологический уровни содержания являются лишь ступенями к «Я» Личности.

Таким образом, мы видим, что Личность, время и пространство всегда взаимосвязаны в сознании художественного образа романного мира. И все же в центре любого мироздания – «Я».

Проблема самосознающего «Я» владела А. Белым всю его жизнь. Она реализовалась как проблема человеческой личности, которая помогла писателю-символисту выработать новую концепцию человека, обогатившую русскую литературу. Личность являлась для А. Белого носителем всех начал жизни, появлением сфер и быта, и Бытия. Многие современники символиста видели пространство и время врагами писателя, считая, что он не мог с ними справиться. Однако А. Белый уловил в данных категориях процесс оформления самосознающего «Я». «Как *“бог своего мира”* художник противостоит богу-демиургу Вселенной. Но и там и здесь – творение новых форм жизни, новых форм сознания. Человеческое “Я” для Белого есть самосознающий субъект, универсальная “вселенная”, и он пристально следит за изменениями собственного духовного роста, исчисляя в поздних автобиографических записях буквально по дням и месяцам этапы личного созревания» [6], – отмечает Л.К. Долгополов.

Через все свое творчество автор движется к антропософскому восприятию Личности и мироустройства. Теория Р. Штейнера, которой на определенном этапе своей деятельности так увлекался А. Белый, заключает в себе ряд тезисов, послуживших писателю опорой при создании мира своих персонажей. Суть антропософского учения изложена немецким философом в работе «Порог духовного мира», где описывается структура человека:

1) физическое тело в физически чувственном окружающем мире; через него Человек познает себя как самостоятельное, обособленное существо;

2) тонкое (эфирное) тело в элементарном окружающем мире, являющимся результатом некоего древнего мира и подготовкой мира будущего;

3) астральное тело в чисто духовном мире;

4) истинное, сверхдуховное «Я».

Структура личности («Я») в романах А. Белого «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» вполне соответствует концепции Р. Штейнера:

1) «Я» Котика Летаева в бытовом мире (тело);

2) «Я» Котика – древнего перса в сновидениях (душа);

3) «Я» Котика – Сына человеческого (дух);

4) «Я» Котика как автора собственного жизнеописания, то есть «Я» автора, заданное в сюжете как некая экзистенция (истинное, духовное).

Оба романа как единое целое показывают движение Личности от темного (бренного тела) к светлому (сверхдух, Христос). Эволюционируя таким образом, Человек обретает себя, свое Божественное, данное ему от рождения, но потерянное в муках повседневности.

Стоит отметить, что каждому периоду становления Человека-Бога соответствует определенный вид пространства и времени.

На первом уровне бытия – **реалистическом** – превалирует географическое пространство и календарное, автобиографическое время. «Я» в этот период своего развития приземленное, соотнесенное с миром земным, реальным, бытовым.

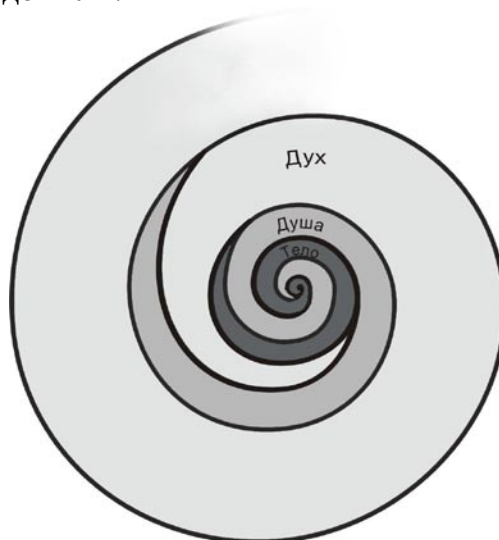
На втором уровне бытия – **метаисторическом** – присутствует несколько этапов эволюции хронотопа и Личности. Первый этап (обозначим его как *историко-мифологический*) характеризуется наличием мифологических образов (Вулкан, скиф), исторически значимых личностей (Вл. Соловьев, Л.Н. Толстой и др.). Поэтому и время здесь историческое, мифологическое, как и пространство, а «Я» ощущает наравне со своим бренным телом и зарождение собственной души. На этой ступени развития Котик чувствует расщепление себя на «Я» и «Не-Я». Второй этап (целесообразно определить его как *метафизический*) – воплощение астрального (космического) времени и пространства, когда духовное начало становится сильнее телесного, и появляется не менее мощный Дух. На каком-то промежутке времени все три ипостаси сосуществуют: Тело, Душа и Дух идут параллельно друг другу. Но наступает момент, когда остается сильнейшее – Дух переходит в Сверхдух, то есть Бога. И именно этот этап условно можно обозначить как *сверхреалистический*, стоящий над реальностью, над Космосом. Абсолютность сверхдуха подкрепляется Вечностью, совмещающей в себе категории и пространства, и времени.

Стоит отметить, что тема Вечности – одна из основных тем в творчестве А. Белого. Образ Старухи-Вечности присутствует не только в его лирике, но и в прозе писателя. Например, при рождении Котик ощущает рядом с собой что-то ветхое, но вечное («Котик Летаев»), а на более позднем этапе взросления герою в тете Доте видится Старуха-Вечность. Таким образом, Вечность как бы растворена во всей жизни маленького героя, она ассоциируется с людьми, его окружающими, с природой, с Бытием и пр.

Вечность – это та цель, к которой человек стремится и которую он должен достигнуть в финале своей жизни, следуя по спирали сознания.

Если говорить о том, какова структура мира в автобиографической про-

зе Андрея Белого, то стоит отметить, что гениальное творение символической прозы укладывается, казалось бы, в простейшее графическое изображение, но оно, на наш взгляд, достаточно близко к тому, что чувствовал и описывал писатель в своих произведениях.



Последний виток спирали уходит в никуда. Это Ничто и есть Вечность, по достижении которой Личность обожествляется, теряя все то «бытное», что ей подарила реальность.

Так, из всего вышесказанного можно сделать вывод, что мир Андрея Белого – это спираль, состоящая из витков реальной жизни, астральной жизни и Вечности. Каждый виток несет для Человека что-то свое, новое и непредсказуемое, личное и всеобщее, таинственное и неизведанное.

В этом образе много интересных моментов. Он воплощает собой противоречивость фигуры автора. Однако в непрестанности поисков, в постоянном напряжении творческой личности, в необычности стилистической манеры, – во всем этом и проявила себя гениальная одаренность этого человека. Благодаря именно ему символистский роман стал «романом сознания», в котором обстоятельства жизни героев присутствуют в качестве обстоятельств внутренней их жизни.

Символисты отстаивали свободу художника и его право на творческое самовыражение. С этой точки зрения, созданный А. Белым мир оказывается более реальным, нежели мир действительно реальный. Он уже присутствует как бы на втором плане. Отчасти символизм перекликается с экзистенциализмом в том, что он сосредоточен на внутреннем переживании человеческого «Я», что символисты, как и экзистенциалисты, воспринимают время как судьбу, трагическое существование. А экспрессионизм подарил символистскому роману образность, которая объединяет предметно-материальное и психологически-духовное, смешивая в хаос прошлое, настоящее и будущее. Так, Андрей Белый предпринял попытку соединения индивидуального «Я» с «Мы» всечеловеческим, тем самым выстраивая мир спирали, мир идей и мир вещей, странно переплетающиеся в одной ипостаси – Сверхдухе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бердяев Н. А. Самопознание. – М., 1991. – С. 164.
2. Долгополов Л.К. Начало знакомства // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М., 1988. – С. 26.
3. Маслин М.А. Андрей Белый как философ // Белый А. Душа самосознания. – М., 1999. – С. 4.
4. Долгополов Л.К. Начало знакомства // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М., 1988. – С. 28.
5. Белый А. Символизм. – М., 1910. – С. 29.
6. Долгополов Л.К. Начало знакомства // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М., 1988. – С. 43-44.

Н.Ю. Симбирцева,
Институт научной информации
по общественным наукам РАН

ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА НАЧАЛА XX ВЕКА В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОРТРЕТАХ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Воспоминания писателей Русского зарубежья – один из распространенных жанров русской эмигрантской литературы. Воспоминания литературной жизни Москвы и Санкт-Петербурга рассматриваются как важная часть русской эмигрантской литературы XX века.

N. Simbirtseva

PETERSBURG AND MOSCOW IN THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN LITERARY PORTRAITS OF RUSSIAN WRITERS IN EXILE

Abstract

The reminiscences of the Russian emigrant writers are one of the popular genres in the Russian emigrant literature. The reminiscences of the literary life of Moscow and St.-Petersburg accounted as important part in the books of the Russian emigrant literature in the XX century.

Среди проблем, затронутых мемуаристами русского зарубежья, большое место занимает оценка литературного процесса начала века. Суждения о соотношениях и роли дореволюционной, эмигрантской и советской литературы первых послереволюционных лет присутствовали в ряде произведений мемуарного характера. В них отразились особенности культуры начала века, новизна эстетики и философии литературных течений, своеобразие личностей писателей, поэтов и ценностных ориентиров того времени, сохранивших свою актуальность и в эмиграции.

Оценивая значение литературы в прежней культурной жизни, Г. Адамович говорил, что сформировалось целое поколение, которое относилось к литературе с трепетом, ждало от нее «раскрытия жизненных тайн», искало «объяснения мира» [1]. «Можно по-разному оценивать русскую литературу дореволюционного периода, можно упрекать ее в отступничестве от классических русских традиций или отмечать ее стилистическую и эмоциональную несдержанность, или осуждать ее за некоторую туманность замыслов... Но вот что, все-таки, бесспорно: она имела какое-то магическое, неотразимое воздействие... на целое поколение. Пусть это было поколение «больное», как его нередко характеризовали тогда, и как характеризуют теперь в советской России», – замечал писатель [1, 45-46]. Эти слова – свидетельство нового, более обостренного ощущения жизни, характерного для людей начала века: декадентство, богемный мир были отличительными чертами времени.

Москва и Петербург являлись двумя центрами культурной жизни литературной интеллигенции, двумя полюсами с разным бытом, жизненной манерой поведения, позицией отрицания прежних художественных ценностей. Мемуаристы отмечали возбужденный, нервный порядок петербургского быта и сдержанный московский. В мемуарных книгах «Далекое» и «Москва» Б.

Зайцев противопоставлял родственный ему более здоровый, «свежий» образ жизни Москвы настроениям Петербурга, «бродячей, нервно-возбужденной жизни, полуискусственному-полуестественному дурману, в котором полагалось тогда жить «порядочному» петербургскому писателю» [2]. «Властвовали смутные миазмы, духота, танго, тоска, соблазны, раздражительность нервов и «короткое дыхание», – передавал он особенности предвоенного и предреволюционного времени» [2, 162]. В мемуарах осмысливалось предчувствие перемен и атмосфера «предгибельного расцвета» в литературе [2, 190].

Образ петербургской богемной жизни дополняют воспоминания о бурной издательской деятельности: издательство «Шиповник» объединяло как писателей, так и художников. Автору импонировал «импрессионистическо-модерный род» издававшегося, высокий интеллект и авторитет знаний и талантов, среди которых были Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, А.А. Блок, Ф.К. Сологуб, М.А. Кузмин, С.Н. Сергеев-Ценский, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов, Б.М. Кустодиев. Особая страница воспоминаний о собраниях на «башне» Вячеслава Иванова, многолюдных вечерах, в которых участвовали представители новых течений в литературе, художники «Мира Искусства», объединения, созданного в 1890 г.. Вячеслав Иванов представлял собой, по словам писателя, соединение «некоторой старомодности с самым передовым... авангардным в искусстве» [2, 189]. На собраниях Вячеслава Иванова писатель ощущал присущий им снобизм, сложность. «Читались стихи, разбирались – все как полагается. Но это нравилось меньше: мешала манерность и театральность» [2, 192].

О литературных средах в «башне» В. Иванова оставил воспоминания Г. Иванов в «Петербургских зимах»: «Весь «цвет» поэтического Петербурга здесь собирается. Читают стихи по кругу, и «таврический мудрец», изредка из-под пенсне и, потряхивая золотой гривой, произносит приговоры. Вежливо-убийственные по большей части. Похвалы, напротив, крайне скупы. Самое легкое одобрение – редкость» [3]. «Петербургские зимы» – одни из первых мемуаров русских писателей-эмигрантов (они впервые вышли отдельным изданием в 1928 в Париже в издательстве «Родник»). О своих первых литературных шагах Г. Иванов вспоминал, как выписал по почте новую книгу «Студия импрессионистов» и послал десяток своих стихотворений. Было тогда поэту шестнадцать лет. Вскоре он познакомился с поэтом Игорем Северяниным. «Моя дружба с Игорем Северяниным, и житейская, и литературная, продолжалась недолго. Я перешел в «Цех поэтов», завязал связи более «подходящие» и потому бесконечно более прочные» [3, 30].

Г. Иванов в иронично-анекдотичной форме восстанавливал историю создания литературно-художественных кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». Вспоминает их и Н. Оцуп в книге «Современники» в связи с именем Гумилева. В очерке, посвященном поэту, он изображает становление его таланта и жизнь Царского Села.

В истории русской литературы Н. Оцуп, как «величайшего декадента», выделяет И. Анненского, называя его «одним из нужнейших поэтов» [4]. Анненский стоял у истоков акмеизма. В очерке, посвященном поэту, из книги «Современники», Н. Оцуп представляет его как личность, в судьбе которой явно проступила разница времен, смена ценностей в российском обществе. Подъем политической жизни сказался на литературном процессе. Как писал

мемуарист, «все суше, бледнее, чище, но и, более дорогой ценой купленное, ближе к автору, более в человеческий рост» [4, 555].

Б. Зайцев вспоминал, как после бурной петербургской атмосферы литературная жизнь переместилась в Москву. З. Гиппиус замечала: «Литературная жизнь Москвы и Петербурга всегда рознилась между собой. Не то, чтобы во времени: Москва вовсе не «шла» за Петербургом, опаздывая, нет, разница более сложная, подчас неопределимая, разница в общем темпе жизни, в мере размаха, в различии вкусов, многое Москва захватывала глубже и переживала длительнее. Петербург был как-то зрячее и сдержаннее» [5]. Быт Москвы конца века был неразрывно связан с именем Чехова. Зайцев отзывался о чеховских произведениях: «Все особенное. Люди, манера, язык. И сам автор особенный, ни на кого непохожий. Тургенев, Толстой – уже известны. И хотя Толстой жив, но он и легенда: «классик», Синай, облака над горой. Чехов же «молодой» автор, вот тут, чуть не рядом, в этой самой волшебной Москве живущий. Первая встреча с ним: юность и жажда, счастье и неутолимое стремление» [2, 14]. Художественный театр воплощал на сцене его творчество и постепенно стал центром культурной жизни Москвы. Хороший тон старинной устоявшейся тихой жизни царил в литературном кружке Н.Д. Телешева «Среда», где бывали Андреев, Бунин, Горький, Скиталец. Издавался журнал «Зори», газета «Литературно-художественная неделя», в которой печатались Блок, Ремизов, Городецкий. Популярен был Борис Бугаев (Андрей Белый). «Считалось среди молодежи тогдашней, что он «необыкновенный» какой-то – поэт, мистик, с оттенком пророчественности и символист (по другим «декадент»)» [2, 171]. Существовали издательство «Скорпион», журнал «Весы» под председательством Валерия Брюсова. По замечанию З. Гиппиус, «вокруг них стали группироваться молодые силы, все отверженные ... традиционным русским «толстым журналом»» [5, 44].

В очерках Б. Зайцева одним из героев является Андрей Белый. Писатель вспоминал его в юности «печатью романтического – прозрачные романтические краски в нем были тогда. И нечто певуче-летающее, с оттенком безумия» [2, 171]. Выступления Белого в Литературно-художественном кружке в Москве, его манера читать свои стихи часто рождали смех. «И лишь много позже, с годами, стало ясно, сколько горечи, раздражения, уязвленности скопилось в том, кого одно время считали «Князем Мышкиным», – писал автор и далее отмечает. – ...Весь он был клубок чувств» [2, 171].

Памяти Андрея Белого посвящены воспоминания М. Цветаевой «Пленный дух». Написанные после смерти поэта в 1934 г., они с особенной теплотой передают облик А. Белого, значение поэта в литературном мире начала века. Со множеством подробностей, действующих лиц, фактов из жизни, личных встреч, переписки М. Цветаева доносит атмосферу, которую создавал вокруг себя талантливый поэт: «Белый – легенда», «пленный дух».

В Москве был организован журнал «Русская мысль» (с 1907 г. он выходил под ред. П.Б. Струве, Кизеветтера, Франка), к изданию которого в качестве литературного редактора был привлечен и Брюсов. В «Некрополе» В. Ходасевич писал о сочетании в Брюсове «декадентской экзотики с простодушнейшим московским мещанством»: «Потому-то ранние книги Брюсова (до “Tertia Vigilia” включительно) – суть все-таки его лучшие книги: наиболее острые. Все эти тропические фантазии – на берегах Яузы, переоценка всех ценностей – в

районе Сретенской части» [6]. О сущности символизма он заметил: «Все «переживания» почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны... «Личность» становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции – «миги», по выражению Брюсова...» [6, 244].

З. Гиппиус писала о Брюсове: «декадент, но он же и «классик»: он пушкинист, поклонник забытого Тютчева и отошедшего в тень Фета. Он неутомимо работает над исследованием сокровищ русской поэзии и освобождает их из-под хлама «либеральщины»...» [5, 44]. К «Скорпиону» и «Весам» Гиппиус имела довольно близкое отношение («Не могу даже вспомнить всех моих в этом журнале псевдонимов», «самый новый, самый культурный уголок Москвы»). Она и Ходасевич вспоминают председательство Брюсова в Литературно-художественном кружке.

З. Гиппиус писала, как на квартире Брюсова на Цветном бульваре проходили среды, «на которых творились судьбы московского модернизма». Бывали там Андрей Белый, С.М. Соловьев, читали стихи, Брюсов их разбирал. «Это учительское отношение к таким самостоятельным поэтам, какими уже в ту пору были Белый и Блок, меня удивило и покорило. Однако, сколько я мог заметить, оно сохранилось у Брюсова навсегда» [6, 256]. Ходасевич упоминает об общении Брюсова с поэтами И. Коневским, А. Добролюбовым, о судьбах и творчестве которых писал С. Маковский. В поэзии же отмечал интерес к формальным сторонам творчества: «Он хотел несколько тысяч раз задушить себя на алтаре возлюбленной Литературы – во имя «исчерпания всех возможностей», из благоговения перед перестановками и сочетаниями» [6, 264].

Этот «профессионализм» отмечает З. Гиппиус и оговаривается о его мастерстве: «Не все ли равно, славить Господа или Дьявола, если хочешь и можешь славить только себя? Кто в данную минуту, как средство для конечной цели, более подходит – того и славить» [5, 50]. Это замечание принимает другое значение при обращении к литературе послереволюционного периода. В эти годы он увлекся возможностью «прямого влияния на литературные дела» [5, 272]; по словам Ходасевича, оставаясь в смысле формы «свободной», отвечая символистской традиции, его поэзия оказалась ненужной, «не годилась для прямой агитации», развернувшейся в это время. «Поэт-Брюсов оказался, по существу, ненужным, оставался Брюсов-служака, которого и гоняли с «поста» на «пост», порой доходя до вольного или невольного издевательства» [6, 274]. З. Гиппиус выражалась еще резче: «Брюсов умер и как поэт... Иначе, по-моему, и быть не могло» [5, 42]. В этих оценках деятелями русского зарубежья позднего творчества поэта сказалась невольная социологизация: писатели-эмигранты болезненно относились к свершившемуся на родине.

Так же объясняют многие исследователи отношение к С. Есенину, сложившееся в эмиграции. Некоторые писатели (Н. Бердяев, Р. Гуль, К. Мочульский, Ю. Анненков, М. Слоним) отдавали дань талантности поэта. В оценках З. Гиппиус, И. Бунина, Г. Адамовича проявляется не только личное отношение к поэту, неприятие его творчества, но и отношение к революционной России. Для Гиппиус Есенин – «нетронутый культурой человек», в котором русская крайность «самораспускание, инстинктивная склонность к субъективизму и безответственности» в сложившейся ситуации привели его к трагическому концу. «На фоне багровой русской тучи он носился перед нами, ... как маленький черный мячик» [7]. З. Гиппиус призывала собратьев по изгнанию не дать воли

этой «роковой русской болезни». «Каждому из нас пора собрать себя, скрепить в тугой узел, действительно «быть собой» [8]. Этот призыв в эмиграции имел особое значение.

Г. Адамович считал поэзию С. Есенина слабой: ««Волнует» он непрочно, поверхностно» [9]. Он полагал, что такая поэзия не может воспитать души, укрепить ее. Несмотря на суждения критики, творчество С. Есенина остается одной из самых замечательных страниц Серебряного века, и интерес к личности поэта у писателей русского зарубежья этому подтверждение.

«Серебряный век», мятежный, богоищущий, бредивший красотой, и ныне не забыт. Голоса его выразителей до сих пор звучат, хотя и по-иному, чем звучали тогда, после почти полувековой вражды в России к тому, что увлекало нас в предреволюционные годы, пусть противоречиво и болезненно-упадочно. И это – лучшее указание, что традиция продолжается», – писал С. Маковский [10]. Своеобразие воссоздаваемой эпохи, самобытность русской культуры и личностей авторов отражались в воспоминаниях.

Г. Адамович в книге «Одиночество и свобода» писал о «расколе» русской литературы трагическими событиями на две части – эмигрантскую и советскую. Эмигрантская литература унаследовала от Серебряного века две основополагающих его черты – духовное одиночество и свободу. Критик стремился осмыслить единство двух частей одной национальной культуры.

Пафос воспоминаний, написанных в эмиграции, определялся стремлением показать связь истоков, традиций, приверженность эмигрантской литературы серебряному веку, показать общность с родиной, с русской литературой. Благодаря мемуарам русского зарубежья многие страницы, исключавшиеся в советском литературоведении, были сохранены для следующих поколений.

«О попытке слить воедино жизнь и творчество, – отмечал В. Ходасевич, – я говорил выше как о правде символизма. Эта правда за ним и останется, хотя она не ему одному принадлежит. Это вечная правда, символизмом только наиболее глубоко и ярко пережитая... Провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме «саморазвития». Он требовал, чтобы это развитие совершалось; но как, во имя чего и в каком направлении – он не предугадывал, предугадывать не хотел, да и не умел» [6, 243-244]. Опыт серебряного века был важен для писателей в эмиграции: сохранился интерес к личности, верность литературе, особое отношение к слову – все это проявилось в литературе Русского зарубежья.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – СПб., 2002. – С. 46.
2. Зайцев Б.К. Соб. соч. В 5 т. Т. 6 (доп). Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. – М., 1999. – С. 161.
3. Иванов Г.В. Соб. соч. В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. – М., 1994. – С. 55.
4. Оцуп Н.А. Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания. – СПб., 1994. – С. 555.
5. Гиппиус З.Н. Соб. соч. Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. – М., 2002. – С. 43.
6. Ходасевич В.Ф. Тяжелая лира. – М., 2000. – С. 253.
7. Последние новости. 1926. 28 янв.

8. Там же.

9. Звено. Париж. 1926.10 янв.

10.Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. – М., 2000. – С. 17.

Е.А. Стратийчук,
Московский государственный
областной университет

РОЛЬ Н.В. ГОГОЛЯ В «СОВРЕМЕННОМ» А.С. ПУШКИНА

Статья посвящена малоизученному аспекту творчества Н.В. Гоголя – участию писателя в издании пушкинского журнала «Современник». Программная литературно-критическая статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835г.», короткие заметки и рецензии, фрагмент драматического произведения повести «Коляска» и повести «Нос», опубликованные здесь, рассматриваются в контексте всего журнала. В центре внимания находится петербургская тема в гоголевских публикациях. Статья углубляет представление о творческих связях А. С. Пушкина и Н.В. Гоголя с литераторами пушкинского круга.

E. Stratiychuk

N. GOGOL'S ROLE IN PUSHKIN'S MAGAZINE «SOVREMENNİK»

Abstract

The article is dedicated to poorly known aspect of Gogol's creative work -- writer's participation in Pushkin's magazine "Sovremennik" ("The Contemporary") publishing. The literary critics "On 1834-1835 magazine literature move", reviews, a fragment from "A morning of a businessman" drama, "The carriage" and "The nose" stories published in the magazine are being viewed in the context of all magazine publications. St. Petersburg theme of Gogol's publications is in a focus of interest. The article highlights creative relations between Gogol and Pushkin and other Pushkin's peers.

О творческих взаимоотношениях Пушкина и Гоголя существует обширная литература. В ней получили освещение важнейшие факты личного и творческого общения двух писателей. Начиная с первых литературных выступлений Гоголя в «Литературной газете», «Северных цветах», Пушкин находился рядом с молодым писателем, он подсказал ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ», восхищался его критической деятельностью, в последний год своей жизни привлек к участию в «Современнике».

Пушкин писал: ««Современник», по духу своей критики, по многим именам сотрудников, в нем участвующих, по неизменному образу мнений о предметах, подлежащих его суду, будет продолжением «Литературной газеты»» [1]. Своей структурой «Современник» напоминал альманах: в нем было всего два отдела – «Стихотворения» и «Проза». И все же это был не альманах, не литературный сборник, а общественно-литературный журнал с вполне определенной позицией.

Произведения, опубликованные в журнале, отличались глубиной мысли и изяществом формы. Таковы, прежде всего, стихотворные публикации: «Пир Петра Первого», «Скупой рыцарь», «Сапожник» Пушкина, «Ночной смотр» Жуковского, «Утро в горах», «Весенние воды», Цицерон», «Фонтан», «Полдень», «Сон на море» Тютчева, «Челобитная» Д. Давыдова, «Урожай» Кольцова... В отделе «Проза» были опубликованы «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка» Пушкина, «Записки» Дуровой.

Гоголь принял в «Современнике» самое живое участие. Одухотворенный

изданием Пушкина, он писал М.П. Погодину: «О журнале Пушкина, без сомнения, уже знаешь. Мне известно, что будет много хороших статей, потому что Жуковский, князь Вяземский и Одоевский приняли живое участие»[2]. В журнале были опубликованы его статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 г.», содержащая яркую характеристику ведущих русских журналов, повесть «Коляска», драматическая сцена «Утро делового человека», повесть «Нос». Кроме того, Пушкин доверил Гоголю ответственную роль критика и рецензента, и тот возглавил библиографический раздел «Новые книги» (во втором томе он назывался «Новые русские книги»).

Аннотации к новым произведениям в журнале писали Гоголь и Пушкин, причем эти аннотации были анонимными. Исследователь Е.И. Рыскин, основываясь на материалах «Словаря языка Пушкина», утверждал, что автором заключительных заметок «не был Пушкин, им, вероятнее всего, был Гоголь»[3]. Гоголь подготовил для первого тома «Современника» почти весь отдел «Новые книги». Особое значение имела его остро публицистическая статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 г.». В ней Гоголь подчеркнул огромную роль журналистики в формировании общественного мнения, в развитии научных и эстетических идей. Главное внимание он уделил «Библиотеке для чтения», а другие периодические издания оценивал в зависимости от их отношения к журналу О.И. Сенковского. Гоголь показал, что важная задача «Современника» – борьба за подписчиков с преуспевающей «Библиотекой для чтения», он писал: «В критике г. Сенковский показал отсутствие всякого мнения, <...> в его рецензиях нет ни положительного, ни отрицательного вкуса – вовсе никакого. То, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек». По мнению Гоголя, современная журнальная литература «ворочает вкусом толпы, обращает и пускает в ход все выходящее наружу в книжном мире, <...> ее голос есть верный представитель мнений целой эпохи и века, мнений, без нее бы исчезнувших безгласно». Но какова ее суть в действительности? Гоголь отмечает бесцветность скучных периодических изданий, не имеющих направляющей нити: «<...> критики журналов петербургских, особенно так называемые благопристойные, чрезвычайно ничтожны. <...> Слог их, несмотря на наружное, часто вычурное и блестящее убранство, дышит мертвящею холодностью»[4]. Гоголь подчеркивал низость целей литературных дельцов, критиковал «торговое направление» в литературе. Не случайно рождение обоих вариантов «Портрета» (1835; 1842) восходит ко времени, когда в России шла оживленная дискуссия о коммерциализации литературы. Гоголь принимал активное участие в этом споре. В обзоре «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 г.» он критиковал взгляды С.П. Шевырева, который в статье «Словесность и торговля» огульно осуждал коммерцию в литературе. Для Гоголя это явление неизбежно в силу увеличения потребности в чтении. По его мнению, проблема состоит не в том, что продавцы книг обогащаются, но в том, что читатель получает «худой товар и еще хвалится своею покупкою». Гоголя очень возмутил следующий факт: «В “Библиотеке для чтения” случилось еще одно, дотоле неслыханное на Руси явление. Распорядитель ее стал переправлять и переделывать все почти статьи, в ней печатаемые, и любопытно то, что он объявлял об этом сам довольно смело и откровенно. <...> Такой странной опеки до сих пор на Руси еще не бывало» [5].

Гоголь относился к творчеству как к служению и именно с этой позиции

защищал свое право изображать низкую действительность, он считал: «В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только нравится высокой мысли послужить прекрасному». Поэтому Гоголь закончил статью обнадеживающими словами: «Нельзя и сомневаться, чтобы при большем старании невозможно сделать больше. По крайней мере, со всем чистосердечием и теплою молитвою излагаем желание наше: да наградятся старания всех и каждого сторицею, и чем бескорыстнее и добросовестнее будут труды его, тем более да будет он почтен заслуженным вниманием и благодарностью» [6].

Поскольку статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835г.» была анонимной, ее приписали Пушкину и истолковали как программу, определяющую дух и направление нового журнала. Пушкин оказался вынужденным дать разъяснения. Его ответ был опубликован в третьем номере «Современника» под названием «Письмо к издателю». В этом сочинении, якобы присланном из Твери читателем А.Б., Пушкин полемизирует с Гоголем по ряду вопросов современной журналистики, высказывая суждения, близкие взглядам В. Г. Белинского. Так, соглашаясь с Гоголем в его высказываниях о недобросовестности и беспринципности «Библиотеки для чтения», он замечал, что опыт этого журнала заслуживает большого внимания. Пушкин поблагодарил Сенковского за разнообразие статей, полноту издания, а статью Гоголя он дополнил убийственной характеристикой Булгарина как журналиста и критика.

Противостояние булгаринскому окружению было не только со стороны литераторов пушкинского круга. Белинский писал Н.И. Надеждину в статье «Ничто о ничем»: «Вам известно, что “Пчела” жужжит уже давно, что она любит и ужалить, в чем ей, разумеется, не удастся никогда, потому что жало ее тупо <...>. Вы, почтенный Николай Иванович, не читайте “Пчелы” (ее многие давно уже не читают)» [7].

Гоголь-публицист видел в литературной критике, подобно Пушкину и Белинскому, единственную возможность для выражения на страницах журнала передовых общественно-политических и эстетических воззрений. «Критика, – писал Гоголь в черновых вариантах статьи, – основанная на глубоком вкусе, уме, критика высокого таланта имеет достоинство такое же замечательное и оригинальное, как собственное творение. В ней открываются читателю два важных явления, виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий, определяющий здесь собственный сгиб ума и выражение воззрения своего... Существование журнала составляет одна критика, здесь только видна цель его» [8].

Задача Гоголя в рассматриваемой статье ясна: он призывал писателей отказаться от пошлости, беспринципности, которые привели к тому, что современность «как будто отрублена от своего корня <...>, как будто история прошедшего для нее не существует» (VI, 168).

Жизнь петербургского общества была показана и в другом произведении Гоголя, опубликованном в первом номере «Современника», – повести «Коляска». Пушкин в первой половине октября 1835 года писал П.А. Плетневу: «Спасибо, великое спасибо Гоголю за его Коляску, в ней альманах далеко может уехать» [9].

Цензура придирчиво отнеслась к данному Гоголем сатирическому изображению нравов «господ офицеров» и заставила писателя сделать в повести ряд

купюр. Восторженно о «Коляске» отзывался В.Г. Белинский. Он писал: «В ней выразилось все умение г. Гоголя схватывать эти резкие черты общества и уловлять эти оттенки, которые всякий видит каждую минуту около себя и которые доступны только для одного г. Гоголя» [10]. Впоследствии о «Коляске» также восторженно отзовется А.П. Чехов: «Как силен Гоголь, и какой он художник! Одна его «Коляска» стоит двести тысяч рублей. Сплошной восторг, и больше ничего» [11].

В первом номере «Современника» было опубликовано и «Утро делового человека» с подзаголовком «Петербургские сцены» – отрывок из пьесы «Владимир 3-й степени». Комедия была задумана как широкая панорама столичной жизни. Честолюбивые мечтания, зависть, стремление во что бы то ни стало «обойти» товарища по службе Гоголь обнажал здесь с беспощадностью сатирика. Страсти и характеры, представленные в ней, вполне соответствовали действительности. Внимательно следивший за ходом работы Гоголя П.А. Плетнев писал В.А. Жуковскому о том, что писатель «слишком много хотел обнять в ней...» [12].

Эта пьеса при жизни Гоголя не ставилась, зато «Ревизор», который был поставлен с выходом первого номера «Современника», заключил в себе такую взрывную силу, какой еще не знала русская драматургия. После постановки «Ревизора» для Гоголя наступила пора смятения и тяжелых раздумий. Писатель задыхался в душной атмосфере Петербурга, он вынужден был уехать за границу.

Связь Гоголя с журналом Пушкина не оборвалась после его отъезда: в третьей книжке «Современника» была напечатана повесть «Нос». Пушкин сопровождал публикацию своим одобрительным примечанием: «Н.В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись» [13].

Исследователь творчества Гоголя А.Н. Степанов рассмотрел публикацию гоголевской повести в «Современнике», он отметил: «Текст повести», напечатанный в «Современнике», отличается от первоначальной редакции, как большей краткостью, так и рядом стилистических изменений. <...> При переделке «Носа» Гоголь присоединил к повести полемическое послесловие, являющееся, по-видимому, замаскированной пародией на рецензию «Северной пчелы». Гоголь здесь не только пародирует стиль рецензий и иронизирует над упреком в непонятности, но и насмешливо полемизирует с требованием морализующей установки» [14].

Сам автор действительно называет повесть «Нос» шуткою. Но до шуток ли? Герой «Носа» майор Ковалев – родной брат поручика Пирогова из «Портрета». Это – преуспевший на службе, чрезвычайно заботящийся о своей наружности, пошловатый и самодовольный коллежский асессор – один из представителей той толпы провинциальных искателей денег и чинов, которые в гоголевском Петербурге каждый день расхаживали по тротуарам Невского проспекта. При этом автор как бы невзначай добавлял: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шума в городе, очутился, как ни в чем не бывало, вновь на своем месте» (III, 61).

О чудесах и необъяснимых ситуациях в Петербурге говорили предостаточно в 1830-е годы. Даже в короткой эпиграмме, напечатанной в «Современнике», упоминалось о чуде: «О, ты, убивший жизнь в ученом кабинете,/ Скажи мне: сколько чуд считается на свете?/ – Семь. – Нет: осьмое ты, педант мой дорогой;/ Девятое твой нос, нос сизо-красноватый,/ Что так спесиво приподнятый,/ Стоит, украшенный табачною ноздрей» [15].

Гоголь точно знал: грехопадение начинается там, где люди забывают о своем божественном происхождении и начинают служить злу. Современники, кроме Пушкина, не оценили глубины реалистической сатиры Гоголя в повести «Нос». Но каждое слово писателя было исполнено смысла, ведь «творчество писателя – это внешняя, видимая часть пути к спасению его души» [16], а также и читательских душ.

В шестой книге «Современника», выпущенной в 1837 году, уже после смерти Пушкина, была опубликована статья Гоголя «Петербургские записки 1836 года». Белинский писал о ней: «Мило и игриво высказано много правды насчет обеих наших столиц [17].

В «Петербургских записках 1836 года» Петербург – «разбитной малый, Петербург весь шевелится, <...> Петербург – аккуратный человек, Петербург – большой охотник до театра». Да, очень «мило и игриво» написано. Но основная мысль автора о столице сосредоточилась совершенно на другом. С какой-то особой строгостью автор произнес: «Но стой, мысль моя: еще с обеих сторон около меня громоздятся петербургские дома...» (VI, 183). А в этих домах чиновники, статские советники, журналисты, художники и те «маленькие человеки», о которых так беспокоился Гоголь, к которым призывал милость Пушкин.

Известно, как много сделал Пушкин для Гоголя. Но мы еще не вполне осознаем, что Гоголь сделал для Пушкина. Есть предположение, что без Гоголя не состоялся бы и «Современник» таким, каким он был. Даже больше: журнал мог вообще не появиться в печати. Об этом писал Гоголь в письме к П.А. Плетневу, издателю и редактору «Современника» после смерти Пушкина: «Пушкин задал себе цель положительную и близкую к исполнению <...>. Сильного желания издавать этот журнал в нем не было, и сам он не ожидал от него большой пользы. Получивши разрешение на издание его, он хотел было отказаться. Грех лежит на моей душе: я умолил его. Я обещал быть верным сотрудником. <...> Моя настойчивая речь и обещанье действовать его убедили» (VI, 405). И действительно, Гоголь был верным помощником Пушкина в издании «Современника». П.Я. Чаадаев писал: «Нет более огорчительного зрелища в мире нравственном, чем зрелище гениального человека, не понимающего свой век и свое призвание» [18]. Пушкинский «Современник» был журналом, намного опередившим свое время. По публикациям Гоголя в журнале можно с уверенностью сказать, что он понял свое призвание и свой век.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1976. – Т. VI. – С.186.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1977. –Т. 7. – С. 126. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.
3. Рыскин Е.И. Пушкин или Гоголь?: О заключительной заметке к отделу «Новые книги» в пушкинском «Современнике»//Русская литература. – 1964. – № 1. – С. 44.

4. Современник. – Т.1. – С. 198,192, 222-223.
5. Там же. – С. 202, 213.
6. Там же. – С. 225.
7. Телескоп. – М., Ч.XXXI. – С. 648-649.
8. Цит. по: Степанов А.Н. Николай Васильевич Гоголь. – Л., 1966. – С. 87.
9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч: В 16.т. – М., 1937-1949. – Т. 16. – С. 56.
10. Белинский В.Г. Собр. соч.: В. 13т. – М., 1953. – Т. 2. – С. 179-180.
11. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В. 14 т. – М., 1949. – Т. 14. – С. 354.
12. Плетнев П.А. Сочинения и переписка. – СПб. – Т. 3. – С. 528.
13. Современник. – Т. 3. – С. 54.
14. Степанов А.Н. Гоголь – сотрудник «Современника» Пушкина // Гоголь- публицист. – Л., 1954. – С. 39.
15. Современник. – Т. 3. – С. 137.
16. Марченко В. Будьте не мертвые, а живые души. Православный писатель- патриот Н. В. Гоголь. – М., 1998. – С. 10.
17. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 Т. – М., 1953. – Т. 2. – С. 356.
18. Чаадаев П.Я. Сочинения и письма. – Т. II. – М., 1912-1914. – С. 105.

Е.В. Шими́на,
Московский государственный
областной университет

ИНТЕПРЕТАЦИЯ АНТИЧНЫХ МИФОВ В РОМАНЕ Т. ХАРДИ «ТЭСС ИЗ РОДА Д'ЭРБЕРВИЛЛЕЙ»

Статья посвящена интерпретации мифа о Персефоне в романе Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей». Обращение к этому мифу было традиционным для искусства викторианской эпохи. Упоминания богини встречаются в дневниках Харди. Тэсс соотносится с Персефоной. С Аидом ассоциируется образ Алека. Автор проводит параллель между Энджелом и Аполлоном. Аллюзии на мифы выполняют структурообразующую функцию, выражают представление Харди о современности.

E. Shimina

THE INTERPRETATION OF CLASSICAL MYTHS IN THOMAS HARDY'S NOVEL "TESS OF THE D'URBERVILLES"

Abstract

The paper mainly focuses on writer's use of the myth of Persephone in the novel "Tess of the d'Urbervilles". This myth was very popular in the 19th century. There are some notes about myths in Hardy's notebooks. The role of Persephone is played by Tess. Alec is associated with Hades. The image of Angel is connected with Apollo. Classical myths play an important role in the structure of the novel.

Для многих писателей мифология становится неистощимым источником глубоких символов. Входя в произведение, миф делает его многомерным, и произведение, по словам С.М. Телегина, становится значимым, выделяется из общего литературного потока благодаря тому, что «миф прочно занимает его подтекст, влияет на форму и содержание» [1].

Внедрение мифических парадигм в структуру текста было типичным явлением и для английской литературы последней трети XIX века. С.В. Коршунова полагает, что «в поисках утраченной целостности «усталая» культура конца века, не желающая вместе с тем поступаться достоинством и самоценностью подлинно человеческого, спасающего «смысл вещей», обращается к «трагической мудрости» дионисийского мифа, знаменующего обновление религиозной жизни» [2]. По словам Э. Булвер-Литтона, отличительной чертой литературы викторианского периода было наличие в прозаических произведениях «двойного сюжета» ("double plot"). Он дал произведениям с «двойным сюжетом» следующее определение: «романы, созданные не только для того, чтобы повествование удовлетворяло интерес в героях и эпизодах, но и являлось нравственной аллегорией в ее символическом выражении» [3].

Обращение английских писателей викторианской эпохи к мифу рассматривалось литературоведами неоднократно. Уделили внимание этому аспекту творчества и исследователи наследия Т. Харди (Thomas Hardy, 1840-1928). Так, Ф.Б. Пиньон в книге «Томас Харди: искусство и мысль» (F.B. Pinion "Thomas Hardy: Art and Thought", 1977) посвящает изучению роли мифологии в прозе

и поэзии писателя главу под названием «Харди и миф» (“Hardy and Myth”). В творчестве романиста Ф.Б. Пиньон рассматривает три типа мифологии (греческую, скандинавскую, христианскую) и собственно мифотворчество писателя [4]. Интересна в этом отношении и работа К. Волл «Миф о Каллисто от Овидия до Этвуд: инициация и похищение в литературе» (K. Wall “The Callisto Myth from Ovid to Atwood: Initiation and Rape in Literature”, 1988). Литературовед предполагает, что в романе можно выделить два вида интерпретации мифов. Первый связан с библейскими образами и аллюзиями. Второй – с образом Солнца и солярной символикой [5]. Проблему мифа в романах Харди анализирует Ш.А. Стейв в исследовании «Закат богини: природа, культура и женщины в прозе Т. Харди» (Sh. A. Stave “The Decline of the Goddess: Nature, Culture, and Women in Thomas Hardy’s Fiction”, 1995). Литературовед отмечает, что Тэсс является «наименее человеческим» (“least human”) образом из галереи женских персонажей писателя и отождествляет девушку с богиней [6].

В исследовании «Т. Гарди – романист (проблема трагического)» С.В. Коршунова приходит к заключению, что одним из источников трагического в романах писателя была античная литература [7]. Образ Прозерпины в живописи и поэзии Д.Г. Россетти, стихотворении А. Теннисона «Деметра и Персефона», поэзии Суинберна и его отголоски в романе У.Морриса «Воды дивных остров» рассмотрены в контексте эстетики Дж. Рескина и У. Пейтера в статье Н.И. Соколовой «Прозерпина и викторианцы (Интерпретация античного мифа в английской литературе 1860-х-1890-х годов)» [8].

В романе Т. Харди «Тэсс из рода д’Эрбервиллей» (“Tess of the d’Urbervilles”, 1891) обнаруживается связь с мифом о Персефоне. Выбор этого мифа объясняется популярностью сюжета в викторианскую эпоху. В 1866 г. выходит в свет сборник А. Суинберна «Стихотворения и баллады» (A. Swinburne “Poems and Ballads”), в который вошли «Гимн Прозерпине» (“Hymn to Proserpina”), «Сад Прозерпины» (“The Garden of Proserpina”) и «В Элевсине» (“At Eleusis”). В 1874 г. появляется полотно Д.Г. Россетти «Прозерпина» (D.G. Rossetti “Proserpine”). У. Пейтер заканчивает работу над статьей «Деметра и Персефона» (W. Pater, “Demeter and Persephone”, 1876). В 1886 г. Дж. Рескин выпускает серию лекций под названием «Прозерпина, или О том, какими были придорожные цветы во времена моего отца, когда воздух в Альпах, Шотландии и Англии был еще чист» (1875 – 1-й том, 1886 – 2-й том, J. Ruskin “Proserpina: Studies of Wayside Flowers while the Air was Yet Pure among the Alps and in the Scotland and England which My Father Knew”). Дж. Мередит пишет «Умиротворение Деметры» (“The Appeasement of Demeter”, 1887). В 1889 г. выходит в свет стихотворение А. Теннисона «Деметра и Персефона» (“Demeter and Persephone”). Таким образом, к 1891 году – дате публикации романа «Тэсс из рода д’Эрбервиллей» – обращение к мифу о Деметре и Персефоне стало традиционным для искусства и литературы викторианской эпохи. Е.В. Николаева, объясняя связь мифического подсознания людей и традиций, отмечает, что «мифическое подсознание присутствует независимо от желания у каждого человека, если он является представителем и носителем определенной культуры» [9]. Харди, являясь представителем и носителем викторианской культуры, не мог творить вне принадлежности к этой культурной традиции. Более того, можно обнаружить теоретическое осмысление мифа о Персефоне в дневниках писателя.

Харди проявлял живой интерес к работам, связанным с мифологией. В

«Литературных записках Томаса Харди» (“Literary Notebooks of Thomas Hardy”, 1985) есть упоминание о том, что автор с увлечением читал первый том «Золотой ветви» Дж. Фрейзера (J. Frazer “The Golden Bough”, 1890) [10], а в 1901 году встречался с известным ученым. Комментирует Харди и статью У. Пейтера «Деметра и Персефона» [11]. В одной из записей 1867 года романист цитирует две строфы из стихотворения Суинберна «В Элевсине» [12].

Косвенным упоминанием в романе внутреннего, скрытого плана, имеющего иррациональную основу, можно считать «Полный предсказатель судьбы» (“Compleat Fortune-Teller”), который Тэсс берет, чтобы отнести в сарай по приказанию матери. Отдавая книгу в руки девушки, Харди намекает на возможность иного истолкования судьбы героини, скрытого за основной сюжетной линией романа, ведь «предсказатели судьбы», различные сонники и гадания, по утверждению их авторов, позволяют понять язык собственного подсознания, зашифрованный в жизненных реалиях и образах сновидений.

В «Тэсс из рода д’Эрбервиллей» нет упоминания Персефоны, однако название первой главы романа «Девушка» (“The Maiden”) семантически связано с греческим словом κόρη [кóра], «дева», «девушка», культовым именем богини. Писатель называет Дарбейфилд «дочерью природы» (“a daughter of the soil”), как и У. Пейтер, который использовал эпитет «дочь земли» (“a daughter of the earth”), чтобы напомнить о том, что Деметра – мать Персефоны.

Английский литературовед Дж. Б. Баллен отмечал, что для Харди «образы, в форме мысленных изображений, предшествовали их языковому оформлению. Писатель признавался как минимум двум своим биографам, что мысли, которые были впоследствии одеты в поэзию или прозу, часто представлялись ему сначала как картины» [13]. Находясь в Лондоне, романист ежедневно посещал Национальную галерею, много времени уделял изучению различных направлений в живописи, был хорошо знаком с творчеством художников-префаэлитов. Несомненно и то, что в поле зрения Харди оказалось полотно Д.Г. Россетти «Прозерпина». На картине изображена прекрасная темноволосая девушка, стоящая вполоборота к зрителю. В руке она держит надкушенный плод граната. На темном фоне полотна выделяется светлый квадрат, образованный единственным лучом солнца. По светлому участку стены вьется плющ. Лишь алые губы богини, ярко-красный гранат и луч света оживляют мрачную цветовую гамму полотна, придавая картине большее ощущение трагизма. Сюжеты полотна Россетти и романа Харди обнаруживают внешнюю связь.

С образом богини соотносится облик Тэсс: волосы юной красавицы темные, «цвета земли» (“earth-coloured hair”), рот девушки, на котором писатель подробно останавливается, «напоминал цветок» (“flower-like”), в особенности розу («розовый») (“rosy”) или пион (“peony”), имел сходство с «распускающимся цветком» (“a half-opened flower”).

С богом подземного царства соотносится образ Алека. В облике и поступках героя отчетливо прослеживаются общие черты с Аидом. Эсквайр – сын ростовщика, который сумел нажить состояние, чтобы начать жизнь заново и обзавестись новой фамилией. Отсюда и удивление молодого человека при встрече с кузиной: «– Ого! Бедные родственники? – Да. – Сток? – Нет, д’Эрбервилль. – Да, да... я хотел сказать – д’Эрбервилль» [14]. Аид имел несколько имен: он отождествлялся с Гадесом и Плутосом, обладателем несметных подземных кладовых и воспринимался как воплощение богатства. Как известно, Аиду после

победы над титанами достался в удел подземный мир, названный в его честь, а Алеку в наследство от отца досталось родовое поместье д'Эрбервиллей, титул и фамилия семьи. Смуглый и темноволосый, как и Гадес, Александр имеет несколько имен: Алек, Александр, Сток и д'Эрбервилль. Главные герои романа связаны сложным семейным родством – как и в мифе, в котором прослеживаются родственные связи Плутона и Персефоны: одно время, по легенде, Деметра, мать богини, была замужем за критским богом земледелия Иасионом, и от этого брачного союза, заключенного на трижды вспаханном поле, родился Плутос.

По легенде Аид похитил Персефону, когда та, удалившись от Деметры, собирала цветы на весеннем лугу. «Похищение» Тэсс начинается с ярмарочного дня, когда девушка вместе с подругами отправляется в небольшой городок Чэзборо, чтобы «отхватить джигу» (“had gone to a private little jig”). Веселье, которое описывает Харди, напоминает ритуальные танцы с мифическим «подтекстом»: *«Еле-эле можно было разглядеть проносившиеся пары, – во мгле казалось, будто сатиры обнимают нимф, множество Панов кружится со множеством Сиринг и Лотис тщетно пытается ускользнуть от Приапа»* [15]. Символическая связь с языческими обрядами, образами богов и богинь греческого и римского пантеонов обнаруживается на протяжении всего романа. Этой связью выявляется внутренний, скрытый план произведения. Харди сравнивает, к примеру, неровное плато с полукруглыми холмами с местом, где возлежала «многогрудая Кибела» (“Cybele the Many-breasted”) [16]. Кибела – фригийская богиня плодородия и материнства, которую У. Пейтер отождествлял с Деметрой. Во время первой встречи Тэсс с Энджелом мифический сюжет вплетается в основной сюжет романа. Майское празднество в Марлоте (Maurole – «майское дерево»), в котором принимала участие девушка, соотносится с древним майским обрядом друидов, по поводу которого автор сделал несколько записей в дневнике, читая «Золотую ветвь» [17]. Харди отмечает, что праздник организован в честь «местной Цереры» (“local Cerealia”). Первоначально эпизод с майской пляской в романе был назван «ритуалом весталок» (“Vestal rite”) [18]. Изменение определения подтверждает, что в основу романа был положен миф о Деметре и Персефоне, ведь богиня Церера в греческом пантеоне соотносится с Деметрой. По словам Р. Менара, «культ Диониса был учрежден гораздо позже культа остальных богов. Его очень часто соединяли с Церерой и Кибелой и устраивали им общие праздники» [19].

Присутствие сатиров, неизменных спутников младшего из богов, и панов на танцах в Чэзборо напоминает о Дионисе, который играл значительную роль в Элевсинских мистериях. Древнейший культ бога носил «оргиастический характер» и проявлялся в неистовых танцах, захватывающей музыке и неумеренных возлияниях. Позднее, в VII – VI вв. до н. э. Дионис становится богом вина и владыкой душ умерших, что связывает его с Аидом, который, согласно мифу, должен появиться в самый разгар празднества, что и происходит и в романе: *«Тэсс оглянулась и увидела красный огонек сигары. Там стоял Алек д'Эрбервилль»* [20]. Если установить время праздника, то оказывается, что «поклонение» проводится в сентябре, то есть в соответствии с мифическим календарем. Дионис принадлежал двум мирам – преисподней и земле, – и уходил в подземный мир именно осенью, но каждой весной происходило восхождение бога. Обряды, посвященные самому юному богу, представляли собой

оплакивание символической смерти Диониса и празднование его возвращения в мир живых [21]. Так, Тэсс встречает д'Эрбервилля весной, в мае, а «проводы» эсквайера случаются осенью. Участники празднества не остаются в Трэнтрид-же, а направляются для совершения обряда в Чэзборо, городок, находящийся неподалеку, на расстоянии двух-трех миль. Как известно, Элевсин, культовый центр Деметры и Персефоны, расположен в нескольких километрах от Афин. Харди, перемещая таким образом героев, словно намекает на связь с Элевсинскими мистериями. Одним из атрибутов Диониса был плющ. Это растение – символ зависимости, отсутствия свободы. Забор в поместье Алека густо зарос плющом, сам герой постоянно поправляет черные подкрученные усы, демонстрируя свою власть над девушкой.

«Похищение» Дарбейфилд случается после танцев. Как и Персефона, не желающая уходить в подземное царство к Гадесу, Тэсс очень неохотно соглашается поехать с Алеком «домой». Д'Эрбервилль увозит девушку на лошади, и карета, напоминающая атрибут Аида – колесницу, запряженную угольно-черными конями, постоянно присутствует в романе. Словно владыка подземного царства, явившийся за Персефой, эсквайр на «новеньком, блестящем лакем кабриолете» (*“dog-cart, highly varnished and equipped”*) приехал за кузиной к дому родственников и *«вниз, вниз мчались они!»* [22] с такой скоростью, что *«из-под копыт лошади вырывались искры... прямая дорога перед ними словно расширялась, насыпи по сторонам раздвигались»* [23]. Затем Харди «контами-нирует» миф с легендой о карете, рассказывающей об одном из д'Эрбервиллей, которого влюбленная в него женщина убила из мести.

В мифе о Персефоне внимание богини привлекло прекрасное растение, и она, потеряв бдительность, стала удаляться от матери, срывая цветок за цветком. Тэсс сбита с толку подарком, который делает Алек отцу девушки. Семья сильно нуждалась в лошади, и «родственник» преподносит Дарбейфилдам нового кормильца.

У Гомера Аид, отпуская супругу, заставил ее проглотить несколько зернышек священного граната, поэтому Персефона должна была каждый год возвращаться к мужу на три зимних месяца. Д'Эрбервилль, первый раз встретив Тэсс, угощает девушку крупной клубникой, своего рода английским эквивалентом граната. Ягода совпадает с плодом по цвету и, как гранат, содержит большое количество зернышек. Дарбейфилд с неохотой пробует ягоду, которую Алек, держа за стебелек, поднес к губам кузины: *«– Нет, нет!– быстро сказала она, заслоняя пальцами губы. – Я лучше возьму ее рукой. – Вздор! – настаивал он. С легким смущением она приоткрыла рот и взяла ягоду губами»* [24]. Угостив героиню, эсквайр, как и Аид, делает все, чтобы девушка вновь вернулась в его «владения». Вкусив ягоды, героиня оказывается в рабстве. Так, античный миф ассоциируется у Харди с библейским сюжетом о грехопадении, клубника же уподобляется яблоку с Древа Познания, произрастающего в саду Эдема. Плющом увита ограда поместья д'Эрбервилля, которое в романе соотносится с «темным царством» Аида, с тем местом, куда навсегда попадает девушка.

Образ Александра на протяжении всего романа связан со смертью: молодой человек, как и Гадес, посещает «царство мертвых». Тэсс видит фигуру Алека, склонившуюся над одной из самых старых гробниц в усыпальнице рода д'Эрбервиллей. Как и бог подземного мира, Алек готов отдать себя в распоряжение молодой родственнице: *«Распоряжайтесь мною. Что я должен*

сделать?» [25]. Но кухня отказывает: «*Uddime!*» [26]. Впоследствии она отправит Александра в «царство мертвых». Эсквайр, как и Аид, попадет в свои владения после смертельной раны, ненадолго оставив Тэсс «наверху». Пройдет немного времени и девушка, как мифическая Персефона, вернется к «мужу». Казнь совершается на следующее утро после ареста беглянки, в конце лета, в ту пору, когда богиня должна возвращаться «домой», в «царство мертвых».

Мать юной Дарбейфилд, которая должна была бы отождествляться с Деметрой, образу богини не соответствует. Джоан сама посылает дочь в «плен» к богатому родственнику. Причиной, по которой Персефона попала к Аиду, был цветок. Миссис Дарбейфилд, отправляя Тэсс в поместье, преследует корыстные цели, сообщая об этом мужу: «*Ну что ж, ведь Тэсс из их же древнего рода и должна с ними поладить, если пустит в ход свой козырь. А если он теперь на ней не женится, то женится после. Всякому видно, что он от нее без ума. – А какой у нее козырь? Кровь д'Эрбервиллей? – Нет, дурачок, – ее лицо*» [27]. После исчезновения дочери безутешная Деметра, изменив внешность, бросится на поиски Персефоны. Джоан не трогают страдания несчастной дочери до тех пор, пока саму мать семейства не вынуждают покинуть родной дом и отправиться с детьми в чужие края на заработки. Таким образом, с момента ухода девушки из дома и до смерти отца события романа напоминают странствия Деметры, жаждущей вернуть дочь, но авторская ирония заключается в том, что не Джоан, а именно Тэсс скитается с места на место в поисках лучшей доли. В финале, когда черный флаг взмывает над зданием тюрьмы, Харди не показывает миссис Дарбейфилд. Джоан, зная о судьбе дочери, так и не появится на месте казни. Образ Тэсс открывает одну из центральных проблем в творчестве писателя – проблему трагического одиночества человека в мире. Несчастную героиню по очереди покидают все: сначала Алек оставляет ее одну с младенцем на руках, затем молодой муж уезжает в Бразилию, узнав о прошлом девушки, а мать вместо сочувствия к брошенной дочери просит Тэсс поддержать семью и помочь с ремонтом крыши.

В романе обнаруживается связь и с другим греческим мифом. Образ Энджела в романе соотносится с древнегреческим богом Аполлоном (он – пастух и хранитель стад). Клэр сознательно покидает родительский дом и постигает сельское хозяйство. Сын священника поступает в ученики к хозяину мызы, чтобы познать азы молочного хозяйства. Как известно, разгневанный независимым нравом сына Зевс, отец Аполлона, посылает его на служение людям. Получив заказанную Энджелом книгу, преподобный Джеймс Клэр был ошеломлен и возмущен выходкой отпрыска.

Греческий бог часто вступает в связи с богинями и смертными. Естественный инстинкт влечет Энджела к Тэсс. Девушка для Клэра становится «*существом совершенным и духовно и физически, наделенным чуть ли не царственным могуществом*» [28]. После свадьбы молодой муж рассказывает жене историю о двух разгульных сутках в Лондоне, которые он провел в обществе чуждой ему женщины. В ответ Тэсс рассказывает мужу «такую же» историю о себе. Но, услышав шокирующее признание, молодой человек меняет отношение к супруге. Аполлон не выносил соперников. Он подстроил случайное убийство возлюбленного своей сестры, Артемиды, очевидно, претендента на ее внимание. Энджел, по сути, провоцирует Тэсс на убийство д'Эрбервилля, называя Алека «настоящим мужем» ("her husband in nature") Дарбейфилд и на-

мекая, что смерть этого человека могла бы кардинально изменить ситуацию. Немецкая классическая философия XIX в. считала Аполлона “самым греческим” из всех греческих богов, в нем видели средоточие света. Когда Тэсс видит в Клэре Аполлона, она видит в нем солнце, ведь в викторианскую эпоху греческий бог ассоциировался с небесным светилом. Так в романе прослеживается параллель: Энджел – Аполлон – Солнце. У. Пейтер подчеркивал, что магия Аполлона была благой и разрушительной одновременно. По словам Е.М. Мелетинского, «характерная для первобытного мышления взаимопронизанность жизни и смерти не миновала и Аполлона, на этой поздней ступени архаики он – демон смерти, убийства, даже освященных ритуалом человеческих жертвоприношений, но он и целитель» [29]. Клэр действительно «исцеляет» Тэсс на мызе Тэлботейс, где во время вечерней прогулки он очаровывает девушку игрой на арфе. Дарбейфилд, словно дикий зверь из мифа об Аполлоне, крадется за Энджелом, как кошка. Как любимец бога Гиацинт, Тереза постоянно следует за Клэром. В описании облика героини постоянно присутствуют цветы, а по легенде Аполлон превращает своего спутника в цветок.

Скрывая возлюбленную от полиции, Клэр приводит Терезу в Стоунхендж – древний языческий храм, который являлся святилищем во времена друидов. Выбрав данную местность в качестве декорации к одному из ключевых эпизодов романа, Харди провел смысловую параллель между друидами и древними греками.

Солнце и луна в романе, как у Гомера, являются действующими лицами. Дневное светило, как пишет Харди, *«имело странный вид существа мыслящего, одухотворенного и для адекватного своего выражения требовало местоимение мужского рода»* [30]. Автор вносит долю иронии в образ солнца. Так в гимне Гомера солнце и луна были первыми, кто услышал плач Персефоны во время похищения. В романе же постоянные спутники Тэсс солнце и луна не принимают никакого участия в судьбе девушки. Более того, в эпизоде грехопадения Дарбейфилд луна просто отворачивается от несчастной: *«к тому времени луна закатилась, и окутанный туманом Заповедник погрузился в глубокую тьму»* [31]. Авторская легкая ирония относительно солнечного божества исчезает, когда герои оказываются на равнине Стоунхенджа.

Если солнце на мызе Тэлботейс – символ пробуждения жизненной силы, «воскрешения» героини, то после убийства Алека оно предстает в другой ипостаси. Солнце, к которому приводит Харди героиню в конце романа, вовсе не благодатное солнце из гомеровского гимна, а светило, которое, по верованиям друидов, можно было умиловить лишь человеческой жертвой. Сценой в Стоунхендже писатель воспроизводит жертвоприношение: невинная девушка, приносившаяся в жертву, помещалась друидами на священный алтарь. Тэсс же, утомленная скитаниями, сама ложится на жертвенный камень, чтобы отдохнуть. Очевидно, что солнцу угодна эта жертва – Тэсс, как следует из подзаголовка к роману, «чистая женщина» (“a pure woman”). Во время церемонии жрец друидов преклонял колено перед своей жертвой, так и Энджел опускается на колени перед женой: *«только теперь они увидели, где она лежит, и не стали возражать; неподвижные, как колонны, они стояли и стерегли ее. Клэр подошел к каменной плите и, склонившись над Тэсс, взял ее маленькую руку... Светало. Все ждали. Фигуры людей были темные, а лица и руки казались посеребренными... Восходило солнце; луч упал на лицо спящей, коснулся*

ее век» [32].

Итак, жертва принесена – Дарбейфилд убита. Сын священника, не подозревая того, собственноручно отправляет возлюбленную в «мир иной». В эпизоде вновь возникает разрушительная тень Аполлона, даже ветер «гудел, словно дрожала струна гигантской арфы» [33]. Неожиданно Тэсс вспоминает, что один из ее родственников был здесь пастухом. Эта христианская реминисценция из христианской легенды о добром пастыре имеет и мифологическую параллель, намек на одну из ипостасей Аполлона (пастух). Но солнечное божество постоянно требует приношений. В финале романа, сопровождаемый безжалостно улыбающимся солнцем, виден Клэр с новой невинной жертвой – полуробенком – полуженщиной (half-girl, half woman) Лизой Лу, сестрой Тэсс, а за Уинтончестером теряется в «ослепительном блеске солнца» бесконечная даль.

Итак, в романе Харди миф обнаруживается на трех уровнях. Первый – это собственно сюжет произведения: история несчастной крестьянки, которую заманивает в «ловушку» богатый «родственник». Второй уровень представлен составляющими сюжет мотивами («похищение» девушки, ее «поиски»), образами (Алек – Аид, Плутос, Дионис; Вакх, Тэсс – Персефона; Джоан – Деметра; Энджел – Аполлон). Третий, самый глубинный, образуют элементы мифосознания, формирующие мифологический подтекст романа (мифы о Персефоне и Аполлоне).

Переосмысляя античные мифы, писатель раскрывает проблему вселенского одиночества человека в мире, последствия столкновения человека с порядком мироздания, организованным по природным законам, независимо от человеческой воли. Н. Фрай справедливо отмечает, что трагедия всегда основывается на «соглашении между человеком и природой, соглашении, исполняемом смертью человека... – долгом, который он обязан возратить природе» [34]. С помощью мифического «подсюжета» романа трагедия одного человека становится трагедией вселенской.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. – М., 1995. – С. 19.
2. Коршунова С.В. Т. Гарди – романист (проблема трагического): автореферат дис канд. филол. наук. – М., 1992. – С. 3-4.
3. Bulwel-Lytton E. On Certain Principles of Art in Works of Imagination// Caxtoniana: A Series of Essays on Life, Literature, and Manners. – N.Y., 1864. – P. 318.
4. Pinion F.B. Hardy and Myth // Thomas Hardy: Art and Thought. - London and Basingstoke, 1977. – P.103-118.
5. Wall K. The Callisto Myth from Ovid to Atwood: Initiation and Rape in Literature. – Kingston and Montreal, 1988. – P.119-136.
6. Stave Sh.A. The Decline of the Goddess: Nature, Culture, and Women in Thomas Hardy's Fiction. – Westport, CT, 1995. – P.101-120.
7. Коршунова С.В. Т. Гарди – романист (проблема трагического): автореферат дис канд. филол. наук. – М., 1992. – С. 4-15.
8. Соколова Н.И. Прозерпина и викторианцы (Интерпретация античного мифа в английской литературе 1860-1890-х) // ANGLISTICA: Сборник статей по литературе и культуре Великобритании / Под ред. М.П. Михальской. – М.,

1997. – Вып. 4 – С. 17-29.

9. Николаева Е.В. Миф и религия // Миф – Литература – Мифореставрация. Сборник статей. – М.-Рязань, 2000. – С. 44.

10. The Literary Notebooks of Thomas Hardy. Ed.Lennart A. Björk. – New York, 1985. – vol. 2. – P. 45-47.

11. The Literary Notebooks of Thomas Hardy. Ed.Lennart A. Björk. – New York, 1985. – vol. 1. – P. 31.

12. The Literary Notebooks of Thomas Hardy. Ed.Lennart A. Björk. – New York, 1985. – vol. 2. – P. 463.

13. Bullen J.B. The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy. – Oxford, 1986. – P. 2.

14. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 43.

15. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 70.

16. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 301.

17. The Literary Notebooks of Thomas Hardy. Ed.Lennart A. Björk. – New York, 1985. – vol. 2. – P. 45.

18. Laird J.T. The Shaping of Tess of the d'Urbervilles. – Oxford, 1975. – P. 88.

19. Мифы в искусстве (по Рене Менау). – М., 1996. – С. 163.

20. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 72.

21. Словарь христианского искусства // Сост. Апостолос-Кападонна Д. – Челябинск, 2000. – С. 64.

22. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 58.

23. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 58.

24. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 44.

25. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 390.

26. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 390.

27. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман /Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 57.

28. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 143.

29. Мифология. Большой энциклопедический словарь. /Гл.ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд., – М., 1998. – С. 53.

30. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 96.

31. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 81.

32. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 423.

33. Харди Т. Собрание сочинений: В 8 т.: Тэсс из рода д'Эрбервиллей: Роман / Пер. с англ. А. Кривцовой, В. Корнилова; Состав. Ю. Сенчулова; Примеч. М. Гордышевской. – М., 2007. – Т. 7. – С. 419.

34. Frye N. Fools of Time: Studies in Shakespearean tragedy. – Toronto, 1967. – P. 4.

НАШИ АВТОРЫ

Абдуллина Амина Шакирьяновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Бирской государственной социально-педагогической академии

Анисимов Дмитрий Геннадьевич, аспирант кафедры русского языка ГОУ ВПО «Мичуринский государственный педагогический институт»

Бурдакова Татьяна Викторовна, аспирант кафедры критики и теории литературы Литературного института им. А.М. Горького

Воробьева Инга Олеговна, аспирант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета

Ганцовская Нина Семёновна, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

Горланов Геннадий Елизарович, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой литературы и методики преподавания литературы Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского.

Ермакова Нина Федоровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета

Забаева Елена Юрьевна, аспирант Московского городского педагогического университета.

Замятина Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания в начальных классах Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского, докторант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета

Ильина Виолетта Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры перевода и переводоведения факультета европейских языков Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова

Иосифова Вера Евгеньевна, кандидат филологических наук, докторант-соискатель кафедры современного русского языка МГОУ

Корнейчук Светлана Петровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Ростовского государственного экономического университета

Лунина Ирина Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета

Меньшиков Тимур Владимирович, кандидат филологических наук, Литературный институт им. А.М. Горького

Миронова Екатерина Анатольевна, аспирант Коломенского государственного педагогического института

Михеева Анастасия Александровна, аспирант заочного отделения кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета

Мкртычян Светалан Виеторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Военной академии воздушно-космической обороны

Новикова Наталья Владиславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского

Одинцова Мария Владимировна, соискатель кафедры современного русского языка МГОУ, ассистент кафедры русского языка Московского энергетического института (технического университета)

Палий Елена Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории мировой культуры Российского государственного университета нефти и газа им. И.М. Губкина.

Папуша Ирина Сергеевна, доцент кафедры «Связи с общественностью» Российского государственного университета туризма и сервиса, кандидат филологических наук, докторант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета

Переяшкин Владислав Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Пятигорского государственного лингвистического университета.

Пешехонова Татьяна Николаевна, аспирант Московского городского педагогического университета, учитель русского языка и литературы ГОУ ЦО № 497 г. Москвы

Сергеева Юлия Михайловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры грамматики английского языка Московского государственного педагогического университета

Симбирцева Наталья Юрьевна, Институт научной информации по общественным наукам РАН.

Стратийчук Елена Анатальевна, соискатель кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета

Третьякова Ольга Дмитриевна, аспирант отделения теоретической и прикладной лингвистики филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Федосеева Екатерина Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Мичуринского государственного педагогического института

Чумак-Жунь Ирина Ивановна, кандидат филологических наук, докторант Волгоградского государственного педагогического университета; доцент кафедры русского языка и методики преподавания Белгородского государственного университета

Шаталова Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии Московского государственного областного университета

Шими́на Елена Владимировна, соискатель кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета

Шмелёва Анна Вячеславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета

Содержание

РУССКИЙ ЯЗЫК

Ганцовская Н.С.

Место говором костромского акающего острова в культурно-этническом и диалектном пространстве русского языка 3

Ермакова Н.Ф.

Некоторые черты ассоциативно-семантического поля восприятия текста (на материале стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус») 10

Замятина И.В.

Генитивно-безличные предложения с причастным предикативом:
семантика и структура 19

Ильина В.А.

Исследование образов русского языкового сознания на примере
психолингвистического анализа образа одиночества 25

Иосифова В.Е.

Аналитические конструкции с частицами *дай (те)*, *давай (те)* в императивных предложениях 31

Канафьева А.В.

Функционально-семантический аспект некоторых типов риторических высказываний 37

Корнейчук С.П.

Семантическое поле концепта «красота» как философская и лингвистическая проблема 43

Мкртычян С.В.

Коммуникативно-прагматический потенциал критического высказывания в деловом межличностном взаимодействии 49

Папуша И.С.

Особенности структуры сложного синтаксического целого 56

Сергеева Ю.М.

Художественный текст в свете современных лингвистических теорий (к постановке проблемы) 63

Чумак-Жунь И.И.

Поэтическая языковая личность как субъект дискурсивного смыслообразования 70

Шаталова О.В.

Служебные части речи, образованные от глагола *быть* 77

Публикации аспирантов

Анисимов Д.Г.

Персональные значения в оптативных полипредикативных конструкциях с союзом *чтобы* 82

Воробьева И.О.

История наименований некоторых денежных единиц русского государства в XV – XVI вв. 88

Михеева А.А.

Состав и значение имен собственных для создания романного текста 93

Одинцова М.В.

Чем пахнут люди в прозе и лирике И.А. Бунина: лексико-стилистический аспект характеристики персонажа 99

Пешехонова Т.Н.

- Формирование языковых и лингвистических знаний в структуре ассоциативно-вербальной сети 106

Третьякова О.Д.

- Возможность употребления неопределённых местоимений без маркеров неопределённости в зависимости от онтологической категории 112

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллина А.Ш.

- Интертекстуальные связи в современной прозе А. Генатулина 120

Горланов Г.Е.

- К вопросу об адресате в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Валерик» 126

Лунина И.Е.

- «Северные рассказы» Дж. Лондона в контексте осмысления проблемы межрасовых отношений 134

Меньшиков Т.В.

- Мотивы смирения и самоотречения в творчестве А.А. Блока 141

Новикова Н.В.

- Повесть В. Ропшина «Конь бледный». Идеологическая парадигма и литературно-художественная ретроспекция 141

Палий Е.Н.

- Салонная культура России в конце XIX-начале XX вв. 156

Переяшкин В.В.

- Устно-речевая стилистика повествовательных ракурсов в романе К. Маккаллера «Отражения в золотом глазу» 161

Федосеева Е.Н.

- Жалобы библейского Иова в поэтической интерпретации Е.А. Боратынского 166

Шмелёва А.В.

- Литературная судьба первых публикаций «Бориса Годунова» А.С. Пушкина 173

Публикации аспирантов

Бурдакова Т.В.

- Смыслы и образы на пересечении реального, идеального и фантастического в пьесе А.Н. Островского «Снегурочка» 182

Забаяева Е.Ю.

- Проблема интерпретации текстов произведений Э.А. По в ранних русских переводах 189

Миронова Е.А.

- Структурные доминанты хронотопа в автобиографических романах Андрея Белого «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» 195

Симбирцева Н.Ю.

- Петербург и Москва начала XX века в литературных портретах русского зарубежья 201

Стратийчук Е.А.

- Роль Н.В. Гоголя в «Современнике» А.С. Пушкина 207

Шимилина Е.В.

- Интерпретация античных мифов в романе Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» 213

Оплата статей сторонних авторов (не аспирантов МГОУ) происходит после принятия статьи ответственным редактором предметной серии и должна покрыть расходы на публикацию.

Краткие сведения о «Вестнике МГОУ»

Научный журнал «Вестник Московского государственного областного университета» основан в 1998 году

Многосерийное издание университета – «Вестник МГОУ» – включено в перечень ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук в соответствии с решением президиума ВАК России 6.07.2007г.* (См. Список на сайте ВАК, редакция апреля 2008 г.).

В настоящее время публикуется 10 серий «Вестника МГОУ», каждая из серий будет выходить 4 раза в год, все 10 – в рекомендательном списке ВАК (см.: **прикреплённый файл** на сайте www.mgou.ru).

Первый номер 2008 г. по всем сериям подписывается в печать 5 февраля, второй- 5 мая, третий - 5 августа, четвертый - 5 ноября; с этой даты статью можно указывать в рефератах.

Подписка на Журнал осуществляется через Роспечать или непосредственно в издательстве МГОУ

Подписные индексы на серии «Вестника МГОУ»

в каталоге «Газеты и журналы», 2008, Агентство «Роспечать».

Серии: «История и политические науки» - 36765; «Экономика» - 36752; «Юриспруденция» - 36756; «Философские науки» - 36759; «Естественные науки» - 36763; «Русская филология» - 36761; «Лингвистика» - 36757; «Физика-математика» - 36766; «Психологические науки» - 36764; «Педагогика» - 36758.

В «Вестнике МГОУ» (всех его сериях), публикуются статьи не только работников МГОУ, но и других научных и образовательных учреждений России и зарубежных стран. **Журнал готов предоставить место на своих страницах и для Ваших материалов.**

Для публикации статей в сериях «Вестника МГОУ» необходимо по электронному адресу vest@mgou.ru прислать в едином файле (в формате Word) следующую информацию:

- а) авторскую анкету:
 - фамилия, имя, отчество (полностью);
 - ученые степень и звание, должность и место работы/учебы или соискательства (полное название, а не аббревиатура);
 - адрес (с индексом) для доставки Ваших номеров журналов согласно подписке;
 - номер контактных телефонов (желательно и мобильного);
 - номер факса с кодом города;
 - адрес электронной почты;
 - желаемый месяц публикации;
- б) аннотацию на русском и одном из иностранных языков (примерно по 400 знаков с пробелами);
- в) текст статьи;
- г) список использованной литературы.

Оплата плановых статей сторонних авторов происходит после принятия статьи ответственным редактором предметной серии и должна покрыть расходы на ее публикацию.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается. Статьи аспирантов МГОУ печатаются в первую очередь, статьи аспирантов других вузов по мере возможности, определяемой в каждом конкретном случае ответственным редактором предметной серии. Оплата статей сторонних авторов (не аспирантов) после принятия статьи ответственным редактором предметной серии должна покрыть издательские расходы «Вестника МГОУ» на ее публикацию.

Требования к отзывам и рецензиям

К предлагаемым для публикации в «Вестнике МГОУ» статьям прилагается отзыв научного руководителя (консультанта) и рекомендация кафедры, где выполнена работа. Отзыв заверяется в организации, где работает рецензент. Кроме того, издательство проводит еще и независимое рецензирование.

В рецензии (отзыве) обязательно 1) раскрывается и конкретизируется исследовательская новизна, научная логика и фундированность наблюдений, оценок, выводов, 2) отмечается научная и практическая значимость статьи, 3) указывается на соответствие ее оформления требованиям «Вестника МГОУ». Замечания и предложения рецензента, если они носят частный характер, при общей положительной оценке статьи и рекомендации к печати не являются препятствием для ее публикации после доработки.

Автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул, цифр. Просим авторов тщательно сверять приводимые данные.

По финансовым и организационным вопросам публикации статей обращаться в Объединенную редакцию «Вестника МГОУ»: vest@mgou.ru. Конт.тел. (499)265-41-63 Наш адрес: ул. Радио, д.10А, комн.98.

График работы: с 10 до 17 часов, в пятницу - до 16 часов, обед с 13 до 14 часов. Потапова Ирина Александровна. Начальник отдела по изданию «Вестника МГОУ» профессор Волобуев Олег Владимирович.

Более подробную информацию можно получить на сайте www.mgou.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

1. Для публикации научных работ в выпуске серии «Русская филология» «Вестника МГОУ» принимаются статьи на русском языке с аннотацией на русском и английском языках. При этом публикуются научные материалы преимущественно докторов и кандидатов наук, докторантов, аспирантов, соискателей, преподавателей вузов.
2. Объем статьи – не более 16 тысяч знаков.
3. Необходимо сдать дискету с электронным вариантом и распечатку на бумажном носителе (1 экземпляр). В материалы следует включить сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью), место работы или учебы (должность), ученая степень, ученое звание, домашний адрес, контактный телефон. К материалам аспирантов и докторантов приложить отзыв научного руководителя (консультанта) и рекомендацию кафедры, на которой выполняется работа.
4. Текст статьи оформляется в соответствии со следующими требованиями: 1) текстовый редактор Microsoft Word for Windows; 2) межстрочный интервал – 1,5; 3) верхнее поле – 2 см, нижнее – 3 см, левое – 3 см, правое – 1,5 см; 4) шрифт Times New Roman; 5) кегль – 14; 6) страницы не нумеруются; 7) выравнивание по ширине; 8) перенос не задается.
5. Иллюстративный материал (слова, словосочетания, предложения) печатается курсивом без **кавычек**; семантика языковых единиц печатается обычным шрифтом и выделяется ‘английскими кавычками’: Речь. ‘Способность говорить, говорение’; дефиниция слова, взятая из словаря, должна быть паспортизирована последующей ссылкой на словарь в примечаниях.
6. На первой строке у правого поля полужирным курсивом печатаются **сначала инициалы**, затем фамилия автора. Через строку по центру – название статьи прописными буквами полужирным шрифтом. Ссылки в тексте цифровые, сквозная нумерация в квадратных скобках. **Концевые сноски исключаются**. В конце статьи через строку прописными буквами полужирным шрифтом пишется **ПРИМЕЧАНИЯ**.
7. Редакционная коллегия оставляет за собой право не рассматривать материалы, оформленные без учета перечисленных требований. Присланные материалы не возвращаются. В случае принятия статьи условия публикации оговариваются с ответственным редактором.

Ответственный редактор серии «Русская филология» – доктор филологических наук профессор *Лекант Павел Александрович*, **зам. отв. редактора** – доктор филологических наук профессор *Шаповалова Татьяна Егоровна*.

Адрес редколлегии серии «Русская филология» «Вестника МГОУ»: 107005, г. Москва, ул. Ф. Энгельса, д. 21-а, МГОУ, комн. 105. Телефон (495) 265-08-07.

ВЕСТНИК
Московского государственного
областного университета

Серия
«Русская филология»

№ 4

Подписано в печать: 05. 11. 2008.
Формат бумаги 60x86 /₈. Бумага офсетная. Гарнитура «SchoolBookC».
Уч.-изд. л. 15,5. Усл. п. л. 14. Тираж 500 экз. Заказ № 167.

Издательство МГОУ
105005, г. Москва, Радио, д. 10а.