

Вестник

***Московского государственного
областного университета***

**СЕРИЯ
«РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

№ 2

**Москва
Издательство МГОУ
2007**

Вестник

*Московского государственного
областного университета*

**СЕРИЯ
«РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

№ 2

Москва
Издательство МГОУ
2007

**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». – № 2. – 2007. – М.: Изд-во МГОУ.
– 318 с.

Вестник МГОУ (все его серии) является рецензируемым и подписным изданием, предназначенным для публикации научных статей докторантов, а также аспирантов и соискателей (См.: Бюллетень ВАК № 4 за 2005 г., с. 5).

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

ISBN 978-5-7017-1118-9

© МГОУ, 2007

© Издательство МГОУ, 2007

Содержание

РУССКИЙ ЯЗЫК

А.А. Боронин

Ментальный образ художественного текста: о результатах психолингвистического эксперимента.....7

А.Г. Гладышев

Значение динамичности в системе способов глагольного действия.....14

Т.А. Гридина, В.В. Полухина

Игровой фразеологический дискурс молодежного жаргона.....18

В.А. Лаврентьев

Лицо в различных частях речи.....22

П. А. Лекант

О категориальном статусе наречия.....31

Т.М. Свиридова

Обстоятельственные конкретизаторы в конструкциях с семантикой согласия/несогласия.....34

Публикации аспирантов

А.С. Ачекина

Императив с обязательным отрицанием: семантика и средства выражения.....40

З.Р. Дохова

Градационная теория статуса обращения.....44

И.А. Исаева

Градационные отношения глаголов со значением физического и психологического состояния субъекта в произведениях М.А. Булгакова.....48

М.С. Караваяев

Актантная метонимия прилагательных, сочетающихся с соматизмами.....52

К.В. Лаврентьева

О природе сложных предложений с присоединительными отношениями.....58

Т.А. Остапенко

Интенциональная заданность нечлененых предложений.....62

Н.Н. Панина

Функции газетного заголовка.....66

Т.Н. Пешехонова

Ассоциативно-грамматический подход к описанию русского языка в учебных целях.....69

Л.А. Полищук

Родо-видовая группа «наименования предметов одежды для защиты ног» в говорах камчадалов.....71

Ю. И. Почкалова

Особенности функционирования окказионализмов в поэзии В. Высоцкого.....75

Н.С. Редькина

Синонимия и вариантивность как основные тенденции развития лексики и фразеологии русского литературного языка XVIII века.....79

О.А. Россолова

Коммуникативная координация речевого поведения (перформативные высказывания).....83

О.В. Руднева	
Концептуализация природного пространства в рассказах И.А. Бунина.....	87
А.Д. Салманов	
Условия функционирования вариантных падежных форм существительных мужского рода единственного числа предложного падежа в симбирской письменности второй половины XVII – середины XVIII веков.....	91
О.В. Сарайкина	
Семантика запрещения в перформативном высказывании.....	95
Л.В. Станинова	
Особенности словообразовательной семантики имен существительных, называющих месяцы в русском языке.....	99
Е. Г. Федулова	
Реализация прошедшего синтаксического времени в спрягаемо-глагольных безличных предложениях.....	103
И.Н. Хохлова	
Из истории проникновения южноафриканских слов в русский язык.....	106
Е. Е. Шеншина	
Морфологический статус слова <i>соответственно</i>	109
В.В. Юнцев	
Терминологическая лексика в процессе создания окказиональных метафор.....	113
ЛИТЕРАТУРА	
М.Г. Анищенко	
Проблема генезиса понятия «драма абсурда» (обзор западных критических исследований).....	116
В.Б. Белукова	
Любовь во дни террора: рассказ, повесть, драма Е.Н. Чирикова о гражданской войне.....	122
А.С. Джанумов	
Пространство и время в христианской легенде.....	127
Т.И. Дронова	
Платоновский код романа Д.С. Мережковского «Юлиан Отступник».....	131
Д.Н. Жаткин, А.А. Рябова	
С.Т. Кольридж и М.Ю. Лермонтов (к вопросу о литературной преемственности).....	138
Э.В. Захаров	
Славянский вопрос в письмах Ф.И. Тютчева Ю.Ф. Самарину.....	143
Н.М. Копытцева	
Поэма А.К. Толстого «Дракон» в свете христианской аксиологии.....	151
В.А. Коханова	
Архетип женщины в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия».....	159
А.Н. Кузина	
Православная Россия в творчестве В.Г. Распутина.....	167
С.Н. Лебедева	
«О новой жизни писать трудно...» (письма И.М. Касаткина к С.П. Подьячеву)..	174
И.Е. Лунина	
Образ промышленной цивилизации в творчестве Д. Лондона.....	181

Е.Г. Местергази	
О «документальных» жанрах.....	188
И.П. Михайлова	
«Мои шаги — так скорбно малы». Личность и поэзия В.В. Бородаевского.....	195
Н.В. Новикова	
Р.В. Иванов-Разумник — литературный редактор и критик журнала «Заветы» — о дебюте акмеистов.....	200
В.А. Петишева	
Сакрализация духовности в романе Л.М. Леонова «Пирамида».....	210
Ю.С. Серенков	
Традиция американской Артурианы в годы становления национально-культурной идентификации США.....	216
С.А. Щербаков	
Образ сада в творчестве Николая Клюева.....	223
<u>Публикации аспирантов</u>	
И.В. Алексашина	
Герой и автор в романе И. С. Тургенева «Дым».....	231
Е.В. Андрианова	
Путь А.В. Вампилова к драме: в поисках своего жанра.....	235
Е.А. Аникейчик	
Пейзажные образы в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина (мотив одинокого дерева).....	239
М.В. Афанасьева	
О. Вилье де Лиль-Адан — новеллист.....	242
Е.О. Белоусова	
Религиозная символика колокольного звона в поэзии 1820-нач.1830-х гг.....	245
В.Е. Беляева	
Пространственно-временные характеристики пьес Т. Стоппарда «Настоящий инспектор Хаунд» и «После Магритта».....	249
Н.В. Дворянова	
Семья — народ — Россия в романе В.И. Белова «Кануны».....	253
Л.Н. Ефимова	
Сказочный мир Клайва Стейплза Льюиса («Хроники Нарнии»).....	257
Ф.Х. Занукоева	
О роли фольклорной традиции в формировании балкарской прозы.....	261
О.Г. Князева	
Мифология и импрессионизм в рассказе Б. К. Зайцева «Полковник Розов».....	265
Н.А. Котова	
Духовная поэзия в современном литературном процессе.....	269
О.А. Медведева	
Конструирование «прочного сюжета по законам западного мастерства» (трансформация эпизода из романа Гюго «Отверженные» в «Рассказе о простой вещи» Лавренёва).....	273
И.М. Меркулов	
Элементы славянского барокко в поэзии К.Д. Бальмонта 1920 — 1930-х годов.....	278
Э.В. Нерсесова	
Еще один взгляд на диалог двух культур в романе Генри Джеймса «Американец».....	282

<i>Е.О. Нурмухамедова</i>	
«Гомо абнегус» и «неплатонова» политическая система.....	286
<i>О.А. Орлова</i>	
Мотив воскрешения и второго пришествия в романах М. А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита».....	290
<i>И.В. Рыбакова</i>	
Мотив «дом — бездомье» в романе Ю. Буйды «Ермо».....	294
<i>Д.В. Серегина</i>	
Владимир Лакшин — критик в «Новом мире» А. Твардовского.....	298
<i>В.М. Стержанова</i>	
Авторская песня Михаила Круга: аксиологический аспект.....	302
<i>Е.А. Стратийчук</i>	
Публикации Н.В. Гоголя в «Литературной газете» А.А. Дельвига и А.С. Пушкина.....	306
<i>А.М. Султанова</i>	
Философия счастья и смысла жизни в романе А.И. Солженицына «В круге первом».....	310
<i>Е.К. Холодкова</i>	
Роль внесюжетных элементов в романе В.П. Астафьева «Прокляты и убиты».....	314

РУССКИЙ ЯЗЫК

А.А. Боронин

МЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: О РЕЗУЛЬТАТАХ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

В результате прочтения художественного произведения создаётся «аллотекст», который бытует в сознании реципиента. Есть все основания утверждать, что это ментальное образование – текстовая проекция – неоднородно, оно состоит из нескольких симбиотичных подструктур, отличающихся функционально-динамической соотнесённостью. Одним из факторов, обуславливающих специфику каждой подструктуры, является то, насколько полно некоторый элемент внешней речи (часть языковой ткани художественного произведения) нашёл отражение в сознании реципиента, насколько чётко след, оставленный этим элементом в сознании читателя.

Учитывая обозначенный фактор, можно предположить, что проекция текста представлена трансгрессивной и регрессивной ментальными конструкциями (подструктурами).

Сущностная черта трансгрессивной ментальной конструкции – «концентрированность» семантического признака, репрезентируемого первоначально в несколько ослабленном виде. К текстолингвистическим средствам, стимулирующим создание этой подструктуры, относятся повтор, помещение языковой единицы в сильные позиции текста (в заглавие, эпиграф, в начальный и конечный абзацы) и др. (Подробнее о трансгрессивной ментальной подструктуре/конструкции см.: [1].)

Под выражением «регрессивная ментальная подструктура» подразумевается феномен потери некоторых смыслов, заложенных в лингвистических единицах текста, связанный с тем, что эти смыслы по объективным или субъективным причинам не попали в читательский «фокус интерпретации».

Механизм формирования регрессивной ментальной конструкции, вероятно, таков. Чтобы в полной мере понять значимость семантического признака, следует переключиться на иной признак. Но реципиент текста не всегда может выделить корреспондирующий признак – потенциальный коррелят, и тогда исходный признак подавляется, ослабляется (регрессирует), ведь его подлинная сущность не раскрывается в силу множественности потенциально корреспондирующих элементов в художественном тексте. Существование регрессивной ментальной конструкции связано также с недостаточным знанием языкового кода, который используется для создания литературного произведения, с денотативной перегруженностью текста (частое использование мета-

фор) и с другими обстоятельствами.

В проекции текста есть особая подструктура, вербализация которой а priori вызывает трудности. Такую подструктуру мы называем лакунарной ментальной конструкцией. Её наличие обусловлено несколькими факторами, одним из которых является то, что лишь некоторая часть концептов имеет «системную языковую номинацию» [2], то есть из-за «пробелов» в языковой системе отсутствует чёткое «связывание» концепта и объективного в своей единичности и конкретности знака. Нетрудно заметить, что существование лакунарной ментальной подструктуры определяется своеобразной недостаточностью языкового материала, в то время как существование регрессивной ментальной конструкции предопределено избыточностью языкового материала, представленного в словесно-художественном произведении.

Наличие ментальных подструктур верифицируется экспериментально. Мы провели исследование с привлечением 130 испытуемых (далее – ии.) – студентов Московского государственного медико-стоматологического университета. Все ии. – граждане РФ, родным языком для подавляющего большинства является русский (92,3 %). Возрастной диапазон – от 16 до 37 лет, средний возраст – 18,6 лет. 34,6 % ии. – юноши, 65,4 % ии. – девушки. Средний балл общей успеваемости по аттестату (или диплому о среднем специальном образовании) – 4,46. Средний балл по литературе по аттестату (или диплому о среднем специальном образовании) – 4,17. В ходе эксперимента ии. предлагалось выполнить задания, представленные в следующих формулировках: *Изложите все факты, связанные с содержанием пьесы «Горе от ума»* (п. 8 анкеты) и *Опишите свои чувства, эмоции, ассоциации, связанные с текстом названной пьесы* (п. 9 анкеты).

Факт существования регрессивной ментальной подструктуры становится наиболее очевидным после анализа системы фикциональных субъектов (персонажей произведения), представленной в проекции текста – именно эта система придаёт проекции текста устойчивость, определяет её стабильность. Результаты эксперимента недвусмысленно указывают на то, что представленная в тексте система фикциональных субъектов в процессе перехода на ментальный уровень реципиента заметно преобразуется. Это преобразование выражается в свёртывании первоначальной структуры (ср. с процессом ретракции в понимании В.Г. Борботько [3]) – в сознании читателя закрепляются языковые номинанты лишь *главных* актантов. Частота ссылок на персонажей пьесы значительно варьирует: Чацкого в своих ответах упоминают 107 испытуемых, Софью – 79, Молчалина – 61, Фамусова – 47, Лизу – 16, Скалозуба – 11. Таким образом, конечный момент индивидуальной интерпретации характеризуется редукцией системы фикциональных субъектов: в «светлую зону» сознания попадают, как правило, имена лишь двух, трёх или четырёх персонажей.

Если говорить о средствах номинации фикциональных субъектов, которыми пользуются ии., то при первом приближении можно констатировать: ии. оперируют, в основном, языковыми единицами, присутствующими в первичном тексте, – именами собственными. Однако отмечаются случаи, когда происходит отказ от использования имён собственных, что «высвечивает» регрессивную ментальную подструктуру, ведь подобные случаи указывают на нечёткость образа текста в сознании реципиентов: *какой-то военный (почти генерал); пожилые люди; интеллигенция; «говорящие» фамилии; глухой*

граф; графиня с собачкой; он поругался с персонажем одним; бунтарь, умный человек (фамилию не помню) [о Чацком]; девушка (не помню, как зовут) [о Софье]; служанка [о Лизе]. О меньшей степени нечёткости текстового образа свидетельствует искажение имён собственных: *Чатский, Чадский, Молчанов, Молчанский, Молчанин.*

Ии. тяготеют к использованию однокомпонентных (простых) имён собственных в тех случаях, когда в исходном тексте имеются двух- и трёхкомпонентные аналоги: ср. следующие номинативные цепочки (в круглых скобках указывается количество одинаковых ответов, а в квадратных – вариант имени, взятый из исходного текста):

Чацкий (89) – Чатский (7) – Чадский (7) – Александр Андреевич Чацкий (3) – Чацкий Александр (1) [Александр Андреевич Чацкий];

Софья (76) – София (1) – Софья Павловна Фамусова (1) – Софья Павловна (1) [Софья Павловна];

Молчалин (58) – Молчанин (1) – Молчанский (1) – Молчанов (1) [Алексей Степанович Молчалин];

Фамусов (45) – Павел Афанасьевич Фамусов (2) [Павел Афанасьевич Фамусов];

Скалозуб (10) – Сергей Сергеич (1) [Скалозуб, Сергей Сергеич];

Загорецкий (2) [Антон Антонович Загорецкий].

Некоторые ответы ии. дают представление о феномене интертекстуальности, присущем языковому сознанию: в ментальном образе текста появляются «асистемные» фикциональные субъекты (или, точнее, «асистемные» обозначения персонажей): *Свидригайлов (2), Чичиков (1), Сонечка (может быть, Мармеладова) (1), Обломов, вроде бы (1).*

С течением времени первичный текст и «аллотекст» могут удаляться друг от друга, и тогда на уровне читательского сознания образ текста включает в себя фантомные имена и «альтернативные» изгибы сюжетной линии, смещённый хронотоп: *Иван (1), Марья (1), Екатерина (1), слуга (не помню, как зовут, но помню, что в имени [есть] буква «ф» (1), мать Софьи (1).* Ср. также: *Выпадение Молчалина из окна. / Падение Софьи с лошади. / Захолустье. Мещанство. Финальная сцена в театре. / Чацкий приехал в город и представился ревизором* (ещё один пример, «высвечивающий» интертекстуальный характер языкового сознания) / *Чацкий приезжает в Петербург и решает навестить дочь Фамусова* (изменение места действия).

50 % анкет содержат ссылки на первоисточник – в общей сложности зафиксировано 112 цитат. Наряду со случаями неискажённой цитации встречаются трансформированные варианты (аллотексты) исходного текста. Подобные аллотексты являются элементами регрессивной ментальной подструктуры. Аллотексты создаются в результате лексического замещения, изменения грамматической формы слова, распространения цитируемой фразы и т.д. (астериск указывает на искажённые цитаты):

Счастливые часов не наблюдают. (7), Влюблённые часов не наблюдают. (7); Дистанции огромного размера. (1), Дистанция огромного размера.* (1); Служить бы рад, прислуживаться тошно. (5), Служить готов, прислуживаться тошно.* (2), Служить бы рад, да прислуживаться тошно.* (1); что будет говорить княгиня Марья Алексевна !* (1) [нужно: станет].*

Анализируя приводимые в анкетах цитаты, нельзя не заметить следую-

щую тенденцию: ситуация, воспроизводимая в цитате, приобретает первоначально не свойственную ей автосемантичность. Текстовая ситуация будто бы расщепляется: второстепенные денотаты остаются за пределами читательского внимания, вследствие чего возникает новая – «универсальная» – ситуация, отчуждаемая от пространственно-временных ориентиров (В квадратных скобках приводится ближайший контекст цитируемой части, который опущен в ответах.):

[Пиши: в четверг, одно уж к одному,
А может, в пятницу, а может, и в субботу,
Я должен у вдовы, у докторши, крестить.]

Она не родила, но по расчету
По моему: должна родить... [4]

[За третье августа; засели мы в траншею:]

Ему дан с бантом, мне на шею. [5]

Элиминация пространственно-временных ориентиров – ещё одно свидетельство существования регрессивной ментальной подструктуры.

Элиминируются и отдельные структурные компоненты текста. Так, направление луча читательской рефлексии непосредственно на название эксплицитно выражено лишь в 8,46 % ответов (например: *Название вызывает удивление, поскольку оно странное. Как может быть горе от ума?*). Таким образом, название как опознавательный знак объекта интерпретации отдельному истолкованию не подвергается, то есть ии. игнорируют тактику «смещенной» интерпретации, рассматривая заголовок литературного произведения как метатекстовое образование, «недостойное» интерпретативных усилий.

Установлено, что при ответе на п. 8 анкеты ии. оперируют пространственными указателями в 10 раз чаще, чем временными указателями. Среди средств, выражающих категорию пространства (исчислялись только знаменательные слова), наиболее многочисленны глаголы со значением движения *покинуть, удалиться, возвратиться, ехать, приехать, уехать* (44,14 %), существительные *дом, комната* (17,85 %), топонимы *Москва, Петербург, Саратов, Россия* (16,06 %).

В триаде концептов культуры «пространство – время – число» самым важным является концепт «время», «ибо сквозь его призму воспринимается нами всё сущее в мире, всё доступное нашему уму и нашему истолкованию» [6]. Однако при обрисовке «фактуальной» канвы пьесы языковое сознание испытуемых в первую очередь актуализирует концепт «пространство», что и определяет манеру построения дискурса. В этом, по всей видимости, и заключается специфика когнитивной стратегии хранения информации о прецедентном тексте [7], присущей русской языковой личности, то есть языковой личности, понимаемой как теоретический конструкт, как «культурно специфический когнитивно-дискурсивный инвариант» [8].

Помимо ментальных конструкций, субстратом для возникновения которых служит текст как инструмент, моделирующий предметность (ср.: «оно /сознание. – А.Б./ и *есть* /курсив И.Ж. – А.Б./ сам предметный мир, и никакого другого сознания нет и не может быть. Имея дело с предметами <...>, мы имеем дело с сознанием» [9]), заманчиво гипостазировать наличие еще одной. Эту подструктуру создаёт «способность мысленного диалога с самим собой» [10], или тот аутодиалог, в структуру которого входят «*понимание себя как субъек-*

та мышления /выделено мной. – А.Б./, дифференциация «своих» и «чужих» мыслей, осознание ещё не решенной проблемы как именно своей, осознание своего отношения к проблеме ..., мотивов своей мыслительной работы» [11]. Таким образом, органической чертой этой ментальной конструкции является рефлексия, то есть наличие знания интерпретатора о своих способностях классифицировать поступающую к нему извне (в нашем случае – через чтение текста) информацию, распределять её в соответствии с рубриками собственного опыта. На уровне этой ментальной конструкции происходит максимальное отчуждение от конкретных признаков текстового денотата и одновременное осознание его во всей целостности, поскольку сущностным атрибутом данной конструкции является мыслительная операция по нахождению такого признака текстового денотата, который бы обнимал наиболее важные его стороны, схватывал бы само существо текстового денотата. Таковы, например, признак «юмористическое», который зиждется на смягченном отношении «к недостаткам жизненных явлений, поведению людей» [12], или же признак «сатирическое», возникающий вследствие осуждения, отрицательной оценки «социально значимого объекта» [13].

Можно предположить, что в рамках описываемой ментальной конструкции формирование смысла происходит в разных аксиологических плоскостях: вместе с оценкой текстовой ситуации реципиент оценивает и собственные интерпретационные способности. Считая своё толкование денотатов различной сложности (ситуаций), содержащихся в тексте, адекватным, индивид одновременно воспринимает себя как успешного интерпретатора, с чем, вероятно, связывается гедонистический момент интерпретативного процесса (вспомним в связи с этим мнение В.З. Санникова о том, что различные разновидности языковой шутки внушают чувство превосходства или «довольство по поводу исправности <...> интеллекта» [14]). Успешность мыслительной операции по нахождению «универсального» признака текстового денотата свидетельствует о самодостаточности опыта реципиента: обретаемый смысл являет собой плод парадигматического сопряжения в сознании сходных ситуаций, усвоенных индивидом, ставших частью его опыта. Рефлексивная ментальная подструктура возникает на основе синтеза сходных ситуаций, последние как бы сливаются воедино, накладываются друг на друга, одновременно отражаясь в сознании через присущие им всем признаки, признаки-интеграторы. Описываемая когнитивная процедура есть инструмент, расширяющий внутренний горизонт интерпретатора и позволяющий при этом уйти от излишней предметности или, точнее, перевести её на второй план, одновременно выделяя, акцентируя личностные установки. Вместе с тем, помыслить автономное существование этой конструкции, её существование в полном отрыве от фактов фикционального мира, естественно, невозможно.

Выявить рефлексивную ментальную подструктуру помогают п.п. 10 и 11 анкеты: *«Как Вы оцениваете степень сложности произведения «Горе от ума» для понимания всех его смыслов? Варианты ответов: 1 – очень простой; 2 – простой; 3 – в меру сложный; 4 – сложный; 5 – очень сложный» и «Как Вы считаете, поняли ли Вы смысл этой пьесы? Оцените свое понимание пьесы в баллах. 1 – соответствует минимальному пониманию текста, 5 – максимальному пониманию текста (обвести нужное)».*

Любопытно то, что в целом самооценка интерпретативных способностей

испытуемых далека от максимально высокой: средний балл, полученный в результате анализа всех ответов в пункте 11 – 3, 47. При этом 24,8 % из числа всех ии., ответивших на этот вопрос анкеты, претендуют на абсолютное понимание смысла пьесы. О низком уровне понимания текста (1 и 2 балла по пятибалльной шкале) заявили 16,12 % ии. (1 балл – 4,96 %, 2 балла – 11,16 %). Однако о «максимальном» понимании текста пьесы (5 баллов) ии. говорили в пять раз чаще, чем о «минимальном» (1 балл).

Большинство ии. считают текст пьесы в меру сложным для понимания всех его смыслов (67,2 %). Никто не высказал мысль о том, что произведение А.С. Грибоедова является очень простым для понимания, при этом 11,9 % ии. полагают, что пьеса проста для понимания, 21 % ии. – сложна и лишь 3,3 % ии. – очень сложна для понимания всех её смыслов.

Выяснилось, что ии. экономят свои интерпретативные усилия, либо вообще отказываясь от интерпретации произведения (в ряде случаев отказ объясняется тем, что из-за давности рецепции произведения лакунарная ментальная подструктура вытесняет все остальные компоненты текстовой проекции: *Стыдно, что не помню содержание текста. / С годами всё забыто, лишь поверхностные воспоминания.*), а также связанного с ним вертикального контекста (о последнем понятии см. [15; 16; 17; 18; 19; 20; 21]), либо ограничиваясь краткими ответами, преимущественно оценочного типа (*вполне даже интересно, хорошее произведение / не лучшее произведение, что я читала*), или же пользуясь работой, проделанной предшествующими поколениями толкователей текста. Говоря о последней тенденции, мы имеем в виду традиционную (конвенциональную) интерпретацию, которая «просвечивает» в ответах ии.: *Чацкий – человек нового времени, выступающий против старых устоев и предрассудков <...>*. Случаи нетривиального истолкования «смыслокомплекса», порожденного текстом, единичны.

Итак, прецедентность текста может обуславливаться не только тем, что в сознании читателя отражается фактологическая (денотативная) база словесно-художественного произведения, но и тем, что реципиенты усваивают конвенциональную интерпретативную схему. Важным является и то, что степень прецедентности словесно-художественного произведения варьирует при рассмотрении текста как достояния *индивидуального* сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Боронин А.А. Трансгрессивная ментальная подструктура как часть проекции художественного текста (к анализу персонажных субтекстов) // Объединённый научный журнал. – 2006. – № 20. – С. 58-61.

2. Стернин И.А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях // Вопросы когнитивной лингвистики / Ин-т языкознания РАН, ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2004. – № 1. – С. 65.

3. Борботько В.Г. Принципы формирования дискурса: от психолингвистики к лингвосинергетике. – М., 2006. – С. 97-100.

4. Грибоедов А.С. Горе от ума: Комедия / Вступ. ст. и коммент. Н. Марченко. – М., 2006. – С. 58.

5. Там же. – С. 69.

6. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. – Минск, 2004. – С. 71.

7. Павлов Д.Н. О некоторых проблемах определения термина «когнитивная стратегия» // Вопросы когнитивной лингвистики / Ин-т языкознания РАН, ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2006. – № 2. – С. 64.

8. Гришаева Л.И. Индивидуальное использование языка и когнитивно-дискурсивный инвариант «Языковая Личность» // Вопросы когнитивной лингвистики / Ин-т языкознания РАН, ТГУ им. Г.Р. Державина. – 2006. – № 1. – С. 17.

9. Журавлёв И.В., Никитина Е.С., Сорокин Ю.А., Реут Д.В., Тхостов А.Ш. Психосемиотика телесности / Под общ. ред. И.В. Журавлёва и Е.С. Никитиной. – М., 2005. – С. 145.

10. Пищальникова В.А. Общее языкознание: Учеб. пособие /Ред. Базина А.И. – Барнаул, 2001. – С. 11.

11. Тихомиров О.А. Психология мышления. – М., 2002. – С. 217.

12. Бурсикова Н.А. Филологическое чтение английской художественной литературы в терминах тембральных оппозиций: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1992. – С. 8.

13. Тремасова Г.Г. Языковые средства выражения сатирического смысла (английская и американская художественная литература и публицистика XX в.): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979. – С. 1.

14. Санников В.З. Об истории и современном состоянии русской языковой игры // Вопросы языкознания. – 2005. – № 4. – С. 3-4.

15. Задорнова В.Я. Филологические основы перевода поэтического произведения: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1976. – С. 4.

16. Полубиченко Л.В. К обоснованию и развитию понятия «вертикальный филологический контекст» (на материале английской поэзии): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979. – С.1.

17. Черезова Т.Л. О сопоставительном изучении вертикального контекста художественного произведения (на материале творчества Энтони Троллопа и Ч.П. Сноу): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1985. – С. 1.

18. Храменков А.Г. Роль эпиграфа в семиотической организации англоязычного художественного прозаического текста: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 1983. – С. 13-14.

19. Андросенко В.П. Цитата как элемент сообщения и как фактор эстетического воздействия: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1988. – С. 1.

20. Сомова Е.В. Лингвопоэтические средства выражения авторского отношения к персонажу: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989. – С. 9.

21. Вербицкая М.В. Филологические основы литературной пародии и пародирования (на материале современного английского языка): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1981. – С. 4.

ЗНАЧЕНИЕ ДИНАМИЧНОСТИ В СИСТЕМЕ СПОСОБОВ ГЛАГОЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

Категория – научное понятие, выражающее наиболее общие свойства и связи явлений действительности. Явление динамичности, наиболее ярко проявляющееся в разговорной речи, находит свое отражение и в собственно языковой системе. Динамичный – это богатый движением, действием. При этом движение и действие могут иметь различную интенсивность, то есть напряженность и усиленность. Поэтому динамичность можно связать с лексико-грамматическими разрядами глаголов, называемыми способами глагольного действия.

Данные группировки глаголов различаются между собой характером представления протекания действия. Семантика тесно связана с особенностями словообразовательных формантов, участвующих в образовании той или иной группы, если рассматривать формально выраженные способы глагольного действия. Способы глагольного действия тесно связаны с категорией вида. Глаголы одних групп в большинстве своем являются глаголами только совершенного вида, других – только несовершенного вида. Однако такая оппозиция не является абсолютной, так как многие глаголы различных способов глагольного действия имеют видовую пару.

А.В. Бондарко отмечает, что «актуальное настоящее предполагает выражение конкретного действия, протекающего в момент речи, но совершенный вид не может выразить самый процесс, динамику протекания действия...», а «несовершенный вид может выражать развивающийся процесс...». [1] Но глаголы совершенного вида определенных способов глагольного действия, напротив, имеют некоторую степень интенсивности, тесно связанную с динамикой. Это может быть связано с тем, что образуются такие глаголы от глаголов несовершенного вида. Таковыми являются, например, глаголы интенсивно-результативного способа действия: «в большинстве случаев полноту и исчерпанность результата, тщательность, иногда – в сочетании со значением интенсивности и экспрессивности действия». Так как данные группировки глаголов характеризуются как семантико-словообразовательные, то эти значения придаются определенными аффиксами. Например, глаголы с префиксом *вы-* имеют значение «интенсивной завершенности». Они образуются от глаголов несовершенного вида: *чистить* – *вычистить*, *гладить* – *выгладить*. Также может присоединяться постфикс *-ся*, если производящий глагол непереходный: *спать* – *выспаться*. От глаголов несовершенного вида образуются глаголы совершенного вида со значением «интенсивной погруженности в действие» при помощи префикса *за-* и постфикса *-ся*: *говорить* – *заговориться*, *гулять* – *загуляться*; со значением «предельной полноты, интенсивности действия» с префиксом *из-*: *рубить* – *изрубить*, *крошить* – *искрошить*; со значением «тщательности и интенсивности» с префиксом *на-*: *чистить* – *начистить (обувь)*.

Глаголы интенсивно-кратного способа действия являются глаголами несовершенного вида, образованными от глаголов несовершенного вида. Такие глаголы означают усиленное производство действия, которое может повто-

ряться, в протекании которого может происходить выделение компонентов. Образуются они при помощи префиксов *вы-*, *от-*, *на-*, *за-* и морфов *-ива-* и *-ва-*. Эти глаголы имеют разговорную окраску, что подтверждает наличие категории динамичности в языке и речи. Например: *звонить – вызванивать, плясать – отплясывать*.

Итак, для определения степени динамичности важно не только значение глаголов и словообразовательных формантов, но и значение вида. Вид имеет семантическое содержание. «Совершенный вид выражает действие в его целостности, но не в процессе его протекания, тогда как несовершенный вид, не обладая признаком целостности действия, может выражать действие как процесс». [2] Семантика глаголов совершенного вида позволяет выделить в действии фазы, так как в действии как целом они «слиты воедино». Действие, выражаемое глаголами несовершенного вида, может быть рассмотрено в динамике. Поэтому рассмотренные выше два способа глагольного действия в соответствии с семантикой глаголов можно отнести к группе с высокой степенью интенсивности действия. Однако в этой группе в связи со значением вида необходимо выделить следующие подгруппы:

1) глаголы, в которых действие ограничено внутренним пределом, – интенсивно-результативный способ глагольного действия;

2) глаголы, в которых действие не ограничено внутренним пределом, – интенсивно-кратный способ глагольного действия.

Некоторое снижение динамики может быть связано с ослабленной интенсивностью протекания действия, имеющего различные количественные характеристики, то есть определенное значение имеет и временной аспект. В уменьшительно-смягчительном способе действия представлены глаголы совершенного вида, образованные от глаголов несовершенного вида. Однако, несмотря на формальное сходство в образовании с глаголами интенсивно-результативного способа действия, они отличаются и словообразовательными формантами, и значением. В уменьшительно-смягчительном способе действия выделяются две разновидности: уменьшительная и смягчительная. В обеих разновидностях глаголы означают действие небольшой интенсивности: произведенное слегка, ослабленно, умеренно. В связи с этим можно выделить глаголы данного способа действия в группу со средней степенью интенсивности. Глаголы уменьшительной разновидности имеют разговорную окраску, что еще раз подтверждает наличие связи между динамикой речи и динамикой в языке. Образуются такие глаголы при помощи префиксов *при-*, *вз-*, *с-* и суффикса *-ну*: *всплакнуть*. Глаголы смягчительной разновидности образуются при помощи префиксов *по-*, *под-*, *при-*, *пере-*: *передохнуть, посидеть, погулять*. Также в этой группе присутствуют и глаголы с разговорной окраской: *поразмыслить, порассказать*.

Ослабление интенсивности протекания действия обнаруживается и в глаголах прерывисто-смягчительного способа действия и длительно-смягчительного способа действия. Данную группировку составляют глаголы несовершенного вида, образованные от глаголов несовершенного вида. Несмотря на то что значение несовершенного вида не препятствует развитию интенсивности, динамичности, семантика таких глаголов тесно связана с характером протекания действия во времени. Низкая степень интенсивности, характерная для глаголов прерывисто-смягчительного способа действия, обнаруживается в связи с

тем, что действие осуществляется «время от времени», то есть не постоянно, а через некоторые временные промежутки: *позванивать, покуривать*. Глаголы длительно-смягчительного способа действия также можно считать глаголами с низкой степенью интенсивности, так как они «означают длительное и при этом ослабленное действие». В отличие от прерывисто-смягчительного способа действия, такие глаголы, кроме префикса *по-* и суффикса *-ива-, -ва-, -а-*, образуются и при помощи префиксов *при-, под-, пере-, на-*. Лексическое значение производных глаголов позволяет говорить о временной длительности протекания действия: *подшучивать, подворовывать*. Таким образом, действие, длительное или недлительное, но повторяющееся, ослабленное в своем проявлении, обладает низкой степенью интенсивности.

В языковой системе существуют и такие глаголы, которые называют не основное действие, а параллельное, производимое в то же время, что и основное, но не с той силой, динамикой, которая может быть предположена у первого. Это глаголы сопроводительного способа действия, означающие, что «названное действие, несколько ослабленное в своем протекании, сопровождает собою другое действие»: *приплясывать, поддакивать*. Данный способ действия также можно отнести к глаголам с низкой степенью интенсивности действия. Наличие совпадающих словообразовательных формантов в глаголах разных способов действия как с высокой, так и с низкой степенью интенсивности протекания действия подтверждает то, что разный уровень динамичности зависит от конкретной семантики того или иного глагола. Объединить их в определенные группы по типу глаголов движения или состояния представляется довольно затруднительным в силу большого разнообразия.

Итак, на примере некоторых формально выраженных способов глагольного действия удалось выяснить, что интенсивность протекания действия может быть высокой, средней и низкой.

Существуют способы глагольного действия, которые не имеют формальных средств своего выражения. В этом случае деление на группы происходит только по семантическому признаку. В этой группе способов глагольного действия по признаку динамичности и статичности в оппозицию можно выделить два: статальный и эволютивный.

Статальный объединяет глаголы состояния, обозначающие неподвижную деятельность, не связанную с развитием, а значит, можно говорить об отсутствии значения динамичности в семантике таких глаголов: *сидеть, стоять, спать, молчать, грустить, бояться, быть, находиться, существовать*. Эти глаголы не могут сочетаться со словами *быстро, медленно, постепенно*, но могут быть заменены синонимическими словосочетаниями «быть в состоянии + существительное». *Спать* (быть в состоянии сна), *грустить* (быть в состоянии грусти). Все эти глаголы несовершенного вида и непереходные. Все они одновидовые. Образованные от них префиксальные глаголы имеют иное лексическое значение и не образуют с ними видовых пар: *молчать – замолчать* (начинательный способ действия), *мучиться – отмучиться* (финитивный способ действия). Таким образом, префиксальные образования входят в какие-либо другие, формально выраженные, способы действия.

Эволютивный объединяет глаголы развития, которые обозначают действие как развивающееся, связанное с количественными или качественными изменениями в субъекте или объекте: *беседовать, воевать, жить, играть, петь,*

торговать, трудиться, спорить, плакать. Та или иная степень значения динамичности в семантике таких глаголов, вероятно, может проявляться в синтагматике, то есть зависит от значения окружающих слов: *сильно плакать, громко петь, нехотя спорить.* Поэтому в эволютивном способе действия также возможно выделение определенных групп глаголов, связанных со степенью интенсивности протекания действия. Таким образом, обнаруживается сходство между некоторыми группировками глаголов формально выраженных и формально не выраженных способов глагольного действия.

Особое место занимает инхоативный способ глагольного действия, который обозначает постепенный переход из одного состояния в другое или проявление, обнаружение признака. В связи с этим наблюдается определенная статичность процесса, но внутренняя постепенность развития позволяет выявить интенсивность действия. Значит, динамика может наблюдаться и на фоне общего значения статичности. Инхоативный способ действия выражается беспрефиксными глаголами несовершенного вида с суффиксами *-ну-, -е-: киснуть* (становиться кислым), *вянуть, сохнуть, мокнуть; болеть, беднеть, бледнеть, глупеть, белеть, чернеть.* Эти глаголы могут в ряде случаев образовывать видовые пары путем прибавления к ним десемантизированных префиксов: *гаснуть – погаснуть, гибнуть – погибнуть, сохнуть – высохнуть, каменеть – окаменеть.*

Таким образом, значение статичности больше, чем значение динамичности, обнаруживается в группах беспрефиксных глаголов, а определенные словообразовательные форманты в разной степени могут способствовать проявлению низкой, средней или высокой степени интенсивности протекания действия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бондарко А.В. Вид и время русского глагола. – М., 1972. – С. 13.
2. Бондарко А.В. Вид и время русского глагола. – М., 1972. – С. 17.
3. Грамматика современного русского литературного языка. – М., 1970. – С. 346-350.
4. Русская грамматика. – М., 1980. – Т. 1. – С. 596-604.

ИГРОВОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС МОЛОДЕЖНОГО ЖАРГОНА

В настоящее время в связи с проблемой исследования творческой природы языка большой интерес вызывает феномен языковой игры (ЯИ).

В принимаемой нами концепции ЯИ предстает как форма лингвокреативного мышления, проявляющего интенцию говорящих к намеренному нарушению языкового канона; стратегия ЯИ связана с актуализацией ассоциативного потенциала языковых единиц, задающего возможность многоплановой интерпретации знака на основе ломки, переключения ассоциативных стереотипов его употребления, восприятия и порождения [1]. Современная языковая ситуация характеризуется активным проникновением ЯИ во все социальные страты, в том числе в молодежный жаргон, где она выступает как яркая черта субкультуры корпоративного общения. Молодежный жаргон как вариант социального речевого взаимодействия по природе является «своего рода общественной забавой, языковой игрой, подчиненной принципам эмоциональной экспрессивности» [2]. «Изобретение» новых единиц, эксплуатация выразительности нестандартной формы, сниженная экспрессия и эмоционально-оценочная тональность речевого поведения в сфере молодежного жаргона сопряжены с «переоценкой» культурных ценностей и «устойчивой тенденцией к юмору, шутке, насмешке, иронии» [3], «ерничеству». Весьма показателен в этом отношении фразеологический дискурс молодежного жаргона, который содержит в себе проекции традиционной народной культуры и в то же время отражает собственные мировоззренческие приоритеты и особенности языкового сознания носителей современных социолектов. Игровое начало несут в себе многочисленные фразеологические единицы (ФЕ) молодежного жаргона, например: *только за киллером посылать* ‘о медлительном, нерасторопном человеке’ [4] (ср. *только за смертью посылать*); *свой блейзер ближе к телу* [5] (ср. *своя рубашка ближе к телу*); *любишь кататься – люби и бабушки платить* (ср. *любишь кататься – люби и саночки возить*); *жизнь прожить – не два байта переслать* [4] (ср. *жизнь прожить – не поле перейти*), *будет и на нашем стриту селебрейшен* [5] (ср. *будет и на нашей улице праздник*); *старый глюк лучше новых двух* [5] (ср. *старый друг лучше новых двух*), *лучше колымить на Гондурасе, чем гондурасить на Колыме* [5] (ср. *колымить* ‘отбывать ссылку на Колыме’); *Геракл сушеный* ‘о человеке, необоснованно считающем себя физически сильным’ [5]; *прикинуться вещмешком* ‘прикинуться простаком, сделать вид, что ничего не понимаешь’; *раскрыть амбразуру* ‘зазеваться, стоять с открытым ртом’ [5].

Как видно даже из этих примеров, игровой дискурс молодежного жаргона активно эксплуатирует семантический потенциал единиц национального фразеологического фонда. Жаргонные «эквиваленты» узуальных фразем образуются по принципу функционального (*бабушки платить* ‘деньги платить’ и *саночки возить*) и синонимического (в том числе ситуативного) отождествления части словных компонентов фраземы-прототипа и ее игровой трансформы (*рубашка – блейзер, селебрейшен – праздник, на стриту – на улице,*

колымить – гондурасить). Различные приемы ЯИ «нарушают» устойчивость формы и целостность значения узуальных ФЕ, а также служат целям моделирования окказиональных фразеологических структур по принципу имитации («подражания» существующим образцам). См.: *Геракл сушеный* (игра с прецедентным именем, актуализация символического смысла которого в сочетании с оксюморонным определением создает фразему, структурно и ассоциативно коррелирующую с фраземой *вобла сушеная*); фраземы *прикинуться вещмешком* и *раскрыть амразуру* основаны на метафорическом соединении известных смыслов («прикинуться простаком», «широко раскрыть рот») с новой формой их выражения.

Целью статьи является рассмотрение ассоциативной природы игровых фразеологизмов молодежного жаргона с учетом механизмов их образования и функций в данной сфере речевого общения. Материалом для анализа послужили ФЕ, извлеченные методом сплошной выборки из Большого словаря русского жаргона [5], Большого словаря русской разговорной экспрессивной речи [6], Толкового словаря молодежного сленга [4], Словаря современного молодежного жаргона [7]. Контекстуальные словарные иллюстрации дополнены с помощью поисковой системы Yandex и привлечения материалов Национального корпуса русского языка [8], в которых получило отражение контекстуальное использование ФЕ молодежного жаргона, зафиксированных в перечисленных выше словарях.

Словарная фиксация ФЕ молодежного жаргона показывает, что они неоднородны по своей «игровой природе» и функциям. С учетом этих различий представляется правомерным выделение двух типов ФЕ.

Тип А. Фразеологические трансформы, связанные с намеренным видоизменением формальной структуры и/или реинтерпретацией значения ФЕ и так называемых *bona dicta* (**крылатых выражений, афоризмов**) и **единиц пословичного и цитатного фонда**. Например, *грызть кочерыжку науки* (вместо *грызть гранит науки*); *горе от ума* «арм. Наряд вне очереди» (ср. прецедентный смысл этой единицы, связанный с содержанием названия комедии А.С. Грибоедова: «о непонимании посредственными людьми умной и самостоятельно мыслящей личности»).

Тип В. Фразеологические неологизмы, возникающие на синхронном срезе функционирования языка и представляющие собой единицы молодежного жаргона, не имеющие аналогов в узусе, в отличие от формальных и/или семантических трансформ уже существующих ФЕ. Аналогами для создания фразеологических неологизмов выступают существующие модели фразеобразования и конкретные фразеологические образцы, различающиеся разной степенью семантической спаянности (фразеологические сочетания, единства, сращения). Свободные словосочетания (или более крупные речевые единицы), переосмысленные («построенные») в соответствии с определенным принципом ЯИ, приобретают при этом качества неразложимости, воспроизводимости, экспрессивности. Например: *сейчас, только валенки зашнурую* «реплика, выражающая нежелание что-либо делать» [4]). По степени семантической слитности игровые фраземы-неологизмы приближены к фразеологическим единствам (*квадрат в квадрате* «о крайне тупом, безнадежно глупом человеке» [6]) и сочетаниям (*упасть с дерева* «повести себя странно, неумно, неуместно, всех удивить; сойти с ума» [4]); в последнем случае, в отличие от единств, возмож-

на синонимическая замена одного компонента другим: *упасть, рухнуть, свалиться, брякнуться ... с дерева, с березы, с дуба*).

Формально-содержательная специфика фразеологизмов молодежного жаргона должна быть рассмотрена в свете лингвокреативных механизмов ЯИ, то есть с учетом того, как моделируется ассоциативный контекст фразеологической трансформы или фразеологического неологизма, выражающего новый, образный, смысл свободных словосочетаний.

Соответственно алгоритм интерпретации игровой природы ФЕ молодежного жаргона должен отражать константные и переменные параметры, моделирующие их ассоциативный контекст:

1) определение значения ФЕ (в данном случае с привлечением словарных дефиниций, а при фиксации в живой речи – с привлечением ситуаций и контекстов употребления);

2) выявление прототипа (конкретного фразеологического образца для типа А – фразеологических трансформ, или свободного словосочетания, которое приобрело фразеологическое значение, – для игровых фразем типа В);

3) описание приема и конструктивного принципа ЯИ1, используемого при моделировании ассоциативного контекста ФЕ молодежного жаргона;

4) выявление функции ФЕ с учетом ее тематической ориентации и контекстов употребления, зафиксированных в словарных статьях или в живой речи носителей молодежного жаргона. В частности, в молодежном жаргоне отмечаются такие функции ФЕ, как номинативная (отторжение языкового стандарта, обновление номинации), коннотативная (как средство экспрессивного воздействия на адресата речи), эмотивная (как средство аффектации речи, форсирования или нюансировки эмоций) [5].

Представим анализ ФЕ типа А и типа В по заданному алгоритму, акцентируя внимание на характере игровой ассоциативной обработки взятых за основу конкретных образцов или моделей их образования.

Тип А. Плакать в бронжилетку ‘жаловаться кому-либо на что-либо’ [4]. Узуальным прототипом для данной игровой трансформы является устойчивое выражение *плакать в жилетку* ‘жаловаться на свою судьбу, ища в ком-либо сочувствия, утешения’ [6]. Трансформация осуществляется за счет контаминации (омофонического наложения) узуальных ассоциатов *жилетка* (в составе исходной единицы) и *бронжилет*. Конструктивными принципами фразеологической игры¹ являются «ассоциативная интеграция»² и «ассоциативная провокация»³. Введение нового компонента (контаминанта) в состав исходной ФЕ придает ей неожиданный ракурс восприятия (смысл исходной ФЕ ‘жаловаться в надежде на сочувствие’ в игровой трансформе уступает место смыслу ‘плакать, жаловаться впустую’). ФЕ *плакать в бронжилетку* выполняет номинативную (называет ситуацию проявления эмоций, не имеющую «шансов на успех»), экспрессивную (усиливает ироническое отношение к описываемой ситуации) и эмотивную (рассчитанную на комическое воздействие) функции: *Сегодня, люди, не разбирающиеся в политике, ни на кончик мизинца, дружно*

¹ Конструктивные принципы ЯИ – принципы моделирования ассоциативного игрового контекста (см.: [9]).

² Ассоциативная интеграция – «совмещение планов восприятия формы и содержания ассоциантов в гибридном образовании» [9].

³ Ассоциативная провокация – намеренное столкновение прогнозируемой и актуальной функций слова» [9].

собрались в сквере на Пушкинской **поплакаться** о своей ничтожной никчемной политической судьбе в **бронезилетки** местным ментам [8]. Обновление ФЕ связано с ее частичным формальным преобразованием. Фразеологическая трансформация содержит образную конкретику, связанную с семей «непробиваемый» в значении мотиватора *бронезилет*.

Крокодил Гена ‘Геннадий Зюганов – лидер КПРФ’ [7]. Прототипом ФЕ является устойчивое прецедентное словосочетание *крокодил Гена* ‘персонаж мультфильма «Крокодил Гена»’ (1969) [5]. В данном случае происходит референтная переориентация (переосмысление номинативной функции) прецедентного имени. Его новый игровой контекст моделируется конструктивными принципами «ассоциативной идентификации»⁴ и «ассоциативного наложения»⁵. Восприятие одного прецедентного имени (*Гена* – крокодил) на фоне другого (*Геннадий Зюганов* – лидер КПРФ) придает данной единице статус ярлыка, прозвища с соответствующим коннотативным шлейфом. Идентификация этих ономастических клише, обладающих оценочной коннотацией, актуализирует одновременно симпатичный образ персонажа мультфильма и образ политического лидера, не поступающего собственными принципами (ср. *зубастный, пальцы в рот не клади, показывать зубы* как фоновые ассоциаты к *крокодил* и т.п.). В молодежном жаргоне исходное словосочетание устойчиво используется в оценочной функции, получая шутивно-иронический смысл: *На первый взгляд, даже с точки зрения самых упертых марксистов, позиции “Крокодила Гены” относительно ЮКОСа выглядят абсолютно неуязвимо* [10].

Буха сапиенс ‘любитель выпить’ [4]. Прототипом для данной фразеологической трансформации явилось латинское выражение *homo sapiens* ‘человек разумный’. Замена компонента *homo* на *бухо* (в жаргонном варианте грамматически адаптированного в *буха* и воспринимаемого как существительное) ассоциативно отсылает к глаголу *бухать* ‘пить алкогольные напитки’ [4], что моделирует новый оценочный контекст восприятия игровой трансформации. ФЕ получает новую номинативную функцию (называет сильно пьющего человека) и выступает ироническим, стилистически сниженным антонимом собственного фразеологического прототипа: *И вышел я из пепла бутылок, и вещал я о том, что в пиве – сила, в вине – мудрость, в воде – микробы. И обращались люди в гомо бухиенсов (человек пьющий) и бухо сапиенсов* [10⁶] (заметим, что в контексте используется вариант, приближенный к латинскому прототипу: *бухо* как «имитация» *homo*). Расширение сферы действия данной игровой модели (ср. не зафиксированный в названных выше словарных источниках *гомо бухиенс*) свидетельствует о ее продуктивности и экспрессивной релевантности для номинации человека пьющего в противовес человеку разумному (хотя в молодежном жаргоне соответствующие фраземы не получают резко отрицательной оценки). Конструктивным принципом ЯИ выступает намеренно подчеркнутый контраст латинского выражения и его «профанного» жаргонного коррелята. Прием фразеологической игры выступает контаминация разно-

⁴ Ассоциативная идентификация «моделирует такой контекст восприятия ассоциантов, в котором между ними устанавливаются отношения парадоксальной взаимозамены или отношения окказиональной взаимопереходности (формального отождествления и/или семантической обусловленности)» [1; 22].

⁵ Ассоциативное наложение – «одновременная актуализация – сближение, сопоставление, противопоставление – планов восприятия и возможной интерпретации лексем; параллелизм семантического осмысления формы слова» [1; 16].

⁶ GENIUS Crew – Интернет-форум.

язычных элементов в составе игровой трансформы.

Тип В. Греть арматурой ‘об очень худом человеке’ [4]. Данная единица является фразеологическим неологизмом молодежного жаргона и образуется на базе метафоризации свободного словосочетания (*арматура* – ‘стальной каркас железобетонных сооружений’ [6]). При метафорическом переосмыслении актуализируется сема ‘*каркас*’ как компонент значения слова *арматура*. Ср. *греть арматурой* и прототипическое синонимичное выражение *греть костями*. В плане развития метафорического смысла компонента *арматура* аналогом может выступать использование слова *скелет* по отношению к человеку – на основе переноса по сходству внешнего вида (*скелет* – ‘1. Совокупность костей, составляющих твердую основу, остов тела человека и животных. 2. перен. Остов, каркас’ [6]). В основе фразеологической игры лежит принцип «ассоциативного наложения». ФЕ называет физическое состояние человека и при этом служит средством сниженно-иронической оценки: *Три недели на диете, а теперь гремит арматурой* [4]. Приведенная единица занимает промежуточное положение между трансформой узуальной ФЕ (если принять за основу жаргонного варианта реальную фразу *греть костями*) и образованием фразеологического неологизма (если рассматривать *греть костями* лишь как фоновый, структурный аналог, тиражируемую семантическую модель).

Крепыш бухенвальдский ‘слабый худой человек’ [7]. Экспрессия фразеологизма в данном случае определяется природой лежащего в его основе словосочетания, построенного на приеме оксюморона. Конструктивным принципом ЯИ выступает «ассоциативная провокация» [1] (нарушение семантического прогноза, эффект обманутого ожидания). Значение слова *крепыш* ‘тот, кто имеет крепкое телосложение’ вступает в противоречие с определением *бухенвальдский*, за которым скрывается прецедентная ситуация, связанная с представлением об узниках Бухенвальда (их крайнем истощении). «Ерническая», по сути, установка ЯИ в известной степени нейтрализуется сниженной шутливо-иронической тональностью использования данного фразеологизма в сфере молодежного жаргона: *К предыдущему – а что жених-то такой крепыш бухенвальдский, все ребра наружу?* [11; 12].

Пойти в читалку ‘выпить спиртного’ [4]. В основе ФЕ – свободное словосочетание, используемое в функции шутливого эвфемизма. Конструктивным принципом ЯИ является ассоциативная идентификация (замена ассоциативными эквивалентами выражений, с помощью которых обозначаются темы и сферы, о которых неудобно или запрещено говорить открыто). В данном случае ассоциативный контекст восприятия игровой ФЕ, возможно, содержит ту же ироническую коннотацию, что и прилагательное *начитанный*, употребляемое в разговорной речи по отношению к изрядно выпившему (нетрезвому) человеку: *Мой-то сегодня опять начитанный-начитанный с работы вернется: у них совещание, а потом банкет будет.*

Кровельные работы ‘1. Психиатрия, психиатрическое лечение [4]. Данная единица игрового фразеологического дискурса молодежного жаргона возникла в результате метафоризации свободного словосочетания (ср. *кровля* ‘крыша, настил на стропилах’ [6] и *крыша* жарг. ‘голова, разум’ [4]). Метафорическое развитие смысла выражения *кровельные работы* аналогично направлению переноса *крыша* ‘верхняя часть дома’ – *крыша* ‘голова’: *кровля* ‘то,

чем покрывают крышу' – *кровля* 'голова'; отсюда *кровельные работы* – эвфемистическая и/или экспрессивная замена названия науки и процесса лечения психических отклонений. Ср. разг. выражения *крышу снесло*, *крыша поехала*, *крыша в пути*. *Кровельные работы* – буквально *работы по укреплению крыши*, ассоциативно – процесс лечения заболеваний, связанных с работой головного мозга. Семантика игрового фразеологизма смоделирована по принципу «ассоциативной выводимости» [1], исходное словосочетание в результате фразеологизации получает специфическую (новую) номинативную функцию и экспрессивные коннотации, связанные с отрицательной оценкой психических отклонений. Ср.: *Колобок после кровельных работ стал тихим; Пенёк целый год донимал публику кровельными работами* [4].

Проведенный анализ фразеологизмов молодежного жаргона не претендует на исчерпывающее описание, однако позволяет судить об игровой лингвокреативной природе данных единиц. ЯИ направлена на обновление фразеологических стереотипов, в первую очередь, образности ФЕ, имеющей часто «стертый» характер. Игровые ФЕ маркируют оценочное отношение к обозначаемым предметам, явлениям, ситуациям, действиям в соответствии с особенностями субкультуры и языкового сознания носителей молодежного жаргона, эксплуатируя ассоциативный потенциал узуальных фразем национального языка и основные модели фразеобразования в качестве прототипических объектов.

Основными функциями игровых фразем, помимо выполнения номинативного запроса, актуального для носителей молодежного жаргона, являются иронизация, эвфемизация и экспрессивизация речевого общения в данной сфере.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.
2. Жирмунский В.М. Национальный язык и социальные диалекты. – М., 1936. – С. 119.
3. Химик В.В. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен. – СПб., 2000. – С. 61.
4. Никитина Т.Г. Молодежный сленг: Толковый словарь. – М., 2004.
5. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона. – СПб., 2001. Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М., 2005.
6. Химик В.В. Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи. – СПб., 2004.
7. Грачев М.А. Словарь современного молодежного жаргона. – М., 2006.
8. Национальный корпус русского языка // <http://www.ruscorpora.ru>
9. Крысин Л.П. Русское слово, свое и чужое: исследование по современному русскому языку и социолингвистике. – М., 2004.
10. GENIUS Crew // www.genius-clan.ru/viewtopic.php?p
11. Живой журнал 2 // http://community.livejournal.com/ru_politics/
12. Живой журнал 1 // <http://www.ryedeer.livejournal.com/138686>

ЛИЦО В РАЗЛИЧНЫХ ЧАСТЯХ РЕЧИ

По соотношению с частями речи грамматические категории можно разделить на три группы.

1. Грамматические категории, которые обслуживают глаголы: вид, залог, наклонение, личность-безличность.

2. Грамматические категории, которые обслуживают именные части речи: падеж, одушевленность-неодушевленность, собирательность.

3. Грамматические категории, которые обслуживают имена и глаголы, причем, охватывая полностью одни части речи, эти категории могут быть свойственны только некоторым формам других частей речи. Например, категория рода, являясь принадлежностью всех имен в русском языке, в то же время свойственна отдельным глагольным формам (формам прошедшего времени, сослагательного наклонения, причастиям), категория лица, являясь принадлежностью глагола, в то же время свойственна местоимениям.

Различная соотнесенность грамматических категорий с частями речи обусловлена разной природой отдельных частей речи, а также различием в грамматическом содержании и функции грамматических категорий, в которых реализуются те или другие части речи.

Рассматривая категории, в которых выражаются разные части речи, мы замечаем, что категория лица (персональность) обнаруживается не только в глаголе, категорию лица содержат местоимения, имена существительные и имена числительные (частично). В каждой из названных частей речи категория лица представляет собой самостоятельное явление языка, имеет свою особую систему грамматических значений и формальных показателей, свое назначение в языке. Различия, имеющиеся между категориями лица в разных частях речи, нисколько не отрицают наличия между ними определенной близости в категориальном содержании, а также взаимодействия и взаимосвязи в процессе их выражения и использования в языке.

Степень и характер связи категории лица глагола с категориями лица в других частях речи не одинаковы. Например, связь категории лица в глаголе с категорией лица в местоимении является исключительно тесной и грамматически обусловленной, а связь с категориями лица в существительных и числительных весьма относительна.

I. Категория лица в глаголе и категория лица в местоимении имеют ряд общих признаков и свойств, сближающих данные категории и определяющих связь между ними.

1. Грамматическое содержание категории лица в местоимении соотносительно грамматическому содержанию лица в глаголе: оно также выражено противопоставлением грамматического значения 1 лица (говорящего) 2 лицу (собеседнику), грамматического значения 3 лица (тот, о ком говорят) грамматическим значением 1 и 2 лица: *я – ты; он (она, оно) – я, ты*; ср.: *несу – несешь; несет – несешь*.

2. Как и в глаголе, категория лица в местоимении является трехчленной: она содержит три грамматических лица в единственном и во множественном числе: *режу, режешь, режет; режем, режете, режут*; ср.: *я, ты, он (она, оно)*,

мы, вы, они.

3. Как и личные формы глагола, личные местоимения способны выполнять ту же грамматическую функцию – обозначать отношение действия, выраженного глаголом, к определенному лицу. Например, действие, выраженное глаголом в форме прошедшего времени, соотносится с определенным лицом с помощью личных местоимений: *читаю, читаешь, читает, читаем, читаете, читают*; ср.: *я читал, ты читал, он читал, мы читали, вы читали, они читали.*

4. Как и категория лица глагола, категория лица в местоимении может служить способом выявления сказуемости. Например, личные местоимения в сочетании с формами глаголов прошедшего времени служат средством создания предикативных отношений между обозначаемым ими грамматическим субъектом и обозначаемым этими глаголами действием: *я видел, ты видел, он видел, мы видели, вы видели, они видели.*

5. Близость грамматического значения форм лица местоимений с формами лица глаголов выражается в тесной связи парадигм спряжения личных глаголов с формами личных местоимений, ибо если мы хотим употребить личное местоимение в сочетании с личной формой глагола, то должны его брать в соответствующей глаголу форме: *я лечу, ты лешишь, он летит; мы летим, вы летите, они летят* [1].

Приведенный ряд признаков, сближающий категорию лица местоимений с категорией лица в глаголе, еще не дает нам основания считать эти грамматические явления одной грамматической категорией, так как они содержат признаки не только объединяющие, но и отграничивающие их друг от друга.

1. В отличие от глагола, который содержит не только категорию лица (персональность), но и категорию личности-безличности, местоимение имеет только категорию лица, то есть категорию лица на уровне слова.

2. Если в глаголе формы лица указывают на отношение действия к какому-либо лицу, то в местоимениях формы лица (личные местоимения) непосредственно указывают на само лицо. Это различие в содержании категории лица на уровне слова в глаголе и в местоимении также дает основание считать категорию лица в глаголе более абстрактной, чем категорию лица в местоимении. «Таким образом, – отмечает Н.С. Поспелов, – в глагольных формах категория лица находит более абстрагированное выражение, чем в личных и предметно-личных местоимениях. И именно поэтому категория лица в глаголе выступает как фундамент сказуемости» [2].

3. В отличие от категории лица в глаголе, которая указывает на отношение только действия к субъекту, являющемуся лицом-деятелем, категория лица в местоимении (притяжательные местоимения) может указывать на принадлежность или отношение к лицу (деятелю) не только действия, но и предметов, явлений действительности, выражаемых в языке существительными, например: *мой дом, твой дом, его дом; моя работа, твоя работа, его работа, их работа* и др. С этой точки зрения категория лица в местоимении абстрактнее категории лица в глаголе.

4. Категория лица в местоимении использует для своего выражения совершенно иную систему формальных показателей, чем глагол. Если в глаголе категория лица выражается системой личных окончаний в сочетании с производной или непроизводной основой, то категория лица в местоимении выра-

жается особым разрядом лексико-грамматических средств – личными и притяжательными местоимениями, которые систему грамматических лиц представляют различием в своем морфематическом составе (*я, ты, он, мой, твой, его* и т.п.).

Местоимения, служа грамматическими показателями лиц и тем самым выражая высокую степень грамматичности, в то же время не теряют своих лексико-грамматических свойств как определенная часть речи, то есть категория лица глагола выражается формами, категория лица в местоимении – лексемами.

II. Кроме некоторой реально-лексической соотнесенности, ничего общего с грамматической точки зрения не имеет с категорией лица *глагола* и категория лица *существительных*.

Предметное значение имени существительного в современном русском языке выражается в грамматических категориях рода, числа, падежа, а также в лексико-грамматических категориях собственности-нарицательности, одушевленности-неодушевленности, личности-неличности. Поэтому категория лица в именах существительных представляет совокупность лексико-грамматических признаков, обозначающих человека (лицо), в отличие от других существительных, а также предметов и явлений действительности, являющихся нелицом.

На основе такой соотнесенности с лицом и нелицом все имена существительные в современном русском языке как нарицательные, так и собственные делятся на две группы: существительные, обозначающие лицо (личные), и существительные, обозначающие нелицо (неличные).

К существительным первой группы относятся названия людей мужского и женского рода: *учитель-учительница, студент-студентка, журналист-журналистка, портной, дежурный* и др.

К существительным второй группы относятся названия всех других живых существ, а также названия предметов и явлений объективной действительности: *корова, лошадь, коза, курица, гусь, синица, окунь, муха; дом, дерево, река, луг, поле, трава, озеро, книга* и др.

Лексическое содержание категории лица в личных именах существительных выражается в том, что такие существительные обозначают активного субъекта-деятеля, способного сознательно воздействовать на окружающую его природу, то есть они обозначают человека. Именно поэтому следует полагать, что категория лица в именах существительных представляет собой языковое явление, крепко связанное со своей лексикологической базой. Граница, проводимая между лицом и нелицом существительных, соответствует границе, проводимой между человеком и всеми остальными живыми существами, а также явлениями и предметами действительности. Все это дает основание утверждать, что категория лица в именах существительных есть результат простого обобщения лексического материала в языке, то есть представляет собой явление лексическое.

Несмотря на тесную связь со своей лексикологической базой [3], категория лица в именах существительных обнаруживает некоторую грамматичность, так как содержит абстракцию, в основе которой лежит противоположение двух взаимоисключающих друг друга значений (лица и нелица), находящихся свое выражение в особенностях склонения личных существительных, в

их словообразовательных средствах.

Современный русский язык располагает богатым набором грамматических и лексико-грамматических средств выражения категории лица в именах существительных. Если в определенный период развития древнерусского языка основным грамматическим средством выражения категории лица в именах существительных была форма винительного падежа, равного форме родительного падежа, то по мере развития категории одушевленности, «поглотившей» в конечном итоге категорию лица, этот признак (родительный = винительный) стал основным формальным показателем категории одушевленности вообще, признаком, общим для категории лица и категории одушевленности, а потому утратившим свою разграничительную силу между этими категориями.

В связи с этим форма родительного-винительного существительных в современном русском языке является обязательным, но имплицитным грамматическим признаком категории лица, так как наличие его у существительных является показателем категории одушевленности, но не показателем принадлежности этого существительного только к личным именам: такое существительное может обозначать и лицо, и нелицо (живое существо, но не человека).

В современном русском языке основными показателями категории лица в именах существительных, отличающими ее от категории одушевленности-неодушевленности и отграничивающими личные существительные от неличных, являются следующие грамматические и лексико-грамматические признаки:

1) форма именительного падежа единственного числа существительных мужского рода на *-а*: *воевода, вельможа, мужчина, старшина, юноша* и т.п.;

2) уменьшительно-ласкательные и презрительно-уничижительные собственные имена мужчин на *-а (-я)*: *Коля, Володя, Петька, Ванька* и др.;

3) форма именительного падежа множественного числа на *-е* существительных мужского рода с суффиксом *-ин* в единственном числе: *англичане, дворяне, крестьяне, мещане* и др.;

4) формы множественного числа именительного падежа на *-ья, -овья*, образуемые от существительных мужского рода, обозначающие, как правило, лиц по родству и свойству: *друзья, зятья, князья, кумовья, сватья, сыновья* и др.;

5) архаическая форма именительного падежа множественного числа на *-и* в двух словах: *соседи, черти*;

6) субстантивированные формы имен прилагательных мужского рода, обозначающие лиц мужского пола: *глухонемой, рабочий, военный* и др. Редкое исключение представляют здесь субстантивированные формы прилагательных мужского рода, обозначающие не лиц, а устарелые названия монет: *целковый, золотой, пятиалтынный*;

7) для обозначения лиц мужского и женского пола используются в современном русском языке различные словообразовательные формы, то есть лексико-грамматические средства. Суффиксы лица чрезвычайно разнообразны, многочисленны и в подавляющем большинстве продуктивны: *ученик (ученица), добровolec* и т.п.;

8) уменьшительно-ласкательные и презрительно-уничижительные собственные имена женщин на *-а (-я)* в именительном падеже единственного числа: *Таня, Клава, Оля, Дуся, Катюша* и др.;

9) субстантивированные формы имен прилагательных женского рода единственного числа именительного падежа (редкие случаи): *дежурная, горничная* и др.;

10) существительные «общего рода», которые, не меняя своей формы, служат обозначением лиц мужского и женского пола: *лакомка, сирота, неряха, левша, грязнуля* и др.

Двойственный характер категории лица в существительных (лексический и грамматический) выражается и в ее функции в языке: с одной стороны, она является словообразовательной (в большей степени лексической), так как служит средством образования слов со значением лица путем присоединения к имеющимся в языке производящим основам определенных суффиксов лица, с другой стороны, категория лица выполняет чисто грамматические функции, так как служит средством разграничения и дифференциации грамматических значений, в частности, средством разграничения грамматического значения лица и нелица, субъекта и объекта. Дифференцирующая роль категории лица выражается здесь в том, что разные синтаксические отношения (субъектные, объектные), выражавшиеся раньше, до зарождения категории лица, морфологически недифференцированно, выражаются в современном русском языке дифференцированно, различно. Необходимо заметить, подчеркнув тем самым грамматичность и формальность категории лица существительных, что не во всех языках наименования и мужчин, и женщин включаются в категорию лица.

Все сказанное о категории лица имен существительных дает основание считать эту категорию лексико-грамматической.

Соотносительность категории лица в именах существительных с категорией лица в глаголе выражается в том, что, как и в глаголе, категория лица в существительных имеет непосредственное отношение к лицу – деятелю (персоне), к человеку. Именно только в этом заключается весьма отдаленное сходство категории лица в глаголе с категорией лица в существительном.

Сравнение этих категорий посредством сопоставления целого ряда более существенных признаков показывает, что категория лица в глаголе и категория лица в существительном представляют собой самостоятельные и совершенно различные категории, которые, кроме некоторого сходства в обобщаемом нами лексическом материале (в том и в другом случае имеется в виду лицо – человек), с точки зрения грамматической, а также в функционально-структурном отношении ничего общего не имеют.

Во-первых, если в глаголе категория лица указывает на отношения действия к лицу, то в существительном категория лица обозначает само лицо с присущим ему каким-либо активным признаком. Еще А.А. Шахматов заметил, что «категория лица существительных – это признак, входящий в само лексическое значение данного имени и отличающий одушевленные предметы от неодушевленных, точнее лицо от предмета» [4].

Во-вторых, «в области имен существительных, – отмечает В.В. Виноградов, – категория лица подчинена категории одушевленности, а категория одушевленности входит в общую категорию предмета (предметности). В глаголе, напротив, предмет, являющийся источником действия, грамматически изображается как личный деятель. Он подчинен категории лица» [5].

В-третьих, в отличие от категории лица в глаголе, в категории лица имен

существительных нет системы грамматических лиц, нет противопоставления грамматической личности грамматической безличности.

В-четвертых, отличаясь от категории лица глагола своим содержанием, категория лица в существительных является при этом категорией лексико-грамматического характера, степень и характер абстракции в ней имеет совершенно иной характер, чем эти признаки и категории лица в глаголе.

Все сказанное в соотношении категории лица в глаголе с категорией лица в существительных приводит к заключению, что категория лица в глаголе и категория лица в существительных – совершенно разные категории современного русского языка, имеющие разное содержание, разные грамматические показатели (формы), разное назначение в языке.

III. Также ничего общего с точки зрения грамматики, кроме некоторой лексической соотнесенности, не имеет с категорией лица *глагола* и категория лица в *числительных*.

Современный русский язык располагает небогатым набором средств для выражения категории лица, связанной с числовым обозначением лиц, то есть с именами числительными. Показателями персональности в именах числительных являются только девять собирательных числительных: *двое, трое, четверо, пятеро, шестеро, семеро, восьмеро, девятеро, десятеро*.

Эти числительные, используемые для названия лиц, обозначают, как известно, только представителей мужского пола и содержат оттенок собирательного значения (совокупность обозначаемых ими лиц, производящих какое-либо действие).

Содержание категории лица, выражаемое собирательными числительными, так же, как и содержание лица в именах существительных, является лексико-грамматическим.

Лексический характер содержания категории лица в собирательных числительных выражается в том, что они обозначают действующего субъекта, человека – лица-деятеля мужского пола, и, таким образом, непосредственно соотносятся с действительностью и предметами реального мира (*двое, трое, четверо* и др.)

Грамматический характер содержания категории лица собирательных числительных выражается в том, что они имеют грамматическое оформление, отличающееся от грамматического оформления числительных, не выражающих категории лица. Собирательные числительные имеют склонение, соответствующее склонению имен существительных, обозначающих лица, то есть имеют форму винительного падежа, совпадающую с формой родительного падежа: *Не было семерых, вижу семерых; ср.: не было семи книг, вижу семь книг* и т.п.

Не случайно также и то, что именно собирательные числительные способны выражать категорию лица. Значение собирательности частично субстантивирует и опредмечивает их содержание, наделяет способностью выражать некоторые грамматические категории, присущие существительным.

Собирательные числительные по характеру обозначения лица во многом сходны с местоимениями: они только указывают на лицо, не определяя какого-либо признака.

Наличие в собирательных числительных значения субстанциальности говорит о том, что они еще не достигли высшей абстракции в своем развитии,

которой достигли, например, количественные числительные, что они еще не полностью порвали со своей исторической принадлежностью к именам существительным, так как только опредмечивание и частичная субстантивация собирательных числительных проявляет в них категорию лица, которая, как известно, является сопутствующей категорией для значения предметности. При этом, как и в существительных, категория лица в собирательных числительных тесно связана с категорией рода, с категорией одушевленности и категорией собирательности.

Отличие категории лица в именах числительных от категории лица в глаголе определяется в основном теми же показателями, что и отличие категории лица в именах существительных от категории лица в глаголе, с той лишь разницей, что собирательные числительные, содержащие категорию лица, имеют некоторое сходство как с существительными, так и с местоимениями и обозначают лиц-деятелей в сочетании с числовым признаком.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Бондарко А.В. Таблица сочетаемости и несочетаемости форм лица глаголов и местоимений // Русский глагол. – Л., 1967. – С. 138.

2. Пospelов Н.С. Соотношение между грамматическими категориями и частями речи в современном русском языке // Вопросы языкознания. – № 6, 1953. – С. 60.

3. Виноградов В.В. Словообразование и его отношение к грамматике и лексикологии // Вопросы теории и истории языка. – М., 1952. – С. 125.

4. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – С. 446.

5. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). – М., 1986. – С. 373.

О КАТЕГОРИАЛЬНОМ СТАТУСЕ НАРЕЧИЯ

Наречие – самая «беспокойная» из *основных*, по А. М. Пешковскому, частей речи (имя существительное, имя прилагательное, глагол, наречие). За долгие годы исследования наречия оно обросло многочисленными «трудностями» грамматического, словообразовательного, орфографического характера, кричащими противоречиями. Среди основных частей речи наречие выделяется бесформенностью и отсутствием собственного категориального значения, – приписываемое грамматистами наречию общее значение «признак признака» [1] является синтаксическим, а не морфологическим, категориальным.

Статус части речи приписывается наречию вопреки установленным в грамматическом учении критериям выделения и обоснования данных морфологических категорий. «Если лингвистический скептицизм простирается дальше, то подвергается сомнению право наречий на звание самостоятельной части речи» [2]. Ни один серьезный грамматист не проявил такого рода скептицизм, но противоречивость грамматической природы наречий многим не дает покоя.

Прежде всего, неясным представляется понятие неизменяемости, бесформенности наречий как формального признака части речи. Во-первых, очень серьезным «исключением» является наличие форм сравнения у качественных наречий – основного разряда. Какая уж тут неизменяемость, какая бесформенность?! Форманты налицо, парадигма налицо. Во-вторых, весьма продуктивная словообразовательная модель *по-братски*, *по-весеннему* и пр. представляет своеобразную *форму* наречия (см. также: *геройски*, *творчески*, *нищенски*, *панически*, *полемически* и пр.). Все указанные наречия А. М. Пешковский определил как «форменное» – в отличие от «бесформенных» *вчера*, *кстати* и др. и «совершенно бесформенных» *здесь*, *всегда* и др. [3].

Качественные наречия на *-о*, *-е* с их формами сравнения (то есть с парадигмой!) занимают особое место в грамматической системе русского языка, как и предикативы [4] с их безличными формами. В «грамматических играх» качественным наречиям отведена особая роль. Здесь, как и в других «сегментах» грамматического учения о частях речи, борются семантика и форма. Качественные наречия семантически не оторвались от «родителей» – качественных прилагательных. Поэтому грамматисты подчеркивают существенность *формы* наречия. «Категория наречия, – писал Л. В. Щерба, – является исключительно формальной категорией, ибо значение ее совпадает со значением категории прилагательных (*легкий – легко*, *бодрый – бодро* и др.) [5]. М. В. Панов характеризует «прилагательные формы» *пел громко* и под. как неизменяемые; «они утратили грамматические признаки прилагательного и стали позиционными наречиями». Автор делает неожиданный вывод: «Но, конечно, эта форма остается в парадигме прилагательного» [6]. Однако применительно к формам существительных автор склонен говорить о «переходе в наречие» [7].

Между тем, при всей активности, продуктивности процесса перехода форм существительных в наречия, далеко не всегда «онаречивание» очевидно и бесспорно. Весьма сложную картину представляет адвербиализация форм творительного падежа. В современном языке немало наречий в форме «эти-

мологического» творительного: *босиком, бочком, молчком, нагишом, ничком, пешком; украдкой, опрометью* и т. п.; напр.:

*Кобылица молодая,
Очью бешено сверкая,
Змеем голову свила
И пустилась, как стрела.
Вьется **кругом** над полями,
Виснет **пластью** надо рвами,
Мчится **скоком** по горам
Ходит **дыбом** по лесам.* П. Ершов.

Однако формы *осенью, утром, зимой* и под. вовсе не выглядят «выпавшими» из парадигмы, «застывшими». Объявление их наречиями небесспорно, тем более «на фоне» *ночами, годами, веками* и т. д. «Самый деликатный вопрос – отличие наречий от существительных» [8].

Необычайная пестрота лексического состава наречий, их словообразовательная «необозримость» делают почти невозможной морфологическую квалификацию наречия как единой части речи. «Видимая распыленность, разнообразность морфологических примет русских наречий заставила грамматистов искать внутреннее единство этой категории на путях семантического и синтаксического ее изучения» [9].

Увы, эти поиски не дали, да и не могли дать подтверждения единства наречия. Нет оснований говорить даже о единстве синтаксического употребления. Функцию обстоятельств реализуют и существительные – *в вышине, в тишине, перед рассветом, без передышки; по лем (шли), кругами (летели), камнем (упал)* и т. д.; см.: *Она слушала со страхом и жадно* (М. Горький). Вот он «деликатный вопрос»!

О семантическом единстве наречий говорить не приходится. Каким семантическим символом можно охватить, объединить ряд: *громко, опять, очень, назло, обязательно, непременно, приблизительно, потом, всегда* и т. д.? Грамматисты предложили символ «признак признака»: «... наречия, – подчеркивал Пешковский, – выражают признаки не предметов, а их признаков. В них изображаются признаки признаков» [10]; «Быть признаком признака, – резюмирует Панов, – это всегдашняя судьба наречия» [11]. Оба компонента данного термина лишены грамматической определенности, и его общее содержание никак не связано с неизменяемостью (бесформенностью), а это несовместимо с морфологическим статусом частей речи.

На наш взгляд, в сформировавшемся корпусе лексико-грамматических единиц, именуемом наречием, неоправданно объединены две категории. Первой является *квалификатив*, имеющий парадигму форм сравнения и категориальное значение *качества* действия или признака. Вторая категория – *адвербатив*, характеризующийся неизменяемостью, бескатегориальностью, бесформенностью. В синтаксическом употреблении в качестве присловного или приосновного члена слова данной категории реализуют значение *порядка* действий, состояний, событий – темпоральность, локальность, градуальность, каузальность, модальность (*сегодня, вчера, наутро; снова, опять, уже, еще, всегда; посередине, внизу, местами, всюду; очень, крайне, довольно, слегка; оттого, поэтому, сгоряча; обычно, обязательно, непременно* и пр.). См., напр.: *По-прежнему Ольга Ивановна искала великих людей, находила и*

не удовлетворялась и опять искала. <...> Варя села за рояль и стала играть танцы. Протанцевали сначала вальс, потом польку, потом кадрили. Потом опять стали танцевать вальс (А. Чехов).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См., напр.: «Грамматическая идея наречия: оно обозначает признак признака»: Панов М. В. *Позиционная морфология русского языка*. – М., 1999. – С. 147; см. также: Пешковский А. М. *Русский синтаксис в научном освещении*. – М., 2001. – С. 113.

2. Виноградов В. В. *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. – М.-Л., 1947. – С. 40.

3. Пешковский А. М. *Указ. соч.* – С. 115-116.

4. См. подробнее: Лекант П. А. *Часть речи предикатив / Очерки по грамматике русского языка*. – М., 2002. – С. 26-31.

5. Щерба Л. В. *О частях речи в русском языке / Избранные работы по русскому языку*. – М., 1957. – С. 72.

6. Панов М. В. *Указ. соч.* – С. 140.

7. Панов М. В. *Указ. соч.* – С. 152.

8. Щерба Л. В. *Указ. соч.* – С. 72.

9. Виноградов В. В. *Указ. соч.* – С. 338.

10. Пешковский А. М. *Указ. соч.* – С. 113.

11. Панов М. В. *Указ. соч.* – С. 148.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВЕННЫЕ КОНКРЕТИЗАТОРЫ В КОНСТРУКЦИЯХ С СЕМАНТИКОЙ СОГЛАСИЯ / НЕСОГЛАСИЯ

В речевых актах согласие/несогласие находится под влиянием «потребностей общения», «обстоятельств говорения» [1] и иллюстрирует многоплановую характеристику функционирования. В коммуникативном пространстве согласия/несогласия актуализируются разные аспекты отношений, которые выражаются обстоятельственными конкретизаторами – «категориями реальной действительности» [2]. В функции обстоятельств особенно активно используются наречия, а также имена существительные, деепричастия, фразеологические сочетания, которые указывают на сопутствующие или сопровождающие условия протекания согласия/несогласия. Обстоятельственные конкретизаторы в плане содержания имеют «сложную семантику» [3], характеризуются выражением разных отношений и создают возможность значительно расширить рамки функционирования согласия/несогласия, обозначить их объективное существование.

Обстоятельственные показатели участвуют в образовании комплекса смыслов, которые раскрывают специфический характер речевого процесса согласия/несогласия.

1. Наречия *всегда, никогда* (сочетается только с предикативом, оформляющим несогласие) в конструкциях с семантикой согласия/несогласия характеризуются отсутствием локализации во времени, наличием семантики временной обобщенности, неограниченной, неконкретной повторяемостью реакции в определенных речевых ситуациях.

Наречие *всегда* указывает «на постоянный характер признака» [4], на «наличие постоянного отношения в повторяющихся событиях» [5]: *При встречах мы всегда соглашались; На консилиумах мы всегда не соглашаемся* (А. Чехов).

В сложноподчиненных предложениях согласие и несогласие как постоянные отношения определяются ограничительным условием, содержащимся в придаточной части: *Он всегда со мной не соглашается, когда я говорю о политике; Все всегда соглашаются, когда говорят о здоровом образе жизни*. Наречие *всегда* «представлено как ограниченный квантор общности по событиям» [6].

Длительность существования согласия/несогласия зависит от коммуникативных целей говорящего, который стремится следовать заданным отношениям, связывая их с планом будущего: *Я всегда буду с вами соглашаться/не соглашаться*.

Наречие *никогда* репрезентирует несогласие как неизменный акт в отношении неприемлемых, с точки зрения говорящего, ситуаций, как «постоянно длящееся действие, которое не принимает какого бы то ни было временного ограничения» [7]. Слово *никогда* актуализирует признак категоричности, наплаивающийся на семантику несогласия. Говорящий определяет установку на несогласие в связи с неприемлемостью заданной ситуации, которая воспринимается негативно (ср.: оценочный показатель *чуждость* квалифицирует номи-

нируемые объекты): *Я мучительно чувствовал чуждость всякой среды, всякой группировки, всякого направления, всякой партии. Я никогда не соглашался быть причисленным к какой-либо категории* (Н. Бердяев); с недостоверной отрицательной оценкой, приписываемой генерализованному субъекту речи (ср.: отрицательный смысл заложен в сочетании *не умеет работать*): **Никогда не соглашусь с тем, что русский человек не умеет работать** («Аргументы и факты»).

В речевых актах согласия/несогласия наречия *всегда, никогда* выражают значение обычности. Структуры *Всегда соглашается/не соглашается; Никогда не соглашается* информируют о принятом стиле поведения коммуниканта. «Лингвистические формулы, обозначающие данную ситуацию, являются ключом к объяснению тех или иных поступков людей» [8]. Таким образом, «принятые нормы употребления слов определяют некоторые формы мышления и поведения» [9].

В речевом акте могут употребляться наречия и *всегда, и никогда*, которые отражают значение всеобщности [10; 11]. Ментальная деятельность человека закономерно совмещает и согласие, и несогласие, которые ориентированы на один и тот же предмет речи и соотносятся с положительным/отрицательным аспектом действий (ср.: оценочные показатели *интеллектуальный, пошлость*): **Этот режиссер всегда соглашается с интеллектуальным искусством и никогда не соглашается с пошлостью в нем** (Из радиointервью).

2. Наречия *иногда, не всегда, подчас, часто, редко, опять, снова, впервые, однажды* указывают на регулярность/нерегулярность оформления согласия/несогласия, на степень частоты их повторяемости.

Лексемы *иногда, не всегда, подчас* обозначают значение неопределенной повторяемости акта согласия/несогласия, прерывание в следовании данному отношению: **Режиссер иногда соглашается с мнением актера** («Сударушка»); **По неким художественно-эстетическим моментам далеко не всегда соглашался** («Литературная газета») (ср.: интенсификатор *далеко* свидетельствует о снижении частоты повторяемости); **Известный ученый А. Фурсов подчас не соглашается с автором книги** («Литературная газета»).

Реализация актов согласия/несогласия конкретизируется словами *часто/редко*, которые выражают прагматическую квантитативную оценку *много/мало* и репрезентируют соответствующий характер повторяемости: **Маргарита часто соглашалась поужинать с посетителями** (К. Паустовский); **Кира Муратова редко соглашается на интервью** («Комсомольская правда»).

Согласие/несогласие регулярно (ср.: используются лексемы *опять, снова*) оформляется в ответ на речевой акт, который ориентирован на возобновление (ср.: *снова*) желаемых речевых действий (ср.: *захотел поговорить*): **Снова захотел поговорить со мною Троицкий, чтобы выступить перед пролетариатом. Я снова согласился** («Дружба народов»).

Слова *однажды, впервые* свидетельствуют об однократной реализации акта согласия/несогласия, который выделяется как особо значимый в определенных условиях: **Только однажды не согласился с моим мнением** (ср.: частица *только* актуализирует значение единичности); **Только в 1963 году член мафии впервые согласился свидетельствовать на суде против собственного «семейства»** («Комсомольская правда»).

3. Процесс оформления согласия/несогласия фиксируется аспектуальны-

ми показателями длительности *тут же, тотчас же, сразу же, не думая, не задумываясь, не колеблясь, недолго думая, долго, не сразу, не вдруг* и др., которые выражают оценочное значение ‘короткий/длинный временной промежуток’, затраченный на формирование согласия/несогласия. Такие речевые акты согласия/несогласия обуславливаются проявлением заинтересованности/незаинтересованности к существующим реалиям.

Согласие/несогласие, характеризуемое значением немедленности (ср.: лексические компоненты *тут же, тотчас же, сразу же, быстро, не задумываясь, не колеблясь*), возникает в ответ на предложение, которое вызывает активный интерес: *Меня Э. Рязанов пригласил в свою новую картину. Я сразу согласился* («Собеседник»); *Я пригласил его к нам в гости. Он сразу же согласился* («Аргументы и факты»); – *Предлагаю небольшую, но интересную роль болевщика. – Сниматься мне хотелось. Да и Эльдар Рязанов привлекал меня. Я тут же согласился* (Ю. Никулин); и которое включает акт необходимости (ср.: *надо*) и обязательности (ср.: *долг*): *Я пошел к Нирку. Надо было поговорить, чтобы Ульяновскому разрешили ночевать в «Бордингаузе». Нирк тотчас же согласился* (К. Паустовский); *Я сказал Пушкину об исполнении христианского долга. Он тотчас же согласился* (С. Абрамович).

Согласие/несогласие квалифицируется как незамедлительный акт, осуществленный без раздумий, о чем свидетельствуют активно используемые лексические компоненты *не думая, не задумываясь, не колеблясь*: *Матрос не думая согласился* (К. Паустовский); *Он не задумываясь соглашался на все; Давыдов не колеблясь согласился* (М. Шолохов).

Значение неинтенсивной замедленности связано с сочетанием *недолго думая*. Ср.: «*недолго думая* – это все же не сразу, а посредством некоторого, пусть незначительного, раздумья» [12]: *Я, недолго думая, согласился* («Сударушка»).

Оформление несогласия связано с аспектом неопределенной длительности (ср.: *долго, не сразу, не вдруг*) и мотивируется наличием отрицательных признаков, обнаруживаемых в данной ситуации, как-то: 1) необычными предполагаемыми обстоятельствами (ср.: *боялся*): *Клоун долго не соглашался подходить к медведям. Боялся* (Ю. Никулин); 2) отсутствием побудительных факторов (ср.: *оптимизма не вызвало*): *Оптимизма это у меня не вызвало, и согласился я не сразу* («Сударушка»); 3) нежеланием принять факт как данное (ср.: противоречивое отношение к конкретному имени): *Борис Ельцин еще долго не соглашался с именем Наина* («Комсомольская правда») (ср.: интенсификатор *еще* актуализирует значение *излишняя длительность*).

Длительность согласия/несогласия определяется осознанным отношением к полученному предложению (ср.: приглашения, предложение): *Старик после настойчивых приглашений не вдруг согласился посидеть с нами* (Н. Грибачев); *На предложение сыграть роль в «Брате-2» я не сразу согласилась* («Мир новостей»); состоянием, в котором пребывает адресат (ср.: оценочный эмотив взволнованно): *Она слушала, взволнованно теребя в руках шарф, долго соглашалась, и все не решалась попроситься* (А. Эфрон); актом вежливости: *Долго не соглашался пройти в залу. Незванный гость* (А. Эфрон); степенью контролируемости принимаемого решения: *Долго соглашались/не соглашались утвердить проект* и т.д.

4. Наречия *сначала, сейчас, пока, еще* обозначают сему ‘временный’,

указывают на «промежуток времени некоторой продолжительности, которая меняется в зависимости от обстоятельств» [13]. Согласие/несогласие реально значимо в неопределенном интервале на данной временной оси речевого акта: *Пока/еще согласен/не согласен* (т.е. до настоящего момента); *Он сейчас согласен/не согласен* (т.е. в настоящий момент).

Позиция согласия/несогласия возникает как обязательный компонент диалога и изменяется под влиянием факторов, свойственных (ср.: психоэмоциональное состояние) и не свойственных человеку (ср.: реальные обстоятельства): *Сначала согласился выступить на конференции, а потом отказал* (С. Есин); *Измученная телевизионщица сначала никак не соглашалась на съемки в игровом кино («Комсомольская правда»)* (ср.: несогласие интенсифицируется словом *никак*, которое актуализирует значение категоричности).

5. Акт согласия/несогласия находится в соотношении со временем и выражается в контексте значений одновременности, предшествования, прерывания, следования, которые связаны с наречиями *одновременно, заранее, уже, потом, затем, наконец* и т.п.

Согласие и несогласие ориентированы на одновременный (ср.: *одновременно*) момент реализации, на общую временную соотносительность. К обсуждаемому предмету речи принципиально применимы и согласие, и несогласие. Акцентуаторы *конечно, с другой стороны* синтагматически выделяют конкретизирующий текст, содержащий обоснование согласия и несогласия: – *Есть такое мнение, что современное кино популяризирует маньяков. Что может быть хорошего в том, что человек, пусть даже умница и знаток философии, но при этом увлекающийся каннибализмом, приобретает миллионы поклонников по всему свету? – Я согласен и не согласен одновременно. Конечно, настоящих маньяков нельзя популяризовать – это очень опасно. С другой стороны, реальные маньяки не становятся народными героями – они просто ужасны и омерзительны* («Аргументы и факты»).

Наречие *заранее* указывает на то, что позиция согласия/несогласия определяется за некоторое время до какого-либо действия (ср.: предложения (*предложите*)): *Заранее соглашаюсь на все переводы, какие Вы мне предложите* (С. Абрамович). Согласие/несогласие направлено на предотвращение реализации заданного действия: *Я заранее согласна/не согласна с тобой*.

Наречие *уже* актуализирует значение перемены в мыслительном процессе коммуниканта, прерывание функционирования ранее обозначенной реакции и логический переход в другое русло суждения: *Она уже не согласилась со мной относительно скуки на калягинском спектакле* (С. Есин).

Наречия *потом, затем, наконец*, находящиеся в контактной позиции с союзными средствами *и, а*, сигнализируют о том, что акту согласия/несогласия предшествует конкретное действие, характеризующееся признаком рациональности.

Согласию/несогласию предшествуют контролируемые мыслительные действия, отражающие сложный интеллектуальный и психоэмоциональный процесс (ср.: *долго думал, сомневался, опасался, постукивал, прикидывал, отказывался, обиделась, всплакнула*) и способствующие достижению адекватного результата. Согласие и несогласие являются рациональными актами, возникшими в ответ на инициативные речевые тактики, которые выражаются эксплицитно: 1) предложение: *Издательство предложило писать мемуа-*

ры. Отец сомневался, многого опасался, долго думал и наконец не согласился («Дружба народов»); 2) приглашение: Я отказывался в ответ на приглашение, а потом согласился («Комсомольская правда»); 3) требование: Настя требовала устроить выставку работ Тимофеева. Председатель постукивал карандашом по столу, что-то прикидывал и наконец согласился (К. Паустовский); 4) уговоры: Леди Кембл стала старушку уговаривать: за обедом чтоб прислуживала в белых перчатках. Старушка обиделась и даже всплакнула ... и наконец согласилась (Е. Замятин).

6. Согласие/несогласие характеризуется отнесенностью к плану прошлого, ориентировано на дальний (ср.: *давно*)/близкий (ср.: *недавно*) временной фон и существует в контексте настоящего: Сам автор «Золотой тучки» *давно уже не согласен с героиней ее* («Литературная газета») (ср.: наречие *уже* указывает на изменение отношения и на утверждение свершившегося факта несогласия, конкретизируя смысл речевого акта); *С судьбой своей она давно* [ср. также: *недавно*] *согласилась* («Литературная газета»).

Наречия *когда-то*, *некогда* маркируют значение 'неопределенный временной отрезок, соотношенный с прошлым'. Согласие/несогласие связано с воспоминанием говорящего, которое ограничено моментом прошлого: *Когда-то соглашался/не соглашался...*

7. Наречие *пока (же)* выражает значение временности, непостоянного отношения. Согласие/несогласие фиксируется на временной оси речевого акта и связано с моментом ожидания, функция которого заключается либо в изменении, либо в сохранении позиции: *Пока же согласимся с вашим недоумением по поводу публичных споров о том, кого из кандидатов должна поддерживать интеллигенция* («Аргументы и факты»).

8. Лексемы *тут*, *здесь*, *так* уточняют и ограничивают сферу распространения согласия/несогласия, являются условным указанием на ранее упомянутую информацию, которая находится в коммуникативном фокусе говорящих. Согласие/несогласие прикреплено к определенному случаю, к конкретному моменту речевого акта: *Искушенный автор отдает в своей книге предпочтение искусству перед всеми родами научной и прочей мысли. Я тут согласен* («Литературная газета»); – *Для меня загадочна вялость богатых людей на фронте благотворительности. Сто лет назад 80% пожертвований в России делалось ради престижа. Сейчас ситуация неясная. – Здесь я не соглашусь* («Литературная газета»); – *В статье напиши и свою фамилию. – Я так не согласен* (Из телеинтервью).

Таким образом, семантика согласия/несогласия модифицируется обстоятельственными конкретизаторами, в качестве которых наиболее активно функционируют наречия, актуализирующие признак времени. Время «локализует ситуацию на временной оси с выделенной точкой настоящего – моментом речи», «ориентировано на говорящего» [14; 15].

Обстоятельственные конкретизаторы обозначают фрагменты, в аспекте которых раскрывается характер реализации согласия и несогласия. Контекстные лексемы свидетельствуют о расширении/сужении временной перспективы, соотношенной с согласием/несогласием, указывают на их динамическую структуру функционирования, конкретизируют качественные показатели.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история (проблема языкового изменения). – М., 2001. – С. 52.
2. Современный русский язык. Ч. II. (Морфология. Синтаксис) / Под ред. проф. Е.М. Галкиной-Федорук. – М., 1964. – С. 386.
3. Лекант П.А. Семантика членов предложения // Очерки по грамматике русского языка. – М., 2002. – С. 289.
4. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М., 2002. – С. 158.
5. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). – М., 2002. – С. 225.
6. Там же.
7. Шаповалова Т.Е. *Всегда и никогда* в произведениях В.В. Розанова // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте: Межвуз. сб. научн. тр., посвященный 85-летию проф. А.Н. Кожина. – М., 2004. – С. 189.
8. Уорф Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Языки как образ мира. – М., 2003. – С. 162.
9. Там же. – С. 157.
10. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999. – С. 823-824.
11. Шаповалова Т.Е. Категория синтаксического времени в русском языке. Монография. – М., 2000. – С. 31.
12. Шигуров В.В. Отдеепричастные наречия с отрицанием, структурирующие синонимический ряд с доминантой «решительно» // Проблемы современного синтаксиса: теория и практика: Межвуз. сб. научн. тр. / Отв. ред.: проф. С.М. Колесникова. – М., 2002. – С. 43.
13. Падучева Е.В. Указ. соч. – С. 223.
14. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). – М., 1996. – С. 285.
15. См. также: Бондарко А.В. Проблемы грамматической семантики в русской аспектологии. – СПб., 1996. – С. 189.

ПУБЛИКАЦИИ АСПИРАНТОВ

А.С. Ачекина

ИМПЕРАТИВ С ОБЯЗАТЕЛЬНЫМ ОТРИЦАНИЕМ: СЕМАНТИКА И СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

Предметом нашего исследования является императив с обязательным отрицанием. Императивом с обязательным отрицанием мы называем глаголы, формы повелительного наклонения которых с побудительной семантикой употребительны только в сочетании с отрицательной частицей *не*: *не обессудь, не обольщайся, не огорчайся, не унывай, не сердись, не капризничай, не жадничай, не обожгись, не мучай, не стесняйся, не паникуй, не прекословь, не вынуждай, не смей, не вздумай*.

Цель данной статьи – определить семантическую специфику императива с обязательным отрицанием на лексическом и на морфолого-синтаксическом уровнях.

Большинство глаголов русского языка в форме повелительного наклонения образуют пары по модальной оппозиции «утверждение – отрицание»: *смотри – не смотри, пиши – не пиши, пой – не пой*. Соотносительность императива без отрицания и императива с отрицанием не всегда регулярна. Это выражается в следующем.

Во-первых, некоторые глаголы образуют императив только с отрицанием и не имеют соотносительного употребления без *не*: *Люблю по носу щелкнуть – не задирайся выше ватерлинии* (В. Шукшин); *Ты не язви, говори толком: где хлеб?* (М. Шолохов); *Не криви улыбку, руки тебея* (С. Есенин); *Простила ж тебя: не сглазь! Не вздумайте ему сейчас звонить! Подождите немало* (Е. Гришковец).

Во-вторых, ряд глаголов не допускает употребление отрицания при императиве: *Повремени, певец разлук* (Д. Самойлов); *Внемлите, а не обессудьте* (Е. Евтушенко); *Все понятно, к нему – ужасаются за него, уговаривают – побойся, например, за жизнь свою, одумайся, ты чужеземный гость, какое тебе дело* (И. Бунин). *Да ты сам посуди, впервой я на такое дело!* (М. Горький).

В-третьих, соотносительность императива без отрицания и императива с отрицанием у большинства глаголов возможна только с изменением вида глагола: *утешь – не утешай, покинь – не покидай, встань – не вставай, раскайся – не раскаивайся, оглянись – не оглядывайся, спой – не пой, принеси – не приноси, уйди – не уходи, закрой – не закрывай, задержись – не задерживайся, отдай – не отдавай и т.д.* Несовершенный вид в отрицательных конструкциях оказывается обязательным соответствием совершенного вида в утвердительной конструкции: *Отпусти его! – Не отпускаяй его!; Расскажите об этом! – Не рассказывайте об этом!; Запишите! – Не записывайте!*

Следовательно, в форме повелительного наклонения полная соотноси-

тельность императива с отрицанием и императива без отрицания наблюдается только у глаголов несовершенного вида: *покупай–не покупай; приноси–не приноси*. У глаголов совершенного вида соотношение «императив»–«императив с отрицанием» (*принеси – не принеси*) невозможно.

Однако от вида глагола обязательность отрицания в форме императива напрямую не зависит: *Все ведаю – не прекословь* (М. Цветаева) – *Не сочтите, что это в бреду* (Я. Смеляков), хотя следует отметить, что чаще всего отрицание в форме повелительного наклонения обязательно у глаголов несовершенного вида, а употребление императива с обязательным отрицанием глаголов совершенного вида ограничено лексическим значением глагола.

Таким образом, употребление форм императива с обязательным отрицанием глаголов совершенного и несовершенного вида не относится к области устойчивых и строгих правил, наличие обязательного отрицания при императиве зависит не только от вида глагола, но определяется также лексическим значением слова.

Лексическое значение глагола может препятствовать образованию форм повелительного наклонения. Например, у глаголов, называющих нецеленаправленные действия и состояния: *весить, выглядеть, значить, стоить, преобладать, приустать, подзабыть*, формы повелительного наклонения вообще не употребляются. Избегается употребление форм повелительного наклонения от глаголов *болеть* ‘испытывать боль’, *мочь, хотеть*; последние отмечаются в разговорных и экспрессивных сочетаниях, преимущественно с отрицанием [1]: *Не боли ты, душа* (И. Никитин); *При этом обидно – ты человек-гора, но не моги ни-ни* (Е. Гришковец). Отрицание при императиве обязательно у глаголов, лексическое значение которых препятствует употреблению утвердительного побуждения.

Анализ разных лексико-семантических групп глаголов показывает, что императив с обязательным отрицанием чаще всего образуют глаголы, обозначающие психологические и эмоциональные состояния: *тосковать, сердиться, грустить, печалиться, беспокоиться, удивляться, капризничать, обижаться, нервничать, томиться, волноваться*; глаголы, обозначающие состояние здоровья: *болеть, простудиться*; глаголы, обозначающие действия, способные нанести вред, ущерб: *порезаться, обжечься, поскользнуться, утонуть, удариться, стукнуться, ошибиться, портить, потерять*; глаголы, обозначающие действие, совершаемое наперекор кому-либо: *перечить, прекословить, пререкаться, препираться, перебивать*.

Часто императив с обязательным отрицанием образуют устаревшие глаголы: *не лукавь, не кори, не пеняй, не томи, не морочь, не сердчай, не искушай, не гневи, не сокрушай, не стращай, не карай, не прелюбодействуй, не кляни, не неволь, не чини, не язви, не суетись, не брани, не робей*, а также просторечные глаголы: *не кривляйся, не задирайся, не безобразничай, не дури, не рыпайся, не трусь, не бубни, не вопи, не кисни, не проболтайся, не болтай, не ной, не заносись, не позорься, не маячь, не хнычь, не сглазь, не приbedняйся, не подкачай*.

Императив с обязательным отрицанием выражает различные оттенки значения в зависимости от вида и лексического значения глагола.

Прохибитивное (запретительное) значение регулярно выражается императивом с обязательным отрицанием глаголов несовершенного вида: *Если не*

можете организовать нормальный рабочий процесс, значит **не вмешивайтесь** (Е. Гришковец). Запретительное значение императива с обязательным отрицанием, кроме конструкции *не + форма повелительного наклонения глагола*, может быть выражено сочетанием слов *перестань, прекрати* с неопределенной формой глагола, повелительное наклонение которого употребляется только с обязательным отрицанием: **Перестань ныть! Будешь ныть – сейчас выйдем и не заплатим** (Е. Гришковец); **Я говорил ему: Пров, перестань дурака валять, что ты с собой делаешь** (Ю. Герман).

Императив с обязательным отрицанием глаголов несовершенного вида, обозначающих психологические и эмоциональные состояния, имеет значение утешения, сопереживания: – **Не беспокойся, дед, провожем и немца прогоним**, – сказал Сашка (В. Кондратьев); **Я к тебе ещё приду, а ты не унывай и лекарство принимай аккуратно** (И. Тургенев).

Отрицание при форме совершенного вида придает повелительному наклонению оттенок предостережения: **Вот здесь поставь, да не разбей смотри** (И. Тургенев). В.С. Храковский и А.П. Володин предлагают называть конструкцию *не + императивная форма совершенного вида* «предостерегательной», или «превентивной» [2]. Императивные слова, приобретающие полувспомогательное значение, вроде *смотри*, при императиве с обязательным отрицанием глаголов совершенного вида выражают усиленное предостережение: **Смотри, не проговоришь** [3]. Императив с обязательным отрицанием со значением предостережения образуют глаголы, обозначающие действия, приносящие вред, ущерб: **не порежись, не обожгись, не поскользнься, не ошибись, не потеряй**.

Императив с обязательным отрицанием употребляется в значении просьбы, при этом просьба сделать выражается совершенным видом, а просьба не делать возможна только с изменением вида: **скажи – не говори**. Императив без отрицания не ограничен определенным видом, императив с обязательным отрицанием со значением просьбы может быть только несовершенного вида: **О, я прошу тебя: не мучь ты меня по-прежнему пустыми сомнениями и приторной холодностью** (М. Лермонтов).

Императив с обязательным отрицанием глаголов совершенного вида может иметь оттенок значения извинения: **Снедь – не взыщи: с душком** (М. Цветаева); – **Не обессудьте, ребята, – повторила она** (В. Кондратьев); вежливого обращения, иногда иронического (*не извольте беспокоиться, не откажите в любезности*): **Я, ей-ей, не виноват ни душой ни телом! Не извольте гневаться** (Н. Гоголь).

В русском языке есть устойчивые сочетания, включающие императив с обязательным отрицанием: **не гневи бога; на бога надейся, а сам не плошай; не морочь голову; не вгоняй в краску; не криви душой; не травми душу; не бреди душу; не валяй дурака**.

Таким образом, значение императива с обязательным отрицанием определяется как видом, так и лексическим значением глагола.

Однако утверждать, что форма повелительного наклонения без отрицания от рассматриваемых нами глаголов вообще не употребляется, нельзя. В системе глагола есть формы повелительного наклонения, не имеющие значения побуждения и выступающие только в составе определенных синтаксических конструкций. В русском языке употребительны предложения, в которых побудительная структура не имеет императивного содержания, а выступает в роли

зависимой части со значением условия или уступки в сложном предложении с бессоюзной связью. Значение форм императива в таких предложениях равно сочетанию глаголов с союзом «если (бы)» в условных предложениях или с союзом «хоть» в уступительных [4]. В предложениях такого типа и отмечается употребление форм повелительного наклонения без частицы *не* глаголов, у которых при императиве отрицание обязательно: *Уж серчай не серчай, я, брат, тоже человек с характером* (В. Тендряков); *Макс, брось ты, не передергивай... Саня, передергивай не передергивай, а всё просто* (Е. Гришковец). Такие предложения имеют семантику «противительного несоответствия» [5]. Глаголы, образующие императив только с отрицательной частицей *не*, употребляются в подобных конструкциях в форме повелительного наклонения без отрицания, однако побудительного значения не выражают. Таким образом, здесь присутствует только форма императива, а предметом нашего исследования является употребление императива с обязательным отрицанием в прямом значении повелительного наклонения, обозначающем такое действие, которое не должно осуществиться одним лицом в результате волеизъявления другого.

Императив с обязательным отрицанием в современном русском языке употребляется достаточно часто и обладает функциональным и семантическим своеобразием, которое выявляется не только на лексико-семантическом, но и на морфолого-синтаксическом уровне. Изучение семантической и функциональной специфики императива с обязательным отрицанием представляется перспективным на разных уровнях языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Русская грамматика. – М., 1980. – С. 621.
2. Храковский В.С., Володин А.П. Семантика и типология императива. Русский императив. – М., 1986. – С. 150.
3. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. – М., 1972. – С. 485.
4. Сергиевская Л.А. Сложное предложение с императивной семантикой. – М., 1993. – С. 60.
5. Синтаксис сложного предложения (устойчивые структуры русского языка). Учебное пособие. – Казань, 1985. – С. 28.

ГРАДАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ СТАТУСА ОБРАЩЕНИЯ

История лингвистической мысли содержит целый ряд различных взглядов на синтаксическую природу и организацию обращения. Решая такой неоднозначный вопрос, является ли обращение членом предложения, исследователи, начиная с М.В. Ломоносова, сделали много ценных наблюдений. Причиной существования взаимоисключающих трактовок этой категории языка является однозначность ее грамматической квалификации: каждая из этих теорий охватывает лишь ограниченный сектор употребления обращения, искусственно сужая их функциональный диапазон, то есть наблюдается единый подход к рассмотрению этой многоплановой единицы. Практически все исследования обращения направлены или на вхождение / невхождение его в ткань предложения, или на определение характера связи обращения с предложением и контекстом, или на анализ его местоименного соотнесения, или на изучение интонации данной синтаксической единицы... При этом в каждом из исследований рассматривается один из типов обращения, а другие выносятся за рамки анализа.

Преодолеть противоречия в характеристике обращения представляется возможным на основе признания у него «полевой структуры» [1: 78] и синтаксической полифункциональности, определяемой комплексом факторов: коммуникативным характером предложения, своеобразием субъектно-предикатных связей, коррелятивными смысловыми отношениями между словами в предложении. Следовательно, мы считаем, что для определения синтаксического статуса обращения необходим комплексный анализ, а именно: дифференциация по степени добавочной предикативности.

Условно выделим три типа количественно неравнозначных конструкций. Первый тип представлен *обращениями, выполняющими первичную функцию, то есть функцию адресации речи, и обладающими минимальной степенью предикативности*. Здесь можно отметить две группы:

1) обращения, теснейшим образом связанные с предложением посредством грамматической соотнесенности (2 лицо) и смыслового единства: – *Послушай, мать, соглашайся, не томи* (С. Довлатов); – *Присядь, сестрица* (Т. Адыгов); – *Товарищи узники, пройдите в зал!* (С. Довлатов). Традиционно предложения подобной конструкции рассматриваются как односоставные глагольные, а обращение выносится за их рамки.

Исходя из контекстов, следует признать, что грамматические формы сказуемых в подобных предложениях определены семантикой лица или понятия, обозначенного в обращении: все глагольные средства организованы в форме второго лица, а грамматическая форма числа глагола-сказуемое соответствует форме числа лексемы в позиции обращения.

Обычно сказуемое в двусоставном предложении формально уподоблено подлежащему. В приведенных нами примерах глагол-сказуемое соотносится с обращением по формам лица и числа. Именно поэтому нельзя рассматривать обращение как синтаксическую единицу, не являющуюся компонентом предложения. Однако нельзя согласиться и с утверждением Г.В. Тоценко, что в подобных предложениях обращение – главный член двусоставного предложения

[2: 27]. Аргументом отрицания этой точки зрения считаем факт того, что обращения в данных конструкциях (диалог) можно опустить, но смысл предложения не изменится. Следовательно, в подобных контекстах обращение выступает как «сопутствующий» член предложения, который уточняет, поясняет, конкретизирует лицо (понятие), к которому обращена речь адресанта.

2) обращения, в которых объективное содержание второго компонента не имеет непосредственного отношения к тому лицу, которое названо в обращении, то есть во втором компоненте выражена мысль, сообщаемая адресату, но в ее содержании собеседник никак не представлен. Содержание такой мысли относится к самому говорящему или к постороннему лицу, предмету или явлению: – *Живем потихоньку, господин Даутбей* (м, 178); – *Зачем они пожаловали, Мелиуан?* (Т. Адыгов); – *Я не пью, мамаша* (С. Довлатов); – *Только бить на улице нехорошо, брат* (В. Пикуль). Обращения в составе таких предложений связаны с одним из членов второго компонента имплицитно, то есть преципируемая часть – сказуемое должно быть домыслено, угадано или признано самим собой разумеющимся.

Подобные конструкции Г.В. Тоценко квалифицирует как сложноподчиненные, где «главное предложение, эллиптическое по форме, представлено обращением-подлежащим и имплицитным сказуемым императивом. А подчиненное предложение является дополнительным: *Маша, (скажи) (что?) который час?; Маша, (смотри, обрати внимание)...*» [2: 28].

Мы допускаем, что такие предложения можно рассматривать как неполные осложненные. Однако, в отличие от Г.В. Тоценко, мы не считаем обращение в данном случае главным членом двусоставного предложения. Здесь оно также выполняет функцию адресации речи и является «сопутствующим» членом предложения, связанным со вторым компонентом по смыслу и интонационно.

Второй тип конструкций составляют *обращения, выполняющие вторичные функции, то есть социативную, культурологическую, предикатно-характеризующую, и имеющие полупредикативное значение.*

Известно, что к числу уже общепризнанных в синтаксисе относится положение о том, что в смысловой организации высказывания (предложения) объективная информация (диктум) обязательно сочетается с субъективной (модус, модальность в широком смысле). Однако в модусе обнаруживается и сфера адресата, ты-сфера. Ощущается, что адресат всегда стоит «за» высказыванием. Это делает предложение (высказывание) адресованным, включая в его структуру средства адресации, одним из которых и является включение в состав высказывания обращения, которое может «дублировать» глагольную и местоименную адресацию: – *Зачем вы, ребята, упоминаете свинину?* (С. Довлатов).

Важно отметить, что помимо прямой – референтной – функции обращения (обозначить адресата) оно «работает» на социальный аспект модуса, сигнализируя об отношении автора к адресату – официальном, дружеском, фамильярном, враждебном. Социальный аспект смысла в предложениях проявляется главным образом в выборе номинаций. То есть одна лишь форма обращения содержит в себе некоторую информацию о говорящем, об адресате, о личных отношениях общающихся, о ситуации общения в целом. Следовательно, важны и вторичные функции обращения, в которых проявляется полупредикативное значение.

Как пример конструкций данного типа рассмотрим:

1) *обращения, показывающие отношение адресанта к адресату, то есть предикатно-характеризующие обращения*, обнаруживающие эмоции (дружба, любовь, ненависть, безразличие, доброжелательность, уважение...). Характеризующее значение заключается в семантике самого обращения: – *Уважаемые, бумага та написана на турецком, может, поэтому некоторые умники и называют нас турками* (И. Машбаш); – *А теперь, почтеннейший, не приведешь ли ты в чувство нашего друга?* (Т. Адыгов); – *Хоть бы разочек навестил нас, ведь мы так по тебе соскучились, мой дорогой!* (И. Машбаш); *Хорошо, любимый, хорошо, мой единственный* (И. Машбаш); – *Душа моя, радость моя, иди* (И. Машбаш). Приведенные примеры показывают, как функция адресации уступает место функции характеристики, предикации.

2) *обращения, называющие предмет речи, называя собеседника*: – *Милейший капитан, вы же сами понимаете* (В. Пикуль). Имя лица, которому адресована речь, как бы «втягивается» в информационное содержание высказывания. Обращение *милейший капитан* и подлежащее *вы* имеют общий референт. Такое обращение обнаруживает безусловную связь с одним из членов предложения, в данном случае – с подлежащим-местоимением. Следовательно, обращение связано со смежной частью предложения грамматическими отношениями по второму логико-понятийному лицу и контекстуально необходимо: – *Геннадий Лукич, надеюсь, вы не будете забывать нас...* (В. Пикуль); – *Ничего плохого, тфокотль Хапат, ты не сказал* (И. Машбаш); – *Нан, зачем ты нас оплакиваешь раньше времени* (И. Машбаш); – *Заткнись, мудака, ты все испортишь...* (С. Довлатов); *Что вы предлагаете, Бабакай Наврузович?* (В. Пикуль); – *Что вы на это скажете, гости дорогие?* (И. Машбаш).

В существующих грамматических пособиях говорится, что апеллятивы, в том числе имена, «уточняют» местоимения, раскрывая их внутреннее лексическое значение. Исследования контекстов с соположимым местоимением и обращением показывают, что местоимения и обращения равноценно выполняют в них своеобразные функции: обращение, поясняя подлежащее-местоимение, «втягивается» в его содержание. То есть каждый из членов бинара сохраняет свое значение, а семантически они обеспечивают единство высказывания [3: 279].

Изученный нами материал подтверждает эту мысль. Однако признавать обращение полноценным главным членом предложения, нам кажется, неверно. Это особый «конкретизирующий» член предложения, не похожий ни на главные, ни на второстепенные члены предложения. Просто в данных конструкциях эта синтаксическая единица, обладая полупредикативным значением, приобретает особенности, присущие традиционным членам предложения.

3) *эмоционально насыщенные обращения-предложения, в которых заключена высокая степень предикативности*. Речь идет о вокативных предложениях, где обращения являются главными и единственными членами предложения. То есть все высказывание концентрируется в обращении, которое при этом значительно обогащается по содержанию и получает новые формальные свойства. Такое слово-обращение не только называет адресат речи, но одновременно передает содержание возможной речи, то есть мысль, которая при обычном обращении выражается отдельным предложением: *В отчаянии Головкер произносит: «Лиза!»* (С. Довлатов) (призыв + отчаяние), *«Женщина!» – глаза*

у Тима гневно засверкали, а потом голос упал, помягчел (И.Машбаш) (требование замолчать + гнев).

Таким образом, оценка выделенных по возрастающей степени предикативности конструкций с обращениями позволяет сделать вывод о необходимости разграничения различных типов обращений на основании того, что степень включенности обращения в ткань предложения является градационной.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Адмони В.Г. Основы теории грамматики.–М., 1964.
2. Тоценко Г.В. Лексическая структура, синтаксические свойства и основные функции обращения (на материале испанского языка): Автореф. дис. ...канд. филол. наук.–Киев, 1990.
3. Федорова Л.Л. Статус обращения в русском и немецком языках // Единство системного и функционального анализа языковых единиц: материалы межвузовской конференции 8-9 дек. 1997. –Белгород, 1998. – С. 278-282.

ГРАДАЦИОННЫЕ ОТНОШЕНИЯ ГЛАГОЛОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ ФИЗИЧЕСКОГО И ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ СУБЪЕКТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.А. БУЛГАКОВА

Глагол – самая емкая и самая сложная грамматическая категория русского языка. Семантическая структура глагола более емка и гибка, чем всех других грамматических категорий. Глагол является «словом по преимуществу». Это высшая, наиболее отвлеченная, наиболее конструктивная и прогрессирующая категория языка [1]. Богатство значений глагольного слова отражено в лексико-семантических группах глаголов [2].

Глагол, выражая действие, вступает в градационные отношения и выражает категорию градуальности. **Градуальность** – это функционально-семантическая категория, которая передает значение возрастания или убывания степени признака, действия и т.п. в словах различными языковыми способами [3]. Ядром предикативной градуальной лексики являются глаголы размера, величины, количества, силы, скорости и т.д. [4]. Глагольное слово вступает в синонимические и антонимические отношения, создавая градуальные оппозиции [3].

Одной из лексико-семантических групп глаголов, способных вступать в градационные отношения, является группа глаголов со значением физического и психологического состояния субъекта.

Глаголы состояния выделяют многие исследователи, анализирующие одновидовые глаголы несовершенного вида (Ю.С. Маслов, А.В. Бондарко, Л.А. Быкова и др.).

ЛСГ глаголов со значением физического и психологического состояния субъекта многочисленна: глаголы, связанные с состоянием сна и бодрствования; глаголы, обозначающие как физическое, так и нравственное состояние субъекта; глаголы, выражающие значение именно нравственных, психологических процессов, испытываемых субъектом; глаголы, выражающие состояние злости, гнева; состояние радости, веселья; глаголы, называющие эмоциональное отношение субъекта к кому-чему-либо, чувство, которое испытывает субъект к кому-чему-либо (это может быть любовь, жалость, уважение, с одной стороны, ненависть, отвращение, с другой стороны).

Средством выражения градуальной семантики выступают синонимические ряды глаголов. Например, глаголы-синонимы, выражающие значение **именно** нравственных, психологических процессов, испытываемых субъектом: *бояться, страшиться, ужасаться, пугаться, трусить, робеть, трепетать, дрожать, трястись* (разг.), *дрейфить* (прост.). См.:

– *Ну, вот, это же немислимо, – шептал Борменталь, – в прошлый раз вы говорили, что боитесь за меня, и если бы вы знали, дорогой профессор, как вы меня этим тронули; Борменталь повыше засучил рукава рубашки и двинулся к Шарикову. Филипп Филиппович заглянул ему [Борменталю] в глаза и ужаснулся; – Как это так, не горят? – испугался Коротков и бросился к себе в комнату //* в Словаре синонимов русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой глаголы *бояться, пугаться, ужасаться* входят в один синонимический

ряд, где глагол *бояться* – основное (нейтральное) слово. Данные глаголы объединены общей интегральной семей 'испытывать чувство страха, боязни, поддаваться страху'. Глагол *бояться* имеет значение 'испытывать чувство страха, боязни'. Синонимы *пугаться* и *ужасаться* указывают на то, что чувство страха является временным, вызывается неожиданными внешними причинами, причем *ужасаться* обозначает чувство глубокого страха, ужаса, которое внезапно овладевает человеком [4].

Опорным словом указанного синонимического ряда является глагол *бояться*, обладающий необходимыми для доминанты признаками: самое широкое по значению слово, самый высокий показатель частотности, стилистически нейтрально. Данный синонимический ряд можно изобразить в виде шкалы градаций, представляющей собой нарастание степени проявления действия. В середине градационной шкалы проходит нейтральная точка (норма), представляющая собой градационный элемент шкалы, обозначающий точку отсчета, нулевую ступень измерения. Передача степени интенсивности действия по отношению к норме складывается таким образом: норма (0)–выше нормы (*больше, чем*). «Отметины» на шкале градаций соответствуют лексическому значению слов. [3]. Шкала градаций глаголов, выражающих нравственные, психологические процессы, испытываемые субъектом, выглядит следующим образом: *бояться* – *пугаться* – *ужасаться*.

Синонимический ряд глаголов, выражающие состояние злости, гнева: *бушевать*, *неистовствовать*, *безумствовать* (разг.), *беситься* (разг.), *бесноваться* (разг.). Например:

[Иван] – Э, Прасковья Федоровна! Вы такой человек правдивый... Вы думаете, я *бушевать* стану? Нет, Прасковья Федоровна, этого не будет; Тогда луна начинает *неистовствовать*, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель; – Он [Шариков] в домике еще может быть, – *бесновался* Борменталь и куда-то бежал; Чего *бесились* проклятые псы – совершенно неизвестно // глаголы образуют следующий синонимический ряд: *бушевать*, *неистовствовать*, *бесноваться*, *беситься*. Общей интегральной семей глаголов, обозначающих нравственные, психологические процессы, испытываемые субъектом, является сема 'бурно и безудержно проявлять гнев, раздражение'. В БТС дается следующее толкование глагола *бушевать* – 'шумно выражать крайнее раздражение, гнев и т.п.'; *неистовствовать* – 'приходя в иступление, совершать нелепые, недостойные, недопустимые и т.п. поступки'; *бесноваться* и *беситься* употребляются преимущественно в разговорной речи и выражают крайнюю степень в проявлении необузданности, а также отрицательную оценку подобного поведения [5]. Градуальная семантика выделенных глаголов указывает на высокую степень проявления интенсивности действия. На градационной шкале глаголы располагаются таким образом: *бушевать* – *неистовствовать* – *бесноваться* – *беситься*.

Градуальная оппозиция, выраженная глаголами, связанными с состоянием сна и бодрствования: *спать* – *бодрствовать*. См. у М.А. Булгакова:

И все забежали, ухаживая за заболевшим Шариковым, когда его отводили спать, он, пошатываясь в руках Борменталья, очень нежно и мелодически ругался скверными словами, выговаривая их с трудом.

Вся эта история произошла около часу, а теперь было часа 3 пополудни, но двое в кабинете **бодрствовали**, взвинченные коньяком с лимоном; *Пес дремал*, уложив голову на передние лапы // глаголы *спать* и *бодрствовать* вступают в градационные (антонимические) отношения. *Спать* – ‘находиться в состоянии сна’ и *бодрствовать* – ‘не спать’. Роль промежуточного члена играет глагол *дремать*, нейтрализующий крайности: *дремать* – ‘находиться в состоянии полусна, т.е. не спать, но и не бодрствовать’ [5].

Градационная шкала *спать* – *дремать* – *бодрствовать*, где глагол *дремать* представляет собой нейтральную точку (норму), нулевую ступень измерения, а крайние члены выражают полную антонимию (по С.М. Колесниковой).

Глаголы-антонимы, выражающие состояние радости, веселья и подавленное настроение: *плакать* – *смеяться*. См.:

– *Да, уж ты не забудь, помяни меня, сына звездочета, – попросил во сне Пилат. И, заручившись во сне кивком идущего рядом с ним нищего из Эн-Сарида, жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сне* // глаголы *плакать* и *смеяться* находятся в градационных (антонимических) отношениях: *плакать* – ‘проливать слезы (от обиды, горя и т.д.)’; *смеяться* – ‘издавать смех’ [5]. Градационная шкала *плакать* – *XX* – *смеяться*, где средний член не имеет специального выражения, существуя на генотипическом уровне [4].

Антонимы и синонимы составляют членения одной и той же группы слов. Глаголы, называющие эмоциональное отношение субъекта к кому-чему-либо; чувство, которое испытывает субъект к кому-чему-либо (лексемы выражают любовь, жалость, уважение, с одной стороны; ненависть, отвращение, с другой стороны): *любить* – *обожать* – *боготворить* – *ненавидеть*. Например:

*Секунды две угасающий пес любил тлеть; – А вот это – скучная женщина, – уже не шептал, а громко говорил Коровьев, зная, что в гуле голов его уже не расслышат, – обожает балы, все мечтает пожаловаться на свой платок; [Каифа] – Знает народ иудейский, что ты **ненавидишь** его лютой ненавистью и много мучений ты ему причинишь, но вовсе ты его не погубишь* // глаголы-синонимы *любить* и *обожать* входят в один синонимический ряд с общим значением ‘питать любовь, сердечную склонность, привязанность к кому-либо’. Однако глагол *обожать* характеризует процесс-состояние большей степени интенсивности: глагол *обожать* имеет усилительное значение и указывает на чувство сильной любви и преклонения [6]. Глагол *ненавидеть* находится в антонимических отношениях с глаголами *любить*, *обожать*. В БТС дается следующее толкование глагола *ненавидеть* – ‘испытывать неприязнь, отвращение к кому-чему-либо, не выносить кого-чего-либо’ [5]. На градационной шкале глаголы располагаются таким образом: *обожать* – *любить* – *ненавидеть*. Крайние симметричные члены такого противопоставления выражают полную антонимию.

Градуальные оппозиции охватывают в лексико-семантической системе языка наиболее значительный пласт антонимов. В лексической системе языка антонимы, обозначающие противоположность тех или иных качеств, действий и т.п., находятся в тесном взаимодействии с синонимами. Синонимические средства языка дают возможность полнее и всесторонне передать наши представления о предмете, акте, явлении действительности.

Признаки, по которым глаголы со значением физического и психологи-

ческого состояния субъекта вступают в оппозиции внутри отдельных семантических групп, очень разнообразны и не являются, как правило, специфическими для тех или иных классов. Чаще всего это семантические компоненты, конкретизирующие виртуальные семы интенсивности и степени интенсивности, характера действия и степени качества, способа действия:

любить – обожать – ‘очень любить’ и

любить – ненавидеть – ‘не любить вовсе, совсем’;

бушевать – неистовствовать – ‘вести себя крайне необузданно’ и т.п.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). – М., 1972.

2. Русская грамматика: в 2 т. Т. 1. – М., 1980.

3. Колесникова С.М. Категория градуальности в современном русском языке: дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999.

4. Колесникова С.М. Категория градуальности в современном русском языке: Монография. – Саранск, 1996.

5. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского. – СПб., 2000.

6. Евгеньева, А.П. Словарь синонимов русского языка: в 2 т. Т. 1. – М., 2001.

АКТАНТНАЯ МЕТОНИМИЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ, СОЧЕТАЮЩИХСЯ С СОМАТИЗМАМИ

Объектом нашего исследования является актантная метонимия прилагательных, относящихся к названиям частей тела человека (соматизмам).

Основная цель заключается в описании метонимических значений качественных и относительных прилагательных, относящихся к соматизмам. Поставленная цель предполагает решение частных задач:

1. Описать модели метонимического переноса прилагательных, реализующиеся в сочетании с соматизмами.

2. Обозначить причины ограничения реализации прилагательными метонимического значения в сочетании с соматизмами.

3. Выделить лексико-семантические группы прилагательных в метонимическом значении, сочетающихся с соматизмами.

4. Выявить ограничения в сочетаемости прилагательных с соматизмами, вызванные значением соматизма.

5. Выявить прилагательные, не сочетающиеся с соматизмами.

Источником языкового материала послужили примеры из произведений отечественной художественной литературы (список литературы приведен в конце работы), а также из теоретических работ и словарей.

Говоря об актантной метонимии прилагательного, мы подразумеваем «смежность субъектов свойств, благодаря которой определение-прилагательное может перемещаться с имени одного субъекта на имя другого» [1].

Одной из проблем, возникающих при исследовании имен прилагательных, является их семантическая классификация. До сих пор по этому вопросу нет единого мнения (см. [2]; [3]; [1] и др.)

В соответствии с предметом изучения нами были выделены следующие группы качественных прилагательных, сочетающихся с соматизмами:

1. Перцептивные характеристики – то, что воспринимается органами чувств (*белый, большой, бугристый, круглый, пушистый, синий, сладкий, тугой*);

2. Физические свойства, состояния (*голодный, ловкий, сытый, усталый*);

3. Психические свойства и/или состояния (*безумный, взволнованный, легкомысленный, спокойный, угрюмый; бестолковый, глупый, тупой, умный*);

4. Общеоценочные прилагательные (*плохой, хороший, замечательный, скверный*).

Прилагательные, обозначающие физические и психические свойства, «обладают огромным синтагматическим потенциалом и способны сочетаться с существительными самой разнообразной семантики» [4], в том числе и с соматизмами, иллюстрируя в последнем случае явление актантной метонимии.

Отметим, что качественные прилагательные могут сочетаться с соматизмами как в своем прямом значении, так и в переносном, относительные прилагательные – только в переносном. О них будет сказано ниже.

В научной литературе выделяются следующие модели актантной метонимии имен прилагательных [5]; [6]:

(1) имеющий свойство ↔ вызывающий свойство: бодрый₁ ↔ бодрый₂ (*бодрый мужчина* и *бодрая свежесть*), спокойный₁ ↔ спокойный₂ (*спокойный человек* и *спокойная работа*).

(2) выражающий свойство, состояние ↔ вызывающий их: печальный₁ ↔ печальный₂ (*печальный вид*, *печальное настроение* и *печальное известие*, *печальный рассказ*).

(3) являющийся таким-то ↔ приводимый в действие им: водяной₁ ↔ водяной₂ (*водяная капля* и *водяная турбина*), воздушный₁ ↔ воздушный₂ (*воздушный поток* и *воздушный тормоз*).

(4) являющийся таким-то ↔ предназначенный для него: сидячий₁ ↔ сидячий₂ (*сидячее положение* и *сидячие места*), праздничный₁ ↔ праздничный₂ (*праздничный день* и *праздничный наряд*).

(5) выражающий определенное качество (свойство) ↔ свойственный подобному человеку: грубый₁ ↔ грубый₂ (*грубый человек* и *грубые манеры*) (модель выделена в [6]).

(6) 'X (S)' ↔ 'предназначенный для S → X' (здесь S — существительное, а X — произвольное значение): *верховой* (*езда — лошадь*), *выходной* (*день — костюм*), *сумасшедший* (*человек — дом*).

(7) 'Имевший место во время X' ↔ 'возникший во время X': *давний* (*случай — друг*), *недавний* (*происшествие — знакомый*), *прошлогодний* (*выпуск — знакомый*), *старый* (*местком — любовь*).

(8) 'Являющийся X-ом' ↔ 'покрытый X-ом': *лаковый* (*масло — кожа*), *ледяной* (*корка — вершина*), *снежный* (*сугроб — вершина*).

(9) 'P (S)' ↔ 'имеющий P ← S', где P — произвольное значение, а S — существительное: *лиственный* (*хвойный*) (*дерево — лес*), *медленный* (*нейтроны — реактор*), *перловый* (*крупа — суп*), *седой* (*белокурый*) (*волосы — человек*).

Наши исследования свидетельствуют о том, что метонимический перенос у рассматриваемых нами прилагательных, как правило, реализуется по двум моделям:

а) 'выражающий определенное качество (свойство) ↔ свойственный подобному человеку, выражающий указанные свойства' (модель (5)): «УМНЫЙ... Обладающий здравым умом, сообразительностью ... || Выражающий ум, пронизательность. Умное лицо.» [7: МАС] <...> *неужели такие солидные, почтенные люди, с умными и строгими лицами могут быть лакеями? И ради чего?* (А. Чехов. Тайный советник). Интеллектуальная характеристика человека дана через характеристику его лица, точнее, выражения лица (об этом будет сказано ниже). Подобным образом может выражаться эмоциональное состояние человека (симптоматическая лексика). Например, если человек рассержен, то его состояние может передаваться с помощью характеристики глаз как **сердитых**. «СЕРДИТЫЙ... 1. Склонный сердиться, гневаться; раздражительный... 2. Сердящийся на кого-, что-л., испытывающий гнев, раздражение... || Выражающий гнев, раздражение» [МАС]: *Паша почувствовала, что на эту даму в черном, с сердитыми глазами и с белыми тонкими пальцами, она производит впечатление чего-то гадкого, безобразного* <...> (А. Чехов. Хористка). Данная модель характерна для качественных прилагательных.

б) 'Являющийся X-ом ↔ покрытый X-ом' (модель (8)). Реализуется только у относительных прилагательных, обозначающих материал или какую-либо субстанцию. «ТАБАЧНЫЙ... 1. Прил. к табак... || Сделанный, полученный из

табака... || Относящийся к выращиванию, обработке табака или к торговле табаком» [МАС]. *Поковыряв еще немножко в зубе и опачкав губы и десны Ванды табачными пальцами, он опять задержал дыхание и полез ей в рот с чем-то холодным...* (А. Чехов. Знакомый мужчина) (пальцы, пропитанные табаком от пристрастия к курению); *Он наклонялся над ней, быстро целовал ее в медовые губы, в дождевые сырые волосы, а она, высвободив из-под одеяла голую руку, обняла его голову, притянула к себе и, отстранив, долго смотрела, а потом дунула, сбивая с бровей его капли.* (А. Проханов. Радуйся) (губы в меде, а в волосах скопилась дождевая влага).

Редко отмечается модель (4). «ЛАПОТНЫЙ... Прил. к лапти. Лапотное лыко» [МАС]. *Раздвинув толпу, вышел парень, откинул масляные пряди светлых волос, присел и пошел кругом, то вытягивая, то загребая корявыми лапотными ногами.* (Тэффи. Явдоха) (ноги, «предназначенные» лишь для лаптей, просторечное употребление), но это исключение.

Ограничения реализации метонимических значений исследуемых прилагательных, относящихся к соматизмам, практически по всем указанным моделям, связано со спецификой значения самих соматизмов: метонимия с каузативным значением (модели (1), (2), (3)) не реализуется вследствие отсутствия у соматизма значения субъекта (часть тела не может быть причиной чего-либо); целевое значение (модели (4), (6)), как правило, не реализуется ввиду строгой функциональности частей тела (каждая часть тела выполняет определенную функцию, нельзя сказать *рука, предназначенная для X). Не осуществляется и метонимический перенос по модели (7) (временное значение), поскольку любая часть тела воспринимается как постоянная составляющая человека.

Таким образом, метонимический перенос прилагательных, относящихся к соматизмам, осуществляется, как правило, по двум моделям. Количественный анализ фактического материала показывает, что наибольшим потенциалом переноса обладают прилагательные, приобретающие переносное значение по модели а) (92 % рассмотренных примеров), в то время как метонимизация прилагательных по модели б) встречается сравнительно нечасто (8 %).

Отмеченные модели реализуются не у всех рассматриваемых прилагательных. Только прилагательные, в своем прямом значении называющие физические и психические свойства (см. начало), реализуют метонимическое значение. Остальные прилагательные не реализуют метонимического значения в сочетании с соматизмами ввиду отсутствия смежности существительных, к которым они относятся в прямом значении, с названиями частей человеческого тела.

Метонимический перенос может быть ограничен денотатом. Модель 'выражающий определенное качество (свойство) ↔ свойственный подобному человеку' реализуется не со всеми соматизмами.

Прилагательные в метонимическом значении, сочетающиеся с соматизмами, можно разделить на следующие лексико-семантические группы, каждая из которых по-разному характеризует личность (все прилагательные даны по «Словарю эпитетов русского языка» [8]) :

1. Интеллектуальная характеристика человека может быть дана через определение глаз (*бездумные, вдумчивые, пытливые, мудрые, умные*) (интересно, что глупые глаза не приведены); лица (*бездумное, вдумчивое, глупое, интеллигентное, тупое, умное*); лба (*бездумный, вдумчивый, умный*).

Баба с двойным, перетянутым животом и с глупым, озабоченным ли-

цом вошла в зал, низко поклонилась графу и покрыла стол белой скатертью (А. Чехов. Драма на охоте).

2. Физическая характеристика. Глаза (*голодные, сытые*), грудь (*истомленная, усталая*); губы (*безжизненные, бессильные*); лицо (*благородное, бодрое, молодое, сытое*); ноги (*выносливые, ловкие, неуклюжие*); пальцы (*ловкие, проворные*); руки (*бессильные, грациозные, трудовые*); тело (*ловкое, молодое, подвижное, сытое, тщедушное, юркое; безжизненное, бесчувственное, влекущее*).

Бородатые чуйки с голодными глазами Хрипло предлагают «животрепещущих докторов» (Саша Черный. На вербе). *Пусть терзают иглы терний Лишь усталое чело, Только солнце в час вечерний Наши кудри греть могло* (Н. Гумилев. Сказка о королях). <...> *маленький восьмилетний мальчик с рыжей, как охра, головой и с бледным болезненным лицом, стоит, прислонившись к дереву, и, склонив голову набок, косится на небо* (А. Чехов. День за городом).

3. Психологическая характеристика. Обозначает свойство характера или эмоциональное состояние человека. Брови (*гордые, грозные*); глаза (*беззаботные, безумные, беспечные, гордые, ласковые, спокойные*); грудь (*пламенная, пылкая*); губы (*бесстыдные, блудливые, лукавые*); лицо (*веселое, взволнованное, беззаботное, безмятежное, беспечное, благочестивое, гневное*); лоб (*бездумный, безмятежный*); подбородок (*волевой*); рот (*усталый, властный*); руки (*добрые, спокойные, уверенные*); тело (*кроткое, сладострастное, трепетное, упоительное*); усы (*бравые, воинственные*); шея (*величественная, гордая*).

Серебряный рог, изукрашенный костью слоновьей, На бронзовом блюде рабы протянули герольду, Но варвары севера хмурили гордые брови, Они вспоминали скитанья по снегу и по льду (Н. Гумилев. Варвары). *И прежде почему-то было так, что Иуда никогда не говорил прямо с Иисусом, и тот никогда прямо не обращался к нему, но зато часто взглядывал на него ласковыми глазами, улыбался на некоторые его шутки, и если долго не видел, то спрашивал: а где же Иуда?* (Л. Андреев. Иуда Искарот). *О своем я уже не заплачу, Но не видеть бы мне на земле Золотое клеймо неудачи На еще безмятежном челе* (А. Ахматова. О своем я уже не заплачу...). *Я с тоской взглянул в ее [Марты] глаза. Они были широко раскрыты и покойны, только совсем, до краев, полны слезами* (З. Гиппиус. Яблони цветут). *Петя вскакивает, вытягивает шею и глядит в упор на красное, гневное лицо отца* (А. Чехов. Лишние люди). <...> *на Владимира Семеновича, племянника Андрея Филипповича, <...> устремлены слезящиеся очи родителей царицы праздника, гордые очи Андрея Филипповича, стыдливые очи самой царицы праздника, восторженные очи гостей и даже прилично завистливые очи некоторых молодых сослуживцев этого блестящего юноши* (Ф. Достоевский. Двойник). *Когда дядя Орозкул приезжает пьяный, так, вместо того чтобы плюнуть в его бессовестные глаза, дед подбегает к нему, ссаживает с лошади <...>* (Ч. Айтматов. После сказки).

Информацию об интеллектуальном уровне человека мы можем получить исходя из характеристик его лица (непосредственно лица, а также глаз и лба). Это связано с тем, что умственная деятельность (или бездеятельность) человека отражается на его лице, в глазах, а также на лбу (в виде морщин и складок).

Другие части тела обычно не передают интеллектуальной характеристики человека, а выражения типа умелые руки, умные ноги (окказионализм) характеризуют физический аспект личности и отмечаются редко: <...> *умные ее [Елены] ноги все норовили перешагнуть бортик, но она силой возвращала*

их (*проклятая дрессировщица тела!*) и дождалась чашечки доньшком вверх (Щербакова. Женщины в игре без правил). Вместе с тем наблюдается асимметрия: эпитеты «бездумный», «умный» и «вдумчивый» присущи всем трем существительным (глаза, лицо, лоб), в то время как «глупый» – только применимо к лицу, мудрый – только к глаза и т. д. Некоторые из этих ограничений не носят строгого характера: *Философ с мудрым лицом кальмара бредет, в котомке — пустая тара* (Арабов. Времена года); вместе с тем, трудно представить неокказиональное употребление выражений *тупой лоб (это будет скорее физической характеристикой), ?глупый лоб.

Физическая характеристика человека дается через описание его конечностей, туловища, т. е. того, что выполняет какие-либо действия, а также через лицо (вернее, выражение лица), отражающее физическое состояние человека. Поэтому ловкими и проворными могут быть руки и ноги, но не лицо, из-за разницы функций только руки хваткие, расторопные, а эпитет резвый применительно к соматизмам руки и ноги имеет разные значения. Трудовые – и ладонь, и руки, а спина – рабочая, хотя значение почти одинаковое. И, конечно, вряд ли можно услышать *расторопная спина или *упитанные руки.

Психологическая характеристика, так же как и интеллектуальная, часто дается через определения глаз и лица, а также бровей, губ, рта, лба и нек. др. Впрочем, это не мешает авторам художественных произведений широко использовать метонимические модели: <...> *невинный мальчик оказался в порочном кольце чьих-то сухих и наглых конечностей* (Арабов. Биг-бит); *Дунчиль качнулся и, кажется, хотел повалиться, но чьи-то участливые руки подхватили его* (М. Булгаков. Мастер и Маргарита); – *За-мол-чи-те! – на вопль перешла Алпату. – Если ты, – указательный палец матери – властный перст семьи – впился в сторону замужней дочери, – скажешь еще хоть слово в прежнем духе – заплатишься, и основательно...* (Ибрагимов. Седой Кавказ).

Прилагательное реализует метонимическое значение по модели а) в сочетании с соматизмами, обозначающими те части тела, которые могут передавать состояние человека. Поэтому данная модель не реализуется с соматизмами волосы, живот, зубы, локти, ногти, нос, стан, ухо, щеки. Модель б) также реализуется с ограничениями, связанными с функцией вещества, обозначенного прилагательным. Определенное вещество имеет «более характерные для покрывания» части тела и менее характерные. Если речь идет о продукте питания (масло, мед), то наиболее «характерными» соматизмами будут те, которые связаны с приемом пищи – кисти рук и прилегающие к ротовой полости (губы, щеки, подбородок, нос): медовыми могут быть руки, губы, рот, но маловероятно услышать ?медовые ноги или спина. Если человек пришел с улицы в дождливую погоду, покрытыми каплями дождя (дождевыми) могут быть волосы, лицо, руки, но не зубы.

Некоторые качественные прилагательные не сочетаются с соматизмами. Такие слова как *возмутительный, вспльчивый, гневливый, даровитый, догадливый, жестокосердный, неуравновешенный, совестливый* и нек. др. не имеют метонимического значения, которое могло бы быть определением при соматизме. Эти прилагательные могут характеризовать человека (*вспльчивый, жестокосердный, неуравновешенный человек*) или отвлеченное явление (*возмутительный поступок*), но не части тела.

Зачастую сам соматизм под воздействием метонимического значения прилагательного приобретает метонимическое значение. Если состояние чело-

века характеризуется с помощью его глаз, то, как правило, имеются в виду не сами глаза, а взгляд, слово «лицо» имеет метонимическое значение ‘выражение лица’ и т. д.: Ванда поглядела на **серьезное лицо** горничной, на сытую фигуру Финкеля, который, по-видимому, не узнавал ее, и покраснела... (Тэффи. Знакомый мужчина); <...> Алка умирала от жалости, глядя в его [Георгия] **усталые глаза**, предлагала сачкануть разок-другой из лавашного рабства, но он качал головой и объяснял, что дядя за него поручился. (Щербакова. Женщины в игре без правил). В этом случае метонимический перенос существительного осуществляется по модели: ‘часть тела – актуальное состояние части тела’, которая в словарях отмечается как оттенок значения существительного.

Выводы:

1. Метонимический перенос прилагательных, относящихся к соматизмам, осуществляется, как правило, по двум моделям: а) ‘выражающий определенное качество (свойство)’ ↔ ‘свойственный подобному человеку, выражающий указанные свойства’; б) ‘являющийся X-ом’ ↔ ‘покрытый X-ом’, причем первая модель реализуется значительно чаще.

2. Некоторые прилагательные не реализуют метонимического значения в сочетании с соматизмами ввиду отсутствия основания для метонимического переноса – смежности.

3. Качественные прилагательные, реализующие метонимическое значение, входят в следующие группы: интеллектуальная характеристика, физическая характеристика, психологическая характеристика. Метонимическое значение относительные прилагательные образует одну группу: характеристика с точки зрения покрывающего часть тела вещества.

4. Прилагательные в метонимическом значении сочетаются только с теми соматизмами, которые могут выражать состояния человека (модель а)) или могут быть покрыты определенным веществом (модель б)).

5. Сочетание метонимического значения некоторых прилагательных с соматизмами невозможно – абсолютное ограничение, обусловленное языком.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сандакова М. В. Метонимия прилагательного в русском языке. Монография. – Киров, 2004. – С. 41.

2. Шрамм А. Н. Очерки по семантике качественных прилагательных (на материале современного русского языка). – Л., 1979.

3. Сидорова М. Ю. Семантико-грамматические свойства имен прилагательных как основание для их классификации // Русистика сегодня. – 1994. – №2. – С. 69-79.

4. Сандакова М. В. Основные модели метонимического переноса качественных прилагательных, обозначающих свойства лиц // Вопросы филологии и методики ее преподавания. – Киров, 2000. – С. 13-18.

5. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика (Синонимические средства языка). – М., 1974. – С. 212-215.

6. Новиков Л. А. Семантика русского языка: Учебное пособие. – М., 1982. – С. 197.

7. МАС – Словарь русского языка: В 4-х т. – М., 1985 – 1988.

8. Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка. – СПб., 2001 – 224 с.

О ПРИРОДЕ СЛОЖНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С ПРИСОЕДИНИТЕЛЬНЫМИ ОТНОШЕНИЯМИ

В отечественном языкознании проделана значительная работа по изучению вопроса о присоединении. В настоящей статье отражены взгляды русских синтаксистов на присоединение, рассматривается природа и синтаксическая роль сложных предложений с присоединительными отношениями.

Активное изучение присоединения начинается с 1-й половины XIX века. Д.Н. Овсяннико-Куликовский в «Синтаксисе русского языка» обратил внимание исследователей на присоединительную функцию отдельных сочинительных союзов. Однако он отметил наличие таких предложений, которые не укладываются в рамки сложносочиненных или сложноподчиненных. По мнению Д.Н. Овсяннико-Куликовского, между частями таких предложений имеется большая пауза, чем в обыкновенных сложносочиненных и сложноподчиненных предложениях, она является основным признаком таких построений [1].

Присоединительным связям уделено внимание и в Академической грамматике русского языка, где рассматриваются присоединительные отношения в составе сложного предложения, дан подробный анализ сложносочиненных предложений с присоединительными отношениями. Присоединение определяется как «такая связь двух предложений в составе сложного, при которой содержание второго предложения является дополнительным сообщением, вызванным содержанием первого предложения или возникшим по поводу него» [2].

В Грамматике-80 присоединительные отношения выделяются в рамках двух видов связи – сочинения и подчинения. Они «могут выступать и как относительно самостоятельные, связанные со специальными союзными средствами, и как сопровождающие собою другие отношения» [3], то есть для выражения присоединения не существует определенных синтаксических моделей. В частности, в состав сложноподчиненных предложений с присоединительными отношениями включаются два класса:

- 1) распространительно-изъяснительные со словом *что* в той или иной падежной форме;
- 2) распространительно-обстоятельственные со словами *почему, отчего, зачем* и предложно-падежными формами слова *что*: *для чего, за что, вследствие чего, ввиду чего, после чего, из-за чего*.

Изучение присоединительного значения сочинительных союзов началось раньше, чем изучение присоединения как особого вида связи. Однако предложения с присоединительными отношениями в рамках структурно-семантического подхода к классификации сложных предложений как класс сложносочиненных предложений (ССП) были добавлены к традиционным трем классам (соединительным, разделительным и противительным) намного позднее. Это объясняется тем, что присоединительные союзы в сложносочиненном предложении возникли на базе соединительных и противительных. По мнению многих исследователей, это не позволяет выделять присоединение как особый вид синтаксической связи. Союзов, имеющих чисто присоединительное зна-

чение, очень мало (*да и, а то, не то*). Так, в Грамматике русского языка АН СССР (1954 г.) к сложносочиненным предложениям с присоединительными отношениями относятся предложения со всеми соединительными и противительными союзами, в составе предикативной части которых можно усмотреть дополнительное сообщение. Справедливым представляется утверждение В.А. Белошапковой о том, что «если при делении сложносочиненных предложений на семантические типы учитывается их содержание, создаваемое лексическим наполнением, то выделяемые разряды неизбежно оказываются очень неоднородными в структурном отношении, а одни и те же структуры оказываются отнесенными к разным типам» [4]. Кроме того, некоторые исследователи полагают, что «включение присоединительных предложений в сложносочиненные не совсем бесспорно, поскольку они не проявляют в полной мере характерного для сочинения значения равнозначности, аналогичности. Присоединяемая, вторая часть в некотором отношении «обслуживает», поясняет первую» [5].

Что касается сложноподчиненных предложений (СПП) с присоединительными отношениями, то традиционно они выделяются в рамках структурно-семантической классификации сложноподчиненных предложений как разновидность предложений расчлененной структуры. Однако многие ученые (например, П.А. Лекант) считают, что «это особый вид сложноподчиненного предложения, который не относится ни к нерасчлененным, ни к расчлененным. С одной стороны, он имеет признак расчлененности – придаточная часть относится ко всей главной части, поясняет весь ее состав, с другой – имеет союзное средство, не характерное для расчлененной структуры» [6].

Таким образом подчеркивается, что типология СПП по признаку расчлененности / нерасчлененности не вполне безупречна, что СПП с присоединительными отношениями – это особый тип сложных предложений. Необходимо определить такие признаки СПП с присоединительными отношениями (и ССП с подобными отношениями), которые позволили бы выделить их как предложения с типом связи, отличным от сочинения и подчинения.

Т.Н. Мревлишвили, анализируя придаточные «относительные» в работе «Виды сложноподчиненного предложения в языке Н.В. Гоголя», приходит к выводу, что существование присоединения как особого вида связи, «основанного на принципе присоединительного сочетания и фраз, не вызывает сомнения у большинства лингвистов» [7]. Данные предложения являются наиболее самостоятельными (например, по сравнению с придаточными следствия), они не подчиняются определяемому предложению, а сами поясняются тем предложением, к которому присоединяются.

До настоящего времени среди исследователей нет единства взглядов в определении места предложений данного типа в классификации сложных предложений. Одни ученые рассматривают эти предложения как виды сложносочиненных и сложноподчиненных предложений (Н.С. Поспелов, В.А. Белошапкова, С.Е. Крючков и др.). Другие видят в присоединении самостоятельный вид связи, особое синтаксическое явление (Л.В. Щерба, И.А. Попова, Н.С. Валгина, М.Е. Шафири, Т.Н. Мревлишвили и др.); в этом случае подчеркивается, что присоединительные конструкции решают определенные стилистические задачи автора.

М.В. Карпенко в монографии «Присоединительные конструкции в современном русском языке» отмечает, что «понятие «присоединительная кон-

струкция» обозначает структуру данного синтаксического явления, а понятие «присоединительная связь» обозначает связь между частями конструкции» [8]. Исследователь предлагает выделять два основных типа присоединительных конструкций:

1) присоединительные конструкции, части которых оформлены как одно предложение; 2) присоединительные конструкции, части которых оформлены как самостоятельные предложения.

В первой группе существует ряд разновидностей:

- 1) присоединительно-определятельные конструкции;
- 2) присоединительные перечисления;
- 3) конструкции с замыкающей (или заключительной) присоединяемой частью;
- 4) конструкции с присоединением отдельных слов и словосочетаний;
- 5) пояснительные присоединения и близкие к ним по значению добавочные;
- 6) противительные присоединения;
- 7) присоединительные предложения, обозначающие непосредственный результат или мгновенное следствие какого-либо действия;
- 8) присоединяемая часть, представляющая по отношению к основной части контраст, несоответствие, непоследовательность в развитии действия или мысли.

Наблюдения, сделанные М.В. Карпенко, показывают, что большая часть сложных предложений с присоединительными отношениями представляет собой конструкции с сочинительными союзами.

Л.Г. Хатиашвили, исследуя в монографии «Присоединительные связи в русском языке» союзные присоединительные связи, делит их на три группы:

1) присоединительные конструкции с сочинительными союзами в роли присоединительных (например: *Она [Шурочка] тихо засмеялась, и этот низкий, ласкающий смех отозвался в груди Ромашова радостной дрожью* (А. Куприн. Поединок);

2) конструкции с подчинительными союзами и союзными словами в функции присоединительных (например: *Рекрутик с непривычки при каждой пуле сгибал набок голову и вытягивал шею, что тоже заставляло смеяться солдатиков* (Л. Толстой. Рубка леса);

3) конструкции со специфическими присоединительными союзами и союзными словами (например: *Ирина вполне завладела своим будущим женихом, да и он сам охотно отдался ей в руки* (И. Тургенев. Дым).

Исследователь подчеркивает, что между первой и второй группами существуют значительные отличия, которые заключаются в характере связи: «присоединение при помощи сочинительных союзов носит разговорный характер, в то время как присоединение подчинительными союзами и относительными словами – скорее книжного характера» [9].

По утверждению Л.Г. Хатиашвили, тот факт, что присоединяемый элемент не имеется вначале в виду, а возникает в процессе речи или после ее окончания, дает основание выделять предложения с присоединительными отношениями в особый тип, отличный от сочинения и подчинения, где «с самого начала имеются два члена или предложения (высказывания), которые, в зависимости от обстоятельств, связываются по тому или иному типу связей. <...>

Присоединительные связи отличаются от сочинения и подчинения именно своим смысловым содержанием; поэтому сочинительные и подчинительные союзы выступают при присоединении в новой роли, с новым значением» [10].

Итак, присоединение традиционно рассматривается как один из видов связи в сложном предложении в зависимости от средств связи и от характера смысловых отношений между частями предложения. При этом присоединительные отношения могут выражаться как в сложносочиненных, так и в сложноподчиненных предложениях. Согласно структурно-семантическому подходу присоединение в таких предложениях не является самостоятельным видом синтаксической связи наряду с сочинением и подчинением.

Неоднозначность подходов к понятию присоединения связана с тем, что предложения с присоединительной предикативной частью наблюдаются как в системе ССП, так и в системе СПП, тем самым нарушается типология сложных предложений, основанная на средствах связи. В частности, СПП с присоединительными отношениями не имеют специализированных средств связи, то есть характерных именно для данного типа предложений, которые указывали бы на семантику отношений между частями. Отношения присоединения выражаются в СПП с помощью союзных слов, которые являются формальными показателями подчинения, причем значение союзного слова без главной части неопределенно. В ССП данного типа также количество специфических присоединительных союзов незначительно.

Таким образом, сложные предложения с присоединительными отношениями неоднозначно трактуются в отечественном языкознании, зачастую данный тип отношений не включается в некоторые классификации сложных предложений, что свидетельствует о сложности рассматриваемой проблемы и необходимости внести уточнения в вопрос о типологических признаках сложного предложения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка. – СПб., 1912. – С. 301-302.
2. Грамматика русского языка. Т. 2. Синтаксис. Ч. 2. – М., 1954. – С. 257.
3. Русская грамматика. Т. II. Синтаксис. – М., 1980. – С. 168.
4. Белошапкова В. А. Сложное предложение в современном русском языке (Некоторые вопросы теории). – М., 1967. – С. 131.
5. Современный русский язык / Под ред. П. А. Леканта. – М., 2000. – С. 503.
6. Там же. – С. 525.
7. Мревлишвили Т. Н. Виды сложноподчиненного предложения в языке Н. В. Гоголя. (Вечера на хуторе близ Диканьки). – Тбилиси, 1960. – С. 312.
8. Карпенко М. В. Присоединительные конструкции в современном русском языке (лекции по спецкурсу для студентов-филологов). – Черновцы, 1961. – С. 15.
9. Хатиашвили Л. Г. Присоединительные связи в русском языке. – Тбилиси, 1963. – С. 91.
10. Там же. – С. 273.

ИНТЕНЦИОНАЛЬНАЯ ЗАДАННОСТЬ НЕЧЛЕНИМЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Основным предметом исследования прагмалингвистики является выбор говорящим лингвистических способов наиболее эффективного воздействия на собеседника. В связи с этим лингвистами исследуются прагматическая установка говорящего и ее отражение в дискурсе, прагматическое содержание, прогнозируемый прагматический эффект, прагматический потенциал языковых единиц (Д. Вундерлих, Д. Вандервекен, В.Г. Гак, Т.А. ван Дейк, С. Левинсон, Дж. Лич, Я. Мей, И.П. Сусов, В.В. Богданов, Г.Г. Почепцов, О.Г. Почепцов, Ю.С. Степанов, Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева, А.Е. Кибрик, Г. В. Колшанский, Л.Г. Васильев). В процессе коммуникации человек сознательно прибегает к помощи языковых средств, понимая, что они определенным образом воздействуют на поведение окружающих его людей и что путем подбора соответствующих языковых единиц можно добиться от слушателей желаемых результатов. Следовательно, языковые знаки, используемые человеком, в большинстве своем интенциональны. Интенция говорящего заключается в стремлении репрезентировать в речи свои внутренние психологические состояния (мнения, желания, убеждения, эмоциональные реакции), являющиеся проявлениями общего фундаментального свойства ментальной и психологической организации человека – интенциональности.

Интенциональность понимается в философии как ‘особенность человеческого сознания, которая состоит в его направленности на какой-нибудь предмет’ [1]. Значение интенционального контекста формируется семантикой модуса в соответствии с пропозициональными установками и иллокутивными силами.

Согласно теории речевых актов, основной единицей речи является речевой акт, представляющий собой целенаправленное речевое действие и соединяющий единичное намерение (иллокуция), завершённый минимальный отрезок речи (локуция) и достигаемый результат (перлокуция) [2]. Минимальная единица человеческой коммуникации, таким образом, представляет собой не предложение, а совершение определенных актов, таких как констатация, вопрос, приказ, описание, объяснение, извинение, благодарность, поздравление, передача эмоциональной реакции. Основной целью коммуникации является либо изменение в окружающей среде говорящего, либо в образе мыслей собеседника, то есть речевое воздействие. Именно иллокуция является центральным компонентом речевого акта, так как именно с ее помощью говорящий выражает свою интенцию. Речевой акт строится на основе интенциональности. В процессе коммуникации говорящий репрезентирует интенциональное состояние грамматически и выражает собственно коммуникативную интенцию. Коммуникативной интенцией говорящего является намерение каким-либо образом воздействовать на адресата, на его поведение, психологическое и когнитивное состояние.

Иллокуционное намерение – это тот смысл, который говорящий пытается реализовать при помощи языка. Суть процесса коммуникации заключается в успешной интерпретации слушающим речевого акта и раскрытие интен-

ции говорящего. Коммуникативную интенцию реализует иллокутивная сила, обеспечивающая высказыванию статус речевого действия, осуществляемого в процессе общения.

В зависимости от ситуации, от целей участников коммуникации, особенностей языковой личности говорящего одно и то же высказывание может иметь различную иллокутивную силу. Понятия иллокутивной силы и речевого акта служат для отражения взаимодействия языковых и внеязыковых факторов в конкретном акте коммуникации. Коммуникативный акт состоит из речевого акта говорящего, аудиционного акта слушающего и коммуникативной ситуации, включающей внелингвистические факторы.

Речевой акт требует рассмотрения в рамках дискурса, поскольку именно актуализированное в речевой деятельности предложение наиболее полно и непосредственно выражает свое содержание.

Речевой акт не обязательно реализуется грамматически полным членимым предложением, в спонтанной диалогической речи прослеживается тенденция к сокращению высказывания, активному использованию нечленимых предложений. Говорящий грамматически репрезентирует коммуникативную интенцию не только в форме членимых высказываний, имеющих субъект и предикат, выделяющих члены предложения, но и посредством нечленимых единиц, представляющих собой речевые стереотипы, состоящие из десемантизированных лексем и выражающие обобщенное коммуникативное значение, пропозитивно основывающееся на базе контекста. Например: *На полках лежали пачки ордеров, перевязанные свежей бечевкой. – Ого! – сказал восхищенный Остап. – Полный архив на дому!* (И. Ильф, Е. Петров) – нечленимое предложение в приведенном отрывке выражает реакцию на предыдущую реплику – удивление. – *Купи! – А ходят? – Еще как! На два часа точней кремлевских!* (С. Довлатов) – нечленимое предложение выражает эмоциональное подтверждение услышанного. Употребление в структуре диалогических единств нечленимых предложений придает этим единицам текста динамику и выразительность, усиливает их перлокутивный эффект.

При интерпретации иллокутивного потенциала нечленимого предложения основное значение содержится в контексте и фонде общих знаний участников коммуникации. Формирование иллокутивной силы, её распознавание и интерпретация могут быть объяснены лишь на основе анализа взаимодействия намерений участников коммуникации, условий, определяющих употребление выбранных нечленимых конструкций в соответствующем контексте.

Вследствие обобщенности и отвлеченности семантики одной из основных категориальных характеристик нечленимого предложения является его интенциональная заданность (*Ну уж! Едва ли! Ой ли?* – сомнение, *Ей-богу! Еще бы! Вот именно!* – подтверждение, уверенность, *Ну и ну! Ого! Ничего себе!* – удивление и т. п.). Следует отметить, что подобные конструкции выражают намерение или маркируют намерение примыкающего к нему высказывания: Например: – *Вы хотите, чтобы я позволил моей прислуге раз в неделю перетирать мои книги? Да?.. – Именно. – Ни за что в жизни!* (А. Мариенгоф) – решительное несогласие; *На полках лежали пачки ордеров, перевязанные свежей бечевкой. – Ого! – сказал восхищенный Остап. – Полный архив на дому!* (И. Ильф, Е. Петров) – удивление и восхищение; *А теперь уж, я думаю, никого из них в живых нет. – Ой ты-ы... – в ужасе прошептала Надя* (А. Фадеев) –

страх. Это особый структурно-семантический тип предложений, выражающий коммуникативные аспекты ситуации, поэтому при их интерпретации особое значение приобретает постижение целеустановки речевого акта безотносительно к информативному содержанию высказывания, его пропозиции (выразить побуждение, удивление, согласие/несогласие, симпатию/антипатию, предложение, просьбу, поощрение, эмоционально-субъективную оценку).

Нечленимые предложения выражают отношение говорящего к тем или иным фактам или явлениям, его чувства и эмоции. Подобные языковые единицы относятся к средствам синтаксической экспрессивности и обладают огромным коммуникативно-прагматическим потенциалом. Прагматическую интенцию автора нечленимого предложения составляют: эмоциональное самовыражение говорящего, эмоциональная оценка фактов контекста, эмоциональное воздействие на слушающего [3]. Например: *Остан потянул за своим головным убором, но пограничник так же молча отпихнул его руку назад. – Но! – сказал командор добродушно. – Но, но! Без рук!* (И. Ильф, Е. Петров) – интенция говорящего – мягко пресечь действия партнера по коммуникации. Следует отметить, что в процессе коммуникации все три цели взаимодействуют комплексно, являясь доминантой в прагматической задаче рационального отражения действительности.

Любое высказывание носит субъективный характер, нечленимые предложения являются ярким средством выражения субъективно-модальной оценки. Анализ прагматических концепций общения позволяет сделать вывод о том, что вовлеченность субъекта речи в коммуникативную ситуацию способна проявляться в таких интенциональных макрокомпонентах, как эмоциональность, искренность, категоричность, заинтересованность. Подчеркнутое выражение в речи каждого из этих состояний и создает экспрессивность высказывания. Интенциональное значение экспрессивности, которое присутствует в любом нечленимом предложении, – это прагматический смысл, заключающийся в стремлении говорящего донести до слушающего как можно точнее, полнее и ярче содержание.

Чтобы предложение было актуализировано в речи говорящим, воспринято и понято слушающим, осуществляется интенциональный акт, обеспечивающий целостность текста на стадии целеустановки. Интенциональный уровень составляет глубинную структуру информации, развертываемую в реализуемых синтаксических структурах, и определяет его связность. Интенциональный контекст представляет собой вид прагматического контекста, в котором заданы условия адекватного понимания высказываний текста и связей между ними: – *Вы любите Гейне? – Более или менее. – А Шиллера? – Еще бы...* (С. Довлатов) – без первых трех реплик диалога нечленимое предложение *Еще бы* невозможно было бы понять достаточно адекватно, так как реплики представлены неполными предложениями; *Наконец появился из подлеска Главный, подошел к Ивану Ивановичу и сказал, глядя на Бима: – Ух ты! И на собаку не похож: зверь зверем* (Г. Троепольский) – нечленимое предложение *Ух ты!* является реакцией говорящего на увиденное; – *Причем, изволите видеть, при всяком переверте процент наш, позволю себе сказать, был в побратанье... – ...с совестью и законом? – Именно... Прикажете, Владимир Васильевич? – Пожалуй!* (А. Мариенгоф) – нечленимое предложение *Именно* выражает подтверждение информации, содержащейся в предыдущей реплике; нечленимое пред-

ложение *Пожалуй!* Выражает согласие с предложенным в реплике-стимуле.

Цель коммуникации не ограничивается желанием коммуникантов донести или понять какую-то информацию, говорящий стремится выразить свои эмоции, чувства и интенции и суметь распознать чужие. Особую роль в процессе коммуникации играют нечленимые предложения, служащие для передачи субъективно-эмоциональной реакции на факты контекста. Нечленимые предложения, таким образом, составляют высказывания разговорно-диалогического типа, отмеченные интенциональными смыслами, обеспечивающими успешное диалогическое взаимодействие коммуникантов посредством выражения в речи эмоционально окрашенного, личностного отношения к предмету, ситуации речи, друг к другу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Новая философская энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 133.
2. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. – М., 1986. – С. 171.
3. Нариньяни А. С. Функциональное представление речевого акта и формальной модели диалога // Диалоговое взаимодействие и представление знаний. – Новосибирск, 1985. – С. 86.

ФУНКЦИИ ГАЗЕТНОГО ЗАГОЛОВКА

В современной науке накоплен уже достаточно большой опыт изучения заголовков. Исследованием функций, структуры, семантических характеристик, стилистических особенностей заголовков издавна занимались и лингвисты, и литературоведы, и журналисты (Н.Е. Бахарев, А.С. Попов, Н.П. Харченко, Н.А. Кожина, Е.В. Джанджакова, В.В. Богуславская, Н.А. Веселова, Л.Б. Бойко, Г.Я. Солганик, В.В. Пронин, Т.М. Максимова, Зильберт, Н.Г. Михайловская, В.Л. Музыкант, Е.Н. Пушкина, И.В. Арнольд и др.). Данные исследования проводились на материале различных языков, а также изучалась специфика того или иного жанра. Однако некоторые аспекты изучения заголовка до сих пор не получили исчерпывающего освещения, например, вопрос о грамматическом статусе заголовка, а также о его функциях. Это говорит о том, что такое сложное, многоаспектное образование, как заголовок, требует дальнейшего изучения, привлечения новых материалов и методик.

Все исследователи отмечают полифункциональный характер заголовка. Назовем, на наш взгляд, основные его функции.

1. Графически-выделительная функция. Заголовок отграничивает один текст от другого. Он всегда набран более крупным шрифтом, чем произведение, а также отдален от текста на большее расстояние, чем предложения текста произведения друг от друга. Все это делает постановку точки после повествовательного (иногда побудительного) предложения в роли заголовка избыточной.

2. Номинативная функция (называние статей и корреспонденции).

3. Прогнозирующая функция. Знакомясь лишь с заголовками, читатель может выбрать интересующую его информацию, не обращая к самому тексту. У него формируются собственные проекции текста, своего рода гипотезы относительно возможных вариантов происходящего, описанного в нем. Прогнозирование осуществляется на основе комплекса лингвистических и экстралингвистических факторов в их различных комбинациях.

4. Информативная функция. Заголовок не только называет, но и передает определенные сведения о статье (с разной степенью развернутости).

5. Рекламная функция. Заголовок используется для активизации и привлечения внимания читателя именно к этой статье.

6. Экспрессивная функция (такой заголовок эмоционально насыщен и максимально выразителен).

7. Апеллятивная функция. Заголовок может оказывать влияние на эмоционально-волевую сферу психики и поведение реципиента/читателя.

Синтаксическая структура заголовка определенным образом связана с выполняемыми им функциями.

Номинативная функция наиболее ярко проявляется в форме имени существительного в именительном падеже или словосочетании во главе с этой формой: *Справочка* (Аргументы и факты, 31.01.07, далее—АиФ); *Мишень* (Новая газета, 22.01.07, далее—НГ); *Одичание* (АиФ, 6.12.06); *Общественное признание* (Рязанские ведомости, 10.01.07, далее—РВ); *Экзаменационное единство* (РВ, 6.02.07); *Витаминная головоломка*; *Миражи процветания*; *Крещенская жара* (АиФ, 24.01.07).

Информативная функция проявляется в наиболее развернутом виде в заголовках-предложениях (прежде всего, двусоставных предложениях): *Обвиняемый Френкель обвинил Центробанк; Мацуев играет Рахманинова* (АиФ, 24.01.07); *Русские в Куршевеле построили Кремль* (Комсомольская правда, 11.01.07, далее – КП); *Автобусы меняют маршруты* (АиФ, 31.01.07); *В России начался Год русского языка* (РВ, 10.01.07); *Диета довела до реанимации; Мошенники продают лжелекарство от радиации* (КП, 23.11.06).

Осуществлению рекламной функции заголовка также способствуют синтаксические средства, например, заголовки с разрывом конструкции в середине знаком многоточия. Этот знак указывает на неожиданность последующей части заголовка, подчеркивает несоответствие между содержанием частей: *Герой Советского... анекдота* (АиФ, 13.12.06); *Показания дают ... умершие* (АиФ, 11.10.06); *Гитлер умер в ...1964 году?* (АиФ, 8.11.06); *Выздороветь, даже... не заболел* (АиФ, 18.10.06).

Нередко заголовок представляет собой прерванную речь, что подчеркивается многоточием в конце: *А они мигают...* (АиФ, 8.11.06); *Кому он – допинг...* (АиФ, 13.12.06); *Пересадить мозг возможно, но...* (АиФ, 8.11.06).

Широко используются в роли газетного заголовка парцелированные построения, позволяющие выделить главное, основное в высказывании, привлекающие к нему внимание: *На карте области – новые магистрали. Газовые* (РВ, 11.01.07); *Медвежьи услуги. Юридические* (НГ, 12.02.07); *Кадры для службы. Военной и государственной* (РВ, 3.02.07); *Лев Лещенко: Я за царя и диктатуру. Закона* (АиФ, 31.01.07).

Иногда встречаются заголовки с намеренным пропуском знаков препинания, например: *Расстрелять нельзя повесить* (АиФ, 24.01.07). Такой заголовок явно рассчитан на привлечение внимания читателя.

Привлекают внимание читателя распространенные в современных газетах заголовочные построения: *Защита печени: опыт поколений* (АиФ, 24.01.07); *Малый бизнес: решаем проблему* (РВ, 25.01.07); *Гражданская война: пора ставить точку* (АиФ, 31.01.07). Здесь к первой части после паузы, обозначенной двоеточием, присоединяется главная в смысловом отношении часть. Такие заголовки четки, информативны, выразительны.

Для осуществления апеллятивной функции используются побудительные предложения, рассчитанные на воздействие, соучастие: *Не дайте Даше уйти!* (АиФ, 15.11.06); *Вперед, к избе-читальне!* (ЛГ, 6.07.05); *Отправьте лифты на пенсию!* (АиФ, 22.11.06); *Страна, заплати милиции!* (КП, 23.11.06); инфинитивные конструкции: *Не обмануть читателя* (Литературная газета, 31.01.07, далее – ЛГ).

Большой заряд экспрессии несут восклицательные и вопросительные предложения, особенно с обращениями: *Браво, пани Моника!* (РГ, 23.12.05); *Они позорят Россию!* (КП, 23.11.06); *Зачем вы, мастера культуры?* (ЛГ, 6.07.05); *И снова «врачи-убийцы»?* (АиФ, 24.01.07); *Останется ли Россия без литературы?* (ЛГ, 31.01.07); *А был ли бункер?* (АиФ, 1.11.06); *Заказал ли убийство экс-сенатор?* (АиФ, 24.01.07)

Исследуя развитие синтаксической структуры газетных заголовков, Н.Е. Бахарев выяснил, что для периода с 1903 по 1907 годы наиболее характерными являлись номинативные заголовки, свободные синтаксические формы – словосочетания и предложно-падежные формы слов. Реже использовались в заго-

ловках односоставные и двусоставные предложения, и почти совсем не встречались сложные предложения. Следовательно, основная функция для этого периода – номинативная [1], по определению А.С. Попова, «онтологическая, исходная функция заглавия: заголовок призван обозначить статью, назвать ее, выделить среди других статей» [2]. Для периода 1935-1939 гг. характерно сокращение номинативных структур. Увеличивается количество двусоставных, односоставных сложных предложений. Причем среди них – преобладающее число побудительных высказываний в роли заголовков. Однако меньше становится номинативных и односоставных предложений, использующихся в качестве заголовков, и больше сложных структур [3]. Таким образом, постепенно на первый план выходят информативная и экспрессивная функции заголовка.

Нужно заметить, что и для современных газетных заголовков однословные конструкции – явление нехарактерное, так как они не обладают необходимой информационной насыщенностью. Между тем, заголовок должен не просто назвать, обозначить тему, он должен сообщить о факте, событии, формировать отношение к нему, передавать авторскую позицию [4]. Кроме того, в настоящее время особое значение приобрела рекламная функция заголовка, ведь чем ярче, оригинальнее, выразительнее будет заголовок, тем больше вероятность того, что купят именно это издание.

В газетной практике функции заголовка тесно взаимодействуют, причем одна из них, как правило, выдвигается на первый план. Конкретный характер взаимодействия функций заголовка обусловлен многими факторами. В разные периоды и в разных газетах эти факторы различны, а потому различно сочетаются и проявляются функции газетных заголовков.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахарев Н.Е. Общие тенденции и некоторые закономерности структурно-функционального развития газетного заголовка / Н.Е. Бахарев // Русское и зарубежное языкознание. – Алма-Ата, 1970. – С. 72-73.

2. Долгирева А.Э. Газетный заголовок в прагмалингвистическом аспекте: Дисс... канд. филол. наук. – Таганрог, 2002.

3. Попов А.С. Синтаксическая структура современных газетных заглавий и ее развитие // Развитие синтаксиса современного русского языка. – М., 1966. – С. 96.

4. Бахарев Н.Е. Общие тенденции и некоторые закономерности структурно-функционального развития газетного заголовка / Н.Е. Бахарев // Русское и зарубежное языкознание. – Алма-Ата, 1970. – С. 72-73.

5. Житенева Л.И. Ориентиры газетного номера // Русская речь. 1984, № 3.–С. 71.

Т.Н. Пешехонова

АССОЦИАТИВНО-ГРАММАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОПИСАНИЮ РУССКОГО ЯЗЫКА В УЧЕБНЫХ ЦЕЛЯХ

В настоящее время в связи с постоянным притоком детей этнических мигрантов не только в этнонациональные школы, но и в обычные российские общеобразовательные школы стала актуальной проблема адаптации традиционного школьного курса русского языка к особенностям полиязыковой аудитории. Очевидно, что учащимся, не владеющим или слабо владеющим русским языком, требуется пройти специальный курс изучения русского языка как иностранного, однако представляется важным поставить вопрос о необходимости создания лингводидактической поддержки для детей, чьё знание русского языка позволяет обучаться в общеобразовательной школе, но является недостаточным для получения качественного образования.

Одной из серьёзных лингводидактических проблем, в частности, является описание грамматики русского языка. Активные грамматики (грамматики для говорящего), ориентированные на речевую деятельность и используемые в практике преподавания РКИ (русского языка как иностранного) не подходят для носителей языка, а традиционная, дескриптивная (описательная) грамматика, используемая в школьных учебниках, ориентирована на понимание, т. е. является пассивной по отношению к носителю языка и, следовательно, не подходит для инофонов. Необходимо такое лингводидактическое описание, которое подходило бы обеим категориям учащихся, т. е. при сохранении системности предъявляемой информации оставляло возможность активного пути усвоения языка.

Вероятно, такое описание можно создать, если синтезировать два разных типа грамматик: грамматику традиционную, дескриптивную, и грамматику ассоциативную (в её активном варианте). Возможность такого синтеза следует из особенностей ассоциативной грамматики.

По определению Ю. Н. Караулова, ассоциативная грамматика – «это грамматика, заключённая в ассоциативно-вербальной сети носителя языка и извлекаемая из неё лингвистом с целью создания либо статически-системного, либо динамически-активного её описания» [1, 14]. Исследователь обращает внимание на условность разделения знаний на декларативные (соответствующие лексике) и операциональные (соответствующие грамматике и представляющие собой правила оперирования декларативными знаниями). Речевая деятельность совершается на основе синкретизма грамматики и лексики в сознании говорящего [1, 35-36]. Аналогично, в соответствии с естественными законами, устроена ассоциативная грамматика, заключённая в ассоциативно-вербальной сети языка (АВС), выявляемой путём масштабного ассоциативного эксперимента с носителями языка, грамматика лексикализованная. Следовательно, ассоциативная грамматика лежит в основе речевой деятельности.

Ю. Н. Караулов отмечает, что возникновение грамматических описаний разного типа обусловлено различием исследовательских путей репрезентации естественного языка и зависит от выбранных направлений между тремя способами репрезентации: языком-текстом, языком-системой и языком-способнос-

тью. Так, дескриптивная грамматика появляется в результате восстановления из языка-текста языка-системы, а ассоциативная грамматика соответствует переходу от языка-способности (материальным аналогом которого можно считать АВС языка) к системе и тексту. Классификационное, пассивное описание ассоциативной грамматики появляется в случае реконструкции системы языковой сети, а её активная направленность возникает при составлении (или восстановлении) текста из грамматикализованных (грамматически оформленных) лексем.

АВС языка есть одновременно распределённая на массиве лексем система и представленный «большим числом многомерно связанных одна с другой записей» текст, т. е. гипертекст [1, 50]. Последнее позволяет понять, как в рамках АВС, сформированной из множества грамматически оформленных пар «стимул – реакция», посредством метода, который Ю. Н. Караулов называет «путешествие по ассоциативно-вербальной сети» (когда по принципу мозаики производится выбор из множества из готовых, грамматически оформленных лексем и составляются нужные фразы), становится возможным осуществление перехода от языка-способности (т. е. от сети) к тексту, а значит, реализуется активность ассоциативной грамматики.

Из сказанного следует, что если традиционное грамматическое описание языковой системы организовать так, чтобы элементы описания образовали структуру, аналогичную АВС (т. е. семантическое поле, чтобы сформировать в сознании учащихся ассоциативное поле семантического типа), то достигается поставленная нами цель: при внешнем, формальном изменении структуры описания, содержание остаётся приспособленным для обучения носителей языка (сохраняется системность), в то же время форма, соответствующая принципам организации лексико-грамматической системы в сознании человека, т. е. языку-способности, позволяет учащимся-инофонам параллельно с пассивным идти по активному пути освоения языка, развивать речь.

Ввиду того что грамматическая система языка науки (в нашем случае это метаязык лингвистики) складывается на основе естественного языка [2, 57], достаточной лексической базой для ассоциативной грамматики и, следовательно, основой для речевой деятельности учащихся, на наш взгляд, может являться и небольшая, по сравнению с АВС, грамматикализованная ассоциативная система лингвистических понятий и связанных с ними слов.

Таким образом, активное описание ассоциативной грамматики может быть создано на основе традиционного, пассивного описания, т. е. в рамках одного грамматического описания могут сочетаться ассоциативная и дескриптивная грамматики, активное и пассивное описание языка. Для выполнения этой задачи необходимо организовать лингвистическую теорию в школьных учебниках по полемому принципу и, выявив (преимущественно на лексическом уровне) всевозможные взаимосвязи, сформировать гипертекст.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М., 1999.

2. Суперанская А. В., Подольская Н. В., Васильева Н. В. Общая терминология: вопросы теории. – М., 2004.

Л.А. Полищук

РОДО-ВИДОВАЯ ГРУППА «НАИМЕНОВАНИЯ ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ ДЛЯ ЗАЩИТЫ НОГ» В ГОВОРАХ КАМЧАДАЛОВ

Родо-видовая группа (РВГ) «Наименования предметов одежды для защиты ног» гиперонима не имеет, все ее члены кроме интегральной семы (ИС) имеют дифференциальные семы (ДС) в значении, которыми и противопоставляются. Дифференциальный признак (ДП) “способ надевания” позволил выделить внутри данной РВГ более мелкие семантические объединения: 1. Названия носков, чулок. 2. Названия портянок.

Подгруппа «Названия носков, чулок» включает следующие лексемы: носкí, чулкí, кри́потки: при́копотки : при́потки, чижí: цазы́: тяжí = чу́ни : цу́ни (здесь и далее через «:» обозначаются вариантные лексические единицы, через «=» – синонимические).

Лексемы носкí и чулкí, содержащие в своем значении только ИС, являются гиперонимами по отношению к остальным членам, которые противопоставляются им ДС, обозначающей вид ткани.

Лексема **носкí** зафиксирована в 20 контекстах, отмечена в 8 частных диалектных системах (ЧДС): Длн., Елз., Квр., Кзр., Клч., Млк., Скч., У-Б., вариантов, синонимов не имеет. Наличие лексем в МАС позволяет считать ее общерусской: «Носки. Короткие чулки, не доходящие до колен» [1, 2: 698]. В говорах камчадалов функционирует как родовое понятие, с помощью неё объясняется значение видовых лексем. *Чижы́ – носкí и свёрху на них одева́ли торбаза́. Внутри одива́юца чижы́, чижы́ – это носки.* Квр. *Чу́ни – эта тёплые носкí.* Клч. *Чижы́, то тёплые носкí из ме́ха.* Млк. В говорах камчадалов лексема многозначна, в работах П. Кузмищева, С.П. Крашенинникова зафиксировано значение, не фиксируемое словарями литературного языка (ЛЯ): «Носок. Тип гарпуна, спица, дротик с железным копейцом; им колют нерп» [2]; «Камчадалы бьют их (тюленей) носками, подкравшись из-под ветру в тюленьей коже. Бобра, постигши шестом, убивают или носком в него бросают» [3]. На момент исследования наличие данного значения у слова не подтверждается, что позволяет отнести его к устаревшей лексике.

Лексема **чулкí**, зафиксированная в 14 контекстах, отмеченная в 6 ЧДС (Елз., Квр., Кзр., Клч., Млк., Тгл.), вариантов, синонимов не имеет, является общерусской. В МАС зафиксирована в следующих значениях: «1. Изделия машинной или ручной вязки, надеваемые на ноги и заходящие за колени. 2. Шерсть другого цвета, покрывающая нижнюю часть ног лошади или другого животного» [1, 4: 947]. В говорах функционирует как родовое понятие, актуализация ее происходит при объяснении значения слов из данной подгруппы. *Чижы́ – это миховы́е чулкí.* Квр. *Шы́ли чижы́ – миховы́е чулкí.* Кзр. *Чу́ни – чулкí миховы́е из олений шку́ры.* Млк. *При́копотки – шшьы́тые из матерья́ла чулкí до колён.* Тгл.

Лексема **при́копотки** зафиксирована в 50 контекстах, отмечена в 11 ЧДС (Длн., Клч., Крг., Крк., Кхч., Мал., Млк., Нкл., Тгл., У-К., У-Б.), вступает в вариантные отношения со словами кри́потки, при́потки, является диалектной. В говорах камчадалов функционирует в значении “Стеганные из мате-

риала и ваты носки или чулки”. *Прикопотки, их из ваты шьют, стигают.* Крг. *Прикопотки одиют ф торбазá, стижоны на вате.* Крк. *Пот торбазá прикопотки адевал из ваты и матерьяла.* Млк. *Прикопотки, онí ни миховые, а товарные.* Тгл. *Крипотки ис старой ткáни шыли, из ватина.* Длн. *Крипотки ф торбазá одевали, онí с ваты или ис сёрсти, стижонны такые, называли крипотки.* Мал. *Припотки или крипотки стижоны из ваты, ф торбазá надевают.* Клч. *Припотки – шшытые из матерьяла чулки до колэн.* Тгл. Из трех лексем, функционирующих в говорах, основной мы считаем прикопотки, а остальные ее вариантами. Такой вывод позволяет сделать территориальная распространенность лексемы (наибольшая из всех) и данные лексикографических источников. В работе Ф.П. Филина имеются данные, что слово прикопотки в значении “Носки, носки к чулкам” появилось в русском языке ещё в 17 в. [4]. В словаре В.И. Даля находим его с пометой сиб. в значении “Получулки, носки, коврики” [5]. В словарях же современного ЛЯ слово не зафиксировано.

Лексема **чижы́**, отмеченная в 80 контекстах, зафиксированная в 15 ЧДС (Анв., Длн., Елз., Квр., Кзр., Крк., Клч., Кмн., Млк., Нкл., Прт., Скч., Шрм., У-К., У-Б.), вступает в вариантные отношения с цазы́, цизы́, тяжы́ и в синонимические с чу́ни, является общерусской. При толковании лексемы чижы́ диалектоносители актуализируют несколько ДС: 1. Исходный материал – “меховые”. *Чижы́ – это миховые чулки.* Квр. *Чижы́ внутрь одевают, тóже михавые.* Кзр. *Чижы́ были из оленьева мéха как носки.* Клч. *Йя йемú чижы́ до колéна шыла, из мéха, бóльше дéлали з барáнины, соленины.* Ф *торбазá адевали чижы́, чижы́ как носки меховые ис собáчины. Чижы́ ис собáк и ис офцыны.* Млк. *Чижы́ миховые насили.* У-К. 2. Способ носки – “мехом внутрь”. *Чижы́, онí внúтьр шёрстью.* *Чижы́ ф торбазáх, вынимáюца, мéхом внúтьр.* Квр. *Чижы́ ф торбазá одевали, онí михавые, мех вовнúтьр у чижéй.* Кзр. *Чижы́ бóльше дéлали из барáнины, мéхом вовнúтьр носили.* *Чижы́ из мéха, мех вовнúтьр.* Млк. *Вмéсто носóк носили чижы́ из шкúр, мех внúтьр, размéром как носки, одевали пот торбазá.* У-Б. Проанализированные контексты позволяют выделить следующее значение у лексемы чижы́: “Меховые носки, носимые ворсом внутрь, и одеваемые в торбаза”. Немаловажно отметить, что чижы́ могли использоваться в качестве легкой домашней обуви или уличной летней. *В йúрте хадили ф корóтеньких с медвёжьей подбшвой как чижы, это óбуфь внúтьр оленье шёрсти, чулки.* Анв. *Чижы́ – óбуфь такáя, из оленье шкúры, онí до колéна, бóчень лёгонькие.* Длн. *Чижы́ лётные состригáлись, дéлали лёхкие торбазá.* Квр. *Лéтом чижы́ носили, онí тóзе ис скúры.* Скч. Данные контексты позволяют выделить у лексемы еще одно значение: “Легкая обувь для ношения дома или на улице в летнее время”, поэтому данную лексему можно считать принадлежностью двух лексико-семантических групп – «Названия одежды», «Названия обуви»

В ЛЯ слово чижы́ является формой мн. ч. существительного чиж, которое в МАС отмечено со значением: «Небольшая лесная певчая птица» [1, 4: 924]. В говорах лексема чижы́ зафиксирована только во мн.ч. Значения, идентичного ЛЯ, не имеет, что объясняется этнографической ситуацией: такой вид птицы на Камчатке не водится.

Лексема **чу́ни** зафиксирована в 9 контекстах, отмечена в 3 ЧДС (Клч., Кзр., Мал.), вступает в вариантные отношения со словами цу́ни и в синонимические с чижы́, является диалектной. В исследуемых говорах слово функционирует в

двух значениях: 1. меховые носки, одеваемые в торбаза. *Чуни – чулки меховые из олений шкуры. Чуни – эта тёплые носки.* Клч. *Чуни – это вкладыши такие в обувь, раньше ф торбазы одевали, а сейчас ф сапоги резиновые. Чуни – из меха шили, ф торбазы для тепла одевали.* Кзр. 2. Легкая обувь для ношения дома. *Чуни дома носили, чуни меховые из олений шкуры.* Клч. *Чуни как носки ф сапоги одевают и дома носят. Ф чунях дома могли ходить.* Кзр. *Чуни ис сёрсти, тёплые, дома носили.* Мал. Данная лексема зафиксирована в МАС с пометой обл. в двух значениях: «1. Пеньковые, веревочные лапти. 2. Резиновая или кожаная обувь в виде галош, надеваемая на разутую ногу при работе в шахтах, рудниках и т.п.» [1, 4: 948]. Учитывая, что анализируемая лексема зафиксирована словарем ЛЯ как областная, считаем возможным рассматривать слово чуни как диалектное. Обращаем внимание, что слова чижь и чуни в говорах функционируют в тождественных значениях, что позволяет считать их синонимами. Эти данные подтверждаются и имеющимися контекстами. *Чижь и чуни, кто как называл. Чуни – это то же самое, што и чижь.* Кзр.

Подгруппа «Названия портянок» включает следующие лексемы: *портянка* = *подвёртка* = *онучка* = *обмотки*. Все эти лексемы обозначают кусок ткани, наматываемый на ногу, что позволяет считать эти наименования синонимичными.

Лексема *портянка* зафиксирована в 13 контекстах, отмечена в 3 ЧДС (Кзр., Млк., Тгл.), вступает в синонимические отношения со всеми членами подгруппы, вариантов не имеет. Лексема общерусская и в говорах функционирует в значении, представленном в МАС: «Кусок ткани для обматывания ног под некоторую обувь» [1, 3: 419]. *Да, портянки тоже носили.* Кзр. *На рыбалку в длинных сапогах хадили, в голых, портянки, стельки из мишковины. Портянки и стельки из мишковины. Мужики портянки и ф торбазы. Ф торбазышки чулок не было, так портянки наматывали.* Млк.

Лексема *подвёртка* зафиксирована в 2 контекстах, отмечена в 2 ЧДС (Млк., Тгл.), вступает в синонимические отношения со всеми членами подгруппы, вариантов не имеет, является общерусской. *Подвёртками портянки называли.* Млк. *У портянок было другое название, мы называли подвёртка.* Тгл. В аналогичном фонетическом облике и значении представлена в МАС: «Подвёртка. Портянка» [1, 3: 245].

Лексема *онучки* зафиксирована в 4 контекстах, отмечена в 2 ЧДС (Кзр., Млк.), вступает в синонимические отношения со всеми членами подгруппы, вариантов не имеет. В ЛЯ данной лексеме соответствует слово *онуча* – «Кусок плотной материи, наворачиваемый на ногу при ношении лаптей и сапог» [1, 2: 848]. Как видим, слово, функционируя в говорах, претерпело незначительную трансформацию – приобрело суффикс -к- (что дает основание считать его диалектным). *Онучка называли портянку, в йэтот торбас стельку клалу, тепло было. Онучками называли портянки.* Кзр. *Онучки – портянки, это тряпки полуметровые, ими ноги и обматывали, штоп теплее было. Онучки – портянки.* Млк.

Лексема *обмотки* зафиксирована в 3 контекстах, отмечена в 2 ЧДС (Кзр., Млк.), вступает в синонимические отношения со всеми членами подгруппы, вариантов не имеет, является общерусской. *Обмотки – это как портянки, тоже ноги обматывали и ф сапог, носкоф-то не было. Обмотки – это куски ткани длинные, ими ноги обматывали, штобы тепло было.* Кзр. *Обмотки*

йесть плóтны, их разрёжишь, намотáешь и получáеца как чулóк. Млк. В словаре С.И. Ожегова представлена лексема в аналогичном фонетическом облике, но она не совпадает по семантическому объёму со словом, функционирующим в говорах: «Обмóтка. 1. см. обматать. 2. То, чем обматывается, обмотано что-н. 3. Длинные и широкие полосы материи, которыми обматывают голени от ботинок до колена» [6].

Проанализированный материал показывает, что члены РВГ «Наименования предметов одежды для защиты ног» находятся в гиперо-гипонимических отношениях, обозначая одежду разных видов. Члены РВГ вступают в варианты-ные и синонимические отношения. Проанализированная группа состоит из 6 общерусских (что составляет 37 %) и 9 диалектных лексем (что составляет 63 %). У 3 (что составляет 18 %) лексем семантическое наполнение в говорах и в ЛЯ не совпадает. В варианты-ные отношения вступает 63 % проанализированной лексики, синонимические – 12 %.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1957. – Т. 1-4. В тексте МАС. В скобках указаны том и страница.

2. Кузмищев П. Собрание особенных или имеющих другое значение слов и некоторых выражений, употребляемых в Камчатке // Москвитянин. Ч. 2. – 1842. – №3. – С. 248.

3. Крашенинников С.П. Описание земли Камчатки: в 2 т. – С-П., П-К., 1994. – Т. 2. – С. 271.

4. Филин Ф.П. О названиях обуви в русском языке // Лексикографический сборник. Выпуск 6. – М., 1963. – С. 170.

5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. – М., 1955. – Т. 1. – С. 416.

6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1990. – С. 429.

Список названий населенных пунктов Камчатской области и их сокращений

Анавгай – Анв., Долиновка – Длн., Елизово – Елз., Каменское – Кмн., Кихчик – Кхч., Ковран – Квр., Козыревск – Кзр., Ключи – Клч., Коряки – Крк., Малки – Мал., Мильково – Млк., Николаевка – Нкл., Паратунка – Прт., Соболево – Сбл., Сокоч – Скч., Тигиль – Тгл., Усть-Большерецк – У-Б., Усть-Камчатск – У-К.

Ю. И. Почкалова

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОККАЗИОНАЛИЗМОВ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

Слово передает информацию о чем-либо, закрепляет накопленные знания, доставляет наслаждение и вызывает неудовольствие, лечит и убивает, воодушевляет и разочаровывает, приказывает и выражает какое-либо желание. В полной мере это относится и к окказиональному слову, которое поэтому заслуживает к себе должного внимания. Окказионализм – не узуальный, не соответствующий общепринятому употреблению, характеризующийся индивидуальным вкусом, обусловленный специфическим контекстом употребления [1].

Окказиональные слова способны с ярчайшей оригинальностью передавать такие тонкие оттенки смысла и экспрессии, которые бессильны передавать обычные слова. Это, собственно, и оправдывает употребление окказионализмов в современной поэзии. «Окказиональные образования – характерная черта современной поэтической речи; без всестороннего изучения ее немислим разговор о новаторстве в поэзии вообще», – утверждает Л. К. Никитина [2].

«Поэтические неологизмы появляются как эстетически направленные новообразования; их существенным признаком является их неожиданность, непривычность и исключительность. Если бы поэтические неологизмы создавались с учетом их общеупотребительности, то это поставило бы под угрозу их эстетическую функцию; поэтому, как правило, способ их образования необычен; при их образовании отмечается значительное насилие над языком, совершаемое с точки зрения формообразовательной и семантической» [3].

Окказиональное словообразование индивидуально, оно естественно для любого живого языка, а функции создаваемых слов являются предметом изучения в лингвистической науке.

В своем песенном творчестве Владимир Семенович Высоцкий с легкостью менял социальные маски, добиваясь абсолютной узнаваемости гротескных «зарисовок с натуры». Все это нашло отражение в лексике, богатой просторечиями, жаргонизмами, фразеологизмами, своеобразием произношения отдельных слов и иными оригинальными элементами речи, внесенными автором в тексты стихов и песен. Особым ярким средством художественной выразительности являются окказионализмы, создававшиеся Высоцким как неординарным и поэтически смелым автором.

Наиболее распространенными функциями в произведениях В. Высоцкого являются *экспрессивная и компрессивная*.

Экспрессивная функция позволяет автору полнее и ярче передать свое состояние, свое видение мира, выразить эмоциональную оценку событий и лиц [4].

Большим зарядом экспрессивности обладает окказионализм *нанектарился* в стихотворении В. Высоцкого «Семейные дела в Древнем мире»:

*Не вести ж бесед тверезыми!
Марк-патриций не мытарился –
Пил нектар большими дозами
И ужасно нанектарился [5].*

Окказионализм «нанектариться» образован префиксально-суффиксальным способом, по той же модели, что и слова «напиться», «наесться», «нализаться» (прост.). Приставка *на-* в сочетании с постфиксом *-ся* указывает на полную совершенность действия, удовлетворенность им. Однако, если в указанных канонических словах корневая морфема несет значение действия, то в окказионализме назван только объект (нектар), а само действие заключено в глагольной форме слова. Таким образом, наблюдается отчетливое «мерцание» коннотативного значения «опьянеть от нектара», создаваемое, во-первых, смыслом контекста, во-вторых, путем читательских ассоциаций со словами «напиться», «нализаться», в-третьих, значением морфем, главным образом, корневой.

Нектар в древнегреческой мифологии – напиток богов, дающий им бессмертие и вечную юность; переносное значение: о прекрасном и живительном напитке [6].

В данном случае автор заставляет нас предположить, что нектар содержит алкоголь либо другой «прекрасный и живительный напиток», которым увлекался Марк Аврелий. Создавая окказионализм «нанектарился», автор стремился к тонкому и яркому комическому эффекту, выражению живому и образному, отвечающему духу времени и конкретной ситуации, что и было с блеском достигнуто В. Высоцким.

В глубоко лиричном произведении «Мне каждый вечер зажигают свечи...» автор использует окказионализмы *полуфразы*, *полудиалоги*. Они созданы по высокопродуктивному словообразовательному типу и находятся на самой границе, отделяющей их от канонических неэкспрессивных слов, таких, как «полушепоты», «полутона». Образованные аналогичным способом (префиксальным) они, однако, несут необходимый заряд экспрессии. В стихотворении покинувшая героя любимая забрала с собой часть его души. Настоящие для лирического героя потеряло свою ценность и целостность, потому что мысленно он в другом времени, в другой стране, там, где она:

*В душе моей – все цели без дороги, –
Поройтесь в ней и вы найдете лишь
Две полуфразы, полудиалоги,-
А остальное – Франция, Париж... [7].*

(«Мне каждый вечер зажигают свечи...»)

Идее стихотворения придают яркую выразительность окказионализмы за счет своей оригинальной семантики *полу...* – первая часть сложных слов со значением: половина чего-нибудь в половинном размере.

Фраза – законченное высказывание.

Соответственно, *полуфраза* – не до конца (на половину) законченное высказывание лишенное определенной смысловой ценности.

Диалог – разговор между двумя лицами, обмен репликами.

Полудиалог, таким образом, превращается в «разговор с самим собой, монолог». Но лексическое значение окказионализма глубже и экспрессивнее, чем слово «монолог».

В *полудиалоге* чувствуется некая эмоциональная боль и ущербность. Автор представляет себя и свою любимую как единое целое, а окказионализмы, характеризующие общение, передают одиночество героя, отсутствие необходимой собеседницы, обратной связи, обмен мыслями и, главное, чувствами.

Компрессивная функция присуща индивидуально-авторским новообразованиям, служащим для замены синтаксической конструкции или сочетания слов однословным наименованием [8].

*Нету мочи, нету сил, – леший как-то недопил,
Лешачиху свою бил и вопил:
– Дай рубля, прибью а то. Я добытчик или кто?
А не дашь, так и пропью долото.
Ты уймись... [9].*

«Лукоморье».

Окказионализм «лешачиха» образован суффиксальным способом.

Леший – дух леса, его хозяин, враждебный человеку [10].

Суффикс *-их(а)* – значение «жена лица, названного мотивирующим словом».

Таким образом, «лешачиха» – жена существа, который живет в лесу.

Некоторые окказионализмы выступают в текстах В. Высоцкого в качестве оксюморона. Понятие *оксюморон* традиционно трактуется как «фигура речи, состоящая в соединении двух антонимических понятий (двух слов, противоречащих друг другу по смыслу)» [11].

*Мишку Шихмана не трожь! С Мишки прочь
сомнения!
У него евреи сплошь в каждом поколении.
Вон, дед параличом разбит, бывший врач-вредитель,
А у меня антисемит на антисемите [12].*

«Про Мишку Шихмана».

В данном стихотворении выражение «*врач-вредитель*» функционирует как *новообразование-оксюморон*.

Врач – лицо с высшим медицинским образованием, лечащее больных [13].

Вредитель – тот, кто наносит вред кому-, чему-либо умышленно [14].

Таким образом, окказионализм «*врач-вредитель*» – человек, который, оказывая медицинскую помощь, наносит только вред.

Подвергнутые анализу окказионализмы дают яркое представление об особенностях их функционирования в произведениях В. Высоцкого. Использование такого оригинального художественно-выразительного средства, как окказионализм вызвано различными причинами. В первую очередь, стилистическими. Герои-обыватели нередко выставляются автором в комическом свете. Их речи свойственна языковая небрежность, непосредственность, яркий социокультурный колорит. Кроме того, окказиональные слова являются своеобразным средством для передачи тончайших оттенков чувств и эмоций героев.

Анализ окказионализмов В. Высоцкого показал, что они являются эффективным и эффективным средством для экспрессивного выражения авторского замысла. В. Высоцкий употребляет окказионализмы в поэтических произведениях для характеристики стиля речи героев, передачи психологических состояний и создания экспрессивной уникальности конкретной ситуации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – С. 284.

2. Никитина Л. К. Окказиональные слова и способы их образования. – М., 1972. – С. 193.
3. Ханпира Э. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании. – М., 1972. – С. 297.
4. Земская Е. А. Словообразование как деятельность. – М., 1992. – С. 205.
5. Высоцкий В. С. Я не верю судьбе: Стихи и песни. – М., 2006. – С. 187.
6. Словарь русского языка // Под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1999. – С. 451.
7. Высоцкий В. С. Я не верю судьбе: Стихи и песни. – М., 2006. – С. 126.
8. Земская Е. А. Словообразование как деятельность. – М., 1992. – С. 208.
9. Высоцкий В. С. Я не верю судьбе: Стихи и песни. – М., 2006. – С. 148.
10. Словарь русского языка // Под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1999. – С. 180.
11. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – С. 286.
12. Высоцкий В. С. Я не верю судьбе: Стихи и песни. – М., 2006. – С. 274
13. Словарь русского языка // Под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1999. – С. 226.
14. Там же. – С. 226.

Н.С. Редькина

СИНОНИМИЯ И ВАРИАНТИВНОСТЬ КАК ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛЕКСИКИ И ФРАЗЕОЛОГИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА XVIII ВЕКА

XVIII век представляет собой один из важнейших этапов истории русского литературного языка. В этот период происходит окончательное исчезновение литературного двуязычия, существовавшего с момента возникновения русской письменности. С 30-х годов XVIII столетия две основные тенденции определяют развитие лексики русского литературного языка: 1) максимальное обогащение словарного состава языка, сопровождаемое явлениями избыточности; 2) системное упорядочение лексического состава литературного языка («преобразование внешних отношений между различными генетико-стилистическими пластами – внутренними семантико-стилистическими отношениями, формирующими новую лексико-семантическую и лексико-стилистическую системы русского языка») [1].

Основными источниками, из которых отбирались материалы для данной статьи, послужили автобиографические записки А.Т. Болотова [2], Екатерины II [3] и Е. Р. Дашковой [4], ставшие органичным выражением тенденций, характерных для периода, получившего название предпушкинской эпохи.

В истории лексики и фразеологии отчетливо обнаруживаются языковые процессы, приводившие к утверждению норм литературного языка.

Явление лексической синонимии и вариативности – одна из главных черт развития словарного состава русского языка данного периода. Преобладающая в это время множественность (избыточность) наименований находит свое отражение в синонимических рядах, которые в языке XVIII в. охватывают самые разнообразные смысловые отношения между их членами. «В области лексики в эту переходную эпоху обнаруживается брожение и смешение этих разноязычных и разностильных элементов, сказывающихся в обилии недифференцированных синонимов» [5].

Изо всех сил, во всю прыть, во весь опор, сломя голову, что ни есть поры мочи, благим матом, со всех ног, без дальней оглядки, бежать неоглядкою; без сознания, без чувств, в обмороке; свалить бремя с своих плеч, гора с плеч свалилась, как камень с души свалился; как порох в глаза, как зеницу ока; пришло в голову, пришло в память, приходит в мысль; воля небес, святая воля, воля божия, по воле божеской; святой промысел, промысел божий – типичные ряды фразеологических синонимов, имеющих тождественность лексического значения и сходство синтаксической структуры, но незначительно отличающихся друг от друга оттенками значения и стилистической окраской.

Проблема синонимии и вариантности фразеологизмов и сегодня служит предметом активного обсуждения лингвистов. Понятия синонимии и вариантности фразеологизмов связаны с тем, что часть фразеологических синонимов появляется и функционирует в языке благодаря вариантам фразеологических единиц. Фразеологическими синонимами обычно называют фразеологические обороты, различающиеся компонентами лексем, близких, но не совпадающих полностью по значению. Фразеологические варианты представляют собой

фонетические, лексические, словообразовательные, морфологические и синтаксические разновидности одной и той же фразеологической единицы. Имея одно значение, тождественную структуру и лексический состав, они могут отличаться одним компонентом, вносящим незначительные изменения смыслового или стилистического характера.

В рассматриваемый период были широко представлены синонимические ряды, образовавшиеся в результате сосуществования слов старославянского и русского происхождения, в основном представленные полногласными (русскими) и неполногласными (славянскими) вариантами: *Корыстолюбие и измена одного бездельника секретаришки... возжгла и огонь войны, погубившей бесчисленное множество нарда и причинившей множайшему количеству смертных неописанные разорения, несчастья и напасти* [Болотов, I, 312]. *Все сие случилось в конце минувшего 1756 года, и самое сие зажгло огонь войны во всей Европе и подало повод к началу сей войны страшной* [Болотов, I, 313]. *...сие и воспламенило в один миг пламя мятежа и народного возмущения* [Болотов, III, 24]. *...люди и служители, находящие некоторое удовольствие в том, что господа между собой ссорятся, старались всегда с обеих сторон поддувать огонь вражды между обоим домами* [Болотов, I, 128]. *И тогда загорелся огонь и поломя. Огонь – огонь, полымя – пламя–воспламенило, возжгла – зажгло*: параллельное употребление слов различного генетического источника или слияние ранее разобщенных пластов – основная тенденция в развитии словарного состава и фразеологии русского литературного языка изучаемого периода. Сюда же можно отнести параллельное употребление старославянского и русского вариантов фразеологизмов *бросить взгляд* (русск.) – *обращать* (старосл.) *взоры*.

Фонетические чередования отмечены, к примеру, в вариантах *и денно и ночью – и денно и ночью, вывести в люди – выйтить в люди, преложить гнев на милость – переложить гнев на милость*. Последняя фразеологическая единица отмечается нами в текстах и виде *преклонить гнев на милость*. Глагольные компоненты *переложить – преклонить* разошлись в семантическом плане, стилистически они более близки.

Во фразеологических оборотах *покатиться со смеху – помирать со смеху – надсадить со смеху – надседаться со смеху – раздражаться со смеху* варьируемые глагольные компоненты различаются семантически, структурно и стилистически. *Надсадить* и *надседаться* отражают типичное древнейшее чередование *a//e*. Компоненты фразеологических единиц дифференцируются по семантике: при совершенно различных лексических значениях глаголов фразеологизмы имеют общую семантику «неудержимо смеяться». Стилистически они также неравноценны: нейтр. *раздражаться*, разг. *покатиться*, прост. *помирать, надсадить, надседаться*, а также различное видовое значение глаголов создают широкую палитру синонимического ряда.

В ряду *лить слезы – проливать слезы* (устар., ирон.) – *обливаться слезами* (разг.) – *заливаться слезами – орошать слезами* (устар., высок.) первые четыре глагола образованы при помощи префиксов, вносящих различные смысловые оттенки в общую структуру оборотов. *Орошать* – лексический синоним глаголу *лить*.

Наиболее широко представлены фразеологические варианты, относящиеся к одному стилистическому пласту и образуемые лексическими средствами – заменой одного компонента близким, совпадающим по смыслу. Например:

глядеть глазами – смотреть глазами, смеяться до слез – хохотать до слез, сбить с ног – сшибить с ног, восхвалять до небес – превозносить до небес, переселиться в царство мертвых – переселиться в вечность, хлопот полон рот – забот полон рот, взять в голову – вбить в голову – вселиться в голову.

При сопоставлении языка современного с языком периода XVIII века особенно заметны структурные сдвиги, которые Р.Н. Попов назвал «выравниванием» грамматической формы слова в связи с грамматическими нормами современного русского языка [6]. Иногда это связано с изменением падежных окончаний: *упускать случай (-ая), как в чаде (-у), не подавать вида (-у), при первом случае (на первый случай), ни слуха, ни духа, ни послушания (ни слуху, ни духу), сбоку припека (припеку)*. Примеры из текстов: «...он меня просил не подавать вида, что он мне сказал, что именно таково было ее приказание» [Екатерина II, 75-76]; «Во весь оный был я равно как в некаком чаде и тумане...» [Болотов, II, 291]. Обнаруженные фразеологические варианты с окончаниями *-а* и *-у* у существительных род. пад. ед. числа различаются функционально-стилистической окраской; как известно, первое окончание более типично для разговорных фразеологических единиц.

Исследуемые мемуарные произведения пестрят вариантами фразеологических единиц с введением или вычленением факультативного компонента: *в единый миг, в один миг; ни души, ни живой души, ни одной живой души, ни единой души; без малейшего резона, не иметь резону, был резон, иметь резон, предоставлять резоны; заливаться слезами, заливаться горькими слезами, заливаться горючими слезами; стоило большого труда, стоило величайшего труда, стоило великих трудов, столь многих трудов и работ стоило; Богу известно, одному Богу известно, единому Богу известно. Великая княгиня залилась слезами... [Дашкова, 19]; ...она в своей комнате не иначе говорила о нем, как заливаясь горькими слезами над несчастием иметь такого наследника... [Екатерина II, 224]; *Мой Шкурин упал на колени, заливаясь горючими слезами, и просил у меня прощенья, с искренним, как мне показалось, раскаянием* [Екатерина II, 127].*

Вариантная соотнесенность может быть представлена в виде противопоставлений:

а) лексико-синтаксических: *валяться в ногах – валиться к ногам – валяться у ног – броситься к ногам – упадать к ногам – броситься на колени – пасть на колени; в глубине сердца – в глубине души – из глубины сердца (последний вариант характерен только для XVIII столетия).*

б) морфолого-синтаксических: *дать о себе знать – дать себя знать, до края гроба – на краю гроба, сломя голову – ломать голову, грызть зубы – грызть зубами, от зависти – из зависти.*

Особенно интересной показалась нам группа фразеологических единиц одного семантического плана «говорить глупости, пустословить», а именно: *рассказывать небылицу – рассказывать вздор – рассказывать басни – взвести небылицу – болтать вздор – говаривать вздор – говоренный вздор – говорить окопесу – нести вздор и окопесу – нести пыль непомилованную – занести ахинею – нести горы – точить балы – городить турусы на колесах*. Соотносительные наименования, передающие одно и то же содержание, образуют синонимичные ряды. По характеру отношений внутри группы, со стороны означаемого и означающего, их можно считать вариантными, а слова в них – ва-

риантами. Вариантные ряды, представляющие собой одну из основных ячеек лексической системы литературного языка изучаемой эпохи, включают в себя разностильные элементы, разрывая, таким образом, до известной степени на основе функциональной общности рамки «штилей» XVIII в.

Как видим, любая фразеологическая единица обладает реальными возможностями выступать в речи в различных синонимичных формах, в виде лексических, морфологических, синтаксических и стилистических вариантов. В результате анализа фразеологических оборотов, употреблявшихся в мемуарной литературе XVIII в., можно обнаружить интересные факты существования, образования, трансформации фразеологических единиц, исследование которых непременно поможет выявлению типологии вариантов, структурных особенностей, стилистической дифференциации, а также установлению окказиональных образований применительно к фразеологической системе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. История лексики русского литературного языка конца XVII – начала XIX века / отв. ред. Ф.П. Филин. – М., 1981. – С. 9-10, 124.

2. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков: В 3 т. – М., 1993.

3. Собственноручные записки императрицы Екатерины II / Сочинения Екатерины II. – М., 1990.

4. Дашкова Е. Записки. 1743-1810. – Л., 1986.

5. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX веков. – М., 1982. – С. 82.

6. Попов Р.Н. О природе фразеологических единиц и некоторых процессах их развития (на материале русского языка)/ Проблемы фразеологии и задачи ее изучения высшей и средней школе. – Вологда, 1967. – С. 38-39.

О.А. Россолова

КОММУНИКАТИВНАЯ КООРДИНАЦИЯ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ (ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ)

Деятельностный подход к языку (то есть рассмотрение языковых единиц и их функционирования в дискурсе как целенаправленных действий) позволяет отнести речевое взаимодействие к системе социальной деятельности людей и определить способы участия языка в осуществлении человеческих намерений [1]. Деятельностная природа речи обнаруживается на уровне высказывания, минимального контекста, где происходит интеграция собственно лингвистических и внеязыковых факторов коммуникации: конкретной ситуации общения, пресуппозиций адресанта и адресата, национально-культурных традиций общения, правил социального взаимодействия и др.

– *Простите, – заговорил Миша резко и стал рубить рукой, – я давно утверждаю, что пора поставить этот вопрос на театре!* (М. Булгаков) – инициатор утверждения (Миша) настаивает на своей правоте, указывая на то, что поднимал этот вопрос и ранее («давно утверждаю»), активно отстаивает свою точку зрения, пытаясь убедить собеседников, которые, по всей видимости, не признают его доводов («заговорил резко», «стал рубить рукой»); учитывая правила социального взаимодействия в интеллигентной театральной среде, адресат пытается смягчить резкий тон своего высказывания («простите...»).

Для современной лингвистики характерно рассматривать коммуникативный процесс как взаимонаправленный процесс взаимодействия коммуникантов, благодаря чему уделяется внимание не только коммуникативной деятельности говорящего, но и в равной мере коммуникативной деятельности слушающего, поскольку в психолингвистической реальности они предполагают друг друга [2]. Речь как действие наиболее очевидно проявляет себя в перформативных высказываниях. Круг перформативных глаголов и перформативных высказываний определяется семантикой обозначения действий, которые осуществляются посредством сообщения о них. Употребление перформатива основывается на таком существенном критерии, как «наличие последствий в результате произнесения в некоторой ситуации» [3]. Поскольку по природе своей перформатив – это слово, произнесение которого и является выполнением действия, названного этим словом, то перформатив занимает промежуточное положение между сферой собственно деятельности и сферой речи.

Несмотря на всё разнообразие видов перформативов, разные иллокутивные цели речевых актов (побуждение к действию, сообщение информации, установление контакта, выполнение ритуальных действий, регулирование поведения и т.д.), существует нечто общее между ними. Мы полагаем, что общим, присущим всем типам перформативов, является отражение в перформативном высказывании процесса координации речевой деятельности участников акта коммуникации, потому что любое перформативное высказывание направлено либо на совершение адресатом какого-либо практического действия, либо на обеспечение готовности адресата к такому действию.

Рассмотрим перформативные высказывания с точки зрения реализации коммуникативного взаимодействия собеседников, определив в каждом конк-

ретном случае коммуникативное намерение говорящего, реакцию слушающего и характер его ответных действий:

1. *Лев Николаевич: «Советую присматривать за водкой, Антон Павлович. Её не хватит. Так всегда бывает».*

Антон Павлович (наливает себе и Льву Николаевичу): «В таком случае не будем терять драгоценного времени» (И. Ильф, Е. Петров) – говорящий доводит до сведения слушающего некоторый совет, сообщает, что необходимо сделать, что будет лучше всего для адресата в данной ситуации, при этом адресант провоцирует собеседника на определённые действия, выгодные и для самого говорящего (собеседник принимает совет и «наливает себе и Льву Николаевичу»), то есть происходит процесс согласования действий через текст: совет адресанта – рекомендация к действию – поступок адресата – ответ-подтверждение выполненной рекомендации.

2. – *Опять взяло... Я вас умоляю, товарищ!*

– *Что вы меня умоляете, я караюлю. Меня умолять нечего* (М. Булгаков) – настоятельная просьба говорящего (=умоляю), обращённая к сторожу, подразумевает обязательную (хоть какую-нибудь) реакцию адресата, чтобы была возможность последующих расспросов, жизненно важных для адресанта в данный момент.

3. *Филипп Филиппович закусил губу и сквозь неё неосторожно вымолвил:*

– *Клянусь вам, что я этого Швондера в конце концов застрелю.*

Шариков в высшей степени внимательно и остро принял эти слова, что было видно по его глазам (М. Булгаков) – под воздействием сильного эмоционального возбуждения профессор Преображенский выражает недовольство и произносит неосторожную угрозу, клянётся в этом, даже не предполагая, что данная клятва в будущем принесёт определённый результат: даст случайному адресату данного высказывания (Шарикову) уверенность в использовании вербальной агрессии в адрес представителей закона и в оправдании некорректного поведения, то есть «клятва» Филиппа Филипповича координирует последующие действия Шарикова.

4. – *Только предупреждаю, – продолжал Персиков, – руки не следует совать в луч, потому что, по моим наблюдениям, он вызывает разрастание эпителия...*

Тут пришелец проворно спрятал свои руки за спину, уронив кожаный картуз и поглядев на руки профессора (М. Булгаков) – содержание речевой деятельности адресанта (профессора Персикова) состоит в том, чтобы дать собеседнику определённую информацию об опасности, которая может ему грозить, и тем самым оградить его от неприятных последствий, предупреждение аргументируется результатами собственных наблюдений, что оказывает сильное влияние на адресата предупреждения, заставляет его поспешно изменить своё расположение возле опасного аппарата. Адресант направляет речевую деятельность партнёра по речевой ситуации в том направлении, которое ему необходимо – от вопросов о действии сложного механизма к расспросам о том, как защищается от опасного излучения сам профессор («поглядел на руки профессора»).

В различных перформативных высказываниях процесс взаимокоординации речевой деятельности коммуникантов может быть выражен неодинаково:

в одних речевых актах выражается более отчётливо, в других – менее отчётливо. Например, коммуникативные ситуации просьбы и приказа: 1) *А то попросит её надеть белый халат.*

– *Я прошу, – настаивал Серёга. – Я же тогда тебя в халатике увидел, первый раз-то. Надень, погляжу: у меня вот здесь опять ворохнётся.*

– *Ну заче-ем! – мило капризничала Клара. – Что за странности какие-то?* (В. Шукшин)

2) *Пола палатки откинулась; адъютант Лукин просунул своё лицо, на этот раз серьёзное и бледное.*

– *Вы здесь, Иванов?..Скоро будем выступать! Иван Платонович! Приказываю вам пятую пачку патронов людям выдать!*

Он отказался войти посидеть, говоря, что много дела, и побежал куда-то. Я тоже вышел выполнять приказ (В. Гаршин).

В примере (1) адресант предлагает адресату сделать то, что хорошо, выгодно, нужно для него (просящего), понимая, что адресат (Клара) может отказать ему в выполнении просьбы. Говорящий (Серёга) строит свою речевую деятельность с учётом характеристик образа деятельности слушающего: жизненного и коммуникативного опыта собеседницы (знает, что на его многочисленные упрощения – «настаивал Серёга» – Клара не ответит вспышкой гнева или чем-нибудь подобным), психического состояния и настроения в данный момент (чувствует, что собеседница вступает с ним в игру и уже «сдаётся»: «мило капризничала Клара»).

В примере (2) слова адъютанта направлены на достижение конкретного результата: подчинённый Иванов (адресат), к которому обращён приказ, предпринимает соответствующие действия для его выполнения без каких-либо раздумий и возражений («отправляется выдавать патроны»). Адресант использует речевой акт приказа с учётом вероятной, выполнимой для конкретного подчиненного задачи (уточняет, на месте ли адресат приказа, сообщает о сложившейся обстановке, ставит задачу), представляет, что должен будет сделать получивший распоряжение, и координирует его деятельность, используя перформативный глагол «приказываю», который в данной речевой ситуации не предполагает отказа. Можно заметить, что взаимосогласование коммуникативных деятельностей говорящего и слушающего в рамках просьбы и приказа происходит по-разному. Как отмечает А. Вежбицка [4], различие между приказом и просьбой состоит в «исходных предположениях».

Из рассмотренных примеров видно, что приказ содержит предположение, что адресат должен делать то, что хочет от него говорящий, а просьба содержит предположение, что адресат может сделать, а может и не сделать то, что хочет от него говорящий, хотя реакция адресата на просьбу, независимо от того, какой она будет (положительной, отрицательной, нейтральной), всё равно имеет место. То есть можно говорить о том, что предположения и результаты и просьбы, и приказа представляют собой материал для согласования деятельности адресанта с деятельностью адресата: говорящий предполагает и соотносит своё речевое поведение с речевым поведением слушающего, речевая деятельность и поступки которого влияют на поведение адресанта перформативного высказывания.

Следует заметить, что приведённые примеры исчерпывают далеко не все виды перформативных высказываний, реализующих координацию коммуни-

кативной деятельности общающихся, но при всём многообразии функциональных интенций перформативов существует то общее, что их объединяет: любой перформативный акт направлен на адресата, на совершение им какого-либо действия (вербального и невербального) или обеспечения готовности к такому действию, речевая деятельность слушающего координируется деятельностью партнёра по речевой ситуации таким образом, что гарантируется выполнение того намерения, которое преследуется адресантом в коммуникативном акте.

Таким образом, рассмотрение перформативных высказываний с точки зрения анализа коммуникативной деятельности адресанта, влияния последствий этой деятельности на реакцию адресата и изменение его речевого поведения, позволяет утверждать, что при порождении высказывания автор вынужден моделировать одновременно и интерпретацию высказывания в расчёте на предполагаемого партнёра по коммуникации; в перформативном высказывании деятельность говорящего согласуется с речевым поведением адресата и определяется деятельностью слушающего; коммуникативный смысл перформативного высказывания состоит именно в координации речевой деятельности собеседников.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Плотников В.В. Координационная природа речевых актов : дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 – общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика – М., 1999. – С. 35.

2. Там же. – С. 29.

3. Серль, Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. – М., 1986. – С. 163.

4. Вежбицка, А. Речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16: Лингвистическая прагматика. – М., 1985. – С. 257.

О.В. Руднева

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПРИРОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗАХ И.А. БУНИНА

Выделение лингвистической наукой целостного текста как объекта изучения, а также приоритет антропологической парадигмы исследования в развитии когнитологии стали основой для научных исследований по выявлению концептуального смысла художественных произведений. С точки зрения когнитивной лингвистики идиостиль писателя есть система ментальных образований и их языковая репрезентация с помощью художественных приемов. Л.В. Миллер индивидуально-авторский концепт определяет как «сложное ментальное образование», присущее как сознанию конкретной личности, так и «психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества» [1].

Пейзаж как объект нашего исследования – один из самых эстетически и концептуально значимых элементов художественной системы И.А. Бунина. На протяжении всего творчества И.А. Бунина пейзаж является доминирующей формой выражения представлений и взглядов о мире, то есть сложившейся и устойчивой моделью концептуализации мира.

С точки зрения содержания, концепт «пейзаж» (**пейзаж** – это описание «любого незамкнутого пространства внешнего мира» [2]) не тождественен концепту «природа», поскольку понятийное ядро «пейзажа» имеет не одну, а две ядерные семы «пространство» и «природа». Именно пространственная семантика занимает доминирующее место в вербализации данного концепта в художественных текстах Бунина, в которых актуализируется семантика «открытого (ничем не огражденного) пространства». Поэтому концепты *море, степь, небо, поле*, имеющие общие семантические компоненты «бесконечный», «свободный», являются ядром микрополя «открытое пространство». Самыми частотными концептами, имеющими в структуре семантический признак «открытое пространство», являются: *степь (безлесое, бедное влагой и обычно ровное пространство); равнина (ровная, без высоких холмов земная поверхность); поле (безлесная равнина, пространство, 1 знач. [3])*. Пространственную семантику имеют лексемы *открытый, бесконечный, бескрайний, свободный*, которые имеют положительную коннотацию:

«Вот уже потянуло навстречу сухим и сладким ветерком, и открывающаяся впереди бесконечная равнина, далекие горизонты июльских полей, пустынная желтизна которых переходит в чуть видных далях в нечто прелестное, манящее, смутно-сиреневое...» [4, т. 2, с. 307].

Анализ предметных концептов по параметрам частотности и характера семантики позволили выделить в концептуальном поле пейзажа концепты «лес», «сад», «парк», имеющие общую сему «ограниченное пространство». Концепт *лес* имеет в своем значении сему «*закрытое по своей структуре образование*», концепты *сад, парк* – «*искусственно огражденное образование*».

При этом в художественных текстах смысловой акцент смещается с «огражденности» как таковой данных природных объектов на их «закрытость», автономность. Поэтому *сад* часто предстает как отдельный, уникальный по своей таинственной прелести природный мир, близкий человеку.

«Бестужев быстрыми шагами прошел мимо них в сухой, уже поредевший к осени сад, таинственно освещенный по низам только что показавшимся среди дальних стволов круглым, огромным, зеркальным месяцем» [4, т. 4, с. 173].

Лес, наоборот, чужд человеческому пониманию, что подчеркивают в описаниях природы семьи *«таинственный»* и *«заповедный» (закрытый)*.

«Вдали замирают крики охотников и лай собак, а вокруг тебя – мертвая тишина. Полуоткрытый строевой лес стоит неподвижно, и кажется, что ты попал в какие-то заповедные чертоги» [4, т. 2, с. 166].

Перейдем к рассмотрению второй составляющей понятийного ядра пейзажа – микроконцепта «природа». В центре ЛСГ «Природа» находятся предметные лексемы, объединяющихся по тематическим группам в зависимости от определенных типов денотатов. Данные тематические группы характеризуются общей интегрирующей семьей, которая включена в значение опорного субстантива (семантической доминанте). Речь идет о микроконцептах: «земля», «вода», «воздух». Соответственно мы выделяем следующие ЛСГ, в совокупности составляющие сегменты природной картины мира: *воздушное пространство, водное пространство, земное пространство, растительный и животный мир*.

Первые три тематические группы объединяются пространственной семантикой, в совокупности формируя метафорически картину мироздания. Рассмотрим сегменты концептосферы пейзажа в рассказах Бунина с точки зрения характеристики индивидуально-авторского и национального компонентов.

Земное пространство, как уже было отмечено, отличается большой протяженностью и безграничностью как таковой. Инвариант «земля» распространяется признаками *«влажный/сухой»*, *«холодный/теплый»*, где доминируют первые пары. Ведущая образная ассоциация «Мать-сыра-земля» реализует национальный компонент данного микроконцепта в пейзажах по признаку: «рождающая, оплодотворенная».

«Старость, худоба, горе так не идут к красоте горлинок, цветов, плодородной земли, забывшей ее, нищую старуху, – и она болезненно чувствовала это» [4, т. 3, с. 250].

Бунинское амбивалентное мировосприятие выражается в противопоставлении и соположении жизни и смерти в природном мире, где смерть является лишь частью (этапом) жизненного цикла. Так, в структуре концепта *земля* актуализируется оппозиция «жизнь/смерть».

«Вместе с мраморными и желтыми, сухими и мокрыми листьями он потащил собаку к яме. Закидав яму землей, Сашка стал утаптывать ее, и влажная земля дышала под его сапогами.

– Ну, вечная память, – сказал он. – Нам жить, поживать, тебе гнить» [4, т. 3, с. 362].

Водное пространство в пейзажах представлено в образах *океана, моря, реки, озера* и т.д. Концепт «океан» по значимости занимает одно из ведущих мест в концептосфере пейзажа, выражая общекультурные представления как «колыбели жизни», «прародины». Хотя в пейзажах океан предстает неуправляемой стихией, непонятной и страшной, в целом характеристика «водных пространств» отличается положительной коннотацией.

«Всегда есть надежда на что-то новое, счастливое в начинающейся ут-

ренней жизни, тут же, среди этого вечно юного Божьего лона, в первозданности океана особенно» » [4, т. 4, с. 466].

Наряду с постоянными признаками (температура, цвет и т.д.) природные объекты ЛСГ «водное пространство» обладает общим предметным признаком «отражения», это константный компонент практически всех описаний водной поверхности. Несомненно, денотативное значение и предметность данного признака преобладают в функционировании его как компонента концепта «вода», но в пейзажном дискурсе он становится мотивом, имея устойчивые ассоциативные связи с образом *зеркала* и концептом «небо». Дверь в неведомый человеку мир таит зеркальное отражение, поэтому образы отражений неба в воде в произведениях Бунина символически связаны с «тайной мироздания».

«...дедушка вернулся в гостиную и, затаивая дыхание, стал передвигать, расставлять тяжелую, рычащую по полу мебель, изредка поглядывая в зеркало, где отражалось небо» [4, т. 3, с. 142].

Наиболее тонко и глубоко, с точки зрения выражения последовательной концептуальной парадигмы, представлено в текстах Бунина *воздушное пространство*. Концепт «небо» в картине мира писателя занимает значимое место. Теологическая концептуальная модель «Природа – храм» проецируется в конкретных пейзажах в концептуальную метафору Небо-Бог (с постоянными объектами метафоризации).

«...ночь <...> сияет над океаном и ведет свои светила, играющие своими самоцветными огнями, а ветер, истинно Божие дыхание всего этого прелестного и непостижимого мира, веет во все наши окна и двери, во все наши души<...>» [4, т. 4, с. 466].

Концептуальные микрополя, составляющие концептосферу пейзажа, связаны между собой устойчивыми ассоциативными связями на основе общих семантических компонентов. Одной из самых главных (помимо *свет/тьма, жизнь/смерть*) является ключевые оппозиции: *свое/чужое, конечное/вечное, понятное/непостижимое*. Они связывают концепты разных тематических групп и организуют концептуальное поле пейзажа. «Свое» природное пространство для человека образует целиком «земное пространство» (за исключением гор), в определенной мере «водные» концепты (река, озеро, но не океан). Полностью «чуждым» человеку является «воздушная среда» (небесные светила, небо).

Пейзажи Бунина наполнены экспрессией, которая в свою очередь, по мнению Ж. Нива, выражает поэтику освобождающего Пространства [5]. Именно в описаниях природы Бунина так многогранно представлен макроконцепт «великого простора», который можно охарактеризовать с помощью национальных, но переосмысленных авторским сознанием концептов: *беспредельность, открытость* и т.д. Опираясь на национальную культурную традицию, Бунин использует и лингвоспецифичные слова, аналогов которым в других языках нет. Значимыми этнонимами концептуального пространства бунинского пейзажа являются – *русское небо, русская степь, русская тоска и печаль русского пейзажа*.

«Новая дорога все дальше уводит в новый, еще неизвестный мне край России, и от этого я еще живее чувствую и всю глубокую печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью» [4, т. 2, с. 201].

Абстрактная символизация образов чужда художественному методу Бу-

нина, поэтому нельзя за конкретной вербализованной в тексте единицей пейзажа видеть глубокий философский подтекст. Каждый образ природного мира чувственно воспринимаем и предметно конкретен (т.е. единичен), что не исключает широкие ассоциативные связи большинства компонентов концептосферы пейзажа, предполагающие многократный герменевтический процесс декодирования. В бунинской картине мира концепт «пейзаж» отражает прежде всего эстетико-нравственный идеал, вечно повторяющуюся и всегда обновляющуюся культурную традицию в осмыслении образа русского пейзажа.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – №4. – С. 39-45.
2. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987.
3. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. – М., 1995.
4. Бунин И. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1987 – 1988. Все цитаты на это издание даются в статье с указанием тома и страницы.
5. Нива Ж. Миф русского пейзажа // Возвращение в Европу: статьи о русской литературе. – М., 1999. – Гл. 1. – С. 12-26.

А.Д. Салманов

**УСЛОВИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ВАРИАНТНЫХ
ПАДЕЖНЫХ ФОРМ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ МУЖСКОГО РОДА
ЕДИНСТВЕННОГО ЧИСЛА ПРЕДЛОЖНОГО ПАДЕЖА
В СИМБИРСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКОВ**

Предложный падеж в симбирской деловой письменности указанного периода представляет собой малочастотную форму, о чем свидетельствует количественный анализ словоформ. Круг слов мужского рода, зафиксированных в форме локатива, составляет 108 лексем, на долю которых приходится всего 834 словоупотребления. Большинство слов является именами нарицательными, однако довольно широко представлены и имена собственные – топонимы и антропонимы.

В результате анализа выявлено, что употребление имен существительных в форме предложного падежа представлено 522 случаями использования окончания *-e* (*-ѣ*), 304 случаями использования окончания *-y* и 8 случаями использования флексии *-и*. Частотные доли составляют для Е-форм около 63%, для У-форм около 36% и для И-форм – менее 1%.

Вопрос о происхождении и распространении вариантных окончаний в предложном падеже у существительных мужского рода вызывает традиционный интерес со времен М.В. Ломоносова, который отметил, что наличие форм на *-y* в предложном падеже обязано целому ряду явлений: «Предложный единственный падеж *ѣ* переменяет часто на *У*, когда значит место или время, а особливо тех имен, которые *У* в родительном имеют... Сия перемена бывает больше с предлогами **В** и **НА** ...Как во многих других случаях, так и здесь наблюдать надлежит, что в штиле высоком, где Российский язык к Словенскому клонится, окончание на *ѣ* преимуществует..., но те же слова в простом слоге, или в обыкновенных разговорах, больше в предложном *У* любят...» [1].

На это же указывал А.А. Шахматов: «Распространению окончания *-y* из основ на **и* в основы на **о* содействовало, конечно, прежде всего появление *y* вместо *a* в родительном единственного» [2]. Кроме того, значимым обстоятельством, на которое обратил внимание А.А. Шахматов, являлся задненебный согласный основы, предполагавший фонетическое выравнивание падежной парадигмы при использовании новых форм с У-окончанием. Известную роль сыграл и акцентологический фактор: те слова, которым свойственно подвижное ударение (у них флексия *-ѣ* была безударной), принимая новое окончание, переносили на него ударение с основы ввиду особого характера интонации флективного *-y*. В этом случае возникла возможность синтаксической дифференциации обеих форм, которые различались не только окончанием, но и ударением. Это способствовало укреплению новообразований на *-y* в словах с подвижным ударением. Дифференциация развивалась по следующему направлению: в соединении с предлогами *в* и *на* стали преобладать У-формы, в сочетании с предлогом *о* – формы на *-ѣ*.

В.М. Марков отметил особую продуктивность форм на *-y* в кругу отгла-

гольных имен существительных [3].

В качестве основных факторов, способных мотивировать выбор варианта словоформы существительного в предл. пад. ед. числа, отметим следующие:

- зависимость окончания от наличия определенного предлога и выражаемого падежного значения;
- зависимость формы от ударности флексии и от конечного звука основы;
- зависимость от лексико-семантической отнесенности слова.

В симбирских документах интересующего нас периода, как и в русском языке в целом, наиболее частотны формы локатива с предлогами *в* и *на*. В исследованных нами текстах отмечается 810 словоупотреблений с данными предлогами. Например: *дала сию данную въ Маломъ Карсунѣ* (1688, фонд 732, опись 1, № 4, л.2), *взято на Курмышѣ въ приказной избѣ* (1681, 732, 2, 16, л.4), *на томъ Чювичинскомъ острову* (1702, 732, 1, 40, л.1), *а буде в сыску скажутъ* (1692, 732, 1, 43, л.2), *во враге ключь течетъ* (1706, 853, 1, 4, л.3 об.) и т.д. Гораздо менее распространены предлоги *о* (*об*) и *при*, встретившиеся, например, в следующих конструкциях: *о томъ своемъ человѣкѣ Андреѣ* (1688, 732, 3, 2, л.1), *при Остафѣ Ивановѣ сынѣ Исаевѣ* (1709, 268, 2, 4, л.1), *о томъ проживточномъ моемъ жеребью* (1690, 732, 3, 14, л.2 об.). Наличие предлогов *в* и *на*, как показывают материалы, не было обязательным условием для того, чтобы существительное в этом сочетании получило форму на *-у*. Флексии при данных предлогах находились в XVII-XVIII вв. в отношении свободного варьирования: *в Синбирску – в Синбирскѣ, в грабежу – в грабежѣ, в домѣ – в дому, в домишкѣ – в домишку* и т.д. Однако в симбирской письменности таких словоупотреблений немного. Кроме того, при предлоге *в* соотношение вариантов принципиально отличается от их соотношения при предлоге *на*. В 667 случаях употребления с предлогом *в* 372 приходится на использование окончания *-е* и 295 – на использование *-у*, что составляет примерно 56% и 44% соответственно. В 140 случаях употребления существительных в предл. пад. с предлогом *на* окончание *-е* (*-ѣ*) отмечено 132 раза и окончание *-у* – 8 раз, что составляет примерно 94% и 6%. Таким образом, У-флексийная специализация в большей степени затронула предлог *в*, чем предлог *на*.

К XVII в. дифференциация формообразования в зависимости от значений локатива только начинает складываться, о чем свидетельствуют материалы деловой письменности. Так, формы предл. пад., выражающие пространственное отношение (так называемый местный падеж), активно используют обе варианты флексии: *въ дому* (1680, 732, 1, 13, л.1), *въ кусту* (1704, 732, 1, 1, л.3), *въ Синбирску* (1689, 732, 2, 15, л.1), *на острову* (1690, 732, 2, 17, л.3 об.) – и *въ градѣ* (1705, 732, 2, 10, л.1), *во дворцѣ* (1710, 732, 3, 41, л.2), *на Арзамасѣ* (1700, 720, 1, 4, л.3 об.), *в антиминосѣ* (1700, 732, 3, 30, л.1). Формы, употребляющиеся в т.н. изъяснительном падеже, используют только флексию *-е* (*-ѣ*): *об отказѣ* (1705, 732, 2, 10, л.1), *о выкупѣ* (1700, 732, 3, 30, л.2), *о передѣле* (1690, 274, 1, 4, л.2), *о поворотѣ* (1690, 274, 1, 4, л.2 об.), *о досмотрѣ* (1705, 732, 2, 10, л.2).

В симбирских деловых памятниках временное значение выражают слова *год, месяц, апрель, декабрь, февраль, январь*. При этом все они, за исключением первого, имеют только форму с окончанием *-е* (*-ѣ*) и употребляются в конструкции с предлогом *в*: *въ февралѣ месяцѣ* (1700, 732, 2, 16, л.2), *въ апрѣле месяцѣ*

(1704, 853, 1, 6, л.1), *въ январѣ месяце* (1709, 268, 1, 4, л.2). Существительное *год* в форме предл. пад. фиксируется по памятникам 83 раза, но лишь однажды отмечено с предлогом *в* и флексией *-е*, в остальных случаях при данном предлоге документируется У-экспансия: *въ прошломъ де во 142 году* (1662, 732, 3, 4, л.3), *въ нынѣшнемъ во 706 году* (1706, 732, 2, 17, л.2) – но *въ прошломъ годѣ* (1700, 732, 2, 29, л.1 об.).

В симбирских документах встретились 30 слов, оканчивающихся на заднеязычный согласный: *берег, верх, иск, жертвенник, обыск, оброк, отпуск, острог, полк, приселок, побег, поток, человек, целовальник, внук, стольник, неустойщик, поручик, овраг, список, сыск, ольшняк, лесок, Алиших (антропоним), Синбирск, Саранск, Свяжск, Уренск, Цивильск, Кузьмодемьянск*. На данные лексемы приходится 184 словоупотребления в форме предл. пад., из них зафиксировано 12 Е-форм, частотная доля которых равна 6,5%, и 172 У-формы, частота которых составляет 93,5%: *на крутомъ враге* (1673, 732, 2, 4, л.2 об.), *на берегу* (1690, 732, 2, 7, л.1), *въ томъ списку* (1701, 247, 1, 6, л.1), *в верху во иконостасѣхъ поставить образы* (1702, 732, 2, 18, л.2), *въ сыску пишетъ* (1690, 732, 2, 7, л.1 об.), *въ полку боярина Василия Борисовича Шереметева* (1706, 732, 1, 14, л.2) и т.д. Окончание *-е (-ѣ)* отмечается у всех одушевленных существительных: *править пеню на человекѣ* (1710, 732, 2, 19, л.2), *о внукаѣ ево Кузькаѣ* (1690, 732, 1, 41, л.1), *взять на поручике моемъ* (1690, 247, 1, 11, л.1). Большинство топонимов с конечным заднеязычным звуком основы, отмеченных в симбирских документах, имеет У-варианты: *въ Синбирску* (1692, 732, 1, 43, л.1), *въ Саранску* (1689, 732, 1, 44, л.2 об.), *въ Свяжску* (1701, 268, 1, 7, л.2), *въ Уренску* (1697, 732, 3, 13, л.2 об.), хотя встречаются и варианты *въ Синбирскѣ* (1704, 274, 1, 20, л.1), *в Кузьмодемьянскѣ* (1709, 732, 3, 17, л.3).

Как правило, при описании употребления форм предложного падежа такой аспект проблемы, как зависимость падежного варианта от лексико-семантической принадлежности слова, отступал на второй план, так как основным фактором выбора окончания был признан синтаксический. Однако в нашем случае мы можем отметить, что лексическое значение существительных на *-у* в предл. пад. в целом соответствует семантическим группам слов, принимающих флексию *-у* в родительном падеже. Так, окончание *-у* характерно для отвлеченных и собирательных существительных, а также для имен с локальным значением и топонимов: *и въ полону животъ свои мучилъ* (1709, 247, 1, 8, л.2), *а въ сыску скажутъ* (1690, 732, 3, 11, л.3), *въ десятомъ часу* (1693, 732, 3, 12, л.1), *на означенномъ острову* (1670, 732, 3, 22, л.3), *на берегу речки Шаланги* (1700, 732, 1, 42, л.2), *на одномъ дубу* (1704, 853, 1, 7, л.1), *въ леску* (1700, 732, 3, 2, л.2 об.), *на вязу* (1704, 274, 1, 20, л.3), *въ отпуску* (1689, 732, 1, 44, л.4), *въ грабежу* (1672, 853, 1, 10, л.1), *въ своемъ Овдокимовѣ паю* (1672, 853, 1, 10, л.4), *на персту* (1694, 732, 3, 16, л.2 об.), *въ реитарскомъ строю* (1680, 732, 1, 37, л.2), *въ томъ роду* (1697, 732, 3, 13, л.1), *въ томъ платежу* (1690, 247, 1, 11, л.1) и др.

Среди конкретных существительных, не имеющих локального значения, частотная доля У-вариантов составляет всего 6%, в то время как Е-варианты представлены значительным количеством – их доля равна 94% (23 и 337 случаев употребления соответственно).

Большинство форм предл. пад. с окончанием *-у*, выявленных по симбирским деловым текстам, отличает ударная флексия, что являлось характерной

особенностью У-вариантов, отмечаемой разными исследователями.

Среди всего круга выявленных словоформ предл. пад. существительных мужского рода встретилось несколько форм с нетипичным для современного русского литературного языка окончанием *-и*: *въ Олаторскомъ уѣзди* (1694, 732, 2, 30, л.2), *на томъ корени* (1686, 732, 2, 20, л.4), *на одномъ корени* (там же) и т.п. Обычно исследователи видят в этом следы объединения мягкого и твердого вариантов склонения существительных мужского рода, следы вариантной архаичной формы древнего *п-склонения либо отражение диалектной черты составителя документа. Однако нам встретилась грамота, датированная 1687 годом, в которой по два раза употреблены формы *на корене* и *на корени*, что, возможно, является просто следствием проявления некоей орфографической лояльности, продекларированной в Уложении 1649 года. В целом же в симбирских грамотах XVII – первой половины XVIII вв. при более частом употреблении У-варианта факторы, мотивирующие его выбор, являются теми же, что и в современном русском языке.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. – Т.7. – М., 1952. – С. 460.
2. Шахматов А.А. Историческая морфология русского языка. – М., 1957.
3. Марков В.М. Историческая грамматика русского языка. Именное склонение. – Ижевск, 1991. – С. 61.

СЕМАНТИКА ЗАПРЕЩЕНИЯ В ПЕРФОРМАТИВНОМ ВЫСКАЗЫВАНИИ

Речевая ситуация запрещения складывается тогда, когда говорящий выражает намерение предотвратить или видоизменить планируемое или совершаемое собеседником действие, при этом говорящий обладает определенными полномочиями для осуществления запрета.

Сценарии ситуаций запрещения разнообразны, так же как и языковые средства выражения семантики запрета: от самых распространенных прохитивных форм (императив с оператором отрицания НЕ), однозначно выражающих идею запрета, до так называемых имплицатур, т.е. языковых средств, специально не предназначенных для выражения запрета, но в совокупности с другими средствами языка его формирующих. Идея запрета состоит в типовом значении, присущем конструкциям, содержащим побуждение собеседника к прекращению (несовершению) или видоизменению действия.

Общепринятыми языковыми средствами выражения запрета, помимо повелительного наклонения с отрицанием, являются перформативные глаголы с соответствующей семантикой: *запрещать, воспрещать*, а также образованные на их основе краткие причастия, в семантике которых обозначена сама идея запрета. В повседневном общении перечисленные формы встречаются довольно редко; согласно предположению Я.В. Боргер, «... языковые средства выражения запрета в русской диалогической речи столь разнообразны, точны, устойчивы и понятны, что при выражении запрещения не возникает необходимости прибегать к перформативному глаголу, который декларирует сам речевой акт запрета» [1].

В составе высказывания перформатив-запрет сочетается с инфинитивом или отглагольным существительным, обозначающим то действие, которое запрещается. Перформативные высказывания с семантикой запрета носят категоричный характер и широко используются в ситуациях, отражающих официальное общение. Как правило, в подобных конструкциях всегда есть указание на более высокий социальный статус адресанта и менее высокий – адресата.

Л а г р а н ж. Я – секретарь театра, заявляю. Театр полон безбилетными мушкетерами и неизвестными мне личностями. Я бессилён сдерживать их и запрещаю продолжать спектакль.

М о л ь е р. Но... но... но! Он запрещает! Не забывай, кто ты такой! Ты, в сравнении со мной, мальчуган, а я седой, вот что (М. Булгаков).

Адресант (Лагранж) – секретарь театра, он занимает административную должность, поэтому имеет право запрещать, отдавать распоряжения, это входит в круг его обязанностей. Адресат (актер Мольер) оспаривает право Лагранжа на запрет. Не соглашаясь с прозвучавшим запрещением и называя Лагранжа «мальчуганом», он предлагает свою иерархию, возрастную: старший – младший. В данном случае можно говорить о несовпадении представлений коммуникантов о своих правах и обязанностях или о коммуникативной неудаче, причина которой (по Формановской) – ощущение партнера как «не того» лица – по статусу, социальной роли. *Мал ещё, чтобы указывать [2].*

Первый пришел в себя инженер-технолог и быстро побежал к паровозу. Карташев понял, что он хочет спасти паровоз и проскочить с ним за будку.

– Бросьте, бросьте паровоз, – закричал Карташев, – он все равно погиб, но погибнете и вы!

Технолог был уже на паровозе и быстро оттормаживал его.

Карташев бежал и кричал:

– Я как старший запрещаю вам!

Но технолог уже открыл регулятор и, повернув свое бледное, как луна, лицо, ответил Карташеву:

– Наплевать мне на ваше запрещение (Н. Гарин-Михайловский).

Адресант (по должности – старший инженер Карташев) запрещает инженеру-технологу приближаться к паровозу. В его реплике содержится указание на свой более высокий статус, он запрещает *как старший*. Адресат игнорирует запрещение, но не подвергает сомнению более высокий статус собеседника, что также свидетельствует о коммуникативной неудаче адресанта.

Нередки случаи, когда перформативные конструкции с семантикой запрещения встречаются в речи довольно близких друг другу людей – членов одной семьи (внутри которой, однако, существует определенная иерархия: старший – младший, взрослый – ребенок, т.е. имеется запрещающее начало и тот/те, кому запрещается совершение действия):

Папа сказал:

– Ввиду того что дети действительно вели себя крайне развязно и тем самым они не оправдали наших надежд, я запрещаю им с этого дня ужинать со взрослыми. Пусть они допьют чай и уходят в свою комнату (М. Зощенко).

Перформативный глагол выражен морфологической формой 1-ого лица единственного числа настоящего времени изъявительного наклонения. Перформативное употребление глагола «запрещаю» в речи говорящего свидетельствует о наличии дистанции между участниками данной речевой ситуации, приемом подчеркивания чего служит опосредованное обращение к адресату как в запрещающей реплике – использование формы (*запрещаю*) *им* (а не (*запрещаю*) *вам*, как при непосредственном обращении), так и в последующей реплике: *Пусть они допьют чай и уходят в свою комнату* (использован приём отчуждения, дистанцирования – свидетельство недоброжелательного отношения к адресату; в русском речевом этикете эта формула всегда значит одно и то же, одинаково понимается всеми участниками речевого акта). Обыденное высказывание приобретает официальную тональность. Говорящий (папа) мотивирует запрет, эта мотивировка включена в структуру высказывания (*ввиду того что дети действительно вели себя крайне развязно*), однако, как отмечают исследователи, это необязательно в конструкциях с перформативом-запретом. «*Я запрещаю (разрешаю, не разрешаю)* является само по себе произвольным актом, не требующим никаких дополнительных мотивировок (и поэтому часто вызывающим протест и избегаемым), в то же время *нельзя (можно)* предполагает ту или иную мотивировку, которая может быть эксплицирована в тексте. В этом смысле высказывание с *нельзя* является более сильным, веским актом, чем *запрещаю*, наверное, поэтому ребенку чаще говорят *нельзя*, чем *запрещаю*» [3]:

1. *Комната большая-пребольшая. Пол блестит, как лед. И очень сколь-*

зкий. И коврики на полу, как дорожки в саду. И цветы стоят на полу в больших горшках. Диваны. Кресла. И столики очень блестящие.

Я сказал:

– Мама, мы здесь будем жить? А где бабушка?

А мама говорит:

– Бабушка на даче. И чего ты орешь? Здесь **нельзя** кричать! (Б. Житков).

2. Она не слышала, и Сашка нетерпеливо дернул её за платье.

– Чего тебе? Зачем ты дергаешь меня за платье? – удивилась седая дама.

– Это невежливо.

– Те... тетечка. Дай мне одну штучку с елки – ангелочка.

– **Нельзя**, – равнодушно ответила хозяйка. – Елку будем на Новый год разбирать. И ты уже не маленький и можешь звать меня по имени, Марией Дмитриевной (Л. Андреев).

Положение дел меняется в следующей речевой ситуации, где снимается подчеркнутая официальность (за счет введения личного местоимения), но при этом нарастает категоричность запрета:

А спустя два месяца мы с Лелей стали упрашивать нашего отца, чтобы он нам снова разрешил ужинать со взрослыми. И наш отец, который был в тот день в прекрасном настроении, сказал:

– Хорошо, я вам это разрешу, но только я категорически запрещаю вам что-либо говорить за столом. Одно ваше слово, сказанное вслух, – и более вы за стол не сядете (М. Зощенко).

В контексте представлены две противоположные ситуации – ситуация разрешения и ситуация запрещения. Первой разыгрывается ситуация разрешения, поэтому последующее запрещение является запрещением лишь по форме, а на самом деле выступает условием разрешения: *Разрешу (можно), если вы не будете говорить за столом*.

Регулятивной функцией обладают высказывания типа: *курить запрещается (запрещено); посторонним вход воспрещен; купаться запрещено, запрещено заплывать за буйки, запрещается продавать сигареты детям до 18 лет* и т.п. Подобные высказывания являются инструктивными общественными указателями – это вывески, надписи, объявления в общественных местах или специальных учреждениях. Адресант (запрещающий) в данном случае выступает обезличенным, но его статус позволяет накладывать вето на действия потенциального массового адресата. «Отсутствие конкретного адресата изменяет коммуникативный статус высказывания, однако не лишает высказывание адресованности. Это значение остается в измененном варианте: адресат становится обобщенным, адресованность приобретает всеобщий, точнее – универсальный характер, так как высказывание может быть направлено любому слушателю в зависимости от цели и ситуации общения» [4]. Такие формы запрета, как правило, используются для регулирования / координации неречевого поведения членов определенного коллектива в условиях конвенционального общения

В лингвистической литературе представлены наблюдения над особенностями употребления лексем *запрещать* и *воспрещать*. «*Воспрещать*, в отличие от *запрещать*, не ориентировано на конкретного субъекта и объекта. Воспрещения существуют для многих (всех) людей, выражаются в безадресных формах *воспрещается* и *воспрещено* и обозначают запрет делать что-то в ка-

ком-то определенном месте. *Курить (ходить по траве) воспрещается* значит, что этого нельзя делать не вообще, а в данном конкретном месте. Воспрещения имеют официальный статус» [5].

Таким образом, перформативные высказывания, включающие в качестве основного компонента лексемы с семантикой запрещения, в современном русском языке являются специально приспособленными средствами выражения запрета. Они используются как в официальной устной и письменной речи, так и в устной бытовой речи, выражают категоричность и не требуют дополнительных мотивировок. В устном официальном общении адресант и адресат конкретны, их статусные роли строго определены: адресант – начальник, адресат – подчиненный. В устной диалогической неофициальной речи доминирует возрастная иерархия: адресант – старший, адресат – младший. В письменном официальном общении адресант и адресат обобщены: адресант – некое лицо, выполняющее административные функции, адресат – каждый, кто попадает в поле действия запрета-надписи (вывески, объявления).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Боргер Я.В. Комплексный анализ РА негативной реакции (на материале современных драматических произведений): автореферат дис. ... кфн / Я.В.Боргер. – Тюмень, 2004. – С. 13.

2. Формановская Н.И. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. – М., 1998. – С. 232.

3. Шатуновский И.Б. Речевые акты разрешения и запрещения в русском языке // Логический анализ языка: Языки этики. – М., 2000. – С. 324.

4. Чаплыгина И.Д. Ты-категория: семантика и структура. – Петропавловск-Камчатский, 2003. – С. 35.

5. Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. – М., 1993. – С. 188.

Л.В. Станинова

ОСОБЕННОСТИ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ ИМЕН СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ, НАЗЫВАЮЩИХ МЕСЯЦЫ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Интерес к категории времени, многочисленные и разнообразные попытки её осмысления, стремление описать различные составляющие этой категории подтверждают ее важность.

Выявление особенностей организации словообразовательной семантики имен существительных, называющих месяцы, при попытке осмысления всей категории представляется, на наш взгляд, достаточно важным. Проанализировав существительные данной тематической группы, мы обратили внимание на то, что они представлены как одиночными номинациями (простыми и сложными по структуре), так и номинациями-словосочетаниями. Самую многочисленную группу среди простых по структуре мотивированных одиночных номинаций составляют существительные с формантом *-ник* с общим значением «явление или состояние природы». Это слова *вьюжник* ‘февраль’, *метельник* ‘февраль’, *капельник* ‘март’, *парник* ‘март’, *ручейник* ‘апрель’, *жарник* ‘июль’, *грозник* ‘июль’, *зо(а)рничник* ‘август’, *зоревник* ‘сентябрь’.

Большинство данных слов мотивировано именами существительными, называющими различные явления природы: вьюгу, метель, грозу, зарницу, зарю. В этом ряду слов можно выделить группу с общим значением «проявление непогоды»: *вьюжник*, *метельник* и *грозник*.

Наименования *вьюжник* и *метельник* являются по отношению друг к другу синонимами. Они называют один и тот же месяц – февраль. Общее значение «проявление непогоды», объединяющее эти наименования, связано с мотивирующей основой этих слов. Рассматривая данные наименования как семантически опосредованно мотивированные глаголами (*вьюжить*, *вить* (для *вьюжника*) и *мести* (для *метельника*)), приобретаем дополнительные акценты значений у данных слов, а именно «частое и непрерывное действие, названное мотивирующим глаголом». Таким образом, *вьюжником* февраль, вероятно, был назван не только потому, что именно в это время встречается такое явление природы, как вьюга, но и потому, что в эту пору вьюжит часто и сильно.

По данным «Историко-этимологического словаря русского языка» П.Я. Черных, слово *вьюга* появилось в русском языке после XVI века. В других славянских языках оно отсутствует. В более ранний период, а именно с XI по XII века, для называния данного явления природы использовалось существительное *вияль*, позже *виялица* – ‘зимняя стужа, буря’ (сравните с сербским словом *vejavica*). Существительное *вьюга* относится к обширному гнезду *вить*, *веять*. Общеславянский корень **vi-*: **vъj-*. Сравните с диалектными, южновеликорусскими *веять* ‘витья’, ‘колыхаться’ и *вьялица* – ‘метель’, ‘буран’. Суффикс *-уг(а)* возник, по мнению ученых-этимологов, по аналогии со словами *дерюга*, *зверюга* и т.п. [1; 174].

Существительное *метель* обозначает ‘ветер, вихорь со снегом; иногда сильный ветер с пылью, с песком; вьюга, веялица, кура, хурта, буран’ [2]. Народным говорам известны слова *метелюга*: вьюга-метелюга в значении ‘силь-

ная метель' и *метеля*, которая может быть мокрой (то есть ветер с мокрым снегом) и сухой (холодный сильный ветер со снегом) [3].

Не только февраль ассоциировался у наших предков с явлением природы, которое пугало, внушало страх и опасения. Месяц июль известен своими грозами. Поэтому, вероятно, он получил наименование *грозник* (*гроз(а) + -ник*). Значение 'проявление непогоды', объединяющее его с предыдущими наименованиями, связано, на наш взгляд, также с мотивирующим словом *гроза* – 'непродолжительное, но бурное ненастье с ливневым дождем (или градом), сопровождающееся молнией и громом' [1; 219].

По данным этимологических словарей, существительное *гроза* в значении 'ужас', 'угроза', 'ад' и собственно 'гроза' фиксируется в памятниках письменности начиная с XI века [1; 219]. Общеславянское **groza* – 'нечто ужасающее, внушающее ужас'. Соответствия имеются главным образом в языках балтийской группы, но, по мнению ученых, довольно спорные. Чаще существительное *гроза* сопоставляют с литовскими словами *grasa* (или *grasinimas*) – 'угроза', *grasus* – 'угрожающий', 'отвратительный', но общеславянскому *z*, по мнению историков языка, в литовском должно соответствовать не *s*, а *h*. Появление *s* некоторые ученые объясняют отталкиванием от омонимического *grañus* – 'красивый', вследствие чего вместо закономерного **graña*, **grañus* имеем *grasa*, *grasus*. Другие этимологи ссылаются на сходство с литовским *grañoti* – 'угрожать' при латыш. *grezuot* – 'грозить', 'угрожать', 'сердиться' [1; 219].

С отражением явлений природы связаны также наименования *зо(а)рничник* и *зоревник*. Они использовались древними славянами для называния августа и сентября. Особенностью данных наименований является то, что оба слова (одно из которых опосредованно) мотивированы существительным *заря*. В отличие от группы слов *вьюжник – метельник – грозник* с общим значением 'проявление непогоды', основа данных номинаций – признаки цвета и времени (утренняя и вечерняя зори).

Слово *зорничник* (*зарничник*) 'август' мотивировано существительным *зарница* (*зарниц(а) + -ник*) 'отдаленная молния, когда виден свет и блеск ее, а грома не слышно' [2].

Слово *зоревник* 'сентябрь' мотивировано существительным *заря* (*зоря*) – 'видимый свет или освещение от солнца, находящегося под небосклоном; отражательный свет до восхода и по закате солнца; время это и самая продолжительность его' [2]. По данным «Историко-этимологического словаря русского языка» П.Я. Черных, существительное *заря* (*зоря*) в значении 'свет', 'сияние', 'заря' фиксируется в памятниках письменности начиная с XI века [1; 317]. Общеславянское **zor'a* (из **zorja*): **zar'a* (из **zarja*); вторая форма, по мнению ученых, могла возникнуть вследствие межслоговой ассимиляции. По мнению этимологов, у существительного **zora* тот же корень, что и в общеславянском слове **zbrěti*, который в свою очередь восходит к индоевропейскому **g'her-* (: **g'hor-*): **g'herə-*, а далее **g'hre-* – 'сиять', 'сверкать' [1; 317].

Рассмотренные наименования месяцев, на наш взгляд, отражают особенности того месяца, к которому относятся, они связаны с каким-либо одним характерным для данного времени явлением природы. Так, март славяне величали *капельником*. Данное наименование отличается от предшествующих тем, что, по-видимому, связано, как с явлением природы – капелью, так и с состоянием природы, когда все капает, тает, течет от приближающегося весеннего тепла. Слово *капельник* опосредованно мотивировано глаголом *капать* –

‘падать маленькими частицами, принимающими при падении круглую форму’ [1; 375], его мотивирующая основа содержится в существительном *капель* – ‘падение капель; оттепель, таяние снега на кровлях и образование в тени ледяных сосулек’ [2]. Общеславянские **kapati*, **kapnoti*, **kapja* некоторые ученые сопоставляют с индоиранскими словами: др.-инд. *kapah* (хинди *kapx*) – ‘слизь’, ‘мокрота’; перс. *kaf* – ‘пена’. Другие историки языка придерживаются иной точки зрения, предполагая, что глагол **kapati* – это только славянское образование, не имеющее соответствий в других индоевропейских языках. Наряду с этим существует мнение, что исходной формой для **kapati* является глагол **kvarati* (сравните со словацким словом *kvarat’*), который в свою очередь связывают с немецким разговорным словом *schwappen* – ‘выплескиваться из посуды’ (о жидкости); П.Я. Черных отмечает, что, даже если допустить такое предположение (о **kvarati*), все же сопоставление с немецким глаголом маловероятно [1; 375]. Совсем неубедительно, по мнению ученого, выглядит точка зрения, согласно которой общеславянское **kapati* возводят к звукоподражательному междометию *kap! kap!*, древность которого доказать невозможно и которое само могло возникнуть на основе **kapati* [1; 375]. Можно полагать, что каким-то образом общеславянское **kapati* получилось из **krapati* (сравните с чешским словом *krapati* – ‘покрапывать’ (о дожде)). Может быть, как предполагает ученый, могло произойти смешение двух групп синонимичных слов: 1) с начальным *kr-* и 2) с конечным *-pr-* основы (сравните с чешским диал. словом *kapra* – ‘капля’, а также ‘слизь, гной на веках’ с суффиксом *-r-*). Отсюда **krapati* и потом, вследствие межслогового отталкивания, – **kapati* [1; 375].

Близким по значению слову *капельник* является наименование апреля – *ручейник*, мотивированное существительным, связанным, как с явлением природы – весенние *ручьи*, появляющиеся вследствие приближающегося тепла, так и с ее состоянием – мотивирующая основа слова *ручейник* не выражает значение действия, в отличие от существительного *капельник*, которое опосредованно мотивировано глаголом *капать*. Одно из значений существительного *ручей* – ‘небольшой поток воды, от родника или болота; не более сажени ширины’ [2]. В данном случае речь идет о ручьях, которые появились вне зависимости от конкретного времени года, когда земля освобождается от снежных покровов вследствие тепла. Название месяца *ручейник* образовано от существительного *ручей* в значении ‘легко переходимый, небольшой водный поток, возникший в естественных условиях вследствие выхода на поверхность подземных вод или образованный стоком снеговых или дождевых вод’ [1; 129]. Общеславянское **ričajъ* образовалось, по-видимому, из **rikčjъ* (с суффиксом *-čj(b)*, как в общеславянских словах **lilajъ*, **obučajъ* и других), вероятно, того же корня, что (на другой ступени чередования) в общеславянском глаголе **rykati*: **ryčati* [1; 129].

Наименования *капельник* и *ручейник*, в отличие от группы слов *вьюжник* – *метельник* – *грозник* с общим значением ‘проявление непогоды’, не ассоциировались у славян с чем-то устрашающим и пугающим. В сознании наших предков данные явления (и состояния) природы были связаны с приходом тепла, оттаиванием земли, с увеличением светлого времени суток, со скорым началом полевых работ, а значит, с положительными моментами их жизни.

Среди слов данной подгруппы есть два, которые мотивированы именами существительными, называющими не явления, а состояния природы. Это существительные *парник* и *жарник*. Древними славянами они использовались для обозначения марта и июля. Еще одна особенность данных наименований

заключается в том, что они могут быть мотивированы и существительными, и глаголами. Слово *парник* ‘март’ может быть мотивировано существительным *пар* (*пар* + *-ник*) – ‘газообразное состояние воды, возникающее при ее кипении, испарении’ [1; 4]. Но данное толкование не дает нам ясного представления о том, почему этот месяц был назван славянами *парником*. По нашему мнению, чтобы понять значение существительного *парник* более полно и точно, необходимо рассматривать его как мотивированное глаголом (*парить*). Таким образом, мы можем предположить, что этот месяц был назван так из-за уже достаточно сильно «парящего» в это время солнца: ‘парит на дворе или солнце парит, знойно, жарко, печет’, отмечает В.И. Даль [2]; но, может быть, данное наименование связано с особенностями сельскохозяйственных работ в это время, а именно с подготовкой земли с помощью пара к будущей пашне: ‘парить землю, покидать в пару, в залежи, дать ей год отдохнуть, унавозив’ [2]. Глагол *парити* ‘плавить’ фиксируется в памятниках письменности начиная с XVIII века [4; 879-881]. Общеславянское **para* : **parъ* (корень **par-* из **pôr*) в значении ‘пар’, ‘дым’, ‘туман’, ‘дыхание’ известно с XI века, позже *parъ* в значении ‘жара’, ‘зной’. Родственным образованием на славянской почве, по мнению историков языка, является глагол **prěti* (в русском языке глагол *преть*, 1 ед.ч. *прею*) [1; 4].

Слово *жарник* мотивировано существительным *жара* (*жар*(а) + *-ник*) – ‘жар, возвышенная теплота воздуха; пора летнего зноя, межень, июль’ [2]. И действительно, июль – самый жаркий месяц в году. По данным этимологических словарей, существительное *жар* в значении ‘огонь’, ‘зной’ фиксируется в памятниках письменности начиная с XII века. Прилагательное *жаркий* и глагол *жарить*, по мнению ученых, более поздние образования, они начинают употребляться в языке по крайней мере с XVII века. Общеславянское **harъ*, по данным этимологов, образовалось из **gъr-o-s*. Индоевропейский корень **guh₂er-* – ‘жаркий’, ‘горячий’, ‘теплый’. Родственными образованиями на русской почве являются, по мнению историков языка, глаголы *гореть*, *греть* и существительное *горн* в значении ‘кузнечный очаг для накаливания металла’ [1; 292].

Рассмотрев простые по структуре мотивированные одиночные номинации, выраженные существительными с формантом *-ник* с общим значением ‘явление или состояние природы’, мы попытались восстановить и описать один из фрагментов языковой картины мира. Анализ приведенных наименований показал, что самую многочисленную группу составляют существительные, объединенные общим значением ‘проявление непогоды’. Рассмотренные номинации были связаны как с явлениями природы, так и с ее состоянием, что, по-видимому, для наших предков-славян являлось одним из важных факторов, по которому определялись сезоны полевых, сельскохозяйственных и прочих работ.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка. – Т. 1-2. – М., 1993.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1-4. М., 1999.
3. Словарь русских народных говоров. – Л., 1965 –1997.
4. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. – М., 1989.

Е. Г. Федулова

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОШЕДШЕГО СИНТАКСИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В СПРЯГАЕМО-ГЛАГОЛЬНЫХ БЕЗЛИЧНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЯХ

Глагол в русском синтаксисе обладает главенствующей ролью, каждая из разнообразных его форм по-своему организует предложение. Глагол, «занимая центральное положение в семантической структуре предложения и <...> интерпретируя действие как процесс, имеющий отношение к субъекту и объекту, <...> эксплицитно или имплицитно дает временную характеристику ситуации» [1]. Особую значимость глагол приобретает в «бесподлежащем» [2] безличном предложении, где «утверждение независимого признака (действия), не соотношенного с деятелем,» [3] передается в большинстве случаев глаголом – главным членом предложения.

Время – одна из составляющих категории предикативности – связано именно с глаголом, который тем не менее не всегда является в безличном предложении главным членом и может быть заменен безличной формой глагольной связки с именным компонентом: предикативом, кратким страдательным причастием прошедшего времени среднего рода. В этом случае грамматическая категория времени, представленная оппозицией форм прошедшего – настоящего – будущего, может выражаться в системе функционально-семантического поля темпоральности, в свою очередь, составляя «ядро (центр) функционально-семантического поля темпоральности» [4]. В соответствии с современными тенденциями рассмотрения морфологического времени описание функционирования глагольных форм во многих случаях должно «определяться взаимодействием с лексическими значениями и грамматическими категориями частей речи, входящих вместе с глаголом в состав предложения» [5]. Г.А. Золотова отмечает, что предикативные категории времени, модальности и лица в тексте присущи и другим частям речи, например, имени существительному. Они «оказываются носителями их категориальных функций и потому участвуют в организации общего текстового времени, темпорально-композиционном структурировании текста» [6]. Следовательно, и такая категория, как предикативность «опирается в первую очередь на глагольные формы, но при их недостаточности или отсутствии выражается другими показателями» [7].

Среди языковых единиц, характеризующих время в предложении, выделяются предлоги, темпоральные синтаксемы, некоторые другие словоформы с обстоятельственным значением, наречия, союзы, частицы [8].

Рассмотрим проявление перфективной, аористивной, имперфективной семантики прошедшего синтаксического времени в спрягаемо-глагольном подтипе безличного предложения, где вещественное и грамматическое значения выражаются синтетически, в одной лексической или лексикализованной единице – безличном глаголе, личном глаголе в безличном употреблении, фразеологическое единице или описательном глагольно-именном обороте: *И пахло от нее какими-то странными, легкими духами, напоминавшими желтую осень и красивое умирание* (Л. Андреев. В темную даль); *От души отлегло* (Посл.).

Как указывал А.А. Шахматов, «прошедшее время обладает большей морфологической выразительностью, чем настоящее, что зависит от большего

усилия, требующегося от говорящего при изображении прошлых событий в сопоставлении с настоящим, текущим и совершающимся в присутствии собеседника» [9].

Имперфективное прошедшее время указывает на незавершенность действия в прошлом и выражается глаголами несовершенного вида, реализуя при этом

– описательный оттенок значения: *Нас било о дно* (Л. Кассиль. Есть на Волге утес);

– качественно-описательный оттенок значения: *Горело далеко, за рекой, но страшно, жарко, жадно, спешно* (И. Бунин. Поздний час);

– экзистенциальный оттенок значения: *Я пойду, душа моя. Ответа не было* (Ю. Тынянов. Пушкин).

В предложениях с имперфективным значением безличную семантику получает личный глагол в форме прошедшего времени единственного числа среднего рода, если в высказывании содержится метафора или градация: *Рабочей чудовищной силой ворочало ее и гранило* (В. Маяковский. Пятый интернационал); *В голове у него шумело, трещало, звонило* (Ф. Достоевский. Двойник).

Главный член предложения – личный глагол в безличном употреблении – выражает и «внеязыковую ситуацию как недискретную, произвольную, неконтролируемую» [10]: *И пахло лавандой и прошлым* (М. Осоргин. Сивцев вражек); *В окно сыро пахло болотом* (И. Бунин. Руся); *...из полутемных сеней постоялого дворика несло запахом теплого, ржаного хлеба* (И. Тургенев. Отцы и дети).

Возвратные глаголы в роли главного члена безличного предложения указывают на действие с оттенком состояния, «пассивной перспективы действия» [11]: *Все уходите, чтоб ни одной шельмы тут не оставалось!* (А. Чехов. Маска).

При наличии частиц или временных наречий «пассивная перспектива действия», выраженная в глаголе несовершенного вида приобретает дополнительный временной оттенок: *Уже рассмеркивалось* (А. Солженицын. Один день Ивана Денисовича). Частица *уже* ориентирует высказывание в план будущего, характеризует период, последующий по отношению к чему-либо» [12]. *Давно мечталось, видимо, об этом* (Г. Серебряков. Солнечные кони). Передается бесконечная временная протяженность непрерывного действия [13]. Однако если возвратный глагол совершенного вида, то высказывание приобретает перфективное значение: *Свершилось...* (А. Шмелева. Источнику любви и благодати).

Перфективное значение прошедшего синтаксического времени обозначает действие, состоявшееся в прошлом, результат которого относится к настоящему. Главный член предложения выражается глаголом совершенного вида, имеющим форму безличности – прошедшего времени единственного числа среднего рода: *К нему, к тому, к другому, миру и потянуло Сошнина* (В. Астафьев. Печальный детектив); *Не булавка вколота – значком прожгло рубахи сердце, полное любовью к Ильичу* (В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин); *В вагоне меня укачало, продуло сквозняками...* (А. Чехов. Скучная история).

Аористивное прошедшее значение указывает на действие в прошлом, которое не связано с результатом в настоящем: *Ответа не последовало* (А. Чехов. Степь).

Как показал обследованный материал, в спрягаемо-глагольном подтипе безличного предложения семантика времени выражается не только глаголом, главным членом односоставного безличного предложения, но и лексико-грамматическими средствами, присущими данному типу предложений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шаповалова Т.Е. Категория синтаксического времени в русском языке. – М., 2000. – С. 7.
2. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 2001. – С. 316.
3. Лекант П.А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. – М., 2004. – С. 144.
4. Шуваева Н.В. Взаимодействие грамматических и лексических средств выражения темпоральности в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2005. – С. 7.
5. Храковский В.С. Взаимодействие грамматических категорий глагола // Вопросы языкознания. – 1990. – № 5. – С. 18.
6. Золотова Г.А. О видо-временных значениях имен существительных // Филологические науки. – 2006. – № 5. – С. 44.
7. Современный русский литературный язык / Под ред. П.А. Леканта. – М., 1999. – С. 294.
8. См. об этом подробнее: Шаповалова Т.Е. Категория синтаксического времени в русском языке. – М., 2000.
9. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – М., 2001. – С. 488.
10. Захарова М.В. Личные глаголы в безличном употреблении // Формы безличности: монография / Под ред. П.А. Леканта. – Архангельск, 2006. – С. 25.
11. Моница Т.С. Модели односоставных предложений: структура и семантика. – М., 1993. – С. 39.
12. Горбачик А.Л. О понятии предела как средстве дифференциации лексических единиц «еще» и «уже» // Синтаксис: изучение и преподавание. – М., 1997. – С. 167.
13. Шаповалова Т.Е. Там же. – С. 26.

ИЗ ИСТОРИИ ПРОНИКНОВЕНИЯ ЮЖНОАФРИКАНСКИХ СЛОВ В РУССКИЙ ЯЗЫК

Любой живой язык находится в непрерывном движении, изменяется, обогащается и совершенствуется. Известно, что во многих частях земного шара английский язык развивался, оказавшись в какой-то период времени оторванным от центра (Британских островов), что с течением времени не могло не привести к возникновению маргинальных систем с собственными законами управления и подчинения. Оставаясь по сути одним и тем же языком, употребляемым на протяжении долгих лет разными «коллективами сношений» [1], язык не может не приобретать определенной специфики для того или иного ареала его распространения. иначе говоря, так называемый общеанглийский стандартный (литературный) язык, являясь абстракцией, конкретно реализуется и письменной и устной форме в виде различных вариантов [2].

Современные тенденции развития глобальной межкультурной и межъязыковой коммуникации привели к повышенному интересу лингвистов к проблемам диалога культур и языков.

В настоящее время, даже получив официальную независимость, множество африканских стран является англоговорящими, сохраняя ситуацию крайнего многоязычия, когда довольно большое количество родственных и неродственных этнических групп соседствует на сравнительно небольшой территории. Бывший колониальный язык, являясь официальным языком ныне независимых стран, необходим как для межэтнического общения, так и для внешнеполитических контактов. С другой стороны, в последнее время повышается интерес представителей других культур к африканскому континенту, благодаря чему появляется большое количество англоязычных описаний этнокультурных культур африканских народов.

Английский язык, став, благодаря многим факторам, языком-посредником как в международном общении, так в процессе контактов в мультиязыковых обществах, постоянно используется в приложении к неанглоязычным культурам, для которых он выступает в качестве вторичного способа культурного самовыражения

Из исторических источников, энциклопедий и энциклопедических словарей нам известно, что вся история проникновения южноафриканских слов первоначально в голландский и английский языки началась с колониального завоевания Южной Африки, с 1652 года. В этом году нидерландская Ост-Индская компания основала на территории современной ЮАР Капскую колонию, в которой, естественно, господствующее положение заняли нидерландские колонисты-поселенцы буры, голландские крестьяне-фермеры по происхождению (немецкое *der Bauer* – **крестьянин**).

Английский язык через официальные каналы и неофициальным путем (личные контакты) распространялся на юге Южной Африки значительно быстрее, чем на севере. На севере доминирующим языком межэтнического общения был хауса. Колонизаторам было удобно опираться на него и из политических соображений: хауса являлся также языком мусульманского большинства севера страны.

Для более 3,5 миллионов человек, что составляет 9,1 % всего населения

Южной Африки, английский является родным языком. Подавляющее большинство населения в той или иной степени владеет им.

Формирование языка *африкаанс*, второго официального языка в Южной Африке, началось с основания в 1652 г. первого постоянного голландского поселения на Капском полуострове.

В настоящее время Южная Африка имеет 11 официальных языков: английский, африкаанс и 9 негритянских наречий, из которых зулу и коса – самые распространенные. Большинство граждан страны могут общаться более чем на одном языке, но английский язык все-таки остается наиболее ходовым, а также официальным, деловым и коммерческим языком Южной Африки.

Этнолингвистическая ситуация в современной ЮАР характеризуется следующими факторами:

- многообразием языков и культур;
- накладывающимися друг на друга демографическими и географическими зонами распространения основных языков;
- политизацией этих языков и культур во времена апартеида.

Существует перекося в распределении общественных функций языков: языки 75% населения не играют значительной общественной роли в стране в целом. Самое большее, что им отводится, — это быть «официальными языками» в тех или иных провинциях и языками начального образования. Языками законодательства, гражданской администрации, юриспруденции остаются африкаанс и английский.

Если с проникновением южноафриканских слов в английский язык картина представляется относительно и довольно ясной, что обусловлено колониальным завоеванием Южной Африки первоначально голландцами, а затем англичанами, то в отношении русского языка картина совсем другая. Во-первых, царская Россия, Советский Союз и теперешняя Россия не имели даже дипломатических отношений с ЮАР до начала 90-х годов XX века (что объяснялось территориальной отдаленностью стран и отсутствием торговых связей). Во-вторых, русские не участвовали в колониальных завоеваниях Южной и всей Африки и, таким образом, языковых контактов с народами Южной Африки у россиян не было практически до конца XX века.

Следовательно, проникновение южноафриканских и других африканских слов в русский язык шло в XX веке через голландский, английский и французский языки. Таких слов из южноафриканских языков в русском языке оказалось, естественно, во много раз меньше, чем в английском языке. Эти южноафриканские и отчасти другие африканские слова, заимствованные в современный русский язык, обозначают местные южноафриканские реалии, политические термины, наименования обычаев разных южноафриканских народов. Это показывает наша сплошная выборка из 3х-томного «Нового Большого англо-русского словаря» под редакцией Ю.Д. Апресяна [3].

В сплошной выборке из трех томов данного словаря с пометками южноафриканских (иногда и без пометок) оказалось всего 70 слов. При этом следует отметить, что заимствование южноафриканских слов в русский язык на этом списке, естественно, не остановится и будет продолжаться далее. Например, слова *индаба* не зафиксировано в трехтомном англо-русском словаре 1997 года издания, но оно уже появилось в русском языке в газетной статье в 2006 году. Тематическое распределение по сферам функционирования в русском языке выглядит следующим образом:

- лингвистика -12 слов (17%);

политика и население – 17 слов (24%);
географические наименования – 12 слов (17%);
кухня – 2 слова (3%);
культовые обряды – 6 слов (9%);
предметы повседневного обихода – 9 слов (13%);
музыкальные инструменты – 2 слова (3%);
деньги – 3 слова (4%);
животный мир – 5 слов (7%).

Как видим из этой сплошной выборки, слова из южноафриканских языков обозначают типичные южноафриканские реалии, понятия и в русском языке они употребляются весьма редко, только в научных, исторических, политических, экономических и переводных работах и исследованиях. Это такие слова, как: *африкаанс, кафр, готтентот, бур, зулу, суахили, зомби, мумба-юмба, копи, крааль, кускус, вуду* и другие. Южноафриканские слова встречаются в путевых заметках российских путешественников и журналистов, которые бываю т теперь в Африке довольно часто. Данная лексика употребляется для отражения местного колорита жизни африканских народов с целью наглядности при описании обычаев, образа и условий их жизни.

Южноафриканские и другие африканские слова стали все больше проникать в русский язык при помощи издания переводов с английского языка об африканских странах и народах, а также через переводы художественных и других произведений африканских писателей, поэтов и политических деятелей.

В освободившихся африканских странах, таких как Ангола, Мозамбик и особенно ЮАР создаются, кроме английской литературы, свои литературы на местных языках или на языках бывших завоевателей.

Известно, что труднее всего взаимопроникновение происходит при контакте языков из далеко стоящих друг от друга языковых семей. Тем не менее в южноафриканском английском языке немало слов и выражений, переведенных с языков коренных африканских народов, которые проникли и в современный русский язык.

Таким образом, Африка представляет, по словам Гринберга [4], особенно богатый материал для изучения развития языка с точки зрения языковых контактов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Брозович Д. Славянские стандартные языки и сравнительные методы. – М., 1967.

2. Швейцер А.Д. Литературный английский язык в США и Англии. – М., 1971. – С. 16.

3. Новый Большой англо-русский словарь / Под ред. Ю.Д. Апресяна. (В 3-х томах). – М., 1997.

4. Гринберг Д. Изучение языковых контактов в Африке. Новое в лингвистике. – М., 1972.

Е. Е. Шеншина

МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ СТАТУС СЛОВА СООТВЕТСТВЕННО

Лексическое значение слова *соответственно* определяется в толковых словарях так: *Соответственно* – нареч. 1. Соответствующим образом, так, как надлежит (надлежало; канц.). *Когда получу инструкцию, тогда соответственно и поступлю.* 2. в знач. предлога с дат. п. В соответствии с чем-н., согласно чему-н., в зависимости от чего-н. (книжн.). *Поступить соответственно своим убеждениям.* 3. в знач. союза. Также, как; а равно (офиц., канц.). *Фруктовые деревья, соответственно и прочие культурные растения, требуют ухода* [1].

В «Словаре русского языка» [2: 665] не отмечено употребление *соответственно* в значении союза. В «Современном толковом словаре русского языка» [3: 774] сняты пометы принадлежности употребления слова *соответственно* к официальному и книжному стилю, но добавлены случаи употребления *соответственно* как частицы (разг.) в значении «Да, конечно» (подобная трактовка значения *соответственно* и в «Словаре наречий и служебных слов русского языка» [4: 609]). *Соответственно* не отмечено в «Объяснительном словаре» под редакцией В. В. Морковкина, «Словаре служебных слов русского языка» [5]. Кроме того, заметим, что ни в «Академических грамматиках» [6; 7], ни в уже упомянутых словарях не выделено употребление *соответственно* в функции вводного слова.

В словарях можно отметить четыре лексико-грамматических разряда, к которым относят данное слово: наречие, предлог, союз, частица. Приведем примеры (мы использовали материал «Национального корпуса русского языка»): наречие: *Во-вторых, если вы идете в лес, необходимо быть соответственно одетым* («Homes & Gardens», №7, 2002); предлог: *Цепочки присоединяйте через одну клеточку сетки и через один ряд в шахматном порядке (схема 2), группируя один цвет с другим соответственно фотографии* («Сельская новь», 2003.11.11); союз – *Белокочанная капуста, соответственно и другие виды овощей, должны быть на нашем столе не реже 2-3 раз в неделю* («Homes & Gardens», №2, 2004); частица: *Семья едет отдыхать, а ты? – Соответственно* (пример взят из «Словаря наречий и служебных слов русского языка» В. В. Бурцевой).

Приведем примеры функционирования *соответственно* в качестве вводного слова: *По представленным статистическим данным, эта составляющая в 20 случаях из 100 лежит в основе роста заболеваемости и соответственно ухудшения демографических показателей — снижения рождаемости, средней продолжительности жизни* («Известия», 2002.06.28); *Все неприятности в жизни случаются, как известно, неожиданно. И чем крупней неприятность, тем она, соответственно, неожиданней* (Е. Абарина-Кожухова). Существуют колебания в пунктуационном оформлении вводного слова: оно может обособляться пишущим, а может и не обособляться (ср. пунктуационное оформление вводного слова *однако*).

Вопрос о частеречной принадлежности вводных слов рассматривается неоднозначно: вводные слова (модальные слова) либо выносятся за рамки частей речи (например, Л. В. Щерба), либо причисляются к отдельному категори-

альному классу (например, И. Г. Милославский). Существует точка зрения (М. В. Всеволодова), что вводные слова – это одна из синтаксических функций слов так же, как и позиции главных и второстепенных членов предложения. В толковых словарях данные слова снабжены пометой «вводное слово». Слово *соответственно*, как мы уже отметили выше, такой характеристики в словарях не имеет, хотя употребляется в функции вводного слова регулярно.

Во всех случаях употребления соответственно выступает как средство выражения отношений соответствия, синонимичным другим средствам, например, предлогу *в соответствии с*.

Принадлежность к различным частям речи *соответственно* как морфологически неизменяемого слова обусловлена разными синтаксическими функциями, причем именно синтаксическая функция определяется как наиболее существенная в грамматической характеристике слова [8: 266; 9: 10; 10: 44]. К поставленным вопросам тесно примыкают проблемы изучения таких явлений как «переходность» применительно к теории частей речи [10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17, 18], «конверсия» [19; 16], «омонимия» и «полисемия» [20, 11; 21; 22; 23]. В зависимости от того, какой аспект является определяющим при рассмотрении полифункциональности данного типа слов, решается вопрос о том, происходит ли в рамках функционирования неизменяемого слова переход из одной части речи в другую, появляются ли в связи с переходом слова-омонимы или мы имеем дело с многозначностью одного слова.

В лингвистической литературе нет единства в определении омонимии. Наиболее общая классификация подразделяет омонимы на лексические, т. е. принадлежащие одной части речи, и грамматические, т. е. принадлежащие различным частям речи. «Омонимы – слова, имеющие разное значение и одинаковый звуковой состав [24], «омонимы – слова, совпадающие по форме, но не имеющие ничего общего по смыслу [25: 82], т. е., как мы видим, большинство определений омонимов определяющим ставит семантический критерий, но, как правило, служебные части речи при этом не рассматриваются. Более последовательным, на наш взгляд, является семантико-грамматический подход, при котором омоним является не только лексико-семантической, но и грамматической границей слова [26: § 115-116; 27; 28]: слова, одинаково звучащие, но принадлежащие к разным частям речи, относят к «частеречным», «лексико-грамматическим» омонимам.

О. С. Ахманова предложила термин «функциональные омонимы», он употребляется также в работах В. В. Бабайцевой и ее последователей. Функциональные омонимы В. В. Бабайцева определяет как «слова, совпадающие по звучанию, этимологически родственные, относящиеся к разным частям речи» и распространяет явление омонимии не только на знаменательные, но и на служебные части речи [11: 14]. Т. А. Колосова рассматривает омонимию на примере местоимений и союзов, наречий *как, когда* и союзов *как, когда* [21], в рамках синтаксической омонимии рассматривает функциональную омонимию Л. Д. Чеснокова: «Термин «функциональные омонимы» предполагает прежде всего различие функций. Лексические значения чаще одинаковы, но могут определенным образом и разойтись. Звуковые и графические оболочки слов-омонимов всегда одинаковы» [12: 163].

Однако, как отмечают многие исследователи (М. В. Всеволодова, Н. О. Григорьева и др.), до сих пор нет однозначного решения вопросов о выделении

функциональных омонимов внутри различных разрядов служебных слов, о разграничении собственно семантики и функций данных единиц языка. Разногласия возникают при отграничении омонимии от полисемии, в частности, при отграничении грамматической омонимии слов от случаев, когда одно слово совмещает синтаксические функции различных частей речи. Так, О. С. Ахманова отмечает, что «необходимо различать, с одной стороны, омонимию, возникающую в связи с принадлежностью созвучных слов к разным частям речи, а с другой – различное функционирование одного и того же слова, его различные «лексико-синтаксические» формы» [27: 164]. При этом рассматриваются примеры употребления слова *подобно* в функции наречия и предлога, при которых, по мнению О. С. Ахмановой, «полнозначное» и «служебное» употребления данного слова «накладывается» на существующую систему частей речи, не разрушает тождества слова, а приводит к особой разновидности «выраженной» полисемии. Подобная точка зрения на функционирование наречий и предлогов, наречий и союзов, частиц, наречий и вводных слов содержится в работах М. В. Всеволодовой [22: 66].

Исследованный нами материал показывает, что слово *соответственно* представляет собой звуковой и графический омокомплекс, способный выступать в роли не одной, а нескольких частей речи, причем наречие и вводное слово — это полнозначные слова, остальные – предлог, союз, частица – служебные. Но во всех употреблениях эти различные варианты *соответственно* близки по значению и функциям в предложении и тексте (являются средством выражения синтаксических отношений соответствия), поэтому не случайно в словарях они подаются в одной словарной статье.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Толковый словарь русского языка: В 3-х т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М., 2001.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. докт. филол. наук проф. Н. Ю. Шведовой. – 14-е изд., стереотип. – М., 1983.
3. Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. – М., 2004.
4. Словарь наречий и служебных слов / Под ред. В. В. Бурцевой. – М., 2005.
5. Объяснительный словарь русского языка: Структурные слова: предлоги, союзы, частицы, междометия, вводные слова, местоимения, числительные, связочные глаголы: ок. 1200 единиц / Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина; Под ред. В. В. Морковкина, – 2-е изд., испр. – М., 2003.
6. Грамматика русского языка. Т. 2. Синтаксис. Ч.1 / АН СССР. Ин-т языкознания. — М., 1954.
7. Русская грамматика / АН СССР. Ин-т рус. яз. Т. 1, 2. — М., 1980.
8. Виноградов В. В. Основные вопросы синтаксиса предложения // Избр. труды. Исследования по русской грамматике. — М., 1975.
9. Кротевич Е.В. Слово, часть речи, член предложения (к вопросу о их соотношении). – Львов, 1960.
10. Бабайцева В. В. Система членов предложения в современном русском языке. — М., 1988.

11. Бабайцева В. В. Переходные конструкции в синтаксисе. — Воронеж, 1967.
12. Чеснокова Л. Д. Проблема членов предложения в теоретическом и методическом аспектах. — Ростов-на-Дону, 1991.
13. Словарь служебных слов русского языка / Авторы: А. Ф. Прияткина, Е. А. Стародумова, Г. Н. Сергеева и др. — Владивосток, 2001.
14. Стародумова Е. А. К вопросу о полифункциональности в русском языке (слово особенно) // Вопросы грамматики русского языка. — Иркутск, 1981.
15. Леденев Ю.И. О границах и функциях класса неполнозначных слов в русском языке // Уч. зап. МОПИ им. Н. К.Крупской. т.148. Русский язык, вып.10. — М., 1964.
16. Леденев Ю.И. О конверсионной омонимии неполнозначных слов // Русский язык. Материалы и исследования. Вып. II. / Отв. ред. Е. М. Ушакова. — Ставрополь, 1969.
17. Леденев Ю. И. Соединительно-связочные функции неполнозначных слов // Неполнозначные слова. Соединительно-связочные функции. — Ставрополь, 1980.
18. Лекант П. А. Переходные явления в системе частей речи // Лекант П. А. Очерки по грамматике русского языка. — М., 2002.
19. Курилович Е. Деривация лексическая и деривация синтаксическая // Очерки по лингвистике. — М., 1962.
20. Ахманова О. С. Словарь омонимов русского языка. — М., 1986.
21. Колосова Т.А. Разграничение омонимичных союзов и союзных слов // Филологические науки. — 1967. — №4.
22. Всеволодова М. В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка: Учебник. — М., 2000.
23. Панков Ф. И. К вопросу об операциональных методах верификации категориальных классов слов в русском языке // Материалы II Международного конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (18-21 марта 2004 г). [Электронный ресурс] / МГУ им. М. В. Ломоносова. Электронные дан. — М., 2004 г. — Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/abstracts> свободный. — загл. с экрана.
24. Гвоздев А. Н. Современный русский литературный язык: Учеб. пособие для пед. ин-тов. — Изд 3-е. — М., 1968.
25. Русский язык: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2121 «Педагогика и методика нач. обучения»: В 2 ч. / Л. Л. Касаткин, Л. П. Крысин, М. Р. Львов, Т. Г. Терехова; Под ред. Л. Ю. Максимова. — М., 1989.
26. Маслов Ю. С. Введение в языкознание. — М., 1975.
27. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. — М., 1957.
28. Черкасова Е.Т. Переход полнозначных слов в предлоги. — М., 1967.
29. Примеры взяты из Национального корпуса русского языка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ruscorpora.ru/index.html> свободный. — загл. с экрана.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ОККАЗИОНАЛЬНЫХ МЕТАФОР

Одной из наиболее многочисленных тематических групп современной лексики являются термины, которые уже в силу своей категориальной принадлежности могут рассматриваться с позиций окказиональности.

В окказиональных метафорах (ОМ) ярче, чем в узуальных, эксплицируется результат креативной деятельности человека, обладающего свободой выбора средств познания и интерпретации реальности. Исследование прагматических созначений, актуализирующихся в окказионализмах, способствует пониманию личности и системы её ценностных ориентаций. Речевой поступок, совершаемый автором ОМ, ориентирован на речевое воздействие, поэтому сам выбор терминов характеризует того, кто этот поступок совершает по его «интерсубъектным» [1] и социальным аспектам.

Оценочность является конструирующим принципом публицистического стиля, что и предопределяет производство ОМ на терминологической базе с непосредственной экспрессивной окраской. Способность ОМ вместить содержание, как правило, требующее для своей передачи несколько слов, делает её удобным объектом для лингвистического анализа. Именно индивидуально-авторское слово подтверждает концепцию А. А. Потебни о том, что масса разнообразных мыслей может замещаться «относительно небольшими умственными величинами. Этот процесс можно назвать процессом сгущения мысли» [2]. Термины в этой связи, выступая преимущественно с позиций моносемии, наиболее показательны при постижении глубинных процессов создания новой ОМ. «Есть «Советская Россия», есть «Завтра», есть «Омское время», есть *планктон маломощных, оппозиционных газеток*» (Завтра, 1998). Планктон (спец.) – совокупность животных и растительных организмов, живущих в водных глубинах и переносимых силой течения [3] – в данном случае реализуется в стилевом «эффекте новизны». Прагматическая функция ОМ актуализируется благодаря её двуплановости: коннотация «наслаивается» на денотативное содержание, и осуществляется механизм переосмысления слова. Значимость метафоры усиливается за счет максимального «текстового напряжения», когда она привлекает особое внимание адресата. По своей сути окказиональное слово является производным от термина и выражает склонность человека давать оценку окружающему миру в свете таких проблем, как «язык и человек», «субъект и мир»: *людской вакуум в Сибири* – о малой плотности населения; *анемия деловой активности* – о вялотекущей деятельности; *асептика ран чеченской войны* – о ликвидации последствий; *отношениям требуется основательный припой* – о плотности объединения; *респиратор для истины* – о защите от негативного влияния [3]. Денотативный аспект значения указывает на объективированную в нем реальность, в то время как коннотативность выражает эмотивное отношение субъекта речи к обозначаемому. Как показывают примеры, ОМ как вид вторичной номинации располагает способами комбинировать объективное отображение к реалии, обозначаемой термином, с субъективным отношением к ней.

Для терминов, анализируемых с позиций окказиональности, допускающей одну или несколько интерпретаций, характерно привлечение контекстуального материала, без которого декодирование семантической структуры ОМ невозможно. Ср.: *вакцина* – препарат для предохранительных лечебных прививок против заразных болезней; *вакцина для ума* (информация к размышлению), *вакцинация проекта* (поддержка слабых сторон), *психологическая вакцина* (методика против стресса) [3]. В подобных случаях, чем выше уровень интеллекта личности, тем насыщеннее цепь ассоциаций и ярче образы. Такие ОМ представляют концентрацию «фоновых знаний», рассматриваемых исследователями с позиций системы прецедентных текстов, каждый из которых представляет собой единицу «осмысления человеческих жизненных ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти» [4]. Прецедентные тексты служат кодом для распознавания ОМ при условии информированности получателя. В этой связи узкоспециальная, частная терминология не может выявить у массового читателя исторической ассоциации и тем самым стать материалом для словотворчества.

Повышение уровня экспрессивности воспринимается как безусловно положительное явление, однако ряд терминологических ОМ можно отнести инвективным тактикам, под которыми подразумевается «совокупность спланированных агрессивных речевых действий, осуществляемая при помощи экспрессивных, негативно оценочных единиц, воссоздающих своей семантикой определенный социальный «антиидеал» [5]. Ср.: *тромбоз в международных отношениях* (торможение, осложняющее деятельность), *изжога от демократии* (неприятные последствия) [3]. В данном случае выявляется речевое манипулирование, т. е. скрытое воздействие на сознание адресата с целью навязывания ему определенных оценок или побуждая его к каким-либо действиям.

Стремление к использованию терминов в качестве материала для создания ОМ «приводит иногда к речевым недочетам, выражающимся в неудачном построении или немотивированном использовании<...> стилистических приемов, например: «Мы, пишущие, конкретно и образно передаем каждому новому поколению всю сумму накопленной мировой информации. Из рук в руки, из книг в книги. Из собственного ума в хранилища суммарного разума ноосферы (Красноярский рабочий. 2002)» [6]. Использование терминов в качестве экспрессивизации текста позволяет поставить задачу разграничения подобных элементов как выразительных средств современного русского языка и таких же элементов как фактора его засорения. В связи с заменой набора устаревших речевых стереотипов новыми, с одной стороны, и ростом разнообразия и частотности приемов экспрессивизации газетного текста, с другой, необходимо учитывать специфику действия принципа «конструктивно заданного сочленения экспрессии и стандарта» [7].

ОМ, как правило, является ядерной частью из трех составных структурно-содержательных частей новостного текста, т. е. констатирует основной факт, в то время как остальные части, конвенциональная и комментирующая, только обозначают время, место, источник информации и все, что расширяет или оценивает ядерную часть сообщения.

Итак, единицы терминологической лексики как целостные компоненты, участвующие в процессе образования ОМ, способны не только к самореализации, но и саморазвитию, являясь фундаментом потенциальных возможностей

языкового материала. Оценочность данных ОМ предполагает экспликацию положительного или отрицательного отношения к объекту высказывания. При этом наблюдается значительное преобладание единиц с пейоративной оценкой, обладающих большой экспрессией. Реализуясь в публицистических текстах, они служат свидетельством личностного отношения к языку, когда стремление к более адекватной формулировке состояния, желание произвести на адресата сильное впечатление рождает неординарные способы вербального самовыражения.

Обращение к ОМ как репрезентатору терминологического смысла – это реконструкция лексикологических механизмов и их роли в интерпретирующей деятельности индивида, а также возможность представить теорию окказиональности с позиций разработки устойчивых критериев лингвистического анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М., 1986. – С. 30.

2. Цитируется по: Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). – М., 1999. – С. 304.

3. Евгеньева А. П. и др. Словарь русского языка: В 4-х т. – М., 1985-1988.; Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М., 1987.

4. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Прецедентный текст как редуцированный дискус. – М., 1986. – С. 297.

5. Завражина А. В. Способы реализации инвективных тактик в массмедийном политическом дискусе. // Русский язык: труды и материалы III Международного конгресса исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова). – М., 2007. – С. 519.

6. Язык средств массовой информации: Учебное пособие по специализации. Часть 2. – М., 2004. – С.303.

7. Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой массмедиа. – СПб., 1999.

ЛИТЕРАТУРА

М.Г. Анищенко

ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА ПОНЯТИЯ «ДРАМА АБСУРДА» (ОБЗОР ЗАПАДНЫХ КРИТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

В начале 1950-х годов французский литературный процесс представлен разнообразными тенденциями: «театр слова» (Клодезь, Жироду, Монтерлан, Ануй), «философский театр» (Сартр, Камю), «бульварный» (коммерческий) театр, «театр абсурда» (Жене, Тардьё, Беккет, Ионеско, Адамов). Гастроли «Берлинер ансамбля» во Франции сыграли большую роль в популяризации брехтианского метода.

Брехт и абсурдисты в силу мощной концептуальной концентрированности их искусства во многом определили перспективы французского театра 1950-60-х годов. Искусство обогатилось приемами, разрушившими границу между сценой и эмпирикой реальности. Брехтианские идеи, подкрепленные соответствующим методом («остраненность», прерывистость, уличные сцены и т.д.), объединяются с эстетикой театра абсурда, который изображает человеческое существование в его универсальности и метафизичности.

Параллельное сосуществование «театра абсурда» и «театра Брехта» не было мирным, противоборство, острее всего осязаемое в самой театральной практике, выплескивалось на страницы газет и журналов. Чаще других с критикой «антитеатра» выступали авторы журнала «Народный театр», а с противоположной стороны самым активным полемистом был Э. Ионеско.

Если статьи в «Народном театре», особенно в первые годы существования журнала, напоминали манифесты и давали развернутые разъяснения того, каким, по мнению их авторов (и в соответствии с замыслами Брехта), должен быть театр, то суть многочисленных высказываний Ионеско, собранных «Галлимаром» в книге «Записки За и Против» (1962), составляла «идея от противного» – каким театр быть не должен.

История драматургии абсурда – это история долгого непонимания и привыкания к новой эстетике. В начале 1950-х годов появились пьесы «Лысая певица» (1950) Ионеско, «Вторжение» (1950) Адамова, «В ожидании Годо» (1953) Беккета. История первых постановок пьес не обошлась без казусов, которые можно было бы приписать к разряду абсурдных. Театр, взявший на себя смелость поставить «Лысую певицу», располагался напротив популярного кинотеатра. Людей, которым не посчастливилось купить билет на фильм, Ионеско приглашал на премьеру своей пьесы. Соглашались немногие.

Показательно отношение первых зрителей и к другим произведениям «драмы абсурда». «На премьеру пьесы «Стулья», – пишет Ионеско, – в зале на триста пятьдесят мест находилось три или четыре зрителя. Адамов был в

восторге. Он пришел посмотреть пьесу, сидел на балконе и сказал: «На сцене – никого, в зале – пусто, все – впустую, и это здорово» [1].

Апокрифов набирается множество. Известен случай, когда режиссер Питер Холл упросил Ионеско дать пьесу «Урок» для постановки. Получив произведение на английском языке, режиссер обрушился с негодованием на переводчиков, упрекнул их в абсурдности текста. Ионеско со смиренной гордостью заявил, что переводчики достойно справились с работой и ничего не изменили в оригинале.

Первые пьесы абсурдистов были поставлены в небольших экспериментальных театрах, плохо оснащенных, со скромными декорациями, перед публикой, состоящей преимущественно из интеллигенции и увлеченных студентов. Для того чтобы увеличивать прибыль, часто давали по два спектакля в день. Представления играли почти в пустых помещениях «Театра де Пош», «Ноктамблюм», «Юшетт». Пьесы не имели успеха. Многие критики не приняли их. Вспыльчивые оценки Жан-Жака Готье и Кеннета Тинана содержали насмешку и сарказм. Интеллектуальные журналы говорили о заблуждениях драматургов и упадке театра.

И все же у нового театра нашлось немало защитников. Среди них знаменитый постановщик Жан Вилар и менее известные на тот момент Роже Блен, Жан-Мари Серо, Жак Моклер. Не остались в стороне от полемики и авторитетные писатели. Андре Бретон и Раймон Кено поддержали «Лысую певицу». Жан Ануй выступил в защиту пьесы Ионеско «Жертвы долга», Жорж Батай высоко отозвался о философии «В ожидании Годо» Беккета. Андре Жид свидетельствовал в пользу «Вторжения» и «Пародии» Артюра Адамова.

Дискуссия и дебаты в литературных кругах принесли молодому театру столь необходимую рекламу и отчасти обострили интерес публики. С 1953 года обозначился решительный поворот в истории драмы абсурда. Роже Блен в театре «Вавилон» поставил «В ожидании Годо», эта пьеса выдержала четыреста представлений. Успех ожидал Ионеско и Адамова. Приходит известность за границей: пьесы переводятся, их ставят на сцене, им посвящают статьи, авторов приглашают с выступлениями и чтениями лекций. В 1969 году Беккет был удостоен Нобелевской премии, в 1973 Ионеско избран во Французскую академию.

Библиография о драматургии абсурда велика. Пожалуй, ни одно художественное явление XX века не вызывало столь обостренной полемики и такой аналитической кропотливости. В 1953 году Люк Эстанг после просмотра «В ожидании Годо» заявил, что такой театр следует окрестить «антитеатром», который бросает вызов традиционному драматическому искусству. Конечно же, критик подразумевал не покушение на традицию, он рассуждал об оппозиции новой драмы по отношению к тому, что исповедовали Ануй, Монтерлан, Сартр, Жироду, более близкие эстетике традиционного театра.

Один из самых известных литературоведов Франции 1940-60-х годов Р.-М. Альберес, серьезно изучавший «абсурдистскую» литературу, в том числе и драматургию, так определял ведущий принцип творчества Беккета, Ионеско и Адамова: «Анитеатром» называется видение мира, которое неумышленно и во имя чистого искусства драматургии обратило в ничто человеческую психологию» [2].

В 1959 году вышла статья Розетт Ламон «Метафизический фарс: Беккет

и Ионеско». Название выявляло характерные черты молодого театра: метафизическое видение мира и фарс как неординарную форму, в которой эта тема воплощается.

Джордж Стейнер в 1960 году публикует работу «Отступление от слова», название которой ясно указывало на то, что современный театр все меньше обращается к речи и все более ориентируется на сценические и аудиовизуальные средства выражения. Идея не была новой. До Адамова и Ионеско ее сформулировал А. Арто в книге «Театр и его двойник»: «Дело не в том, чтобы устранить слово из театра, а в том, чтобы дать ему другую задачу и, главное, сократить его место на сцене, увидеть в нем что-то иное, а не средство довести человеческие характеры до их внешних целей...Изменить роль слова в театре – значит пользоваться им в конкретном пространственном смысле, так как оно может сочетаться со всем, что в театре есть пространственного и конкретно значимого» [3].

1961 год можно назвать началом нового этапа осмысления данного феномена драматургии и театральной практики. Мартин Эсслин публикует в Нью-Йорке монографию «Театр абсурда» – труд, богато документированный и отмеченный благорасположенностью к молодому театру. Согласно английскому критику, в качестве фундаментальной темы новой драматургии делается абсурд как непереносимое условие человеческого существования. В первых главах Эсслин анализирует жизнь и творчество Беккета, Адамова, Ионеско и Жене, затем рассматривает произведения «новобранцев» французского, испанского, английского, немецкого, швейцарского, итальянского и американского происхождения. Эсслин задается целью отыскать «корни» абсурдистской драматургии в предшествующей культуре: «Театр абсурда – возвращение к старинным, даже архаичным традициям» [4]. Критик обнаруживает генезис театра абсурда в искусстве древнегреческих мимов, средневековых фарсах, комедии дель-арте, комических персонажах Шекспира, в сюрреализме, англо-американском мюзикле и в фильмах Чарли Чаплина.

Безусловно, размышления Эсслина заслуживают самого серьезного внимания. При некоторой спорности тех или иных положений базовые посылки исследователя взвешенны и продуктивны.

Согласно европейским словарям, понятие «абсурд» происходит из контаминации латинских слов *absonus* «какофонический» и *surdus* «глухой». Понятие абсурда, начиная с античности, выступало в тройном значении: как эстетическая категория, выражающая негативные свойства мира; как отрицание центрального компонента рациональности – логики (т. е. перверсия и исчезновение смысла); как образ метафизического абсурда, выход за пределы разума как такового. Эволюция абсурда – это не только повышение объема нерациональных элементов в тексте, сколько доминирование в определенной культурно-исторической эпохе одного из выше названных аспектов.

Важную роль в актуализации понятия абсурд в XX в. сыграла философия экзистенциализма Мартина Хайдеггера, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра. В интерпретации феномена они основываются на теологической концепции Кьеркегора, усваивают философские идеи Ницше и Шестова. Благодаря Камю, философский дискурс обогащается понятием «философия абсурда».

Любая трактовка абсурда возвращает исследователя к исходной этимологии слова, несущего идею тотальной дисгармонии (*absonus*) между стремлени-

ем индивида быть понятым, «услышанным» и безответной глухотой (*surdus*) мира, невозможностью не только отыскать смысл в самом мире, но и пресечением всех попыток найти в нем даже малейший отклик на собственные стремления.

Успех книги Эсслина в Европе и США был не случайным, многие положения научного труда прояснили генезис явления, сделали его более доступным пониманию. Иная реакция на работу Эсслина последовала во Франции. Среди самых ярких критиков – драматурги. Ионеско, Адамов и Беккет весьма скептически отнеслись к мысли об абсурде, который тотально пронизывает существование. Адамов, к примеру, не без сарказма заметил: «Понятие «театр абсурда» меня раздражает. Жизнь не абсурдна. Она только трудна, очень трудна» [5]. Ионеско не усмотрел в монографии Эсслина наблюдений, способных прояснить суть вопроса: «Говорят, что я писатель абсурда; просто есть слово, которое у всех на слуху, так вот, это слово в моде, и ничего больше. В любом случае, оно довольно неясно» [6].

Роже Блен признавал, что выражение «театр абсурда» – изобретение Мартина Эсслина, при этом иронически замечал, что каждый из причисленных к этому явлению авторов не желает быть представителем абсурда, хотя почему бы не допустить его бытование: самое большее – оно созвучно эпохе.

Обсуждение проблемы вступило в свое золотое десятилетие. В 1962 году выходит работа калифорнийского исследователя Леонарда Пронко «Авангард: Экспериментальный театр во Франции», переведенная на французский язык уже на следующий год. В данном труде отсутствовали свежие наблюдения, при этом его безусловным достоинством было обобщение высказанных ранее идей. Как и большинство критиков, автор этой работы говорил об отказе драматургов от традиции и их ориентированности на создание революционных формул искусства.

В том же 1962 году издательство университета Кембриджа публикует книгу «Черная комедия: развитие современной комической трагедии». Автор этой работы Ж. Стайен подчеркивал, что молодые драматурги изобрели новый жанр – «черную комедию» (или «комическую трагедию») с целью «аутентичного выражения отчаяния современного человека» [7]. К главенствующим наблюдениям исследователя относится мысль об общности темы пьес, единстве философских позиций и драматургической техники авторов. Стайен воздержался от использования термина «трагикомедия», тем самым подчеркивая отличительную черту нового театра. Несколькими годами позже в работе «Современная трагикомедия. Исследование жанровой природы» Карл Гутке подчеркнет синтез трагического и комического как обязательное условие философско-эстетической природы современных пьес.

В 1963 году в Нью-Йорке публикуется работа Лионеля Абела «Метатеатр. Новое видение драматической формы», мало известная во Франции. Автор настаивал, что трагедия – жанр, принадлежащий прошлому, архаичный и поэтому бесперспективный в современной культуре. Абель обрушился с критикой на понятие Мартина Эсслина «драма абсурда» и предложил определение «метатеатр», которое, на его взгляд, точнее аттестует творчество Беккета и Жене. «Метатеатр», по мнению критика, характеризуется своим специфическим видением мира как театра, а жизни как сновидения. Л. Абель исключил из поля зрения творчество Ионеско и Адамова и попытался вслед за Гутке и Стайеном

найти адекватное имя драматургии абсурдистов. Сфера поисков находилась в весьма широком диапазоне художественных экспериментов, на равных правах включающих современность, Шекспира и Кальдерона.

Близкая идея нашла отражение в работе Жана Котта «Шекспир наш современник», автор которой утверждал, что театр Беккета, Адамова и Ионеско возвращается к шекспировскому гротеску, с предельной обнаженностью представленному в «Короле Лире».

Как видно из обзора, критика радикально сместила акценты. Исследователи уже не говорили об «антитеатре», как десять лет назад. Теперь их внимание было сосредоточено на размышлениях о связи современности с литературными традициями. Этот тематический поворот, при всей своей неожиданности, достаточно легко объясним. Ионеско так его прокомментировал: «Появление новых произведений сопровождается сначала констатацией очевидного отличия от предыдущих (речь идет о новаторских, а не подражательных, имитирующих вещах), позже разногласия смягчаются, и тогда, главным образом, ищут сходства с предшествующими текстами, констатируют их близость, и все заканчивается тем, что произведение включается в историю искусства и литературы» [8].

В 1964 году в Нью-Йорке Джордж Велворт публикует «Театр протеста и парадокса». Исследование объединяет французских (от Жарри до Жене, включая Адамова, Ионеско и Беккета), немецкоязычных (Дюрренматт, Фриш) и англоязычных (Пинтер, Арден, Олби) драматургов. Велворт предлагает не только теоретическое осмысление проблемы. Эстетические схемы сопровождаются анализом произведений, выявляется их общность – стремление к парадоксу, протест против механистических условий человеческого существования и антигуманного социального строя. Многие рассуждения критика отмечены поверхностностью и несколько хрестоматийны. К достоинствам работы относится развитие мысли Эслина о том, что драма абсурда давно уже вышла за пределы породившей ее культуры и является органичной частью европейского художественного самосознания.

В 1966 году издательство «Галлимар» выпускает монографию Ж. Серро «История нового театра». Сфера интересов ученого не только творчество Ионеско, Адамова и Беккета, но также Жене, Вотье и Шеаде. Специальную главу в своем исследовании Серро посвящает постановщикам пьес, отметив их роль как «важную и деликатную одновременно» [9], так как новая драматургия, зависящая по большей части от сценического языка, требует очень точной режиссуры, без которой произведение было бы превратно понято. Ж. Серро в отдельной главе представляет «наследников авангарда» – второе поколение драматургов, которые воспользовались уроками предшественников. К драматургам «второй волны» относятся Аррабаль, Пинже, Пинтер, Олби, Копит, Гелбер.

Подводя итог, можно констатировать, что в критике 1950-60-х годов укоренилась тенденция рассматривать «драму абсурда» по отношению к традиции; в контексте классических и новаторских жанровых решений; в аспекте теоретических перспектив, которые практика драматургов театра абсурда открывает перед художественной и научной мыслью.

Биография исследовательских интерпретаций пьес театра абсурда насчитывает уже более полувека. С высоты накопленного литературоведческого

опыта в критике 1950-60-х годов можно обнаружить спорные и мыслительно-бесперспективные размышления, при этом следует признать, что интересующая нас эпоха внесла исключительный по важности вклад в анализ эстетики и философии театра абсурда. Репертуар предложенных явлению названий – «анти-театр», «театр абсурда», «авангардный театр», «экспериментальный», «театр протеста», «метатеатр», «метафизический фарс», «черная комедия», «современная трагикомедия» – позволил разносторонне взглянуть на проблему, вскрыть ее богатые вариации. Впрочем, этот длинный список номинаций не исчерпывал всех имен, которыми награждалось явление. В литературоведческие труды очень часто проникали эсхатологические определения: «апокалиптический театр», «атеатр» (по аналогии с определением Клода Мориака «алитература»). Иные ученые были склонны пользоваться категориями насилия, гротеска и иронии: «театр шока», «театр мистификации», «театр насмешки» (Э. Жаккар).

Богатая вариативность названий – свидетельство эстетической серьезности и философской глубины обсуждаемой проблемы. К 1970-м годам в западноевропейском литературном обиходе утвердился термин «драма/театр абсурда». При этом споры вокруг названия не утихали. Эжен Ионеско, который долгое время был главным противником слова «абсурд» применительно к своей драматургии, признал: «Я с трудом принимаю этот термин, но теперь раз уж он стал обиходным для определения некоего театра и употребляется по отношению к театральным произведениям, к театральному течению эпохи, раз уж этот термин и этот театр принадлежат литературной истории, то я имею основание называть абсурдным – театр абсурда» [10].

Сегодня театры, увидевшие рождение авторов абсурда, ушли в прошлое. Здания исчезли, за исключением театра «Юшетт», превращенного в музей абсурда. «Лысая певица» и «Урок» продолжают свою жизнь на его подмостках. Историческая значимость этих маленьких залов состояла в том, что сыгранные на их сценах пьесы потрясли театр. Это были пьесы, рожденные новым сценическим языком, драматургия, предложившая необычный способ осмысления действительности. Это был театр, создавший оригинальную эстетику.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992. – С. 244.
2. Albérès R.-M. *L'aventure intellectuelle du XX siècle*. – Paris, 1959. – P. 343.
3. Арто А. Театр и его двойник. – СПб., М., 2000. – С. 163.
4. Esslin Martin. *Le Théâtre de l'absurde*. – Paris, 1971. – P. 15.
5. Adamov A. *L'Homme et l'Enfant*. – Paris, 1968. – P. 118.
6. Ionesco E. *Notes et Contre Notes*. – Paris, 1990. – P. 297.
7. Styan J. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. – Cambridge, 1962. – P. 38.
8. Ionesco E. *Notes et Contre Notes*. – Paris, 1990. – P. 327.
9. Serreau G. *Histoire du nouveau theatre* – Paris, 1966. – P. 48.
10. Ионеско Э. Есть ли будущее у «театра абсурда»? // Театр абсурда. – СПб., 2005. – С. 191.

ЛЮБОВЬ ВО ДНИ ТЕРРОРА: РАССКАЗ, ПОВЕСТЬ, ДРАМА Е.Н. ЧИРИКОВА О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

Год 1917, перевернувший уклад жизни огромной страны, писатель Евгений Николаевич Чириков встретил зрелым человеком: ему исполнилось 53 года. Наблюдая вплотную, как резко переломилось сознание и жизнь людей, выделяя особо в своих произведениях проблему нравственного идеала человека, писатель положил в основу произведений о гражданской войне в России исследование *силы любви*, разгадке которой он фактически посвятил своё творчество позднего периода. Всё виденное и пережитое за годы революции и гражданской войны нашло отражение в его главном произведении – романе «Зверь из бездны» (Прага, 1922), после публикации которого против него восстали и *белые* и *красные*, так как и *те*, и *другие* считали, что именно *их-то* показал писатель предвзято. Но Е. Н. Чириков увидел и нарисовал взлёты и падения человеческой личности в трудную минуту. Он знал своей «подспудностью душевной» (И. Шмелёв), что нарушение, забвение или, что ещё хуже и страшнее, попрание и глумление христианской морали сразу приводит человека к падению в самые страшные бездны: отход от света неизменно приводит под власть inferнальных сил, превращает в «зверя из бездны». Как очень немногим, Е. Н. Чирикову удалось встать над позициями обеих сторон: он показал ужасы гражданской войны как таковой, как время, когда «дьявол отдыхал» (Л. Андреев), как проклятие рода человеческого, отошедшего от Христовых заповедей. Но этому роману предшествовало осмысление темы в рассказе «Любовь» [1], повести «Красный паяц» [2], пьесе «Красный Паяц и белая Пьеретта» (Любовь во дни террора) [3].

Е. Н. Чириков в основу нравственных исканий своих героев ставил духовность, которую, очевидно, понимал как сформулированное ещё в XIX веке Филаретом Гумилевским «облагодатствованное состояние души, недоступное для сил души, предоставляемых самим себе, и что *духовное* вовсе не то, что *душевное*» (курсив мой. – В. Б.) [4]. Из произведений видно, что душа самого Е. Н. Чирикова не была предоставлена самой себе: воспроизводя страшные картины террора в России, писатель всё-таки прежде всего искал в героях ту духовную опору, которая позволяла им оставаться людьми.

В рассказе «Любовь» повествование ведётся от лица очевидца событий, некоего Володи, арестованного в Москве «во дни усиленных репрессий и красного террора», но «не по заговору, а просто за дерзость в чрезвычайке». Ничего не зная о собравшихся за столом – автор нам этого не раскрывает, – мы можем только определить по обращению «господа», что действие происходит не в Советской России, которую собравшиеся называют «страной людоедов». С первых строк Е. Н. Чириков задаёт тональность приоритета общечеловеческих ценностей: «Ведь и там (в Советской России. – В. Б.) – люди и не всегда злые, подлые, жестокие... Всюду жизнь, всюду красота и безобразие переплетаются друг с другом!» [1]. Главные герои рассказа Володи – безымянные *он* и *она*; *он* – «особый комиссар-следователь», «самый преданный и убежденный коммунар, не дававший пощады всем, кто казался ему не только виновным, но даже подоз-

рительным», «молодой красивый полуинтеллигент из рабочих, немного поэт, немного мечтатель», «Дон-Кихот от коммунизма» и *она* – одна «из преступниц» монархического заговора из «высшего света», «из молоденьких фрейлин какой-то царской особы», «остатки шелка, кружев, тончайшего полотна, белые бальные туфельки, перчатки и пузырек с духами», с «гордым презрительным взором прекрасных глаз» и «французскими фразами». Обстановка в «чрезвычайке» (т.е. тюрьме) для развития любовных отношений далеко не романтическая: «Дантов ад! Люди буквально напоминали сельдей в бочке. Никакого подбора преступников не делалось: общее поравнение. Все на полу, на грязной соломе, пропитанные зловонными отбросами, экскрементами, рвотой, вшами и блохами» [1]. И во всём этом – «в грязи и смраде, в углу на зловонной соломе, прекрасная молодая женщина старалась всеми силами сохранить свое право на опрятность, на приличие в костюме, на женскую стыдливость и целомудрие...», она «была так прекрасна в своем несчастье и в своей гордости среди окружающего отребья», что «сразу запечатлелась в пылкой душе темпераментного коммунара», решившего, что, по законам того времени, женщина будет его – ведь ей некуда деваться. Но ни украшенная для первого допроса камера («ковры, цветы, конфеты, книги в роскошных переплётах, картины и статуэтки. Даже качалка! И обращение самое изысканное. На случай и студент – переводчик с французского в соседней комнате...»), ни попытка как-то уменьшить её вину («вы так молоды и, вероятно, попали к нам по излишнему усердию наших низших агентов, или вообще попали зря, за знакомства, родство, а не за активную преступность») не располагает гордую красавицу к разговору с врагом, она неприступна. Когда же *он* прямо говорит, что её жизнь в его руках, *она* в ответ «засмеялась и бросила: – Есть еще Бог, о Котором вы забыли...». Духовный поединок классовых врагов мы видим глазами рассказчика Володи, который сначала рисует комиссара как «фанатика – поэта с необузданными страстями полукультурного человека, облеченного страшной властью отнимать и отдавать жизнь по своему желанию и капризу...» («О, должно быть, это всемогущество над другой человеческой жизнью пьянит, как первая любовь с ее первым поцелуем!..»). Но потом оказывается, что у этого «зверя» могут быть человеческие чувства: *он*, размышляя, почему женщина не отвечает на его ухаживания, предполагает, что всё дело в её гордости. Но это с его точки зрения не аргумент – не материально! Да, он признаёт, что у женщины есть гордость, но задаётся вопросом: «Но разве она (гордость. – В. Б.) сильнее смерти?» И тут же решает испытать её: «А что если он предложит этой красавице купить себе жизнь за... одну ночь в его квартире? Эта мысль «сделалась навязчивой идеей страшного коммунара», но в ответ на «душевные разговоры», «ласку, угрозу и здравый смысл» – «одно и то же молчание и презрение!» Ему пришлось признать, что *она* «ничего не боится. Не только его, но и самую смерть презирает», и всё потому, что есть «огромная душа в маленькой изящной, как фарфоровая статуэтка, женщине...». На какое-то время восхищённый фанатик захотел даже «эту женщину перевести в свою веру», потому что сполна оценил «силу и красоту» молоденькой дамы, но получилось, что «страшный человек с окровавленными руками» сам попал «в сети амура». И произошло чудо: восплавав к прекрасной преступнице любовью, с душой и головой, одурманенными страстью, *он*, забыв, что в *его* руках её жизнь, забыв о революционном долге, «упал перед ней на колени и стал целовать ее шелковые лохмотья и худой башмачок! Плакал,

изливался в муках страстной любви, молил убежать вместе с ним в Грузию и клялся отречься от всей прошлой жизни...». Но красавица предложила другое: «Если вы любите меня больше жизни, зачем нам бежать? Докажите, что это не пустые слова, а правда!.. Умрите за меня! – с ласковой насмешкой прошептала гордая женщина впервые прямо и без презрения посмотрела в глаза страшному, но красивому человеку. Он доказал. Он не возвратил тюрьме прекрасной узницы: он оставил ее в своей квартире...». Три дня и ночи «страшный коммунар» и «прекрасная аристократка» были вместе, но время террора не подходит для любви: «обоих их ожидала смерть: одного за измену, другую – за заговор в вооруженное сопротивление», но это уже не было главным – Любовь спасла их души! Единственный свидетель их последнего свидания, как уточнил Володя, рассказывал потом, «что они прощались, как любовники... Разве это, господа, не красиво?! Все молчали. Кто-то вздохнул...». Глубокое *молчание* и чей-то *вдох* были единственным ответом рассказчику, и эта многозначительная деталь показывает преклонение самого писателя перед великим чувством, не позволяя опуститься до мелкого комментария. Так заканчивается рассказ «Любовь», в котором отражена «вечная тема для всех миров, эпох, народов» страшного прошлого.

В этом небольшом рассказе Е. Н. Чириков обозначил тему, которая будет его долго волновать, – любовь во дни террора.

В *повести* «Красный паяц» та же тема, та же сюжетная линия, но она получает развитие: интрига более глубокая, чем в рассказе. Во-первых, героям даны имена: *он* – Муравьев, *она* – Елена. Во-вторых, они знакомы, более того, она была его невестой, но из-за социального неравенства выдана замуж за другого, и теперь некогда влюбленные встречаются как враги. В-третьих, Елена попадает под арест не одна – с ней Лев Горлицкий, он командир эскадрона, конногренадёр, ротмистр, участник монархического заговора и нынешний её возлюбленный, они скрываются под вымышленными именами гастрольных артистов. В-четвёртых, в повесть введён образ матери Муравьева, простой женщины, чей бесхитростный рассказ показывает силу любви её сына к Елене. Образ Муравьева в повести усложняется: читателю открывается его происхождение – он сын служанки и родовитого барина, не принятый светом. Образ Льва Горлицкого служит антиподом и Муравьеву, и Елене: не выдержав испытаний, ротмистр переходит на службу красным, предаёт Елену. Так Чириков и в повести проводит мысль, сформулированную уже в рассказе: среди враждующих сторон в обоих станах люди ведут себя согласно *своим* принципам о чести и бесчестии. Так, например, гордо рассуждающий о чести *высокородный аристократ* Горлицкий, спасая себя, предаёт, а *маргариновый аристократ* Муравьев, жертвуя собой, спасает. Во время суровое человек быстрее учится понимать главное в жизни: так, эпизод с потерей сознания Елены символизирует маленькую смерть Елены, ранее пребывавшую во власти сословных предрассудков; народившаяся же мудрая женщина способна понять и оценить *силу любви*, возвратившую её к жизни и вновь соединившую её с Муравьевым: «В великих муках и страданиях, облитая кровью и слезами, похожая на «блудного сына» библейского, после долгих скитаний возвращающегося в родной дом, – любовь вернулась светлым призраком невозвратности к недавним врагам и сотворила чудо: поборола все другие страсти человеческие...» [2, 157]. Драматическое напряжение в повести нарастает: Елена надеется, что они смогут бежать вместе,

Муравьёв же знает, что это уже невозможно, но каждый решил для себя, что жизни друг без друга им нет: «Пафос любви недостигнутой разгорался великим пламенем жертвенности с обеих сторон: он радостно предвкушал смерть для её спасения, как последний искупительный подвиг во имя любви и очищения от всей кровавой грязи, налипшей на его душу; она тайно ждала либо общего спасения, либо гибели...<...> В сердцах уже непрестанно звучала та особенная мелодия, которая сопутствует торжествующей тайно любви...<...> Любовь всё поняла и всё простила!..» [2, 158] Муравьёв сделал всё, чтобы Елена спаслась, но без него ей нет жизни: герои кончают жизнь самоубийством.

Тонкость и очарование придают повести лирические отступления, которых нет ни в рассказе, ни, естественно, в пьесе. Так, например, Елена сначала неприступна: Муравьёв перед ней – только враг! Но автор последовательно раскрывает тайники души Елены: разбереженная словами и мольбами матери Муравьева, она находится в таком смятении, что даже молитва «не давала смятённой душе сладостного успокоения от всех обид земных». Елену мучила мысль: «разве она виновата, что её чистый девичий порыв к счастью грязнили люди клеветой, смяли девичью волю, опоганили первую любовь». Героиня вспоминает, как когда-то она любила Муравьёва, потом Горлицкого, и с тем и с другим связаны взлёты и падения чувств. Но Елена становится более мудрой: Муравьева она отвергла в молодости по настоянию родных из-за сословного неравенства, Горлицкого отвергает как человека, не состоявшегося нравственно. Прекрасные картины природы (воспоминания главных героев о прошлом, раздумья Муравьева на охоте, желающего спасти Елену и жаждущего её любви), очень точно передают нюансы переживаний героев.

В драме «Красный Паяц и белая Пьеретта» любовный треугольник принимает ещё более чёткие очертания: имена главных героев такие же, как в повести, – Александр Николаевич Муравьёв и Елена Владимировна Зборовская, её возлюбленный, который в повести носил имя Лев Горлицкий, в пьесе поручик Струйский. Как в повести Горлицкий, так и в драме поручик Струйский не выдерживает поединка с Муравьевым: он переходит служить к красным, предав своё дело. Но Елена, узнав об этом, мучается не только оттого, что близкий человек оказался негодяем, но и оттого, что ненавистный некогда Муравьёв всё более и более входит снова в её сердце. Невольно сравнивая поведение двух мужчин в сложной ситуации, она не может не признать мелочный эгоизм Струйского.

В пьесе большую роль, нежели в повести, играет мать Муравьёва, чей образ ярко высвечивает благородство сына: писатель подчёркивает, как уважительно тот относится к женщине, ставшей причиной всех его служебных и личных несчастий: ведь именно за то, что его отец дворянин, а мать – из служанок, он получил прозвище «маргариновый аристократ» и ему была потом закрыта дорога в светское общество, где он встретил Елену. Е. Н. Чириков, будучи на стороне белых, тем не менее, предельно честен и объективен в изображении нравов, царивших в аристократическом обществе. В частности, показывается неприглядная картина нравов в царской армии ещё во время Первой мировой войны: «...генерал Лопухин, разбивший по численности втрое сильнее неприятели, получил за это выговор, я, лично захвативший неприятельскую батарею, ничего не получил, а генерал, отдавший приказ об отступлении и отсиживавшийся за пять вёрст от боя, получил золотое оружие». Поручик Струй-

ский в том же бою за «захват» брошенного орудия вражеской батареи получил награду – Георгиевский крест, а Муравьев был обойдён только лишь потому, что он «не барон, не князь, не мандарин, не родовитый идиот благородных кровей». Из крайне напряжённой сцены допроса Муравьевым Струйского видно, как мелок и даже низок поручик, как смел и благороден комиссар. Двойная мораль, главенствующая в обществе, скорее всего, толкнула Муравьева к красным, и не его вина, что лозунги большевиков оказалась «вечными миражами». Так же, как в повести Горлицкий, в пьесе Струйский переходит служить к красным, и в эпилоге расстрелом Муравьева командует человек, похожий на Струйского. В драме поведение героев иное, нежели в повести: автор, конечно же, знал о самоубийствах в подобных жизненных ситуациях, но всё-таки не принимал этого нехристианского поступка – в драме ценой своей жизни Муравьев спасает любимую женщину. В пьесе, по сравнению с рассказом и повестью, более зримо дан экспансивный характер Елены: она пытается покончить жизнь самоубийством, узнав о подлом поведении Струйского, но Муравьев спасает её и подготавливает побег. Так реализуется автором главная мысль о всемогуществе любви, пронзающая рассказ, повесть и пьесу, прозвучавшая в конце последнего действия драмы: «Вернулось! Всё вернулось! Люблю, люблю! Хочу жить... или вместе умереть». Любовь победила смерть.

Несомненно, все три произведения Е. Н. Чирикова, связанные одной темой, свидетельствуют о глубокой вере писателя в воскрешающую силу любви при самых страшных обстоятельствах.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чириков Е. Н. Любовь // Газета «Юг России». – 09 июня 1920. – № 84. – С. 2. Личный архив Е. Е. Чирикова-младшего, внука писателя Е. Н. Чирикова.

2. Чириков Е. Н. Красный паяц (Повести страшных лет). – Рига, 1928. – (Берлин: к-во «Медный всадник», б/г).

3. Чириков Е. Н. Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во дни террора). Драма в 3-х действиях с прологом и эпилогом. Личный архив Е. Е. Чирикова-младшего, внука писателя Е. Н. Чирикова.

4. Цит. по докладу В. П. Зверева «Концепция истории литературы в «Обзоре русской духовной литературы» архиепископа Филарета (Гумилевского) на Всероссийской научной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» (Никитские чтения) в Великом Новгороде 9-13 мая 2003 г.

А.С. Джанумов

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ХРИСТИАНСКОЙ ЛЕГЕНДЕ

В настоящей статье рассматривается изображение пространства и времени в христианской легенде и взаимосвязь хронотопа и поэтических особенностей этого жанра фольклора.

Локализация событий в пространстве и во времени и специфика их изображения в легенде во многом определяются жанрообразующими признаками легенды – общей для произведений несказочной прозы установкой на достоверность повествуемого и религиозным характером нарратива, отличающим легенду от предания и былички. Как отмечает Ю.М. Шеваренкова, жанровое единство легенды обеспечивает «религиозный взгляд на мир, историю и человека» [1]. Рассказчик легенды использует, как правило, достоверные хронотопы. Повествование обычно географически приурочено к реально существующему месту. Одним из способов обозначения пространства является указание населенных пунктов. В легенде используются сельские и городские топосы и локусы – поле, гора, лес, река, море, сад, городская стена, монастырь, церквушка, собор, кабинет, келья, дом, усадьба, ворота. Топографические сведения указывают точное место действия. Его описание соответствует ландшафту и природе страны, где разворачивается повествование. Наличие знакомых слушателю топонимов и предметных реалий делает текст для него более близким. Описание пейзажа в легенде не только помогает обрисовать место действия, но также несет определенную эстетическую нагрузку, изображая красоту живой природы.

Часть традиционных сюжетов и мотивов легенды принадлежит к международному повествовательному репертуару, однако они отличаются друг от друга исторической и географической локализацией событий. Легенде присуща акклиматизация чужой флоры и фауны к природе страны рассказчика. В этом аспекте легенда близка сказке, в которой, как указывает Е.Н. Елеонская, растения обусловлены флорой той страны, в которой имеет хождение данный ее вариант [2]. Так, из всех деревьев в немецких легендах преобладает образ липы. В зауральской легенде о святой Марии Египетской местом ее подвижничества вместо пустыни (как в греческом рассказе) становится лес, а могилу для погребения мощей святой выкапывает не лев, а медведь.

Во многих легендах, так же как и в преданиях, упоминаются топонимы и предметные реалии определенной местности, которые, как отмечает И.Н. Райкова, «оставаясь неизменными... сопрягают два времени: время изображаемых событий и время рассказчика» [3]. Камни, источники, деревья, озера, церкви, изображения часто представлены в легендах как почитаемые предметы, демонстрирующие народное отношение к героям и к событиям. Например, в немецких легендах присутствуют топонимы «Божия Пицца», «Святая Долина», «Девичья пещера». Причину появления такого рода топонимов указывают братья Якоб и Вильгельм Гримм в предисловии к составленному ими сборнику немецких легенд и преданий: «Из жизни рядом со скалами, озёрами, руинами, деревьями, растениями и жизни вместе с ними скоро возникает некая связь, которая основывается на своеобразии всех этих предметов и из которой в известное время вырастает почитание связанных с ними чудес» [4].

Дерево, являясь фольклорным и христианским символом жизни, часто выступает знаком народной памяти и почитания изображенного в легенде положительного героя (обычно местнотчтимого святого). В одной немецкой легенде сообщается, что дерево, посаженное в память о миссионере и просветителе Альфреде (Альфриде), зовется в народе «Кудрявое деревце». В подобных текстах понятие святости не ограничивается определенным местом и временем, что способствует целостному изображению действительности. На месте первоначального дерева люди сажают другое, отношение к которому из-за его неаутентичности прежнему не меняется. Как повествует вышеуказанная легенда, «Альфрида в Эссене не забыли. И как вновь посаженная липа зеленеет и цветет, точно так же обновляется память о том миротворце, который некогда стал благословением для людей» [5]. Признаком хронотопа в подобных легендах и в фольклоре в целом выступает также соотнесение большого возраста дерева и его огромного размера.

Хронологически точная датировка, включающая указание года, когда происходили описываемые в тексте события, не являясь для рассказчика элементом первостепенной важности, присутствует лишь в небольшом числе легенд. С целью локализации повествования во времени рассказчик иногда упоминает исторических деятелей – свидетелей и участников описываемых событий.

Географические реалии и историческая локализация отсутствуют в легендах из монашеской жизни, поскольку в первоначальных текстах подобного рода место действия совпадало с местом проживания рассказчика и слушателей.

Как отмечает О.В. Белова, «основу «легендарного хронотопа» составляет нерасторжимое единство вечного и сиюминутного» [6]. В легенде однородное и непрерывное время разворачивается в вечности, понимаемой как «вечное время» [7], что сближает легенду и сказку. В вечности осуществляется единство и взаимосвязь прошлого и настоящего, линейного и циклического времени. Вечность в легенде выступает как всеохватывающая реальность, проявляющаяся во всех событиях изменяющейся действительности. Поэтому христианская легенда, в отличие от других видов народной легенды (этиологической и эсхатологической), а также от духовных стихов [8], не является проекцией в архаическое прошлое или в неопределенное будущее, не изображает предельные состояния мира. В этом она близка эпосу, в котором, как указывает С.Ю. Неклюдов, «перспективное будущее отсутствует» [9]. В немецкой легенде «Портной и его швейная игла» эсхатологическая устремленность умирающего монаха-портного вновь приняться за работу после второго пришествия Иисуса Христа снимается превращением простой иглы в золотую на груди почившего. Указание на смерть героя всегда сопровождается каким-либо посмертным чудом (как, например, в вышеотмеченной легенде), что разрушает понимание смерти как конца существования человека.

В разных элементах композиции легенды взаимосвязь преходящего и вечного и их соотношение различно. В экспозиции или завязке проводится локализация событий во времени и в пространстве. Хронологическая локализация осуществляется посредством обстоятельства времени, например, «давным-давно» и «много лет тому назад» (при большой временной отдаленности сюжета), «когда-то», «много лет тому назад», «некогда», «однажды» или при-

даточных времени, например, «в то время, когда собор святого Стефана был еще скромной церквушкой...» (австрийская легенда «Липа у собора святого Стефана»). Изображенное в завязке продолжающееся состояние или действие героя обеспечивает незамкнутость легенды. В развитии действия линейное и циклическое время используются при описании повседневной жизни человека и его деятельности. Основным и устойчивым измерением линейного времени является день. Для усиления наглядности и эффекта присутствия рассказчик легенды использует в повествовании такие междометия, как «тут», «вот».

В кульминации и в концовке (если кульминация и концовка совпадают) изображается проявление вечного в преходящем посредством чуда. Так, в вышеуказанной легенде игла превращается из обычной в золотую. Русская легенда «Чудо на мельнице» завершается чудесным умножением муки, которое не прекращается, поскольку не прекращается молотьба. Топонимы в концовке легенды и указание на время повествования по отношению ко времени рассказчика обеспечивают связь времен и незамкнутость композиции текста. Незамкнутость концовки усиливает причастность читателя к изображаемому. В концовке легенды редко встречается назидание, а если оно и появляется, то не замыкает текст. Концовка иногда относится ко времени рассказчика и представляет собой обращение к слушателю. Например, английская легенда на шотландском диалекте «Тюлень, который помнил добро» имеет такую концовку: «Таков рассказ о тюленихе, которая помнила добро. Я желаю каждому помнить, что такое добро, так же хорошо, как эта тюлениха» [10].

Пространство и время в народной легенде тесно связаны с действием. Чудо в легенде, как правило, совершается мгновенно. В момент чудотворения и при описании действий некоторых положительных героев временные и пространственные ограничения иногда снимаются. В ряде легенд присутствует хронотоп пути, который, занимает обычно один день, исключая легенды о путешествиях – миссионерских или в «иной» мир.

Временная связь событий в легенде иногда проявляется в ретроспективном совмещении последующего с прошедшим. Прошлое воспроизводится в будущем, а герои при этом иногда меняются местами. В испанской легенде «Нищего приюти» одной зимней ночью некий идальго отказал в приюте нищему старику, но вскоре он сам оказался в его положении, и сельчане относятся к нему так же, как он поступил ранее сам. Встреча с Иисусом Христом приводит его к раскаянию. В вышеуказанной английской легенде рыбак Магнус Муир забирает детенышей тюленихи, но тут же возвращает их обратно матери, а через много лет благодарная тюлениха доставляет застигнутого приливом Магнуса и его улов на берег.

В некоторых легендах повествуется о чудесном преодолении пространства, выступающего как препятствие. В испанской легенде идальго мгновенно переносится из леса в церковь, а в английской легенде Магнус переносится тюленихой с затопленного участка берега на безопасное место.

Хронотоп в легенде соответствует ее главному композиционному принципу – параллелизму. Особенно наглядно эта взаимосвязь проявляется в повествованиях, где сообщается о чудесном поведении животного. В английской легенде тюлениха, так же как и Магнус, обзаводится потомством и стареет.

Во многих легендах изображается хождение Иисуса Христа и апостолов по земле, представленное как эпизод их земной жизни. Из-за отсутствия рет-

роспекции в повествовании происходит пространственно-временное смещение действия в страну и место проживания рассказчика. Иисус Христос и апостолы посещают некоего человека и затем идут дальше. В ряде легенд указанный сюжет трансформируется в повествование о внезапном появлении или исчезновении Иисуса Христа, ангела или святого.

Как показывает проведенное исследование, пространство и время в христианской легенде обладает такими же признаками, как и многие другие жанры фольклора, хотя функция этих признаков в легенде определяется ее религиозной направленностью, включающей установку на достоверность повествуемого. Единство преходящего и вечного, однородность времени и недискретность пространства, открытость легендарного сюжета во времени и пространстве способствуют целостному изображению мира и человека, умиротворенному, радостному и праздничному ощущению вечного бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шеваренкова Ю.М. Исследования в области русской фольклорной легенды. – Нижний Новгород, 2004. – С. 23.

2. Елеонская Е.Н. Сказка о Василисе прекрасной и группа однородных с нею сказок // Елеонская Е.Н. Сказка, заговор и колдовство в России. Сб. трудов. – М., 1994. – С. 57.

3. Райкова И.Н. Русская устная проза о «справедливом» царе в свете проблемы разграничения жанров // Славянская традиционная культура и современный мир. – Вып. 2. – М., 1987. – С. 58.

4. Br.Grimm. Vorrede der Bruder Grimm zum ersten Band // Br. Grimm. Deutsche Sagen. – Berlin, 1983. – S. 2. Здесь и далее цитаты иноязычных текстов приводятся в переводе автора настоящей статьи.

5. Das krause Bäumchen. // Boehemühl E. Das goldene Spinnrad. Niederrheinische Sagen, Märchen und Legenden. – Duisburg, 1960. – S. 45.

6. «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды. Составление и комментарии О.В.Беловой. – М., 2004. – С. 26.

7. Черванева В.А. Квантитативный аспект фольклорно-языковой картины мира (количественные характеристики концептов пространства и времени в их объективации вербальными средствами русской волшебной сказки). – Воронеж, 2003. – С. 16.

8. Коробова А.В. Духовные стихи о Страшном Суде: поэтика и композиционные типы. // Поэтика фольклора. Сборник статей. К 80-летию юбилею профессора Владимира Прокопьевича Аникина. М., 2005. С. 140.

9. Неклюдов С.Ю. Время и пространство в былинке // Типология фольклора. – М., 1972. – С. 45.

10. The selkie that deud no' forget // Marwick E.W. The folklore of Orkney and Shetland. – Totowa, 1975. – P. 154.

Т.И. Дронова

ПЛАТОНОВСКИЙ КОД РОМАНА Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ЮЛИАН ОТСТУПНИК»

Имя Платона, названия его произведений, цитаты из его текстов сопровождают читателя романа «Юлиан Отступник» на протяжении всего повествования о римском императоре IV в. н.э. Более того, писатель обращается к имени Платона в финале произведения, отличающемся особой смысловой насыщенностью с точки зрения репрезентации авторской философско-исторической концепции. Таким образом, платоновский текст в романе принадлежит и сфере героя, и сфере автора, он причастен и конкретно-историческому и метаисторическому планам повествования. Представляется необходимым исследовать смысло- и текстопорождающие функции платоновского претекста в «Юлиане Отступнике» с точки зрения жанрового потенциала историософского романа Д.С. Мережковского.

В немногочисленных современных работах о романе «Юлиан Отступник» платоновская тема возникает в контексте разговора об историческом прототипе героя Мережковского – Флавии Клавдии Юлиане (331–363, император с 361 по 363), в связи с проблемой трансформации писателем мировоззрения «реальной» личности. Так, Г.Н. Храповицкая в статье «Три Юлиана», ссылаясь на авторов исторических исследований, вводит сведения о характере философской позиции императора: «В трудах Платона Юлиан видел философское объяснение мироздания, чего не находил ни в Библии у Моисея, обращенной лишь к иудеям, где стремление людей к познанию добра и зла объявлялось грехом, ни в языческих культах, мифы которых называл “чудовищными и неправдоподобными”. Особенно привлекала Юлиана в трудах Платона идея гармонии, которая является залогом бессмертия. Под влиянием Платона создана его троичная система мироздания. Не менее сильно воздействие на него Плотина и его триады ум – душа – космос. В центре системы самого Юлиана – Солнце. Материальное светило Солнце – податель жизни на земле и центр небесной гармонии – (по Юлиану) только зримый образ другого – невидимого. Мир чувственный и Солнце в нем неизмеримо далеки от этого невидимого высшего мира философского умозрения. Между ними находится посредник – Царь-Солнце, через которого совершенства высшего мира перемещаются в мир чувственный. Система Юлиана довольно туманна, в ней немало мистики, идущей от его учителей Максима и Либания, но ее этический смысл заключен в стремлении к свету разума и одухотворенной красоте» [1].

В качестве свидетельства влияния Платона на образ мыслей императора, отступившего от христианства, Г.Н. Храповицкая приводит фрагмент записей историка Аммиана Марцеллина, участника персидского похода, зафиксировавшего слова умирающего Юлиана: «Я проникнут общим убеждением философов, что дух много выше тела, и представляю себе, что всякое отделение лучшего элемента от худшего должно давать радость, а не скорбь» [2].

Комментарий автора статьи к данной цитате относится не к ее репрезентации в тексте романа, а к проблеме бессмертия души у Платона: «Это аспект, где смыкаются идеи Платона с идеями христиан, в немалой степени зависящими

от учения греческого философа» [3]. Отметим, что диалог «Федон», в котором обсуждается проблема бессмертия души и на который, судя по всему, сориентирована речь Юлиана, записанная историком, ни разу не упоминается в романе Мережковского. Но, не будучи назван «по имени», этот диалог присутствует в нем на уровне подтекста (благодаря системе лейтмотивов, отсылающих к данному источнику) и в тексте предсмертной речи Юлиана: «<...> я радуюсь, как верный должник, возвращая природе жизнь, – и нет в душе моей ни скорби, ни страха; в ней только тихое веселие мудрых, предчувствие вечного отдыха <...>» [4].

Предсмертная речь Юлиана, записанная Аммианом Марцеллином, текстуально ближе словам Сократа, сказанным накануне смерти («Федон»), нежели «звучащая» у Мережковского. Романного Юлиана вдохновляет пример мужественного поведения Сократа перед смертью. Но философская позиция героя, «проговариваемая» им на протяжении всего произведения, ориентирована не только на разум, но и на веру. В свете платоновских идей последняя нередко выглядит как ложная. Платоновский код, введенный художником-мыслителем в романное повествование, позволяет читателям понять авторскую оценку поступков героя, не получившую словесного воплощения в повествовании.

Факт исторической убедительности/достоверности появления платоновского текста в романе об императоре Юлиане, установленный Г.Н. Храповицкой, весьма важен для понимания особенностей романного мышления Д.С. Мережковского. Но это лишь начальный этап изучения проблемы. Известно стремление Мережковского-романиста к полноте освоения исторических и литературных источников и, более того, к их «массированному» цитированию в произведениях. Это относится и к первому роману писателя [5]. Но специфика художественно-исторического повествования Д.С. Мережковского может быть постигнута лишь на путях осмысления принципов отбора и характера цитирования претекстов, а также в процесс выявления их содержательных и структурообразующих функций в произведении.

Выбор Платона в качестве «постоянного спутника» центрального персонажа романа «Юлиан Отступник», как мы уже убедились, не случаен. Мережковский создает на материале судьбы римского императора «роман сознания», в котором фабульный план задается биографией, но основными моментами, привлекающими заинтересованное внимание автора, являются поиски истины героем.

Создавая роман о римском императоре, «философе на троне» [6], Мережковский-художник не отказывается от традиционного для романа воспитания рассказа о годах ученичества. Писатель показывает, что отношение героя к Платону формируется под влиянием двух его учителей: язычника Мардония, открывшего Юлиану красоту античности (Гомер, Апология Сократа), и монаха Европия, с ожесточением разоблачавшего «ложную мудрость» Эллады. Отметим, что даже в тех случаях, когда введение имени Платона имеет, на первый взгляд, сугубо «служебный» характер – знакомит читателя с истоками мировоззрения героя и культурно-исторической атмосферой времени, – оно этой ролью не исчерпывается. Не реализованный в данной точке художественного пространства смысловый потенциал цитаты может получить в романе развитие благодаря системе лейтмотивов. При этом из плана героя он переводится в

план автора, обретая ключевое значение для воплощения философско-исторического смысла произведения. В качестве примера приведем первое упоминание имени Платона в начале романа, которое «рифмуется» с последним упоминанием философа в финальной главе.

В III главе I части романа имя Платона вводится в связи с информацией об антиподах, о которых «Юлиану случилось заикнуться» на уроке Евтропия. Название диалога «Тимей», в котором идет речь об антиподах, не вводится в повествование, но для знающего читателя вместе с этой точечной цитатой в текст романа входит платоновский вариант сотворения мира, на основании которого ранние христианские мыслители делали вывод, что из языческих философов Платон ближе всех подошел к христианству. Это представление о роли Платона как предтечи нового, христианского мышления выводится на поверхность в финальной XXI главе II части романа со ссылкой на Климента Александрийского. В диалогической форме, также отсылающей к Платону, автор романа подводит итог своим размышлениям о смысле духовных исканий Юлиана для будущего. Показательно, что повествователь высказывает итоговое суждение о герое через модифицированную цитату христианского теолога и писателя, стремившегося к синтезу эллинской философии и христианской веры:

«– Да, ты рожден историком, Аммиан, бесстрастным судьей нашего страстного века. Ты примиришь две враждующих мудрости, – проговорила Арсиноя. – Не я первый, – возразил Аммиан. Он встал, указывая на пергаментные свитки творений великого христианского учителя: – Здесь всё это есть, и еще многое, лучшее, – чего я не сумею сказать; это *Стромата* Климента Александрийского. Он доказывает, что вся сила Рима, вся мудрость Эллады только путь к учению Христа; только предзнаменования, предчувствия, намеки; широкие ступени, Пропилеи, ведущие в Царствие Божие. Платон – предтеча Иисуса Галилеянина. – Эти последние слова об учении Климента <...> поразили Анатолия: как будто вдруг вспомнил он, что всё это уже когда-то было <...>» (I, 335). Отметим появление еще одного платоновского мотива: знания как припоминания – не прямой цитаты из диалога «Федон», так же как и «Тимей», ни разу не названного в тексте романа, но играющего роль одного из источников лейтмотивной структуры романа.

Таким образом, имя Платона уже при первом упоминании его идей, «задает» два уровня повествования. Один из них реализуется непосредственно в сюжете и является способом воссоздания культурно-исторической атмосферы времени, в сопротивлении которой формируется личность персонажа. Другой предстает на уровне лейтмотивной структуры, является кодом, «расшифровать» который предстоит читателю.

Сюжетная сцена, раскрывающая взаимоотношения ученика с нелюбимым учителем, выстраивается вполне традиционно. Автор домысливает те характеристики, которыми учитель-монах мог наделить философа-язычника: «– И от кого ты слышал, дражащий, об антиподах? <...>Знаю, знаю, у старого глупца Платона кое-что о них говорится <...> Монах с ожесточением напал на всех мудрецов Эллады <...> старика Пифагора, «выжившего из ума», обвинял в бесстыдной дерзости; о бреднях Платона, казалось ему, и говорить не стоит; он просто называл их «омерзительными»; учение Сократа – «безрассудным». – Почитай-ка о Сократе у Диогена Лаэртца, – сообщал он Юлиану злорадно, – найдешь, что он был ростовщиком; кроме того, запятнал себя гнуснейшими

пороками, о коих и говорить непристойно» (I, 17).

Мотив Платона (подлинного учителя Юлиана) вводится через его развертывание в системе лейтмотивов. Расстилающаяся над сюжетом лейтмотивная структура позволяет Мережковскому вывести повествование за пределы конкретно-исторической эпохи в метаисторический план. Подобный способ организации текста исторического по материалу романа вел к созданию нетрадиционного жанрового образования – философско-исторического романа.

Юлиан изображается в романе как «ученик Платона», наследующий его представления о принципах жизни философа: он воздержан в еде и питье, не заботится о внешнем благообразии, стремится быть рассудительным и мудрым, но, главное, его жизнь подчинена поиску истины. В тех же случаях, когда императору изменяет «разум», например, во время военного совета, на котором он принимает трагическое решение «сжечь корабли», Саллюстий упрекает его как «ученика», забывшего уроки «учителей»: «Ты говорил с нами <...> не как ученик Сократа и Платона. Мы можем извинить слова твои только минутным раздражением, которое омрачает твой божественный ум...» (I, 302). Этот же критерий, на основании которого близкие друзья Юлиана оценивают его поступки, автор предлагает читателю. Он не высказывает прямых суждений о заблуждениях своего героя. Одной из не прямых форм выражения авторской позиции является создание перенасыщенного раствора платоновских идей, вводимых, как правило, в текст через точечные цитаты.

Повествуя о духовном становлении своего персонажа, писатель не упускает «ни единой» возможности включить информацию о чтении будущим (или правящим уже) императором книг философа. Особенно насыщено с данной точки зрения начало романа, посвященное детству и отрочеству Юлиана. В ряде случаев автор называет те произведения, которые в данный момент читает герой: «Юлиан, лежа на мху, читал «Пир» (I, 21); «Он сел на корни платана, не вынимая ног из воды, открыл *Федра* и стал читать» (I, 81). Чаще мы узнаем лишь о том, что книги Платона являются настольными для Юлиана. Характерно, что тексты Платона вводятся в текст романа в соседстве с христианскими произведениями. В начале романа читатель встречается с Юлианом, который скрывает от Евтропия «Симпозион богохульного и нечестивого Платона», вложив его в пергаментный переплет «Посланий Апостола Павла» (I, 19). В конце произведения повествуется о том, что герой во время персидского похода создает «<...> обширное философское сочинение: *Против христиан* <...> Никогда не разлучался он с творениями Святых Отцов, с церковными канонами и символами соборов. На полях очень старых истрепанных свитков Нового Завета, который изучал он с не меньшим усердием, чем Платона и Гомера, рукой императора начертаны были язвительные заметки» (I, 280).

На протяжении всего романа «Юлиан Отступник» авторский текст развертывается «в присутствии Платона», что задает, по нашему мнению, определенный код прочтения/интерпретации не только событий жизни героя, но и изображаемой исторической реальности в ее связях с будущим.

Как мы уже видели, в роли «генератора смыслов» (Ю. Лотман) в романе Д.С. Мережковского выступают не только развернутые, но и точечные, не только точные, но и модифицированные цитаты. Рассмотрим два наиболее выразительных с точки зрения смысло- и текстопорождения случая цитирования в романе «Юлиан Отступник» платоновских текстов.

Юлиан отправляется в укромное место – пещеру, чтобы читать диалог «Пир» (об эросе): «Юлиан, с книгой Платона, направился в уединенную пещеру, недалеко от обрыва. Там стоял козлоногий Пан, игравший на свирели, и маленький жертвенник. В каменную раковину струилась вода из львиной пасти. Вход был заткан желтыми розами; между ними виднелись холмы пустыни, туманно-голубые, волнообразные, как море; запах роз наполнял пещеру <...> Слышно было жужжание пчел в темном теплом воздухе. Юлиан, лежа на мху, читал «Пир»; многого не понимал; но прелесть книги была в том, что она запретная» (I, 20–21). Подробным описанием пещеры художник достигает иллюзии достоверности, создает ощущение сиюминутности происходящего. Тем самым ему удается преодолеть временную дистанцию, отделяющую читателя от романного настоящего. Но «соседство» пещеры и платоновского текста, с которым знакомится герой, рассчитано, на наш взгляд, на «припоминание» читателем центрального мифа Платона о пещере, символический смысл которого раскрывается в VII книге «Государства».

Человеческая природа, рассматриваемая Платоном с точки зрения просвещенности и непросвещенности, уподобляется философом находению «в подземном жилище наподобие пещеры»: С малых лет находящиеся в оковах, узники не могут двинуться с места. Они «обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная <...> невысокой стеной, вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол <...> за этой стеной другие люди несут различную утварь, держа ее так, что она видна поверх стены» [7]. По Платону, находясь в подобном положении, люди видят лишь тени, отбрасываемые огнем на расположенную перед ними стену пещеры, считая, что они «дают названия именно тому, что видят». Освобожденный от оков узник «не в силах будет смотреть при ярком сиянии на те вещи, тень от которых он видел раньше», и будет продолжать считать, что то, что он видел в пещере, «достовернее тех вещей, которые ему показывают» [8]. При выходе на свет приближение к подлинному бытию должно быть постепенным: «Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем – на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом – на самые вещи; при этом то, что на небе, и самое небо ему легче было бы видеть не днем, а ночью, то есть смотреть на звездный свет и Луну, а не на Солнце и его свет» [9].

Не вводя в текст романа прямых цитат, Мережковский «прошивает» его платоновскими мотивами (пещеры, света, тени, воды, лестницы и др.). Эти мотивы, развивающиеся на протяжении всего романа, включая и «описательное» повествование, подчинены стилевой формуле автора, «генерализующей, заостряющей» цели [10]. Поиск героем Мережковского пути вверх, к Солнцу (истине и жизни), сопровождаемый блужданиями, выбором ложных ориентиров, оценивается в повествовании не только через слово героев-резонеров, выразителей авторской концепции, но и через систему платоновских образов-символов. Сотворчество читателя является условием «адекватного» прочтения романа.

Способ, избираемый художником в XII главе I части романа для введения диалога Платона «Федр» (в котором речь идет об эросе, о красноречии, о взаимоотношении идей и вещей), позволяет ему «материализовать» идею «вечного

возвращения». Юлиан приходит на то место, где происходит действие диалога, «предваряя» действия, описанные Платоном: «Юлиан, сняв обувь, босыми ногами вошел в мелкие воды Иллиса. Пахло распускающимися цветами винограда; в этом запахе уже было предвкусие вина – так в первых мечтах детства – предчувствие любви. Он сел на корни платана, не вынимая ног из воды, открыл *Федра* и стал читать: “Повернем в ту сторону, пойдём по течению Иллиса. Мы выберем уединенное место, чтобы сесть. Не кажется ли тебе, Федр, что здесь воздух особенно нежен и душист, и что в самом пении цикад есть что-то сладостное, напоминающее лето. Но что больше всего мне здесь нравится, это высокие травы”. Юлиан оглянулся: всё было по-прежнему – как восемь веков назад: цикады начинали свои песни в траве. “Этой земли касались ноги Сократа”, – подумал он и, спрятав голову в густые травы, поцеловал землю» (I, 81). Отметим, что в дальнейшем повествовании (на уровне сюжета и мотивной структуры) получают развитие темы, обсуждаемые в процитированном Юлианом диалоге Платона.

Одной из функций данной платоновской цитаты является вербализация концепции времени, определяющей структуру историсофского романа Мережковского. С одной стороны, ее введение служит усилению атемпоральности повествования, переводу его из конкретно-исторического в метаисторический план; с другой, обнаруживается, что точных совпадений у нынешних событий с событиями прошлого нет.

Используя не прямые формы высказывания авторской позиции, в ряду которых одно из ведущих мест занимает обращение к «чужому слову», Д.С. Мережковский создает романное повествование, в котором разножанровые составляющие создают многоуровневое смысловое пространство текста. Повествовательные стратегии создателя трилогии «Христос и Антихрист» обусловлены, на наш взгляд, новым пониманием истории и новым художественным зрением, формирующимся в творчестве писателя.

Позиция Мережковского-романиста определяется стремлением найти в минувшем предвестия современных поисков смысла исторического существования. Все, что является результатом духовных исканий человечества, включая и заблуждения, имеет, с его точки зрения, ценность для будущего. В романах писателя постижение смыслов – главное дело человека и человечества на пути к осуществлению Божественного замысла. Религиозные деятели, философы, писатели, играющие в современном мире ту же роль, что пророки в древнем, являются, по Мережковскому, посредниками между Богом и людьми: помогают проникать в смысл истории. Для автора трилогии «Христос и Антихрист» история – это прежде всего духовная жизнь человечества, запечатленная в словесных произведениях и артефактах. Создатель историсофского романа относится к истории как к «Книге» (своду текстов), нуждающихся в герменевтической процедуре. Причем – в его понимании – текстами, требующими сопереживания, осмысления, интерпретации, оказываются не только исторические источники, религиозные трактаты, философские труды, художественные произведения, но и целостные «тексты-культуры» – Античность, Возрождение, Петровская эпоха.

Творчество Д.С. Мережковского оценивалось современниками как «вторичное», «книжное» в силу ориентированности на интерпретацию уже имеющих в культуре смыслов. По мнению В. Розанова, «по совокупности своих

даров и средств г. Мережковский – комментатор. Свои собственные мысли он гораздо лучше выскажет, комментируя другого мыслителя или человека <...>» [11]. Данное суждение, высказанное по поводу книги «Л. Толстой и Достоевский», справедливо и по отношению к романному наследию писателя. И дело не только в насыщенности его произведений цитатами из различных источников и их интерпретации в свете собственной историософской концепции, в чем неоднократно упрекали автора в критике. Метод «комментированного чтения» текстов является неотъемлемой частью его рецепции пришлого. Автор трилогий «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя» стоит у истоков характерного для культуры XX столетия отношения к истории как к своеобразному художественному тексту.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Храповицкая Г.Н. Три Юлиана // Филологические науки. – 1996. – № 5. – С. 16.
2. Марцеллин Аммиан. История. – Киев, 1907. – Вып. 2. – С. 247.
3. Храповицкая Г.Н. Указ. соч. – С. 19.
4. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М.; СПб., 1911. Т.1. – С. 319-320. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте статьи в круглых скобках.
5. См.: Соболев А.Л. Мережковский в работе над романом «Смерть богов. Юлиан Отступник» // Д.С. Мережковский: мысль и слово. – М., 1999.
6. В этом аспекте интересно суждение С.С. Аверинцева о том, что Юлиан Отступник – это «философствующая риторика», что «без Юлиана духовная драма исхода языческого платонизма немислима». (Аверинцев С.С. Античная риторика и судьба античного рационализма // Аверинцев С.С. Образ античности. – СПб., 2004. – С. 25).
7. Платон. Государство // Платон. Диалоги. – М., 2005. – С. 255.
8. Там же. – С. 256.
9. Там же. – С. 257.
10. Белоусова Е. Укрупняющий характер лейтмотивов Д. Мережковского (Трилогия «Христос и Антихрист») // XX век. Литература. Стиль. – Екатеринбург, 1999. – Вып. IV. – С. 187.
11. Розанов В. Новая работа о Толстом и Достоевском // Новое время. – 1900. – № 8736 (24 июня).

С.Т. КОЛЬРИДЖ И М.Ю. ЛЕРМОНТОВ (К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ)

В 1832 году М.Ю. Лермонтов, переживший увлечение Н.Ф. Ивановой, создал большой цикл обращенных к ней любовных лирических стихотворений, причем в двух из них – «Время сердцу быть в покое...» и «Романс» («Стояла серая скала на берегу морском...») [1] – возникал весьма необычный образ расторгнутых стихиями утесов, подобных навсегда разлученным возлюбленным: «Слишком знаем мы друг друга, // Чтоб друг друга позабыть. // Так расселись под громами // Видел я, в единый миг // Пощаженные веками // Два утеса береговых; // Но приметно сохранила // Знаки каждая скала, // Что природа соединила, // А судьба их развела» («Время сердцу быть в покое...») [2]; «Стояла серая скала на берегу морском; // Однажды на чело ее слетел небесный гром. // И раздвоил ее удар, – и новою тропой // Между разрозненных камней течет поток седой. // Вновь двум утесам не сойтись, – но все они хранят // Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд. // Так мы с тобой разлучены злословием людским, // Но для тебя я никогда не сделаюсь чужим. // И мы не встретимся опять <...>» («Романс» («Стояла серая скала на берегу морском...»); т. 1, с. 417).

Ранние стихотворения Лермонтова, в том числе и процитированные нами, еще на рубеже XIX-XX вв. привлекли внимание исследователей. В частности, была установлена автореминисценция из стихотворения «Время сердцу быть в покое...» в лермонтовском послании «К*» («Я не унижусь пред тобою...»), относящемся все к тому же 1832 г.: «К чужим горам, под небо юга // Я удаюсь, может быть; // Но слишком знаем мы друг друга, // Чтобы друг друга позабыть» (т. 1, с. 411) [3]. Впоследствии эта переключка была объяснена адресованностью обоих произведений Наталье Федоровне Ивановой. Также исследователями была установлена соотнесенность первых шести строк стихотворения «Время сердцу быть в покое...» с началом стихотворения Дж. Г. Байрона «Lines inscribed: on this day I complete my thirty-sixth year» («В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет», 1824) [4].

Б.В. Нейман в 1915 г. впервые обратил внимание на образ расторгнутых стихиями утесов, отметив, что он характерен и для более позднего творчества Лермонтова [5]. Действительно, в шестой главе поэмы «Мцыри» (1839) можно встретить описание двух скал, разделенных потоком и тщетно ожидающих соединения: «Я видел груды темных скал, // Когда поток их разделял, // И думы их я угадал: // Мне было свыше то дано! // Простерты в воздухе давно // Объяты каменные их, // И жаждут встречи каждый миг; // Но дни бегут, бегут года – // Им не сойтись никогда!» (т. 2, с. 82).

Образ расторгнутых стихиями утесов впервые возникает в фантастической поэме английского романтика С.Т. Кольриджа «Кристабель» («Christabel», 1797–1802), впечатляющей своим трагизмом, зловещей колдовской атмосферой, загадочной, таинственной печалью. Несмотря на то что поэма была не завершена, Кольридж относил ее к числу своих наивысших достижений, обусловленных новизной творческих подходов и эстетических критери-

ев. Имея предшественников среди «елизаветинцев», английский романтик вместе с тем искренне считал, что создал для «Кристалель» новый поэтический размер, характеризующийся соблюдением числа ударений в стихе (их всегда четыре) и при этом нарушением чередования ударных и безударных слогов, варьированием их общего количества от семи до двенадцати.

Тонический стих помогал Кольриджу точнее передать авторские мысли, показать трансформацию внутреннего мира лирических персонажей. Действие поэмы, происходившее в некоем средневековом прошлом, было освобождено от эмпирической реальности, «одинаково независимо от хронологии, от географии, от логики здравого смысла, от традиционной морали» [6]. Спасая ночью в лесу жестокую ведьму Джеральдину, прекрасная Кристалель не могла себе и представить, что позволяет тем самым вторгнуться в ее повседневный мир силам коварства и зла. Свою ошибку Кристалель осознала лишь тогда, когда коварная Джеральдина оплела чарами ее отца, заявив, что она является дочерью его старого друга, с которым он поссорился. Торжество зла над доверчивым добром было неминуемым, что, однако, представлялось невысказанным самому английскому поэту, искавшему в божественном промысле неисповедимые пути к человеческому совершенству. Видимо, по этой причине фантастическая поэма «Кристалель» так и осталась незавершенной.

Свой внутренний разлад с миром, личную трагедию Кольридж точно передавал в стихах о невозможности соединения утесов, однажды разделенных ударом грома, причем с утесами ассоциировались люди, чью «верность» отравили «нашептывающие языки»: *«Alas! they had been friends in youth; // But whispering tongues can poison truth; // And constancy lives in realms above; // And life is thorny, and youth is vain; // And to be wroth with one we love // Doth work like madness in the brain. // But never either found another // To free the hollow heart from paining – // They stood aloof, the scars remaining, // Like cliffs, which had been rent asunder; // A dreary sea now flows between, – // But neither heat, nor frost, nor thunder, // Shall wholly do away, I ween, // The marks of that which once hath been»* (С.Т. Кольридж) [7] – «Увы! они были в юности друзьями, // Но нашептывающие языки могут отравить верность, // А постоянство живет лишь вверху, на небесах, // И жизнь полна шипов, и юность тщетна, // И гнев на того, кого мы любим, // Действует, как безумие... // Но уже больше никогда не находил один другого, // Чтобы освободить опустевшее сердце от страданий, – // Они стояли вдали, с незажившими язвами, // Как два утеса, что оторвались друг от друга; // Угрюмое море течет теперь между ними, // Но ни зной, ни холод, ни гром // Не изгладят вполне, я думаю, // Следов того, что было когда-то» (подстрочный перевод г. Кормана) [8].

Именно это, одно из наиболее сильных сравнений С.Т. Кольриджа, было взято впоследствии Дж.Г. Байроном в качестве эпиграфа к стихотворению «Прощай» («*Fare thee well! And if for ever...»*, 1816). Произведение было обращено Байроном к своей супруге, в девичестве Аннабелле Милбэнк (Annabella Milbanke). Несчастливо сложившаяся семейная жизнь послужила формальным предлогом для открытого преследования Байрона представителями высшего общества, недовольными выступлением поэта в палате лордов и распространением в списках сатирической оды. В результате Байрон порвал с женой и был вынужден покинуть родину навсегда, а стихотворение «Прощай», сохранившее крик души поэта, сожаление о потерянной любви, получило скан-

дальнюю огласку, хотя, по-видимому, и не предназначалось для широкой публики. Тема когда-то единых, а затем расторгнутых стихиями двух утесов, с которыми сравниваются расставшиеся супруги, предложенная Кольриджем в поэме «Кристабель», опубликованной как раз в 1816 г., как видим, затронула Байрона. И хотя у Кольриджа с утесами сопоставляются не любовники, а друзья («And thus it chanced, as I divine, // With Roland and Sir Leoline. // Each spake words of high disdain // And insult to his heart's best brother: // They parted – ne'er to meet again!» [9]), в целом это сравнение аллегорически характеризует человеческую разобщенность.

В переводе И.И. Козлова, напечатанном в № 18 «Отечественных записок» за 1823 г., стихотворение Байрона «Прощай» предстало элегией сентиментально-романтического склада – «Прости. Элегия лорда Байрона на разлучение супругов». Байроновский образ сильной и протестующей личности трансформировался у Козлова в фигуру сентиментального любовника, сокрушающегося о собственной судьбе, любовной неудаче. Перевод эпиграфа, взятого из Кольриджа, ввиду упрощения стихотворного построения и увеличения количества строк с четырнадцати до двадцати двух, во многом утратил свою образность, однако при этом был весьма близок оригиналу. Вместе с тем ключевые фразы Кольриджа «Но нашептывающие языки могут отравить верность» и «Угрюмое море течет теперь между ними», переведенные соответственно как «Но их злодеи разлучили» и «Их бездна с ревом разлучает», обрели неопределенное значение у Козлова: «Была пора – они любили, // Но их злодеи разлучили; // А верность с правдой не в сердцах // Живут теперь, но в небесах. // Навек для них погибла радость: // Терниста жизнь, без цвета младость, // И мысль, что розно жизнь пройдет, // Безумства яд им в душу льет. // Но в жизни, им осиротелой, // Уже обоим не сыскать, // Чем можно б было опустелой // Души страданья услаждать; // Друг с другом розно, а тоскою // Сердечны язвы все хранят, – // Так два расторгнутых грозою // Утеса мрачные стоят: // Их бездна с ревом разлучает, // И гром разит и потрясает, – // Но в них ни гром, ни вихрь, ни град, // Ни летний зной, ни зимний хлад // Следов того не истребили, // Чем некогда друг другу были» [10].

Откуда же заимствовал М.Ю. Лермонтов столь полюбившийся ему образ двух разлученных утесов – из оригинала С.Т. Кольриджа или из его интерпретаций Дж.Г. Байроном, И.И. Козловым? В стихотворении «Время сердцу быть в покое...» нет соответствий ни словам о «нашептывающих языках, отравляющих верность», ни мысли Кольриджа о том, что «уже больше никогда не находил один другого». Вместе с тем в «Романсе» имеют соответствия обе строки («Так мы с тобой разлучены злословием людским», «И мы не встретимся опять»), а в «Мцыри» – вторая из них («Им не сойтись никогда!»).

Если в стихотворении «Время сердцу быть в покое...» Лермонтов, подобно Кольриджу в «Кристабели», от характеристики человеческих отношений переходит к описанию двух утесов, то в «Романсе» и «Мцыри» структура изложения материала предстает совершенно противоположной: от описания утесов мысль поэта плавно перетекает к разлученности некогда близких друг другу людей. В оба стихотворения М.Ю. Лермонтова введен мотив верности былой любви, отсутствующий у Кольриджа (как, впрочем, и в «Мцыри»), но имеющий принципиальное значение для ивановского цикла: «Слишком знаем мы друг друга, // Чтоб друг друга позабыть» («Время сердцу быть в покое...»; т. 1,

с. 405); «Но для тебя я никогда не сделаюсь чужим» («Романс» («Стояла серая скала на берегу морском...»)); т. 1, с. 417). Объективный рассказ Кольриджа был перенесен Лермонтовым в сферу личных любовных переживаний (например, «Увы! они были друзьями молодости» у Кольриджа и «Слишком знаем мы друг друга» у Лермонтова).

Бесспорно, стихотворение Лермонтова было ближе английскому первоисточнику, нежели его русскому переводу, выполненному И.И. Козловым. Строки, обретшие у Козлова неясный смысл, сохраняют у Лермонтова свежесть и оригинальность замысла английского романтика; к примеру, стихи «Угрюмое море течет теперь между ними» и «...нашептывающие языки могут отравить верность» в «Кристабель» Кольриджа переданы Лермонтовым в «Романсе» («Стояла серая скала на берегу морском...») много точнее, нежели Козловым, – «Между разрозненных камней течет поток седой» и «Так мы с тобой разлучены злословием людским». Вместе с тем Лермонтов сохранил стихотворный размер английского подлинника – четырехстопный ямб – только в поэме «Мцыри», тогда как в других произведениях использовал четырехстопный хорей («Время сердцу быть в покое...») и семистопный ямб («Романс» («Стояла серая скала на берегу морском...»)).

Ни одно из трех произведений Лермонтова, содержащих аллюзии из «Кристабель», не имеют никаких иных переключек с оригиналом Кольриджа, кроме аллюзий из поэтического фрагмента, ставшего эпиграфом к стихотворению Байрона. Вероятно, именно благодаря этому эпиграфу образ двух разлученных утесов стал известен и близок Лермонтову. Пути собственного развития русского поэта и потребности его творчества во многом обусловили необходимость подобного заимствования на основе совпадения принципиально значимых черт.

Таким образом, Лермонтов познакомил российского читателя с характерным символическим образом из незавершенной фантастической поэмы Кольриджа, преломленным через Байрона. Обогащая поэтику русской литературы, образ двух разлученных утесов помогал и более глубокому пониманию внутренних исканий и борений Кольриджа, устремленного к тому соединению идеального и реального миров, которое, с романтических позиций, только и может являть собой цель земного существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Точка зрения И.Л. Андроникова о вхождении «Романса» («Стояла серая скала на берегу морском...») в ивановский цикл разделяется не всеми исследователями. См., например: Аринштейн Л.М. Романс («Стояла серая скала на берегу морском...») // Лермонтовская энциклопедия. – Л., 1981. – С. 473.

2. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1975. – Т.1. – С. 405. Далее цитаты по этому изданию даются в тексте статьи посредством указания тома и страницы.

3. Подробнее об этом см.: Андроников И.Л. Я хочу рассказать вам...: Рассказы, портреты, очерки, статьи. – М., 1962. – С. 140.

4. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. – Л., 1924. – С. 48-49; Федоров А.В. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. – М., 1941. – Т. 43-44. – С. 181-182; Он же. Лермонтов и литература его времени. – Л., 1967. – С. 257-258.

5. Нейман Б.В. К вопросу об источниках поэзии Лермонтова // Журнал Министерства народного просвещения. – 1915. – № 4. – С. 285-286.
6. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. – М., 1978. – С. 35.
7. Coleridge S.T. Verse and Prose. – М., 1981. – Р. 88-89.
8. Цит. по: Нейман Б.В. К вопросу об источниках поэзии Лермонтова // Журнал Министерства народного просвещения. – 1915. – № 4. – С. 285.
9. Coleridge S.T. Verse and Prose. – М., 1981. – Р. 89.
10. Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. – Л., 1960. – С. 77.

Э.В. Захаров

СЛАВЯНСКИЙ ВОПРОС В ПИСЬМАХ Ф.И. ТЮТЧЕВА Ю.Ф. САМАРИНУ

Эпистолярное наследие является отличительной чертой культурной жизни русского общества XIX века. Объективное содержание жизни Ф.И. Тютчева раскрывают его письма, на страницах которых отражены размышления о смысле жизни, о неумолимом движении времени, о проблемах современного общества. В письмах неожиданно сопоставляются самые различные явления действительности, при этом они не теряют своего неповторимого единства, вобравшего психологические черты личности и автора письма, и его адресата. Исследователи творчества Тютчева неизменно подчеркивают факт неотделимости эпистолярного наследия от лирики и публицистики поэта. При комментировании стихотворений и статей широко используются суждения, почерпнутые со страниц писем, анализ которых позволяет установить последовательность построения идейно-художественных концепций Тютчева. Это же относится и к наследию славянофилов. При жестких цензурных требованиях к их печатным органам, многие идеи славянофильства получали свое развитие в переписке между представителями направления. Письма Ю.Ф. Самарина содержат интереснейший материал о характере взаимоотношений внутри кружка, анализ и обоснование идей по самым различным вопросам общественно-литературной жизни. Но самое ценное то, что в письмах раскрывается человек во всем многообразии его связей с окружающим миром. В наши дни возможность обращения к письмам того времени позволяет узнать авторов гораздо ближе, чем порой их знали современники. Следовательно, эпистолярное наследие становится важным документальным свидетельством как фактов межличностного общения, так и отражения реального положения вещей определенной исторической эпохи. Так, славянский вопрос в середине XIX столетия являлся одной из актуальнейших проблем, касающихся исторического будущего России. Важные аспекты обсуждавшегося вопроса представлены в немногочисленных письмах Ф.И. Тютчева Ю.Ф. Самарину.

Знакомство Тютчева с Самариным произошло в середине 1840-х годов, в то время, когда Тютчев окончательно вернулся в Россию. Но даты написания анализируемых писем ограничены временным промежутком между 1867–1869 годами, который исследователи определяют как время их сближения [1; 236]. На сегодняшний день известны пять писем Тютчева к Самарину, первое из которых опубликовано в 1931 году [6; 236], затем три – в 1988 году [1; 426–430], позже перепечатаны в академическом полном собрании сочинений поэта [2]. Последнего, пятого письма, среди них не оказалось, в виду состояния рукописи, прочтение которой весьма затруднительно. Автограф письма хранится в НИОР РГБ (Ф. 265 Карт. 202. Ед.хр. 38. Л. 7–8).

Содержание писем Тютчева передает искреннее уважение к личности Самарина. Это проявляется в неподдельном интересе к его текущим занятиям. Ощущается потребность проверки собственных убеждений мнением славянофила, более того, поэт вперед предлагает свои услуги – просит располагать им «всевластно». Подобное отношение к Самарину, говорившему о себе как о «не-

исправимом славянофиле», характеризует и позицию Тютчева. Судя по письмам, поэт полностью разделял самаринскую точку зрения, как непосредственно отражавшую идеи направления. Подтверждением тому служат общие определения: «*наша* проповедь», «*нам* следовало бы»; а когда встречается разграничение – например, предложение использовать стихотворение «на *ваших* собраниях» [3; 300] (курсив наш. – Э.З.), то здесь в первую очередь значение объясняется разделенностью пространством: Тютчев находился в Петербурге, Самарин – в Москве. Это препятствие не останавливало Тютчева, так как известный интерес поэта к политике требовал компетентной информации из первых рук, а определение собственного взгляда на славянское дело нуждалось в осмыслении всей его сложности. Именно славянский вопрос встал во главу угла внешнеполитических интересов поэта, чем характеризуется обращение к Самарину. Авторитетность последнего в этом деле бесспорна: непосредственное исследование Остзейского края [4; VII–X] и активное участие в государственном преобразовании Польши. Таким образом, анализ писем Тютчева к Самарину позволяет расширить представление о политической позиции Тютчева, как отражении динамики развития мировоззрения, проявляющемся в его лирике и публицистике. Одновременно обосновывается актуальность проблем, занимавших Самарина.

Шестидесятые годы показательны в отношениях между Тютчевым и Самариним: они являются результатом двадцатилетнего их знакомства. Последовательность рассмотрения писем определяется хронологией их написания. Письмо от 15 мая 1867 года из Петербурга самое раннее среди других [7]. Оно адресовано в Москву, где в это время находился Самарин.

Письмо является откликом Тютчева на проходивший в Петербурге Славянский съезд, куда 8 мая 1867 года прибыла славянская депутация, состоявшая из представителей различных славянских народностей Балканского полуострова и Западной Европы. Именно 15 мая славянские гости выехали в Москву: «Петербург хорошо справился со своим делом, теперь очередь за Москвой...» – Тютчев, словно эстафету, передает Самарину попечение о гостях [3; 300]. Тютчев внимательно следил за ходом съезда, непосредственно участвовал в нем. С переездом делегаций в Москву поэт перемещает собственное внимание, надеясь на продолжение развития идей по славянскому вопросу и достижение конкретных результатов. Прежде всего он выдвигает основное положение, так называемое «Grundansicht» [8], которое необходимо выяснить «как в официальных речах, так и в частных беседах», – «как славяне понимают и чувствуют свои отношения к России», в чем и «заключается разрешение задачи». Для Тютчева важно выяснить, на каком этапе находится это разрешение и, в общем, степень актуальности вопроса: «если они видят в России лишь силу – дружескую, союзную, вспомогательную, но, так сказать, внешнюю, то ничего не сделано и мы далеки от цели. А цель эта будет достигнута лишь тогда, когда они искренно поймут, что составляют одно с Россией, когда почувствуют, что связаны с ней той зависимостью, той органической общностью, которые соединяют между собой все составные части единого целого, действительно живого» [3; 300]. Для провозглашения этого тезиса в виде «философской формулы» Тютчев обращается к Самарину, чтобы придать ей «большую полноту, значение и – авторитетности». Тютчев дипломатически делится собственным пониманием сложности проблемы, так как в первую очередь ее необхо-

димо донести до «официальных представителей России» [3; 299]. Тютчев в какой-то мере намечал для Самарина последовательность действий. Не случайно Тютчев выше отмечал как важное достижение, что государь на съезде говорил по-русски. В заключении письма автор поднимается до высоты общеполитического осмысления создавшегося положения в Европе, одновременно проникая в историософское значение действительности. По мысли Тютчева, угроза для России заключается в том, что она служит делу примирения между европейскими державами и «что до сих пор мы еще не научились различать наше я от нашего не я». Тут же письмо обрывается в манере Тютчева: «Простите, дорогой Юрий Федорович, за всю эту болтовню...» [3; 301].

В письме с предельной ясностью заявлена позиция Тютчева в отношении России и славянских государств. Автором письма раскрывается значение личности Самарина по этому вопросу. Проявляются давние надежды поэта, основанные на стремлении к осознанию всеми славянами их единого родства: для Тютчева-политика давно несомненен факт противостояния России и Запада. Граница проведена, но славяне разрозненны: Тютчева потрясло отсутствие общего языка для общения на съезде, что только подтверждало обособленность славянских народов друг от друга. Тютчев стремился представить проблему с различных позиций. С одной стороны, органическое самосознание славян ведет их в направлении к необходимости живой цельности и единства с Россией, но он с горечью признает: «Сколько бедствий, вероятно, придется им пройти прежде, чем они примут эту точку зрения...» [3; 300]. Россия, по мысли Тютчева, – гарант этого объединения, как он пишет чуть ранее И.С. Аксакову: «они – дробь, а Россия – знаменатель, и только подведением под этот знаменатель может осуществиться сложение этих дробей» [1; 297]. С другой стороны, именно российское правительство становится объектом критики. Свое могущественное положение Россия употребляет в угоду своим потенциальным противникам – Пруссии и Австро-Венгрии (показательным примером чему послужила Крымская война), тогда как малые славянские народы терпят притеснения. С этой позиции следует понимать призыв различать «наше я от нашего не я», и как следствие Тютчев приводит сравнение: «человека, потерявшего сознание своей личности, называют кретином», так, по Тютчеву, «сей кретин – это наша политика...» [3; 301].

За несколько дней до послания к Самарину Тютчев отправляет письмо И.С. Аксакову [1; 296–297], фрагмент из которого цитировался выше. Оно также посвящено проходившему съезду, но носит описательный характер. Тютчев делится с ним личными размышлениями, об их приложении к действительности, главным событием которой стал съезд. В письме же к Самарину тютчевская позиция проявляется с большей активностью, сама причина обращения подчеркивает серьезное отношение к адресату: поэт видит в славянофиле проводника собственных идей. Более того, авторитет Самарина позволяет им быть еще убедительнее, так как одновременно они являются выражением и его взглядов. Именно Самарин взял на себя все заботы по приему гостей в Москве, он считал съезд важным результатом деятельности своих соратников. Подражательная А.С. Хомякова, К.С. Аксакова, он с сожалением признает в письме к Е.А. Свербеевой: «Да, наши дорогие друзья, разместившиеся на подмосковных кладбищах, не дождалась первой всеславянской сходимки в Москве» [9; 199]. Руководство съездом и обращение Тютчева дополняют факты, подтверждаю-

щие высказывание современного исследователя С.И. Бычкова о том, что после смерти Хомякова Самарин считался «одним из лидеров славянофильства» [10; 245]. По-видимому, осознание этого внушало Тютчеву уверенность в том, что его надежды на объединение славян во главе с Россией, найдут несомненное понимание и поддержку в лице Самарина и воплотятся им в обоснованном официальном документе. Подобные идеи в какой-то мере владели и Самаринным, и его отношение к съезду как первому шагу на пути сближения между славянами говорит об осознании всей сложности проблемы и необходимости последовательного ее разрешения.

Тематическим продолжением первого является письмо от 24 ноября 1867 года из Петербурга [11]. При первой публикации письмо снабжено достаточно подробным комментарием, однако, если вникаешь в особенности взаимосвязей между Тютчевым и Самаринным, контекст значительно расширяется. Большую часть письма занимает все та же интересующая Тютчева проблема, сформулированная в предыдущем письме, – «об отношении славян к России». Здесь же Тютчев высказывается об инстинктивном понимании славянами необходимости «прежде всего окунуться в Россию» для своего возрождения. В отличие от уже названных причин, препятствующих взаимопониманию славян (недостатка самосознания, ошибки внешней политики России), Тютчев на примере Чехии определяет и внутреннего врага славян – «это их так называемые интеллигенции», которые могут погубить «славянское дело, извращая его правильные отношения к России» [2; VI, 295]. Впоследствии указанная проблема проявится и в обращении к И.С. Аксакову: «инстинкт народных масс выше умозрений образованного люда» [1; 315]. Автор комментария в «Литературном наследстве» Л.Н. Кузина указывает на то, что Тютчев подразумевал под «интеллигенцией» сторонников теории австрославизма, зародившейся в среде чешской либеральной интеллигенции (ее выдвинул историк Франтишек Палацкий) [1; 427]. Опасения Тютчева вызваны собственными предположениями, основанными на наблюдении современной действительности. Возможно, этому способствовали и замечания самого Самарина, летом 1864 года впервые посетившего Прагу. Он описывает свои впечатления И.С. Аксакову:

«...На мой глаз, в Праге <дело> обстоит неблагополучно. Там, как и у нас, молодое поколение отшатнулось от стариков, ударились во все крайности голого отрицания, перестало учиться и, разумеется, всеми своими сочувствиями перешло на сторону поляков. <...> Вообще славянское движение очень изменилось в последние года, с тех пор, как ему стала доступна область политики. Оно много утратило прежней добросовестности и величавости своей и стало как-то гораздо мельче. Все внимание поглощено парламентскою тактикою, эволюциями политических партий, адресами и т.п. Для религиозных вопросов нет ни участия, ни чутья. Это тот же Берлин, та же Вена, только говорящая по-немецки и в уменьшенных размерах» [12].

У Тютчева и Самарина определился схожий взгляд на проблему, но существует разница в степени представления о ней. Для Тютчева «интеллигенции» в большей мере гипотетическая возможность предполагаемого препятствия на пути к объединению, для Самарина – это уже установившийся факт, утверждаемый им ранее. С еще большей уверенностью последний заявляет в отношении чехов в 1866 году: «...теперь они в большей степени немцы, чем сами немцы» [5; 225]. Однако при всем сказанном Самарин по достоинству оценивал заслугу

чешских «славянофилов» в развитии национального движения, с сожалением замечая о невозможности применить тот же подход к России [13].

В рамках данного вопроса Тютчевым затрагивается проблема «трагического положения» католического славянства, также выделенная И.С. Аксаковым в биографии [20; 146-147]. Тютчев уверен, что Самарин полностью разделяет его точку зрения. Основанием тому может служить исторический этюд о Польше, хранящийся среди других рукописных материалов славянофила в НИОР РГБ. Самарин приходит к следующему заключению: «Польша приняла чужую роль – в этом ее преступление. Она разыграла ее дурно – в этом ее оправдание...», то есть Самарин подчеркивает изначальную противоестественность католического начала в славянстве. То же касается русских людей, принявших католичество, – отныне потерявших всякую духовную связь с родиной. С негодованием Самарин воспринимает утверждение И.С. Гагарина, ставшего иезуитом, о «революционности» славянофильства, расценивая это как целенаправленное доносительство на направление [4; VI, 241]. Он с подозрительностью относится к письму и стихам бывшего профессора Московского университета, перешедшего в католичество В.С. Печерина, ибо «никогда он так горячо к России не относился, никогда не рвался в Россию...» [15].

Завершая письмо, Тютчев интересуется ходом издания сочинений Хомякова, высказывает надежду увидеть Самарина в Петербурге, где «по-прежнему царит и правит все та же бессознательность» [2; VI, 296]. Последняя фраза не расшифровывается по причине ясности для обоих. Для Самарина «бессознательность» является показателем поверхностного человеческого восприятия, когда в процессе познания не задействована вся природа личности в ее совокупности. Внешне это проявляется в отсутствии религиозной веры. Поэтому для Самарина не приемлемы никакие сделки с «прогрессистами», зараженными «белиновщиной» и «чернышевщиной» [16]. Главный упрек относится к А.И. Герцену за его пагубное влияние на молодое поколение: «Сразу виден человек, окончательно испорченный Герценом и компаниею, человек, утративший простоту и всякую искренность чувств, заразившийся революционной чесоткою, тою самою болезнью, которую Герцен привил у нас сотням и тысячам, и от которой он сам сходит с ума и пропадает нравственно...» [17]. В том же смысле Тютчев ранее говорил о Герцене в статье «О цензуре в России» (1857). Наблюдая это повсеместно, Самарин приходит к выводу, что вся трагичность настоящего положения общества основана на том, что у людей не противоположные убеждения, а, по сути, вообще отсутствие каких-либо убеждений [17].

Содержание письма раскрывает целенаправленность поставленных Тютчевым проблем, каждая из которых – сложность славянского вопроса, трагическое положение славян-католиков, современная бессознательность общества – находится в области личных интересов Самарина.

Взаимодействие взглядов Тютчева и Самарина представлено в письме от 13 июля 1868 года [18]. Письмо адресовано в Прагу, где в те летние месяцы готовились к печати богословский том Хомякова и два первых выпуска «Окраин России», вышедшие в августе 1868 года. Местонахождение Самарина послужило поводом для написания письма. Тютчев делится собственными представлениями о развитии событий в Чехии, главным образом основываясь на публикации в газетах. Подъем национального движения в Чехии против немецко-австрийского правительства, по Тютчеву, необходимо поддержать России.

Поскольку на данный момент невозможно использовать военную силу, то пока нужно ограничиться распространением идеи о готовности России прийти на помощь в деле чешского национального самоопределения. Для этого наиболее результативно использовать Богемию как «полностью самоуправляющуюся и независимую» славянскую землю. Подобный ход событий, удовлетворяющий интересы России и Чехии, по Тютчеву, «куда более верно, чем давнишнее утверждение Палацкога», чешского историка, создателя так называемой теории австрославизма. Для подтверждения собственных рассуждений Тютчев обращается к провиденциальной силе «Истории», создавшей подобное положение вещей. Однако поэт вполне осознает, что это всего лишь его собственное умышленное настроение, тогда как сами события хранят «мрачное и злоещее безмолвие» [2; VI, 341].

Самарин во время пребывания в Праге виделся со многими чешскими политическими деятелями, связи с которыми были закреплены на московском славянском съезде, но которые по-прежнему отстаивали европеизм своей политической жизни, казавшийся Самарину мелким, что приводило его в некоторое отчаяние. Выбор Праги был собственной инициативой Самарина, но он не брал на себя роли просветителя славян, а выполнял задуманное дело, стремясь разбудить самосознание нации в самой России. Именно с этим и связана его работа по изданию «Окраин России» и сочинений Хомякова, кроме того, он исследовал документы в Пражской университетской библиотеке для переиздания «Иезуитов». Как следствие деятельности Самарина, его понимание «соответствия действительности» не совсем совпадало с мнением Тютчева. Оно сформировалось у Самарина еще в 1864 году, во время его первого посещения Чехии, когда он познакомился со всеми знаменитостями и получил радушный прием. В спорах с «чешскими славянофилами» он, как и Тютчев, критиковал приверженность славян схеме немецкого политического развития. Тот самый Франтишек Палацкий, впервые написавший многотомную историю Чехии, выслушав Самарина, произнес следующее: «Россия должна развиваться и устроиться совершенно самобытно, в этом и вся наша надежда; но от нас не ждите и не требуйте, чтобы мы выработали какие-либо новые политические формы. Мы слишком глубоко приняли в себя германскую образованность и мы не в состоянии от нее отрешиться: wir sind zu sehr in ihre Gegensatze begriffen («мы вынуждены учитывать данное противоречие» (нем.) – Э.З.). Наше дело было спасти народное вещество от материально ей чуждой стихии, и мы этого достигли, воскресив в себе историческую память и отстояв свой язык; но в нас пересохло начало исторического творчества» [19]. Эти слова произнесены были с такой проникновенностью и искренностью, что Самарин прекратил дальнейший спор. Перед ним предстала историческая реальность во всей своей неотвратимости. Потребности для собственного самоутверждения России несоизмеримы с требованиями малых славянских народов. Это нацелило его на разрешение прежде всего внутренних проблем России, как исходной точки отправления, в том числе и в общеславянских делах. Поэтому для своих целей он выбирает Богемию. Его выбор отличается от предложения Тютчева по ее использованию: «В своем приходе будить людей нельзя – это уж дознано рядом опытов, и я перехожу в другой приход, в гостеприимную Богемию и ставлю на пражском Вышеграде скромную пожарную каланчу. Авось увидят сигнал на дому...», – начинает он первый выпуск «Окраин России» [4; VIII, 56]. Следова-

тельно, на момент написания письма у Тютчева и Самарина были разные точки зрения на необходимость выбора пути для решения задач по поводу Чехии и вообще славянского вопроса. Это обусловлено различием подхода к данному вопросу. Взгляд Тютчева – со стороны, он во многом не учитывал сложившихся исторических условий; Самарин же брал во внимание всю многогранность проявления национальных настроений, когда приходилось учитывать различные, а зачастую, противоречивые мнения. При этом он не имел никакого официального статуса, чего требовало дело в представлении Тютчева. Очевидно, по чешскому вопросу мнение Самарина вполне сформировалось: чехи подчиняются силе исторического течения, которое сейчас не в пользу России, и он выбрал для себя деятельность, нацеленную на укрепление внутренней политики страны. Впоследствии и Тютчев придет к осознанию тщетности своих умозаключений, высказанных в этом письме.

Ф.И. Тютчев разрешал славянский вопрос с позиции идеальных представлений о взаимоотношениях между славянскими племенами. Ю.Ф. Самарин же, учитывая реальную расстановку европейских сил, вносил ясность в осмысление проблемы: родовое начало подчинено политическим устремлениям народов, утверждавших собственное место в противостоянии России и Запада.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Литературное наследство. Федор Иванович Тютчев. Т. 97. Кн. 1–2. – М., 1988–1989. – Кн. 1.
2. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений: В 6 т. – М., 2003–2004. В скобках том и страницы указаны по этому изданию.
3. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. / Подготовка текста, сост. коммент. К.В. Пигарева. Вст. статья Л.Н. Кузиной и К.В. Пигарева. Письма. – М., 1984. – Т. 2.
4. Самарин Ю.Ф. Сочинения: В 12 т. – М., 1877–1911. В скобках том и страницы указаны по этому изданию.
5. Самарин Ю.Ф. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост. и автор вступ. статьи Т.А. Медовичева. – М., 1997.
6. Литературное наследство. Т. 19–21. – М., 1931.
7. Автограф хранится в РГАЛИ (Ф. 505. Оп.1. Ед.х. 213). Рукопись на французском языке. Число и месяц указаны в тексте, а год и место отправления восстановлены из содержания письма. Впервые письмо опубликовано К.В. Пигаревым: Литературное наследство. Т. 19–21, с. 236).
8. «исходная позиция» (нем.)
9. Нольде Б.Э. Юрий Самарин и его время. – Paris, 1926. – 2-е изд. – Paris: YMCA-Press, 1978.
10. Бычков С.И. Начало разногласий в кружке славянофилов (Письмо И.С. Аксакова Ю.Ф. Самарину) // Славянофильство и современность. Сборник статей. – СПб., 1994.
11. Автограф хранится в НИОР РГБ (Ф. 265. Карт. 202. Ед. хр. 38. Л. 1–2 об). Письмо написано по-русски на четырех страницах листа формата А 4, сложенного вполювину. В начале письма указана дата и место написания, по окончании подпись – «Ф.Тчв.» В тексте имеются особые пометы: слово «интеллигенция» в первом и во втором случае подчеркнуто; то же относится к словам «Вы, промыслительно...». В отличие от остальных писем Тютчева к Самарину,

это написано на русском языке. В то время Самарин находился в Праге, где готовил к изданию первые выпуски «Окраин России» и сочинения А.С. Хомякова. Впервые опубликовано: Литературное наследство. – Кн. 1. – С. 426.

12. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 38. Ед. хр. 2. Л. 45.

13. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 30. Ед. хр. 1. Л. 45–77.

14. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 74. Ед. хр. 4. Л. 3.

15. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 38. Ед. хр. 2. Л. 61.

16. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 38. Ед. хр. 2. Л. 19.

17. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 38. Ед. хр. 2. Л. 49 об–50, 23 об.

18. Автограф письма хранится в НИОР РГБ (Ф. 265. Карт. 202. Ед. хр. 38. Л. 3–4. Автор использовал два листа формата А 4, сложенных вдвое, четыре страницы которых исписаны. Рукопись на французском языке, дата и место отправления указаны полностью. Впервые опубликовано: Литературное наследство. – Кн. 1. – С. 427–429, с переводом.

19. НИОР РГБ. Ф. 265. Карт. 30. Ед. хр. 1. Л. 57.

20. Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. – М., 1997. (Репритуное воспроизведение издания: М., 1886.)

Н.М. Копытцева

ПОЭМА А.К. ТОЛСТОГО «ДРАКОН» В СВЕТЕ ХРИСТИАНСКОЙ АКСИОЛОГИИ

Мифический образ дракона сближался в творчестве русских поэтов и писателей с библейским образом дьявола – воплощением мрака и тьмы. Поведение же дьявола или сатаны как космического провокатора, подстрекателя, соблазнителя сближает его образ с образом змия из истории «грехопадения» Адама и Евы.

Эта хитросплетенная, лукаво подражающая истине сила. Крылатость дракона подражательна. Язычество в попытках противопоставить церковному мировоззрению антихристианское видение мира переориентировало христианское откровение о Пресвятой Троице – Боге. Оно ввело в официальный пантеон Стрибога – «Бога-отца», Дажьбога – «Бога-сына, Семаргла – крылатое божество как «Бога святого духа» [1].

Согласно другой, более поздней гипотезе имя, образ Семаргла является иранским заимствованием и восходит к мифической птице Сэнмур. Предположительно, отмечает энциклопедия, «функции Семаргла связаны с сакральным числом семь и воплощением семичленного древнерусского пантеона» [1, 425]. В энциклопедии отмечено также, что в некоторых текстах «Куликова цикла» это божество рассматривается как языческое, татарское [там же]; «татарщину» же, «монголизм» души поэт считал тяжким наследием русских.

Общим для всех мифологий, в которых дракон выступает в качестве отдельного персонажа, является миф об убийстве дракона героем (или божеством), который тем самым освобождает проглоченную драконом воду, источник жизни, похищенных людей (чаще всего девушку).

Приведенные сведения о крылатом языческом божестве несколько проясняют семантику центрального образа толстовской поэмы – этого собирательно-многоликого и многоглавого образа зла, призванного попущением Божиим сеять в душах страх Господень и возбуждать их тем к противодействию, к рождению в себе змееборцев, борцов не против служителей искусств, хранителей семейных уз, а против идолов, вселяющихся в расселины распадающегося государственного здания, носившего в век древнерусских богатырей краткое, но духовно самодостаточное имя *Святая Русь*.

Земля осквернялась не только животной жертвенной кровью, но и человеческой. Но Господь коснулся души князя Владимира, сокрушил узы греховного ослепления, и в его лице освещена и освящена была соборная душа всего русского народа. С тех пор прошло девять (а на наш день – уже десять с лишним) веков, и идолы словно ожили от поклонения «новых» людей. И Толстой ударил в набат (образ колокола занимает в его поэзии немаловажное место).

Уже подзаголовок «Рассказ XII века (с итальянского)» ориентирует на связь с итальянским средневековьем, с христологической культурой, с дантовской традицией. Первоначально Толстой намерен был мистифицировать читателей, уверяя, что перед ними перевод с древнеитальянского, но «все-таки нашел более удобным вычеркнуть слово *перевод* и оставил одно: *с итальянского*» [2], выступив в итоге в роли не мистификатора, а стилизатора.

«Удобство» это заключалось, на наш взгляд, в том значении, какое поэт придавал замыслу поэмы. «Все достоинство рассказа, – писал он К. Сайн-Витгенштейн 7 (19) мая 1875 года, – состоит в *большом правдоподобии невозможного факта*, которое моя жена... называет *грандиозным*» [3]. Мистификация затрудняла восприятие **невозможного**, казалось бы, факта в качестве **правдоподобного**, тогда как стилизация делала невозможное, чудовищное сегодняшней реальностью.

Кроме того, не перенося в поэзии любых уподоблений и одновременно прятанья за чужой спиной, поэт, по обыкновению, использовал ограниченный для его творчества прием стилизации, тем более что в данном случае предметом ее был близкий сердцу материал: любимая Италия и родной по духу Данте. Но если Данте отправился в путешествие по загробному миру «на полдороге странствий нашей жизни», то Толстой пишет свое «поэтическое завещание» в предчувствии конца своего земного пути.

Поэма написана на материале истории итальянского средневековья. В ней отражен период борьбы двух общественно-политических партий: гвельфов и гибеллинов, борьба ломбардских городов с войсками германского императора Фридриха Барбароссы. Политическая партия гибеллинов боролась на стороне германских императоров против римских пап и их приверженцев – гвельфов. Как и Данте, Толстой был монархистом. Однако повествование ведется от имени убежденного гвельфа. Не будучи сторонником папства, поэт, однако, изобразил гибеллинов как предателей национальных интересов Италии, предавшихся чужим императорам – с их победой Италией стали управлять германцы. Взяв сторону гвельфов и обнаружив, таким образом, «невольную» (как это с ним случалось и раньше) тенденцию, сознавая при этом, что и гвельфы, и гибеллины – граждане одной страны, в которой идет, стало быть, гражданская война. Толстой мог бы повторить вслед за Данте, признавшемся в песне 17-ой первой части своей поэмы: «Молодец, Данте. Ты сам был всегда себе партией» (ср. с высказыванием Толстого – «Двух станов не боец / Но только гость случайный»). Однако время, его ритм стремительно переменились.

Но обратимся к началу повествования, переданного через авторское «я»:

*В те дни, когда на нас созвездье Пса
Глядит враждебно с высоты зенита,
И свод небес как тяжесть оперся*

*На грудь земли, и солнце, мглой обвито,
Жжет без лучей, и бегают стада
С мычанием, ища от мух защиты,*

*В те дни любил с друзьями я всегда
Собора тень и вечную прохладу,
Где в самый зной дышалось без труда... (с. 568)*

Рождая в душе предощущение катастрофы, эти стихи пробуждают временно в читателе рой ассоциаций, вызывая запечатленный в памяти сердца иной ритмичности и содержательности светло-лирический ряд, как, например, воспоминания «Тех дней, когда нам новы впечатленья...» (с. 364), «когда являлася весна...» (с. 126), «Когда природа вся трепещет и сияет, / Когда ее цвета ярки и горячи...» (с. 101), о том времени, когда «во дни минувшие быва-

ло...» (с. 126). Союз и глагол несовершенного вида «бывало» передают переживание о том, что было, чего уже нет, отчего «...с каждой новой весной, / Былое счастье вспоминая, / Грустней я делался...», но что может быть воспережито с могучей силой в недрах душевной памяти, устремляя ее от тьмы к свету.

Мы можем убедиться, как русская лирика рассталась окончательно в лице Толстого не только с канонам баллады, но расставалось и с канонам поэмы, растворяя в ней глубокую драму жизни, вышедшей из своего привычного традиционного русла.

В толстовской поэзии все чаще являются пограничные образы, как бы рассекающие ее временно-пространственную ткань надвое, на до и после того или иного акта: **дверь** перед входом в нее и после выхода из нее юного героя «Портрета», **ужас**, овладевший грешницей «на грани сокрушенья» («Грешница»), **ущелье**, отделяющее героев «Дракона» от чудовища и др. Эти образы, ощущения, с ними связанные, не романтической, как в ранней лирике, а метафизической природы. Божий мир как бы перевернут, на грани близящейся катастрофы. Вступает в силу тема грядущей глобальной катастрофы и безысходной обреченности безумных людей, идущих войной друг на друга, предающих святыни души, родины, вступивших в теснины мрачного ущелья, царство дракона, размалывающего их в своей пасти [4].

Эпически-драматическое повествование поэмы – трагическая перспектива, ожидающая современников Толстого и их преемников. Перед нами самое, быть может, историческое произведение автора, смотрящего из настоящего в прошлое, возвращающего из него вновь в настоящее, измеряющего масштаб грядущей катастрофы, говоря художественным языком, размером «длинного хребта чудовища» – этого «наскального памятника» (за который приняли его сначала герои поэмы) людских бед, грехов, отступничеств, предательств; он «столь дивного размера», что его «зубчатая стена», «Согнутая во многие колена, / С крутой скалы спускалася до дна ущелия» (с. 575), то вверх, то вниз «метаяся зубцами», имитируя вертикализованное движение и тут же (в падении вниз) выказывая свою истинную суть, то виясь ущельем горным, обнаруживая свою ползучесть, оборотничество, раздробляя таким образом ось земного бытия.

Здесь, у бездны на краю, наблюдая за чудовищем, участники разыгравшегося пред их глазами мистического действия ощутили дыхание вечности. Образ грядущего предстал перед взором в трагических тонах, складываясь в тревожные, но одновременно обнадеживающие терцины. Просветленное к концу, а в начале глубоко драматичное философско-нравственное содержание повествования заставляет преткаться о каждую ступень стиха, исключаящего гармонию ритмов, рифм интонации (ср. с ушедшими из его пространства звон колоколов и гуслей, его ранних «Колокольчиков»).

Однажды несколько друзей, ища защиты от удушающего зноя в соборе (их действие может быть воспринято символически), стали рассматривать близ входа в него столб, обвитый «крылатым чудовищем». Он вызывает их восхищение. Когда же один из них нашел «затейную работу» мастера ложью и стал подтрунивать над ней, «некий муж, отмеченный рубцом», остановил его. Убежденный монархист, бывший оружейник из Милана, Арнольфо рассказывает, как после проигранной битвы, в которой был убит их вождь, ему было поручено этим умирающим вождем доставить весть в Киевенну. Он отправля-

ется в горы со своим учеником» [5]. Но молодой Гвидо не мог указать верного пути, «И, ведомых путей / С ним избегая, в тесное ущелье / Свернули мы» (с. 572-573).

Автор использует традицию романтической поэмы, часто вставляющей в сюжетную схему мотив предчувствия, предупреждения. Недоброе предчувствие сжимает грудь Арнольфо. Беспечность поводыря, смешанная с «отвагой молодой», едва не стоила обоим жизни: «И чем мы путь искали горячий, / Тем боле мы теряли направленье» (с. 574).

Они влезают на вершину, чтобы осмотреться, и видят там спящего дракона, принимая его вначале за изваяние. Причем Гвидо, который никогда не слышал о нем от людей, замечает:

*Не христианским, думаю, резцом
Зверь вытесан... (с. 577)*

Арнольфо внезапно постигает загадку зверя:

*«А что, – сказал я, – если этот зверь
не каменный, но адом был изрыгнут,
Чтоб за грехи нас наказать?..» (с. 579)*

Но ветреный проводник отвечает на опасные предчувствия своего вожакого смехом. Неразличение духов – знак внутренней спячки человека, утраты им духовной бдительности, влекущих за собой распад, разрушение. Легкомысленный ученик бросает в чудовище камень, приведя его тем в движение – «громада двинулась...», круша все на своем пути. Герои видят с вершины скалы, как, добравшись до поля битвы, чудовище пожирает тела их убитых товарищей. В отличие от пушкинского образа «корабля поэзии», толстовский гад «плышет» в адскую бездну. Если в «Змее Тугарине» певец, пронзенный богатырской стрелой Никиты Добрыни, превратившись в змея, с шипом бросается в воду («по Днепру расстилаясь, плывет, / И, смехом преследуя гада, / По нем улюлюкает русский народ: / «Чай, песни теперь уже нам не споет / – Ой ладо, ой ладушки, – ладо!») (с. 260), то здесь картина столь монументально зловеща, что Арнольфо спустя много лет замечает, что «набросить на нее хотел бы тень...».

Дракон кружит над своими жертвами, бросается камнем в озеро, издает «зловеще-резкий», «пронзительно-жестокий» визг, смердит и чувствует себя хозяином положения, не встречая на своем пути препятствия. Ушел в прошлое век древнерусских богатырей и богатырей 1812-го года. Красный цвет сгущался над Россией. Озаренный зловещим светом заката на фоне пылающего пожара багрового небосклона, с окровавленным зевом, будто выкованный «из яркой красной меди», зловещий гад предстал взору героев поэмы в отблесках преисподнего огня. Цвет меди усиливает это восприятие «зверя из бездны», как и горящий «огнь зеленый» в его глазах, которые в гневе «зардели, как лампы» [6], создавая образ движения, напоминая о своей ползучей склонности к распространению в пространстве, а также к оборотничеству, усыпляющему людскую бдительность.

Но в самом ритмо-рифмообразующем терцинном строе второй части поэмы намечен и выход на светлый путь:

*Сбиваясь с дороги беспрестанно,
По солнцу наш отыскивая путь,
Достигли поздно цели мы желанной (с. 593).*

«Если скрылась от нас, зашла солнечная воля Божья, надо направлять свой путь «по звездам» (по заповедям) и «по месяцу» (совести)», – замечает владыка Иоанн (Шаховский) [7]. Пока не зашла солнечная воля Божья, как бы предупреждает читателей Толстой, должно торопиться в определении верного пути, дабы успеть достичь желанного берега спасенья.

“Время лукаво”, – предупреждает нас Библия. Герои достигли искомого места, но представший их взору вид стеснил им грудь: как зубы дракона воткнуты были в стены Къявенны знамена гибеллинов – эти знаки неверности, предательства, ссор, раздоров. Арнольфо и Гвидо поняли, наконец, зачем пред ними «явился тот прожорливый дракон»:

*Ужасное был знамение он,
Ряд страшных бед с ним предвещала встреча,
Начало долгих, горестных времен! (с. 599).*

И, действительно, вслед за Къявенной, в рамках поэмы следует взятие и разрушение Милана.

Как отмечает владыка Иоанн (Шаховской), Творец «не благословляет... это болезненное искажение Им созданной гармонии жизни, но *допускает* его... с целью исцелить искажение духовное в людях. И, только поняв всю незащищенность, слабость и смертность свою без Бога, человек может найти свое великое спасение в Боге... Увидеть это можно только в свете вечности» [7, 394].

Но понимание, что социальная болезнь века и человека попущена Богом, не могло помешать поэту со-служить людям теми художественными средствами, которые были предоставлены ему его временем, достижениями мирового искусства, вверенным ему талантом от Бога, в волю Которого он себя предал, противопоставив кожаным крыльям тугаринообразного чудовища [8] крылатый полет своей очищающей и возвышающей душу поэзии, ее светлость и прозрачность.

Крылатость придавали поэту (и его рассказчику) Свет Христов, испрашивание Божьего благословления, молитва. Если по мольбе своего вождя Арнольфо отправился в путь, «в помощь взяв Господню благодать» (благодаря чему они с Гвидо не попали в пасть дракона), то его путник, «неверием упорный», чуть не обрек их на гибель. Уйдя на выси гор [9] и бросив взор вниз, они поняли: «...до утра / Всю ночь мы вокруг побоища плутали, / Пока нас тьмы морочила пора» (с. 109). Толстой дает возможность увидеть своим современникам, восставшим войной друг на друга, и каждому человеку отдельно этого «зверя из бездны» в себе.

Круг – знак вечности в древних памятниках искусства. А.Ф. Лосев писал об античности: «Поскольку в качестве идеала трактовалось *круговое* движение, лучше всего представленное в движениях небесного свода, постольку движения человека и человеческой истории в идеальном плане тоже мыслились как круговые» [10]. Здесь же круг имеет иное метафорическое значение, круговые движения представлены как движение по кругу, способствующему созданию впечатления не божественной пространственной, а дурной бесконечности, кружения над адской бездной (ср. с крупнообразными звеньями-коленами хребта чудовища, взгромоздившегося на скалы гор, которые, в свою очередь, сопоставимы с греховными делами, бедами, восседающими за плечами русского человека на каждом витке его трудной истории в виде деспотизма, коммунизма, нигилизма, ссор, измен, раздоров («История государства Российского от Гостомысла

до Тимашева», «Чужое горе»).

Исходя из пневматологической реальности своего внутреннего мира, Толстой предощутил страшную опасность явления народу дракона, разрушающего его жизненный уклад, несущего распад, разложение, хаос, поставившего вверх ногами человеческие ценности в павших под гибелинами (своими же) Кьявенне, Милане [11]:

*Все низкое, что пресмыкалось, в прахе,
Все доброе низвержено (с. 599).*

Он фактически предощутил путь «оккупированной» большевиками России в кровавую пасть дракона, в водоворот «красного колеса» в 1917 году. Причем люди сами своими недобрыми делами и злобными устами «призвали в край германского дракона».

Сквозной мотив всего творчества поэта – «ничто на свете не пропадает» – соединяет настоящее с прошлым и будущим, но немногие внимают гласу Неба, различают в коллизиях своего времени Божий бич, склонны к покаянию, к молитвенному искуплению, готовы отдать кровь, чтобы принять Дух. Друзья по несчастью гвельфы не поверили рассказу Арнольфо и Гвидо о драконе, сочтя испытанное ими за выдумки или за мечты. Они уж «вольности поднять не смели знамя» (с. 159), собираясь бросить кров «и где-нибудь сокрыться в под-земелье, чтобы уйти от казни иль оков» (там же).

Друзья же, которым Арнольфо рассказывает о злочлечениях, выслушали его молча и, сморенные палящим зноем, вскоре смешались на площади с толпой, «обычные там ведшей разговоры». Рассказ начался в **преддверии** собора, а завершился **выходом** из собора на площадь: у толпы своя «злоба дня», за которой она не видит дня завтрашнего, не веря ни в Бога, ни в дьявола.

Как в древнерусских летописях отразившиеся в них события нашествия на ослабленные от внешних и внутренних войн русские княжества воспринимались как гнев Божий за грехи, так и в толстовской поэме дракон есть Божие пощущение людям за их отступничество от Бога, поклонение идолам.

Но почему в таком случае произведение написано в жанре поэмы?

Очевидно, рассказанное в нем имело целью пробудить в душах агрессивных (или, напротив, теплохладных) современников патриотические чувства, стыд, совесть, жажду праведного возмездия («Милан разрушен! Вечный стыд и срам!») (с. 598), чувство вины, раскаяния, призвать к свободе, к единению во имя нее, обратить лицом к Богу [12], возбудить жажду только Христовой Правды, только Свободы, возвещенной Христом, – свободы от зла, лжи, предательства, духовной слепоты [13], для творческого созидания.

В поэме с особенной силой проявилась метаисторическая глубина поэтических прозрений Толстого, которых не дано было понять «служителям» социальных свобод, исходящим не из духовной, а из материалистической реальности мира. Обнажив дьявольскую сущность вкрадшегося в общество и сидящего в душах людей дракона, Толстой надеялся послужить оздоровлению духовной атмосферы общества, отвести его от кровавой пасти дракона, крошащей плоть и души людей, помочь изгнать дракона из себя.

Даже Тургенев, которому поэзия Толстого «довольно чужда» [14], заметил в некрологе Толстого, что поэт достигает в последней своей поэме почти дантовской образности и силы» [15], и, добавим мы, глубины драматизма. Уже на начале ее лежит отблеск преисподнего огня, готового поглотить молодых

людей, залюбовавшихся изваянием чудовища на одном из столбов у входа в собор. Они оценивают качество мастерской работы, но не воспринимают ее содержания (за исключением Арнольфо).

К собору их привела не внутренняя духовная жажда, а чувственное желание отдохнуть от будней и зноя под сенью его прохлады и «разнообразной живописи вид» (с. 568). Бывший оружейник нарушил их непростительную безмятежность. Рассказанное им озарило поэму столь зловещим огнем, что, казалось бы, должно было потрясти и в корне изменить их образ жизни. Изменило ли? Но это уже не дело поэта. Он обнаружил перед ними реальность духовного зла, невидимым обычным глазом, посеял семя, подтолкнул к необходимости противостояния демонам тьмы, очищения сердца покаянием. Господь же возвращает.

Пока же в рамках своего времени Толстой написал произведение, которое можно было бы условно назвать «Божественной трагедией» [16], что неравнозначно его пессимистичности, поскольку осознание трагичности бытия – импульс к ее духовному преодолению.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Симбргл (др.-рус. Семарьгль, Ситарьгль, Сим-Рьгль), в восточнославянской мифологии божество, входившее в число семи (или восьми) божеств древнерусского пантеона... идола которых были установлены в Киеве при князе Владимире (980). Имя С. восходит, по-видимому, к древнему Sidmor(o)-golъ, «Семиглав». См.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1988. Т. 2 (К-Я). – С. 424. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

2. Вестник Европы. – 1875. – № 11. – С. 438.

3. Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1963-1964. Т. 1. 1964. – С. 564. В дальнейшем ссылки даются на т. 3 этого издания в тексте с указанием страницы.

4. Если грубо осовременить содержание поэмы (что допустимо, конечно, лишь в рамках условности) и учесть, что она написана в 1875 году, а действие в ней происходит пятнадцать лет назад от времени встречи друзей у собора на площади, то получим 1860 год – время революционной ситуации (революция, как помним, не состоялась, но «ушла в подполье»). А что представляет собой «подпольный парадоксолист» и «парадоксолизм» русской истории, хорошо знает человек XXI века и гениально предчувствовал не только Достоевский, но и Толстой. Кстати, его красивая молодая дама с розами, с исполненными печали глазами в «Портрете» не есть ли антипод «даме в трауре» знаменитого романа 60-х годов?).

5. Мотив пути – сквозной в эпическом произведении, поскольку определяет судьбы людей, выбор человека, страны; в эпическо-драматическом – этот мотив обретает композиционно-дробное, фрагментарное оформление, соответствующее внутреннему скитанию героев по темному ущелью, а также оборотничеству чудовища, то ползучему, то летящему, «свое меняя место беспрестанно».

6. Не дерзая рассуждать о святоотеческом понимании света как Божественной силы (в традиции которого раскрывался образ Преподобного Серафима Саровского в его беседе с Н.А. Мотовиловым), Толстой противопоставляет ему

отрицательный свет как силу зла и разрушения.

7. Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Избранное. – Петрозаводск, 1992. – С. 342. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

8. Напрашивается сравнение с крылатым чудовищем Герионом, обитающим в преисподней (см. 17-ю песнь первой части дантовской «Божественной комедии»; мы уже обращали мельком внимание на вариативное подобие дракона в балладе «Змей Тугарин», у «героя» которого, как и у Гериона, крылья бумажные, в отличие от кожаных у дракона. Зло набирало силу, что страшно тревожило поэта).

9. Божие Откровение предупреждает людей о тех страданиях, которые будут изливаться из чаши гнева Божии ангелы на землю. В горах спаслись от меча римлян первые христиане. «Люди всех народов могут «уходить в горы», поднимаясь выше злобствований своего времени, выше всех своих страхов и страстей, восходя на гору веры и послушания Богу. Только на таких горах спасается человек», – читаем у христианского автора. – См. [7, 394].

10. Цит. по: Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья. Общие замечания // Античность и Византия. – М., 1975. – С. 269; см. также: Зелинский А.Н. Конструктивные принципы древнего календаря // Контекст 1978. Литературно-теоретические исследования. – М., 1978. – С. 108.

11. «Драконизм» достиг своего апогея в Англии эпохи кризиса гуманизма (см. шекспировский 66-ой сонет), в фашистской Германии, во франковской Испании...

12. Ибо любая гражданская война есть следствие войны против Бога, любая катастрофа – следствие бунта против Него, бегства от Лица Божия.

13. «И познаете Истину, – говорит Евангелие, – и Истина сделает вас свободными», ибо «Где Дух Господень, там свобода» (II Кор. III, 17).

14. Тургенев И.С. Письма. – М., 1966. – Т. 11 (М-Л). – С. 141.

15. Вестник Европы. – 1875. – № 11. – С. 434.

16. Как известно, название дантовской поэмы объясняется прежде всего тем, что во времена ее создания комедиями называли произведения с хорошим концом.

АРХЕТИП ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

Понятие «архетип» в современном литературоведении получило довольно широкое распространение, поскольку поиск первоэлементов, схем, формул, мотивов, лежащих в основе мировой культуры, мифологии и мифопоэтических текстов, задает новый ракурс изучения художественного произведения, позволяя не только выявить его взаимосвязи с мировой культурой, но и определить доминантные черты авторского сознания.

Изучению архетипов посвятили свои труды такие отечественные и зарубежные ученые, как М. Бодкин, Г.Д. Гачев, Ж. Дюран, В.В.Зелинский, А.И. Иваницкий, Ллойд де Моз, Е.М. Мелетинский, Э. Нойман, К.-Л. Стросс, В.Н. Топоров, М. Фрай, М. Элиаде, К.Юнг и др. Несмотря на видимые различия позиций указанных ученых, все они придают исключительную значимость архетипу как своеобразной форме художественной реализации основных структур психики человека.

В словаре литературоведческих терминов понятие «архетип» определено как «идушие из далекого прошлого глубоко укорененные в подсознании и повторяющиеся в мифах, а затем и в литературе темы, мотивы, ситуации, сюжеты, образы, характеры, персонажи, которые можно идентифицировать в широком спектре литературных произведений» [1].

По теории К. Юнга, который первым ввел понятие «архетип» в его современном значении, «художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности» [2], поэтому творческое воплощение архетипа в произведениях писателя отражает черты не только вечных, безусловных характеристик, закрепленных за архаическими образами, но и несет на себе приметы времени, в которое жил писатель.

В данной статье рассматриваются способы проявления авторского сознания в изображении одного из важнейших архетипов – архетипа женщины (Анимы, по К. Юнгу), – который является одним из основополагающих праобразов мировой культуры.

Как отмечает исследователь-культуролог М.А. Любавин [3], в русском культурном архетипе женское начало также является основополагающим образом, соединившим как общие, свойственные разным мировым культурам черты, так и характерные для русского национального сознания. Образ женщины в русском культурном архетипе сакрализован, можно даже сказать, что он занимает центральное место в космологии и в ментальности русского народа. Вся жизнь как бы развивается вокруг него.

Важнейшей особенностью архетипа женщины в русской культуре является универсальность. Традиционно в спектр ее характеристик входят следующие виды деятельности.

1. Материнство. Этот аспект ставится во главу угла любого женского образа. Под материнством в данном случае понимается не только сам факт рождения детей, но и защита их на протяжении всего жизненного пути.

2. Организующее начало. Женщина, как правило, много знает, умеет

колдовать, предвидит будущее. Она является гарантом устойчивости существующего миропорядка.

3. Носительница мудрости. Эта мудрость заключается в умении защитить землю от неприятеля, в наделении избранных героев особой силой, с которой не может справиться враг.

4. Высшая награда. Играет важнейшую роль в процессе инициации героя. Так, в русских народных сказках именно посредством женитьбы на тотемной супруге (царевна-лебедь, царевна-лягушка) Иван-дурак или Иван-младший царский сын приобретают царский статус.

5. Соратница. Отображается в народном сознании в виде богатырши жены, дочери.

Те или иные функциональные возможности женского архетипа могут выдвигаться на первое место в зависимости от требований времени.

В данной статье рассматриваются способы изображения архетипа женщины в первом романе М.А. Булгакова «Белая гвардия». Их исследование может стать весьма продуктивным для выявления доминантных архетипов авторского сознания и тех характерных качеств, которыми наделены созданные им образы, в сопоставлении с матрицей русской культуры в исторически важный переломный период двадцатых годов XX века.

Материнское начало женщины для М.А. Булгакова обладает первостепенной значимостью, поэтому исторический сюжет «Белой гвардии» связан с борьбой за Город – «*мать городов русских*», а первый женский образ романа – это образ матери: «*Мама, светлая королева, где же ты?*» [4, 179].

Однако в эсхатологическую эпоху, описанную Булгаковым в романе, – это образ умершей матери. Сцена ее предсмертного прощания с детьми, похорон и отпевания в церкви становится началом знакомства читателей с героями, которые предстают в связи с этим фактом как сироты, оставленные на земле в страшное время войн и революций без родителей. Образ Елены в этом контексте воспринимается уже не только как образ дочери, но как образ женщины, которой предстоит быть не только сестрой, но и придется заменить мать двум братьям.

Взаимосвязь Елены с матерью очень велика, но есть между ними и серьезные отличия. Самое серьезное из них – бездетность Елены как отличительный признак наступления апокалипсического времени. Вообще образ Елены Турбиной предстаёт в романе как бы в переходном состоянии. Изначально, до брака с Тальбергом, она, вероятно, представляла собой тип женщины, для которой главной сферой жизни, как и у матери Анны Владимировны, должны были стать дом и семья. Такие женщины живут естественно, органично, руководствуясь принятыми на веру христианскими этическими законами. В художественном произведении с ними, как правило, связаны темы семьи, любви, детей. Героини такого типа обычно вне политики. Естественная для них вера в Бога служит мотивом поступков, соответствующих христианской морали, а в чувствах определяющим началом для них является любовь. Такой, вероятно, была жизнь Анны Владимировны Турбиной. Но роман начинается со сцены её отпевания и похорон, сильно изменивших жизнь детей.

В трудное переломное время гражданской войны дом, семья, заботы о близких и родных людях легли на хрупкие плечи Елены. Она пытается подерживать прежний порядок в доме: «*полы лоснятся*», «*скатерть, несмотря на пушки и всё это томление, тревогу и чепуху, бела и крахмальна*» [4, 186].

Дом Турбиных по-прежнему гостеприимно открыт, в нём те, кто нуждаются в укрытии (Мышлаевский, Карась, Шервинский, Лариосик), могут найти не только кров, еду, тепло, но и душевное успокоение. Приехавший после катастрофы в личной жизни из Житомира Лариосик утверждает, что он *«здесь, у Елены Васильевны, оживает душой, потому что это совершенно исключительный человек, Елена Васильевна, и в квартире у них тепло и уютно ...»* [4, 359]. Правда, его, как, впрочем, и всех, кто оказывается в этом доме, обязывают *«соблюдать правила турбинской жизни»* [4, 330].

В описании внешности Елены автор неоднократно подчёркивает свет и красоту облика героини: *«золотая Елена»*, говорила она, *«качая головой, похожей на вычищенную театральную корону»*, Мышлаевский называет её *«Лена ясная»*, Лариосику *«показалась необычайно заслуживающей почтения и внимания красавица Елена»* [4, 334].

Однако брак с Тальбергом, с которым Елена повенчалась за год до смерти матери (т.е. в мае 1917), очевидно, многое изменил в её жизни и в душе. Видимо, она связала свою жизнь с человеком, который не соответствует архетипу истинного героя, следовательно, не может быть её судьбой, и как следствие не может обеспечить продление рода. По сути, она совершила ошибку, не дождавшись своего героя, связала жизнь с антигероем.

«... чуть ли не с самого дня свадьбы Елены, образовалась какая-то трещина в вазе турбинской жизни, и добрая вода уходила через неё незаметно. Сух сосуд. Пожалуй, главная причина этому в двухслойных глазах капитана генерального штаба Тальберга, Сергея Ивановича» [4, 194].

Карьерные устремления и двойная мораль позволяют её мужу служить любой власти в зависимости от личной выгоды. Его политические пристрастия никак не связаны с представлениями о справедливости, с переживаниями за судьбу России, которые всё определяют во взглядах Алексея и Николки. Именно это вносит разлад в отношения капитана Тальберга с братьями Елены, раскалывает прежде дружную семью.

«... Тальберг ... блеснул в странной гетманской форме дома, на фоне милых, старых обоев. Давились презрительно часы: тонк-танк, и вылилась вода из сосуда. Николке и Алексею не о чём было говорить с Тальбергом. Да и говорить было бы очень трудно, потому что Тальберг очень сердился при каждом разговоре о политике...» [4, 197-198].

В начале романа представлена сцена в доме Турбиных, когда Елена ждет возвращения мужа. Естественный для жены страх за его жизнь искажает её прекрасное лицо. Автор подчёркивает, что *«глаза её чёрно-испуганны»*, *«пряди, подёрнутые рыжеватым огнём, уныло обвисли»*, *«голос её тосклив»*, *«по щекам текли слёзы»* [4, 186, 187]. Возвращение мужа, пришедшего, чтобы сообщить о своём отъезде, из-за которого он бросает жену на произвол судьбы, не улучшает её состояния, а, напротив, приводит Елену к полному разочарованию, заставляет переосмыслить отношение к их браку и к личности мужа.

«... ни сейчас, ни всё время – полтора года, – что прожила с этим человеком ... не было в душе самого главного, без чего не может существовать ни в коем случае даже такой блестящий брак между красивой, рыжей, золотой Еленой и генерального штаба карьеристом, брак с капорами, с духами, со шпорами и облегчённый, без детей» [4, 216].

Внешне брак Елены и Тальберга действительно выглядел вполне прилич-

но и благопристойно. Отсутствие внутренней, духовной, связи между ними высветилось только в тяжёлый момент испытаний. Подобно тому, как для братьев Турбиных лично определяющими являются политические пристрастия и представления о чести и долге, для Елены показателем порядочности и мужественности является способность не предавать своих близких в самые тяжелые моменты, брать ответственность на себя. Ее главный мысленный упрек мужу: «Уехал и в такую минуту...». Тальберг, думающий прежде всего о личной безопасности и комфорте, оказывается неспособным выполнять долг мужа, брать на себя ответственность за семью. Лишь после его предательского отъезда, прожив в браке полтора года, Елена впервые задумывается о том, что за человек её муж и «чего же такого нет главного, без чего пуста её душа». Осознав, что у неё нет уважения к мужу, она не сразу признается себе, что нет и любви: «Как будто бы она его полюбила и даже привязалась к нему» [4, 216]. Отсутствие любви, наверное, даже ярче высвечивает суть их брака. Но самое главное то, что нет в этом «облегчённом» браке детей (ради которых, собственно, и создают семью), отчего он более всего выглядит ненастоящим. Слишком значимой в представлении Елены и автора является тема связи между родителями и детьми. Об этом свидетельствует трижды возникающая в романе тема материнства:

- роман начинается с отпевания и похорон *матери*;
- известие о смерти сына переживает *мать Най-Турса*, которая после похорон называет своим сыном Николку;
- к образу *Божьей Матери* обращается с молитвой Елена, когда возникает угроза смерти Алексея.

Черты сходства Елены с матерью автор также неоднократно подчёркивает («*Недаром дочь Анны Владимировны*»). Семейный раскол при внешнем благополучии, вероятно, в ряду других событий ускорил смерть матери, усилил неприятие Тальберга братьями Елены, в чём после отъезда мужа она признаётся себе.

«Поцеловаться-то они поцеловались, но ведь в глубине души они его ненавидят. Ей-богу. Так вот всё лжётся себе, лжётся, а как задумаешься, всё ясно – ненавидят. Николка, тот ещё добрее, а вот старший.... Хотя нет. Алёша тоже добрый, но как-то он больше ненавидит» [4, 216].

В условиях, когда первое испытание в семье, связанное со временем борьбы Петлюры за Город, падает именно на неё, когда она оказалась обманутой, преданной и брошенной самым близким человеком, её опустошённая душа дрогнула, заполнилась страхом за любимых братьев и ненавистью. Ненависть она чувствует по отношению к немцам, по вине которых, как ей кажется, рушится её семейная жизнь, угрожают её любимым братьям, самому существованию дома.

В романе наиболее ярко её духовная сущность предстаёт в двух антителических сценах: в сцене проклятия и в сцене молитвы. И в той и в другой – она предельно искренна. Разница между столь противоположными эпизодами в жизни одного человека заключается в том душевном переломе, который произошёл в её душе за очень короткий временной отрезок: от политических иллюзий, от пустых, несостоятельных, разочаровавших её надежд на союзников она возвращается к изначально присущей ей вере в Бога. Но прежде чем это случилось, мы, читатели, вместе с Николкой увидели слова, которые, каза-

лось, Елена произносить не могла:

« – Будь прокляты немцы. Будь они прокляты. Но если только Бог не накажет их, значит, у него нет справедливости. Возможно ли, чтобы они за это не ответили? Они за это ответят. Будут они мучиться так же, как и мы, будут ... Будут кошек есть, будут друг друга убивать, как и мы, – говорила Елена звонко и ненавистно грозила огню пальцами» [4, 320].

Взывая к возмездию, она даже чрезмерно эмоционально требует справедливой кары. В этой сцене автор лишает Елену внешней привлекательности (которую во всех других сценах, напротив, подчёркивал), так как злоба, ненависть искажают богоподобную суть человека, тем более женщины, призванной самой своей природой вызывать любовь.

«Она упрямо повторяла «будут», словно заклинала. На лице и на шее у неё играл багровый цвет, а пустые глаза были окрашены в чёрную ненависть» [4, 320].

Для такой женщины, как Елена, противоестественно увлечение политическими перипетиями, идеей спасения России, которым она невольно поддаётся под воздействием братьев, их друзей и происходящих в стране событий; оно не только способно разрушить её красоту, но и опустошить душу.

Ранение Алексея и страх за его жизнь, опасность уничтожения семьи, хранительницей которой она себя ощущает, предательский отъезд Тальберга (весьма драматичное для неё событие) позволяют Елене через страдания вернуться к себе истинной, похожей на мать, вновь обратиться к естественной для неё, нерассуждающей вере в Бога, к жизни, подчинённой христианской морали и закону любви.

Особенно наглядно это видно в сцене её молитвы.

В восемнадцатой главе, в которой описано чудо воскрешения Алексея Турбина, очень подробно показана сама сцена молитвы Елены, но автор чрезвычайно сдержанно описывает её внутреннее состояние при известии о неизбежной смерти брата. Можно лишь догадываться, какие внутренние размышления заставили её обратиться к Богородице.

Вся ситуация разворачивается одновременно как бы в трёх пространственных точках: в спальне Турбина, в столовой и в комнате Елены. Графически восемнадцатая глава разделена автором-повествователем на четыре фрагмента. В первом автор даёт нам общее представление о состоянии дел и настроении присутствующих в квартире Турбиных в связи с безнадежным положением умирающего Алексея, как бы проведя читателя через все три комнаты. Три врача, друзья и близкие Алексея пребывают в отчаянии (*«плачет Никол», вздыхает «бледный отуманенный Лариосик»*). Не зная, что предпринять, они предлагают позвать священника для предсмертной исповеди, но не решаются сделать это без одобрения Елены.

Между тем, Елена держится обособленно и выглядит в этой сцене отрёпленной от всех.

«Елена вышла около полудня из дверей турбинской комнаты не совсем твёрдыми шагами и молча прошла через столовую, где в совершенном молчании сидели Карась, Мышлаевский и Лариосик. Ни один из них не шевельнулся при её проходе, боясь её лица. Елена закрыла дверь к себе в комнату...» [4, 408].

Вид Елены пугает всех настолько, что, вероятно, они заподозрили возможность её самоубийства или тяжёлого обморочного состояния и решили по-

мешать ей стуком в дверь. Елена успокаивает их («Ах, не бойтесь вы...»), догадавшись об их подозрениях, и просит никого не входить к ней. Этот эпизод лишь доказывает полное непонимание её состояния окружающими. Предшествует её уходу в свою комнату сцена разговора с врачом.

«Он (профессор) час всего назад вышел с Еленой в гостиную и там, на её упорный вопрос, вопрос не только с языка, но и из сухих глаз и потрескавшихся губ и развитых прядей, сказал, что надежды мало, и добавил, глядя в Еленины глаза, глазами очень, очень опытного и всех поэтому жалеющего человека, – «очень мало». Всем хорошо известно, и Елене тоже, что это означает, что надежды вовсе никакой нет и, значит, Турбин умирает» [4, 408-409].

Её состояние автор передаёт двумя сдержанными фразами, первая из которых констатирует чувство подступившего отчаяния, а вторая – показывает, что ей, в отличие от всех, удаётся с ним справиться.

«Еленины ноги похолодели, и стало ей туманно-тоскливо в гнойном камфарном, сытном воздухе спальни. Но это быстро прошло» [4, 409].

Чуть позже вновь очень немногословный авторский комментарий.

«... Елена постояла, посмотрела. Профессор тронул её за руку и шепнул: – Вы идите Елена Васильевна, мы сами всё будем делать.

Елена повиновалась и сейчас же вышла» [4, 409].

Однако совершенно очевидно, что сделать что-либо невозможно, о чём говорит следующая авторская фраза: *«Но профессор ничего не стал больше делать»*. Действия кажутся всем в этой ситуации бессмысленными, поскольку больной, по определению профессора, *«безнадёжен»*.

Это та самая ситуация, в которой остаётся только одно – молиться, вложив в это действие всю силу своей веры и любви. Вероятно, именно в этом видит Елена последнюю надежду, мысленно отрешившись от всего мирского, отгородившись от всех в своей комнате. Фактически в первом фрагменте главы в поведении героини можно увидеть последовательное (хотя и бессознательное) соблюдение христианских правил подготовки к личной молитве: уединение, попытка обрести душевное равновесие. Она стремится выполнить необходимое условие молитвы – соединить напряжённость ума и внимание, чтобы стало возможным проникновение в каждое слово молитвы.

Второй графически выделенный эпизод передает чудесное таинство молитвы, обращённой к Богородице.

Осветив *«икону в тяжёлом окладе»* светом лампы, преобразив искренностью своей веры комнату в храм, *«она сдвинула край ковра, освободила себе площадь глянцевого паркета и, молча, положила первый земной поклон» [4, 410].* В христианской церкви поклоны – символическое действие, выражающие чувство благоговения и благодарности перед Богом и Богородицей. Наличие в сердце человека этих чувств говорит о его благородстве и мягкости. В христианском понимании благодарность – добродетель, формами проявления которой и являются поклоны и молитвы. Молитва и любовь к Богу в христианском восприятии неотделимы друг от друга. Но первые слова молитвы, которую произносит Елена, скорее похожи на упрёк, чем на благоговение:

«Слишком много горя сразу посылаешь, Мать-Заступница. Так в один год и кончаешь семью. За что?.. Мать взяла у нас, мужа у меня нет и не будет, это я понимаю. Теперь уж очень ясно понимаю. А теперь и старшего отнимаешь. За что?.. Как мы будем вдвоём с Николом?..» [4, 411].

Однако это не ропот, а всего лишь мучительная боль, высказанная Еленой страстно и проникновенно в словах, которые ей подсказывает сердце.

Призывая Божию Матерь умолить Господа Бога, «*чтоб послал чудо*», Елена «*все чаще припадала к полу ... всей душой вытягиваясь, стремилась к огоньку, не чувствуя уже жёсткого пола под коленями*», «*речь её была непрерывна, шла потоком*» [4, 411]. Её молитва соединяет и покаяние, и готовность к жертве ради спасения жизни брата. М.А. Булгакову удаётся передать в этой сцене состояние высшего трансцендентного переживания встречи с Богом, которое, казалось бы, невозможно выразить словами: «*страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась*» [4, 412].

Третий и четвёртый графически выделенные эпизоды показывают последствия того, что совершила Елена: Господь послал в ответ на ее молитву **чудо воскрешения** умирающего брата. Сначала мы словно бы слышим, как «*по всей квартире сухим ветром пронеслась тревога*», а затем в последнем эпизоде видим Алексея Турбина, который после долгого забытья **вдруг пришёл в себя** и лежал, как «*ломаная, мятая в потных руках свеча*» [4, 412].

Таким образом, М.А. Булгаков наделяет женские образы жизненно необходимой в апокалипсическую эпоху способностью спасать близких людей своей жертвенной любовью и молитвой. Женщина в его романе «Белая гвардия» – это «спасительница».

Очевидна идейная взаимосвязь центрального женского образа романа, Елены, с женщинами из семьи Най-Турса. Образ матери погибшего полковника, Марьи Францевны, возвращает нас к первой сцене романа, когда Турбины прощаются с умершей матерью. Сцены зеркально отражают ужас огромного семейного горя – гибели детей и родителей.

Ирина Най-Турс, сестра убитого, многими чертами напоминает Елену. «*Красавица, и не такая, как русская, а, пожалуй, иностранка. Изумительная, замечательная девушка*», – *думает о ней Николка* [4, 402-403]. Ее самоотверженность, готовность поддержать страдающую мать и отыскать брата в страшном подвале, заваленном трупами, вызывают уважение и у окружающих, и у читателей. Прекрасный образ Ирины пробуждает в сердце Николки любовь.

Однако еще один женский образ в романе, образ Юлии Рейсс, выдвигает на первое место другое качество архетипа женщины – способность очаровать, околдовать и погубить. Алексей Турбин, который упорно называет ее «*спасительницей*», все же распознает в ее облике некую порочность.

«*Не понять – красив ли этот неправильный профиль и нос с горбинкой. Не разберешь, что в глазах. Кажется, испуг, тревога, а может быть, и порок... Да, порок. Когда она так сидит и волна жара ходит по ней, она представляется чудесной, привлекательной. Спасительница*» [4, 353-354].

В отличие от традиционного представления о женщине-колдунье, которое в русских народных сказках, например, выражено в образе Бабы-Яги, в изображении Юлии Рейсс Булгаков подчеркивает ее молодость, привлекательность и неотразимую притягательную силу. Во сне Алексея Турбина «*Юлия прошла и поманила и засмеялась...*». Женщина-колдунья в «Белой гвардии», наделенная способностью не спасать, а, напротив, губить, выглядит как искусительница, «*эгоистка, порочная, но обольстительная женщина*», таинственно связанная с темными силами. Недаром «*предтечу*» антихриста (по мнению Русакова), «*человека с глазами змеи и с черными баками*» Михаила Шполянского она на-

звала своим двоюродным братом. При этом автор подчеркивает ее одиночество и отсутствие связи с кем-либо из родительской семьи. Среди родных она называет лишь мужа, его мать и так называемого двоюродного брата. Это в особенности бросается в глаза в сопоставлении с другими женскими образами «Белой гвардии», поскольку для них главные жизненные роли – семейные. Пожилые женщины (Анна Владимировна Турбина, Марья Францевна Най-Турс) показаны как матери, молодые (Елена, Ирина) – как сестры.

Особая роль и главное назначение женщины, в представлении М.А. Булгакова, быть возлюбленной, пробуждать в мужчине любовь и готовность исполнять по-настоящему мужскую миссию – брать на себя ответственность за родных и близких людей, защищать семейный очаг.

Охраняемый Еленой семейный очаг дает спасение и укрытие Турбиным в тяжелейший исторический момент. И в то же время, пройдя испытание смертью, пережив чудо спасения от нее, каждый из братьев встречает женщину своей судьбы, обретает любовь и надежду создать собственную семью.

Таким образом, архетип женщины в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» во многом обладает чертами сходства с русским культурным архетипом. В женских образах романа ярко выделены способность женщины быть организующим началом, обладание мудростью, готовность быть соратницей, понимающей и разделяющей трудности и беды.

Однако подчеркнуты и некоторые чрезвычайно важные в булгаковском восприятии качества, с которыми в его сознании связан архетип женщины. В «Белой гвардии» роль женщины в апокалипсическую эпоху амбивалентна: она может как спасти, так и погубить мужчину. В женских образах романа главным, определяющим миссию женщины фактором является взаимосвязь с высшим творящим началом – с Богом, и, напротив, отсутствие этой связи превращает женщину в проводника темных сил, сближает с антихристом. В зависимости от этой миссии женщина пробуждает в мужчине либо любовь (подобно Елене, Ирине), либо страсть (подобно Юлии).

Кроме того, Булгаков, придавая огромное значение материнству как ведущей жизненной задаче женщины, подчеркивает в «Белой гвардии» «бездетность» главной героини, пришедшую вместе с наступлением апокалипсической эпохи. Не продление рода, а выживание уже родившихся становится весьма проблематичным в это время. Поэтому в годину испытаний женщина, независимо от возраста, становится матерью по отношению к братьям, берет на себя миссию «спасительницы» рода людского, от нее зависит выживание народа. Именно женщина в это страшное время дает мужчинам надежду на спасение, которая возможна, по М.А. Булгакову, лишь в семейном единстве, в родственных узах, в заботе о ближних.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бореев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М., 2003. – С. 46.
2. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 284.
3. Любавин М.А. Архетипическая матрица русской культуры. – Н. Новгород, 2002. – С. 82-83.
4. Булгаков М.А. Собр. Соч. В 5-ти тт. – М., 1989. – Т. 1. В скобках том и страницы указаны по этому изданию.

А.Н. Кузина

ПРАВОСЛАВНАЯ РОССИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Г. РАСПУТИНА

Православная Россия появляется у Распутина в очерке «Поле Куликово» (1978, 1980). Куликовская битва предстает как священное событие, свершившееся не только благодаря воинскому подвигу, но и Божьим благословением. Люди, приехавшие почтить павших в день Рождества Богородицы, одухотворены. Духовность прозревается писателем как особый свет на лицах, связь с предками: «Как здоровье физическое горит на лице, так и светится в нем духовность. В этих лицах – глубина, неслучайность и выстраданность их очертаний, дальнейшее воспоминание, доставшееся от предков, взгляд, подхватившийся от взгляда, и слух, протянувшийся от слуха». Пережившие и прочувствовавшие день битвы люди ощущают, как над Полем замыкается кольцо времени, соединяя поколения: «Их много, земляков-россиян, в ком не выродился тяжкий и славный дух, исторический дух нации» [1: 3, 338], – свидетельствовал автор.

В 1980 году В.Г. Распутин крестился в Ельце у наследников Оптинских старцев. В беседе с Владимиром Кинцаком, иркутским журналистом, он рассказал: «Я принял таинство крещения уже взрослым человеком, в 1980 году, в юбилейный год Куликовской битвы. К этому времени осознал окончательно: быть русским – значит, быть православным» [2].

Особенное влияние на В.Г. Распутина имела личность Преподобного Сергия Радонежского и знакомство с его деяниями. Образ Преподобного запечатлен писателем в очерке «Ближний свет издалека» (1991). Очерк носит программный характер, поскольку содержит основные вопросы, которые интересуют писателя до последнего времени. Распутин пишет о Святых Древней Руси, о духовности русского народа, его стремлении к святости, о соединении святости и общественного служения. Несколько страниц посвящено описанию жизни Преподобного Сергия. Автор отдает дань его подвигу собирания русских душ, исцеления их от рабства. Нужно было не только собрать русские земли для борьбы, но и вложить в души чувство национальной гордости, привести к сознанию призванности. Полтора века рабства повергли людей в угнетение, робость и страх. Рабство разъедает нравственность, а без нравственности, считает писатель, народ ближе всего к гибели. Надо было переломить страх и приниженность, возрастить новые всходы. По утверждению автора, «исцеление в таких случаях подобно чуду, в котором участвует и земные и небесные силы» [3: 3, 346]. Это чудо свершил Преподобный Сергей Радонежский. Его силу автор увидел в том, что духовный источник, «иссеченный им из себя», представлялся чудодейственным по влиянию на людей [3: 3, 347]. Это было и целительство духовное, и окрыление человека, и раскрытие в нем замысла Божьего. Преподобный Сергей вымолил, возродил Святую Русь, прерванную татарским игмом. Направление святости вновь стало явным путем России в мировой истории. Писатель считает, что если бы поддержали ее страны, задававшие тон в ходе мировых событий, то судьба России была бы другой.

В.Г. Распутин выражает уверенность в том, что такое явление, как Сергей Радонежский, является предвестием «спасительных переходов через духовное бездорожье всех времен» [3: 3, 353]. Рассуждая о том, что же помогло

подняться поруганной России с колен, писатель выделяет главное свойство русского человека – его порыв к святости. Вместе с тем писатель не склонен к идеализации: «Святая Русь не значит Русь идеальная. Это примеренные на национальную фигуру сияющие одежды, пришедшиеся впору, но не воздетые до тех пор, пока последние не станут первыми. Это литургическое настроение народа, его осознанная цель, заключающаяся в сердечной деятельности, в работе над благополучием духовным» [3: 3, 351]. Другие народы избирали путь материального благополучия, народ русский придерживался своего пути. По представлению писателя, трагедия этого «святоискательного народа заключается в том, что его устремленность вверх всякий раз сбивалась общим ходом мирового порядка, от которого не хотела отставать и российская власть» [3: 3, 346]. Именно государственная власть преобразовывала Россию вопреки ее исконному духовному предназначению.

После революций начала двадцатого века народ принужден уничтожать самого себя. В этом писатель видит причину упадка нравственности. Старая русскость, по мнению писателя, разошлась с утвердившейся в мире материальной цивилизацией: «Русскость готовила себя к собиранию небесных сокровищ, а вокруг наперегонки принялись ковать земные» [3: 3, 352]. Однако остатки нравственности, сохранившиеся в человеке технократического двадцатого века, дают автору надежду на ее восстановление.

В начале 1990-х годов меняется общий тон общения писателя с читателями. Он с напряженной и глубокой проникновенностью развивает тему духовного общения святых Земли Русской: «На подобной высоте чудеса <...> есть не что иное, как способ общения. В таких случаях не глаза видят, не уши слышат, «видение» столь же естественно для другого уровня связи совершается с помощью родственного «горного тела» [3: 3, 338]. Распутину дано ощущать мистические процессы: «Чудилось: это шествие под началом душеводителя. Я чувствовал в себе смятение оттого, что вступил в границы, где совершилось таинство не для жительствовавших. Но в ту ночь я впервые близко ощутил присутствие Сергия. До того близко, будто, отыскав меня, чужака, он и ко мне прикоснулся умиротворяющей дланью. Мне была явлена милость» [3: 3, 338].

Героям рассказов Распутина конца 1980-х – начала 2000-х годов свойственна созерцательность, сосредоточенность на том, что не лежит на поверхности, умение рассмотреть духовное под завесой повседневности. Писатель вовлекает читателя в процесс восприятия необъяснимых для обыденного человеческого понимания мистических явлений и событий, которыми наполнены рассказы 1981 года «Век живи – век люби», «Что передать вороне?», «Наташа» и более поздние – «Видение» (1997), «В непогоду» (2003). Герои переживают моменты духовных открытий. У В.Г. Распутина человек часто только начинает ощущать в себе присутствие чего-то высшего. О таких ситуациях писал И. А. Ильин. Философ писал о человеке «как о духовном существе, которое стремится к *лучшему*, ибо некий голос зовет его к *совершенству*. Именно желание отозваться на этот призыв и искание путей к совершенству придают человеку достоинство *духа*, сообщают его жизни *духовный смысл* и открывают ему возможность творить настоящую *культуру* на земле» [4]. Мальчику Сане («Век живи – век люби»), внимавшему «возвеченному зову» чего-то невидимого и всеильного, доступны «бесконечная яростная благодать мира», преображение и радостное принятие мироздания. Автору-повествователю («Что передать вороне?») от-

крывается вечность, иерархический порядок вселенной. Духовные озарения, сверхинтуиции свойственны героям рассказов «Видение» (1997), «В непогоду» (2003). Герои чувствуют себя предстоящими чему-то Высшему и Святому. Такие переживания описывал И.А. Ильин, рассказывая о духовно одаренных людях: «Они чувствуют и прозревают великий смысл мирового вращения и своей собственной жизни, и не успокаиваются на том потоке “ничтожной суеты” и “мелкого сора” (А.К. Толстой), в котором тонут столь многие» [5]. Герои последних рассказов Распутина обретают знания о мире, данные только им, ощущают Преображение.

Многие герои Распутина, не являясь праведниками, испытывают некоторые ситуации праведничества. Благодатное Преображение чувствует Алеша, герой рассказа «Новая профессия» (1998): «Алеша <...> смотрел, уже не видя, не различая ничего, а только всеми порами открывшись, как губка, и натекая, томясь творящимся преобразованием. И чудилось ему, что душа, по-матерински убаюкав его, <...> где-то чистится рядом, освобождаясь от всего чужого и низкого...» [6]. Оставаясь христианским художником, писатель верит в духовное исцеление любого человека. Духовность в понимании Распутина близка пониманию ее И.А. Ильиным. Философ считал, что духовность человека состоит в его уверенности, «что в пределах его собственной души есть *лучшее* и худшее <...>, качество и достоинство которого не зависят от человеческого произвола <...>» [7].

В последующей публицистике Распутин неоднократно обращается к тонким и сложным вопросам веры. В очерке «Ближний свет издалека» он говорит о качественности каждого народа: это «есть общее направление нации, внутреннее ее стремление, выданное ей при мужании, <...> аттестат на особую роль в мире. У одних эта роль практическая, у других художественная...» [3: 3, 349]. У русских это «духовная качественность», «высокое призвание» [3: 3, 348], которое было дано в древности, сохранялось поколениями и подкреплялось праведниками.

В 1990-м году в статье «Из глубин в глубины» он обращается к этому же вопросу, сокрушаясь о том, что современный человек отказался от авторитета веры и пошел искать авторитет силы. Человек не выдержал своего христианского предназначения, не выдержал своих противоречий и стал примерять их «поверх добра и зла». Писатель все же не теряет надежды на духовное возрождение, считая, что нельзя бесповоротно утверждать, что человек окончательно сдался и данные ему заветы не будут никогда исполнены, хотя и оговаривается: «Жизнь продолжается, продолжается и борьба, немало и старых духовных крепостей и новых общин..., и все же в сравнении с тем, чем был человек хоть и сто лет назад, теперешняя его фигура и пути, которыми он руководствуется, заставляют и надежды высказывать неопределенно и робко» [8]. Его размышления о религии, в частности, православии, содержат параллель с литературой. «Религия заинтересована в крепком государстве <...>, но самое главное <...> освятить человека, <...> вдохнуть в него вечность, дать внутренне зрение, показать на поле в его душе, которое требует возделывания с не меньшей старательностью, чем поле хлебное, и постоянно засеивать его любовью. Любовь – первое слово и дело православия» [8: 5]. В России, считает писатель, науку души, преподаваемую церковью, восприняли всерьез, она породила литературу, отразившую душу человека. Русская литература отличается высотой свое-

го взгляда, духовным видением: она «выделилась больше всего своей духовной буквой, поисками в человеке ростков, из которых могут взойти искупительные действия. Школа старчества... была и школой и русской литературы» [8: 6]. Духовное видение русских писателей позволяло достигать таких пределов, в которых передается «зрение истины». Духовным видением должны быть проникнуты все виды искусств, иначе они приведут к соблазну, разрушению человека: «Изящные искусства должны быть искусством богоделания. Под богоделанием надо понимать любвестроительство, возведение единого храма красоты и братства» [8: 9].

Выход из создавшейся ситуации оскудения, как считает писатель, зависит от самого человека: «Он в нравственном перерождении человека, в самостроительстве, самовоспитании из тех духовных начал, которые мы продолжаем в себе носить...» [8: 14]. Выводы писателя в публицистике продолжают тему, затронутую в повести «Пожар» (1985): «Наше дело жить правильно, пример жизнью подавать...» [9: 2, 382]. Многие другие проблемы его художественных произведений продолжают развиваться в публицистике. То, что звучало прежде как предсказание, воплотилось в реальной жизни. Появилась необходимость углубить, дополнить свои выводы, заново аргументировать и развить их на философском, социальном или духовном уровне. Так, один из героев повести «Пожар» предупреждал односельчан: «Против чужого врага стояли и выстоим. Свой враг, как и свой вор, пострашнее» [9: 2, 374]. В современной жизни такой вор приобрел черты легитимности. Стремясь указать источник зла, выбирая наиболее мобильный жанр литературы – публицистику, писатель стремится к срыванию всех и всяческих масок: «Нынешние бюрократы превзошли все мыслимые формы давления и скорости самовыдвижения, выросли до гигантских размеров, по-разбойному обирая народ» [10]. Причины такого беззакония писатель видит в том, что правительство не доверяет народу, обществу – делает своей опорой чиновников. Исследуя корни этого явления, писатель углубляется в историю России. Он приходит к выводу, что, начиная с Петра I, Россия мало развивалась органически, ее издергали реформами, всё переиначивая. В результате Россия «раскололась, разошлась, разбилась» [10: 8], общество разделилось на десятки партий, движений, объединений. Однако писатель считает их противоборство поверхностным, сколько бы ни шумели, ни сталкивались партии. В.Г. Распутин избирает для их характеристики слово «зыбь» – то, что на поверхности бегущей волны. Настоящая сила и мощь не на поверхности, а в глубинном течении реки: «Таков, надо думать, и народ в глубине России, не однажды вбиривший в себя и выносивший любые поверхностные изменения» [10: 8].

У Распутина нет сомнений, что эта река не поддастся перемене русла. Его рассуждения приобретают пафос негодования, когда он предупреждает о том, что «из нас пытаются сделать другой народ, чем мы есть, – себя предавший и свое забывший. Русский человек в новый мировой порядок в теперешнем своем виде не укладывается. Мир, болтая об общечеловеческих ценностях, всё больше переходит на жизнь по волчьим законам» [10: 8]. Писатель видит, что процесс переиначивания зашел слишком далеко: «В России испоганено всё, кроме православия» [10: 8]. В Святых Землях русской находит народ духовную поддержку. Писатель цитирует слова Серафима Саровского: «Господь помилует Россию и приведет ее путем страданий к великой славе» [10: 8]. Раздумья

автора выражают надежду на спасение и приобретают молитвенное звучание: «Нам бы себя сохранить – в песне, в слове, в традициях, в памяти и предках, в воле и вере.... Я верю в спасение России, но вижу и немалые испытания впереди, для которых понадобится и молитва, и руки, и воссоздание народа в единую активную силу, и небесное наше воинство» [10: 8].

Сходные выводы содержатся в статье «Восстань, душе моя»: «Соединение в христианских заветах, быть может, единственная наша оборона» [11]. Оправдалось и другое предсказание, высказанное автором в «Пожаре» о расхищении народных богатств. Повесть предсказала общенародную катастрофу, которая может произойти в результате перестройки привычного хода бытия, уничтожения традиций. Так, при «спасении» народного добра от пожара, многие присваивают его. Тот, кто истинный спаситель и хранитель, – тот бессловесен и беззащитен. Власть приобретает тот, кто попирает все нравственные законы, глумится над святынями и действует не по совести, но с позиций наглости и силы – архаровцы, полууголовные элементы. Словно перекочевав со страниц книг Распутина, такое положение вещей утвердилось в стране.

Оценивая состояние России как движение по пути к гибели, писатель задается вопросом: что происходит с народом? Распутин говорит о народе не как об обществе или его наиболее активной и образованной части, а о народе как «национально-историческом организме, произросшем из тысячелетней этнической и духовной почвы» [12]. Анализируя социальные и духовные условия существования людей, писатель замечает, что народ не поддерживает государство, в котором перевернуты вековые устои, он ушел в себя и никому не верит. Духовные и нравственные крепости его не вызывают радужных надежд: «Без потерь, причем без потерь тяжелых, и здесь не обойтись» [12: 4]. Налицо печальный итог, горькое определение: «Народ, преданный, использованный демократами для прихода к власти и брошенный» [12: 4], думает не о духовном стяжательстве, а о физическом спасении. Народ молчит, но мера терпения его истощена. Писатель уверен в том, что народ готов выступить против своего расчленения и готов на все. Сам же Распутин убежден в необходимости спасительной веры: «С молитвой легче бы было преодолеть этот недуг беспомощности и потерянности» [12: 4], – однако вынужден констатировать духовное истощение народа в условиях ежедневного заклятия душ на ристалище разврата.

Безблагодатность жизни без веры, без Бога — основная тема рассказа «В ту же землю» (1995). Старая женщина стоит перед решением: как хоронить умершую мать? Нет денег, чтобы оплатить похороны, нет близких, способных помочь, поддержать. Всё потеряла Пашута, уехав из деревни на строительство завода-гиганта. Крайнее отчаяние заставляет ее совершить кощунственный поступок – тайно, ночью похоронить мать на лесной опушке. Утрата соборного сознания, безверие мешают ей обратиться за помощью к людям. Ее бездуховность не носит характера исключительности: лесное кладбище пополняется неизвестными могилами. Сочувствуя героине, писатель не разделяет ее настроения, не одобряет принятых решений, но не оставляет ее в пропасти отчаяния. Пашуту сопровождает мотив прощения. Пережив крайнее одиночество, она постепенно встает на путь спасения, которое писатель видит в воцерковлении: «Впервые вошла она под образа, с огромным трудом подняла руку для креста» [13]. Настоящая духовность остается для нее в отдаленной перспективе.

В статье «За веру, народ и отечество» (1996) Распутин уточняет понятие ду-

ховности: «Духовность – это больше, чем вера. Духовность – это еще и деяние, подкрепленное и направляемое любовью чистого сердца» [14]. Он уверен, что Россия выступит против навязывания ей чужеродных реформ. Он призывает к действию и уповаet на Бога: «Бог помогает тем, кто ищет помощи, а искать – значит не покориться» [14: 6]. Эта мысль писателя получает продолжение в статье «Не выживать, а бороться». Здесь писатель обращается с призывом обрести достоинство, уважение к себе, духовные и материальные богатства: «Нужно вернуть то, что украдено у нас, и настроить человека не только на выживание, но на существование и борьбу» [15].

Свое художественное воплощение идея нашла в ряде рассказов. Один из них – «Изба» (1999). Опять героиня – немолодая женщина. Переносят село с одного берега на другой, спасают от затопления. Одинокaя Агафья сама перевозит бревна и начинает возрождать свою избу. Одна, без помощи, с Божьим упованием берется она за неподъемную для нее работу, строит дом. Великий дух созидания, присущий ей, сплачивает вокруг нее людей. Изба встала, заняла свое место в уличном порядке. Много лет прожила умиравшая было Агафья, не надорвал ее непосильный труд. И даже после смерти хозяйки изба «держала достоинство». И такая духовная сила хранилась в ней, что не выдерживали в ней житья люди ленивые, жадные и бесхозяйственные. Сам писатель отозвался о центральном образе избы таким образом: «Она приобретает уже мистический смысл, потому что, когда созидание, укоренение совершается с таким напряжением сил – когда ставится изба с такими трудностями, она не только дает тепло, через нее раскрывается целый духовный и нравственный мир» [16].

Меняются интонации писателя в статьях после 2001 года. Он возвращается к исконной русской нравственности, призывая к литургии, к соборному единению, уповаet также на духовное делание: «Эх, воли бы нам побольше, сплоченности, зрячества и трезвения» [17].

Наиболее полно христианский идеал духовности воплощен в очерке Валентина Распутина «На Афоне» (2004-2005). Очерк стоит как путешествие паломника к святым местам. Автор предстает как человек светский, ищущий духовного просветления. В центре повествования – всеобъемлющий образ священной для каждого православного обители: «аскетический рай», духовная крепость, против которой бурлящий в грехе мир бессилен» [18]. Здесь всё иначе, чем в миру: строгость, аскетизм, отрешение, даже время свое, особенное. Проникновение к миру горнему автора-повествователя совершается у образа Иверской Божьей Матери, наполняющей паломников неизведанными чувствами: «Это даже и не чувства, а до жути сладкое и восторженное проникновение (попытка проникновения) в глубь тайны тех времен, когда мир чудесно освятился новыми знаменами и с радостью шел во имя их на любые страдания» [18: 5]. Слова молитвы истекают из глубины сердца, естественные, как дыхание: «О, Матерь Божия, Игуменья Афонская, не остави нас, ступивших в Твой предел, своей милостью...» [18: 12]. Распутин восхищается воинами Христовыми, отличавшимися сверхчеловеческой силой воли и духа, вымаливающими и вымолвившими Россию. До недостижимых высот человеческого духа в самоотвержении поднимались старцы, избравшие полное одиночество. Афонские монахи тверды в своей православной молитвенной традиции. Хранит Провидение Святую землю. Здесь писатель находит обитель духа и истинного православия

и сам обретает новое мировидение и благодать.

Таким образом, художественное и публицистическое воплощение идей православия в творчестве В.Г. Распутина подводит к мысли, что настоящую правду можно найти только в том случае, если из системы жизненного ориентирования не исключен Всевышний. О том, что герои Распутина не только *знают*, но и *чувствуют, живут настоящей правдой*, свидетельствует всё творчество писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Распутин В.Г. Поле Куликово // Распутин В.Г. Собр. соч.: В 3-х т. – Т. 3. – М., 1995. – С. 337.
2. <http://www.russianews.ru/archive/pdfs/2005/30/11-30-2005.pdf>
3. Распутин В.Г. Ближний свет издалека // Распутин В.Г. Собр. соч.: В 3-х т. – Т. 3. – М., 1995. – С. 347.
4. Ильин И.А. Путь к очевидности // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – М., 1999. – С. 398.
5. Ильин И.А. Путь к очевидности // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – М., 1999. – С. 398–399.
6. Распутин В.Г. Новая профессия // Распутин В.Г. В ту же землю. – М., 2001. – С. 349.
7. Ильин И.А. Путь к очевидности // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – М., 1999. – С. 399–400.
8. Распутин В.Г. Пожар // Распутин В.Г. Собрание соч.: В 3-х т. – Т. 2. – М., 1995. – С. 347.
9. Распутин В.Г. Из глубин в глубины // Позиция. Литературная полемика. – Вып. 2. – М., 1990. – С. 11.
10. Распутин В.Г. Не измени себе, Россия // Сельская жизнь. – 1996. – № 54. – С. 8.
11. Распутин В.Г. Восстань, душе моя // Москва. – 1994. – № 2. – С. 115.
12. Распутин В.Г. К национальному возрождению // Русь державная. – 1995. – № 2. – С. 4.
13. Распутин В.Г. В ту же землю // Распутин В.Г. Уроки французского. – М., 2004. – С. 422.
14. Распутин В.Г. За веру, народ и отечество // Русь державная. – 1996. – № 11-12. – С. 6.
15. Распутин В.Г. Не выживать, а бороться // Русский дом. – 1999. – № 4. – С. 7.
16. <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/0602081708>
17. Распутин В.Г. Доля ты русская // Советская Россия. – 2001. – 8 февраля. – С. 4.
18. <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/0602081708>

С.Н. Лебедева

**«О НОВОЙ ЖИЗНИ ПИСАТЬ ТРУДНО...»
(письма И.М. Касаткина к С.П. Подъячеву)**

Внимание критиков и литературоведов к творчеству крестьянского писателя И.М. Касаткина (1880–1938) было активным в 1910-е – начале 1930-х годов. После ареста и расстрела он попал в число запрещенных авторов. Последнее опубликованное произведение при жизни Касаткина – рассказ «Детвора» (1937). Затем два десятилетия забвения, отдельные публикации в середине 1950-х годов, и лишь в 1970-е – начале 1980-х годов появляются сборники рассказов Касаткина, фрагментарно издается переписка, публикуются работы литературоведов о его творчестве (Л.М. Милокостенко, Л.В. Крутиковой, Л.В. Занковской, Н.И. Страхова Н.М. Солнцевой, М.А. Макиной). Между тем и сегодня справедливо замечание Л.В. Занковской: «Имя Ивана Михайловича Касаткина, одного из организаторов советской литературы, незаслуженно забыто» [1], его проза во многом ещё не осмыслена и читателями, и исследователями.

Творческое наследие И.М. Касаткина невелико – наиболее полное собрание его произведений, изданное в 1928–1929 годах, составили три небольших тома рассказов, очерков – «немногим сказано многое и как сказано!» [2]. Касаткин прожил яркую и творчески насыщенную жизнь. Выходец из бедной крестьянской семьи, он, будучи еще ребенком, вынужден был зарабатывать – «на побегушках» в трактирах, кочегаром, рабочим, разносчиком книг, слесарем. В школе учиться не пришлось, но уже в юные годы он пристрастился к книгам – сначала художественным, затем проявился интерес к политической, научно-популярной, философской литературе. С начала 1900-х годов Касаткин занимался революционной работой, вступил в РСДРП, участвовал в событиях первой русской революции, составлял и подпольно печатал большевистские листовки, неоднократно арестовывался. До 1917 года писатель часто менял места проживания (партийные дела, ссылки, угроза ареста): Кострома, Петербург, Тверь, Москва, деревни Нижегородской губернии, Лыковское лесничество и др. Общение Касаткина с людьми разных социальных слоев, участие в политических и общественных событиях, организаторская работа – всё это дало бесценный жизненный опыт, который способствовал формированию его как писателя.

Первые рассказы – «Нянька», «Семья», «На барках» – были написаны И.М. Касаткиным в тюремной камере в 1904–1905 годах. Позже автор отправил их М. Горькому, который в ответном письме положительно оценил произведения молодого писателя, назвав его человеком даровитым. Это стало началом длительного, с 1908 года по 1935 год, эпистолярного общения Горького и Касаткина (более ста писем). В одном из последних писем Касаткин признался Горькому: «Где бы я ни был, всюду мне сопутствовал Ваш голос неповторимого учителя и друга. Всем сердцем благодарен я Вам за все» [3].

После Октября 1917 года Касаткин сосредоточился на общественно-политической и культурно-просветительской работе, что отнимало много сил, мешало заниматься литературным творчеством: он входил в литколлегию Нар-

компроса, был редактором журналов «Красная нива» (1925–1928) и «Земля советская» (1931–1933), членом редколлегии журнала «Новый мир», председателем правления Всероссийского союза писателей, наставником молодых писателей и т.д. В 1926 году Касаткин в письме к Горькому делился планами «вновь взяться за перо беллетриста, после длинного ряда лет молчания» [4].

Действительно, большинство художественных произведений Касаткина появилось в период с 1904 года по 1916 год. В послереволюционный период им были написаны немногочисленные рассказы, в основном о крестьянстве: «Чудо», «Задумчивый разговор», «Детвора», «Галчата», «Мелкое зло», «Возмутительный случай», «Старики» и др. В 1930-х годах вышли сборники «Так было» и «Избранные рассказы».

Можно предположить, что отсутствие писательской активности Касаткина в послеоктябрьские годы было следствием не только его большой общественной и организаторской работы, но и свидетельством творческого кризиса прозаика. Анализ писем И.М. Касаткина 1920-х – 1930-х годов к литераторам, родственникам, политикам это подтверждает. Переписка же с известным писателем начала XX века, другом семьи И.М. Касаткина С.П. Подъячевым многое объясняет в событиях последних лет жизни Касаткина.

Подъячев Семен Павлович (1866, Обольяново Московской губернии – 1934, Подъячево) родился в бедной семье бывших крепостных крестьян, закончил сельскую школу, учился в череповецком техническом училище. С ранних лет Подъячев вынужден был зарабатывать наборщиком в типографии, сторожем, дворником, рабочим. В 1888 году состоялся его литературный дебют в Москве – в еженедельнике «Россия» был напечатан рассказ «Осечка». В начале 1900-х годов очерки, повести, рассказы Подъячева публикуются в разных изданиях, произведения были одобрительно встречены критиками и читателями. Особенно ценными для молодого писателя были отзывы В. Короленко и М. Горького, общение с которыми продолжалось долгие годы и прежде всего посредством писем.

В период первой русской революции Подъячев сблизился с революционно настроенными рабочими, разделял их идеи, вошел в число «неблагонадежных». И все же литература была главным делом его жизни – в эти и последующие годы он пишет многочисленные рассказы о тяжелой судьбе крестьян, зарождении протеста и жажде перемен, о разрушении традиций деревенской жизни и последствиях этого: «Тьма», «Зло», «Семейное торжество», «Забытые», «Жизнь и смерть», «За грибами, за ягодками», «Захар Даенкин» и др. В 1911–1913 годах в Петербурге вышло первое собрание сочинений С.П. Подъячева в пяти томах – «Рассказы».

Октябрь 1917 года Подъячев встретил с воодушевлением, активно включился в процесс социалистического переустройства культуры, воспитания «нового» человека: заведовал волостным отделом народного образования, входил в правление Всероссийского общества крестьянских писателей, ездил по стране, выступал в различных аудиториях, много писал. Подъячев остался верен теме деревни, но в произведениях появились новые акценты – отражалось пробуждение самосознания крестьян, их желание избавиться от рабской психологии («Нашел», «Письмо», «Приехали» и др.).

С конца 1920-х и до смерти Подъячев находился в родном доме в Обольяново (в 1931 году деревня переименована в Подъячево – в честь знаменитого

писателя-земляка), он сосредоточился на литературном творчестве, готовил материалы для полного собрания сочинений. Много болел и боролся с бытовыми трудностями, вел переписку со многими адресатами, особенно активно с И.М. Касаткиным – в период с 1923 года по 1934 год.

Ниже приводятся сведения и выдержки из писем И.М. Касаткина к С.П. Подъячеву 1926 – 1934 годов.

Судя по сохранившимся письмам, это эпистолярное общение было открытым и искренним с обеих сторон. Тематически письма Касаткина к Подъячеву (их более 200) условно можно разделить на несколько групп: бытовые (материальное положение, условия проживания и работы, отдых), личные и даже интимные (семейные отношения, характеристики близких людей, душевное состояние), «опорные» [5], в которых находим размышления автора о происходящем в стране, значительных литературных событиях, известных людях, сюда можно отнести и официальные письма – скорее, лаконичные уведомления-просьбы Касаткина как представителя издательства, журналов или редактора собрания сочинений С.П. Подъячева.

Отметим, что все группы писем в целом способствуют пониманию причин творческого кризиса Касаткина 1920-х годов, его тревожного внутреннего состояния, которое пронизательный Подъячев в апрельском письме 1933 года определил очень точно: «Что ты тоскуешь всё, волнуешься, скорбишь? Что на душе, а?...» [6]. Кроме того, в письмах, как правило, темы переплетены, но при этом доминанта всё же легко выделяется. Все письма Касаткина к Подъячеву (за исключением нескольких коротких, официальных) эмоциональны, со множеством междометий, восклицательных и вопросительных знаков – очевидно, что автор человек ранимый, чувствительный.

Тяжело пережил Касаткин гибель С. Есенина. Письмо к Подъячеву от 31 декабря 1925 года передаёт ощущения Касаткина и, что не менее важно, рисует обстановку в Москве в те трагические дни.

«Милый Семен Павлович! <...> Во-первых, эти дни у нас в Москве горе: Есенин Сергей прикончил себя. Завтра хороним. А сейчас идем на Николаевский вокзал встречать тело <...>. Печалимся все до слез. Как грустно на душе у всех <...>. Тело будет стоять сутки в Доме печати. Народу будет много. Будем у гроба нести почетный караул мы, писатели и друзья покойного. Я состою в похоронной комиссии <...>. Так и живем, и вертимся, и суетимся как в колесе белочки <...>. 6 часов вечера. Ну вот, все кончено. Похоронили. Было народу больше тысячи, на версту. <...> Гроб сначала повезли к памятнику Пушкина, и на руках мы с гробом прошли вокруг памятника. Одной милиции было почти полк. За эти два дня и две ночи мы так изволновались, так исплакались... Всю ночь вчера ко гробу в Доме печати шли и шли толпы людей. А на фасаде дома было траурное полотнище: Тело великого национального поэта Сергея Есенина покоится здесь <...>. Мрачное новогодие дал Сергей...<...>» [7,9].

Переживания Касаткина усугублялись мыслью, что гибель Есенина можно было предотвратить – поддержкой в трудный период. 19 января 1926 года он делится с Подъячевым сомнениями: «Конечно, дела с Сергеем не поправишь. Но я бесконечно любил его. И он меня не меньше. Сейчас я получил письмо от Ив. Вольнова из Орловской губ. Он в один день с Сергеем уезжал из Москвы, и в этот самый день три часа сидел с ним в пивной, и Сергей беспрерывно говорил только обо мне ему, со всех хороших сторон. И Вольнов думает, что и в послед-

нюю свою смертную минуту он, быть может, думал обо мне. И вот мучает меня мысль, что я, быть может, должен был, как близкий человек, иметь больше чуткости и быть как-то ближе около него в последние времена... Вот! И тяжело ещё то, что тут, среди братии писательской, ежедневно вокруг и около меня топчется немало всякого тяжкого. Орешина Петра, которому будто тоже нет чело- века ближе, как я, позавчера жена из петли вынула пьяного <...>» [7,11].

Начиная с 1927 года, Касаткин всё чаще сетует в письмах на «творчес- кое бесплодие», невозможность писать – по разным причинам. Отметим, что и ранее эта тема возникала в письмах Касаткина, но без оттенка трагизма, при- чины были скорее бытовые, частные (стесненные жилищные условия, долж- ностные обязанности), чем внутренние, психологические. 1926 год: «<...> Ча- пыгин из Питера мне пишет <...>, чтоб я бросил эту Красную Ниву и принялся за свою работу. Он прав. Я, как некий труп на перекрестке всех писательских дорог, через который шагают все со своими болячками и радостями. Для себя совершенно некогда опомниться и подумать. Да, надо удирать! <...>. Уж слиш- ком много волнений и неприятностей по редакции и во всем встречается. Надо, надо удалиться! <...>» [7,11].

В письмах конца 1920-х годов обозначается ещё и другая причина молча- ния писателя – тяжелое внутреннее состояние, которое Касаткин определял как «хандра», «тоска», «скука».

«Дорогой Семен Павлович, все благополучно, окромя моей хандры...» (январь 1927); «<...> А я, брат, опять хандрю и как-то негодую на судьбу <...>. Поверишь, душа так и вопит» (февраль 1927); «А я тут томлюсь и мечусь: как- то не идёт работа...» (ноябрь 1928); «Никуда стараюсь не ходить, мало кого вижу <...>. Настроения мои таковы, что хвастаться нечем. Главное, не рабо- таю... И приходят в голову мысли: блажен, кто жизнь проводил и проводит гладко, кто никому и ничему не подчинялся, кроме своей воли и своего дела...» (февраль 1929) [7]. Причин такого состояния Касаткина было немало – их не- трудно отыскать в переписке с Подъячевым. Прежде всего, удручало крестьян- ского писателя разрушение деревни, отношение власти к крестьянам: «12. 08. 26 <...> Побыл я в деревне ладно, поглядел, как живет и страдает великомуче- ник мужик. Побродил в полях и в лесах достаточно. Отдых-то там был плохой. Да и еда тоже. Разговоры не ахти какие. Вообще тяжкая кругом там жизнь! <...>» [7,32].

Через несколько месяцев Касаткин возвращается в письмах к теме крестья- нства – пишет о бедствовании в деревне «милого братана» писателя Ивана Вольнова: «22. 01. 27 <...> Поразила меня жизнь Ив. Вольнова. Живет в избе, где кроме четверых своих ребят поместил двух овдовевших родственниц с ре- бятами, которых вместе десять штук, кроме взрослых. Ходят все в лаптях. Пьёт он, Иван-то, сильно с горя... Тяжелая жизнь...» [7,52].

Касаткин очень болезненно воспринимал нездоровую атмосферу в совре- менном литературном процессе, о чем неоднократно писал Подъячеву: «18. 02. 26 <...> У нас сейчас, в верхних слоях, какое-то повелось пренебрежительное отношение к крестьянствующим писателям и к крестьянскому духу: рабочий, мол, победитель, а крестьянин – что? Он-де только и глядит: как бы сорвать с города, а до остального ему дела нет...» [7,16]. «30 июля 1929. <...> Милый Семён Павлович! Опять 9 дней целых мучился в Москве, вчера приехал в Тару- су, отдыхаю <...>. Но на душе-то у меня этого покою как раз и нет, увы! <...> В

Москве, в литературных кругах и сферах, идет какая-то дикая склока, подсиживание, валка подножку и всяко... Нехорошо что-то! <...>» [7, 121]. «3 января 1931<...> Жизнь в Москве (да и везде) стала чудная и аховая. Добыча жратвы убивает не менее половины дня! Я пока за работу не принялся. А в ГИЗе налаживаю из старья книжку «избранную», листов на 12–15. Ведь жрать-то надо! А вновь что-ни-то придумаю. И верно, о *новой жизни писать трудно* (выделено мной. – С. Л.). Её, жизнь-то, надо в лицо упорно понаблюдать. Послаться надо. Ведь кругом, куда ни глянь, всё на новый лад. Жизнь кажется в напряженной и жестокой обстановке. Трудностей – кучи, горы, но, видно, это всё неизбежно<...>» [7, 142]. «15 января 1931<...> Ну, новостей тут, в литературе, много, их не расскажешь, – всё борьба и перестройка... Сплошная и насквозь выправка на марксистские пути<...> Писать ещё не начал, всё какие-то делишки да бегодня, будь они прокляты. Время беспокойное, напряженное, трудное время <...>» [7, 146].

Касаткин не просто наблюдал за «подлой» жизнью в литературной среде, он стремился оздоровить советскую литературу, не жалея себя, – как руководитель Всероссийского союза писателей (1929–1932), редактор журналов, наставник молодых литераторов. «3 января 1931<...> Шла тут областная конференция крестьянских писателей. Звучало и твое имя. Я там торчал все три дня. И чуял, как подымается большая молодая сила снизу – ещё не мастера, но из них некоторые будут обязательно новыми мастерами<...>» [7, 142].

Адресант считал своим долгом помогать писателям старшего поколения, и переписка с Подъячевым – яркое тому свидетельство: Касаткин способствовал продвижению произведений Подъячева в печать, благодаря его усилиям было подготовлено и издано собрание сочинений Подъячева в 11-ти томах, помогал другу материально, присылал книги и лекарства, поддерживал словом: «Ради всех святителей, ничем не расстраивайся, плюнь на все мелочи! И не хворай!» [7, 15].

Примечательно, что в письмах конца 1920-х годов сам Касаткин всё чаще признается: «устал», «устал душой и всяко», «сильно устал», «еду лечиться от усталости» и т.д. Тяжелое душевное состояние Касаткина объясняется, по видимому, и неприятностями в семейной жизни. Судя по его письмам, в мае 1927 года он и его жена, Зоя Александровна, отдыхали в Гурзуфе («Я в доме отдыха, Зоя – у частных» [7, 60], – пишет Касаткин Подъячеву). Видимо, Зоя Александровна там увлеклась другим мужчиной, «предала» мужа, как впоследствии назовет это Касаткин. О развитии событий можно судить по переписке с Подъячевым.

«16 июля 1927<...> Хожу очумелый, дело из рук падает, не ем ни черта. Почти не сплю! Скверно!<...>» [7, 63]. «21 июня 1927. Милый Семен Павлович! Как живу – Анатолий [10] видел, расскажет. Конечно, измотался, душа и сейчас ревет. Но что сделаешь? Тоскую вообще, и странно – и по ней тоскую не взирая на всю пакость. Не видимся.<...> Ты бы ей письмо, что ли, послал бы отеческое. И внушил бы, что нельзя так уходить, не раскаявшись во всё начистоту. Это тяжело мне и непонятно <...>. Мне это необходимо для души. Её непризнание меня истерзало хуже всяких фактов» [7, 64]. «21 октября 1927<...> Особливо как-то и скушно и даже тоскливо тут мне, а те «истории» мне так истерли шею, что голова на плечах еле мотается. Прямо хоть пропадай раньше положенного срока! <...> Пусть по глупости, но ведь все-таки это пре-

дательство! Что может быть тяжелей этого в жизни? Сам понимаешь! <...> [7,78].

Подъячева очень огорчало происходящее в семье Касаткиных, он немало сделал для примирения супругов, о чем свидетельствуют ответы Подъячева на письма Касаткина этого периода. С.П. Подъячев – И.М. Касаткину: «20 июня 1927, Обольяново. <...>Пожалел бы ты ее, родной, а? Ведь душа-то в ней осталась все та же, а на то-то и наплевать можно <...>» [6,77]; «17 августа 1927, Обольяново.<...> Жалко мне ее. Простил бы уж ты ее <...>» [6,80].

Семейная драма Касаткиных продолжалась более полугода; в декабре 1927 года Касаткин отправляет Подъячеву известие: «<...> Ну, вот я и помирился с Зоей, факт! Она тут так рада: и смеётся, и плачет и прочее такое.<...> Да святится имя твоё!» [7,83]. Подъячев, не сдерживая эмоций, ответил в тот же день: «<...> Неужели то, о чем я постоянно держал в своём сердце, случилось? <...> Ты вырос в моих глазах ещё на целую сажень...<...>Что-то не веселят меня твои дела и наводят на грустные мысли. Жду, когда ты наконец схватишь себя за хвост и скажешь: стоп! Пора за дело! <...>» [6,112]. Отметим, что позже, в 1930 году, Подъячев напишет: «<...> Кажется, что в настоящее время «кромя» мемуаров писать трудновато...» [6,141].

И всё же призывы к Касаткину заняться литературным трудом возымели действие: «18 июля 1930, Таруса <...>А я, друг, представь, написал и отослал в Новый Мир как будто очень не худой рассказ [8]. Сдвинулся наконец! Теперь надо не отставать, а то беда! Отвык я от пера! Здесь сейчас хорошо <...>. Только вот жрать, ох, совсем нечего, беда с этой стороны <...>» [7,132]. «18 августа 1930, Таруса. <...> Милый Семен Павлович, здесь всё благополучно, кроме еды, с ней совсем худо. Скоро фунт масла будет равняться фунту золота. Однако я написал ещё рассказишко [9], теперь дело пойдет <...>» [7,133].

Как видно, «писалось» Касаткину в те годы только в деревенском доме, купленном в 1927 году в Тарусе, но дела заставляли возвращаться в «душную» Москву: «<...> Ох, надел я хомут – трудно <...>. Читки много. Борьба!» [7,165]; «<...>Какое тут писанье, всех вихрем метет туда и сюда. Я мечтаю опять удалиться на покой как-нибудь<...>» [7,179], – делится Касаткин с Подъячевым после назначения ответственным редактором «Земли советской». В ответном письме Подъячев был откровенен: «1933, март, Подъячево <...> А вот опять что-то чудное началось. Опять за кулаков взялись. Пошла чистка колхозов. Как-то все и вся примолкли и насторожились и боятся говорить о том, что есть. Из Москвы погнали многих <...>. Эх ма, упустили мы из своих рук русскую литературу. Попала она в лапы... А нам объедки... Тьфу!» [6,263].

Ситуация усложнялась повсеместной «чисткой рядов» в партийных организациях. Не избежал этого и Касаткин.

«13 сентября 1933. Дорогой Семен Павлович! Вот я и в Москве. Успел уже и «почиститься». Чистка моя была превращена в какое-то сплошное торжество, так что я был буквально подавлен и глубоко смущен этими похвалами <...>. Сейчас ежедневно с 4 до 12 часов на чистке сидим, продлится она ещё дней 12–15 <...>» [7,216]. О значительности этой процедуры для И.М. Касаткина (как и любого другого члена компартии) свидетельствует неожиданно экспрессивная реакция Подъячева: «15 сентября 1933, Обольяново <...>. Прочел твоё письмо и заплакал. Рад всей душой. Не нахожу слов выразить тебе мою радость<...>» [6,293].

Благополучно завершившаяся для Касаткина «чистка», по-видимому, не избавила его от проблем: «8 февраля 1934.<...> Я хандрю, хожу лечиться, не работается. Суета и суматоха сбивает с толку. Негде уединиться... Надо искать выход. А то беда! <...>» [7,227], – делится Касаткин в одном из последних писем к Подъячеву, смерть которого оборвала эпистолярный диалог двух писателей на безрадостной ноте.

Усилия И.М. Касаткина по формированию советской литературы не спасли его от трагической гибели – писатель был расстрелян в 1938 году как якобы участник контрреволюционной террористической группы.

Касаткин был посмертно реабилитирован в 1957 году – благодаря усилиям вдовы, Зои Александровны Исаковой (Касаткиной). В фонде И.М. Касаткина РГАЛИ хранится письмо-ходатайство З.А. Исаковой (Касаткиной) в Комитет партийного контроля при ЦК КПСС о реабилитации писателя. В нем, в частности, говорится: «Касаткин был в 1938 году 31 января арестован, и о дальнейшей его судьбе я ничего не знаю. В связи с делом мужа через три месяца была арестована и я, как жена, и выслана на восемь лет в Казахстан. В данное время с меня судимость снята<...>. Я убеждена, что Касаткин не совершал никакого преступления против партии<...>. В литературу Касаткин вошел с помощью Горького, который считал Касаткина своим учеником и всю жизнь с ним переписывался. При аресте Касаткина были изъяты письма Горького к нему и книги Горького с автографами <...>» [10,1].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Занковская Л.В. Крестьянские рассказы И.М. Касаткина // Русская литература XX века. Советская литература. – М., 1976. – С. 234.

2. Страхов Н.И. Иван Касаткин // И. Касаткин. Перед рассветом. – М., 1977. – С. 3.

3. РГАЛИ.Ф. 246. Оп. 1. Ед.хр. 174. С.146.

4. Письма А.М. Горького к И.М. Касаткину (1908–1934) // Новый мир. – М. – 1937.– № 6. – С. 18.

5. Муратова К.Д. Эпистолярное наследие Горького // Русская литература. – Л., 1988. – № 2.– С. 219.

6. РГАЛИ. Ф. 246. Оп.1. Ед.хр. 95. С. 276. Далее ссылки даны с указанием порядкового номера ссылки и страницы.

7. РГАЛИ.Ф. 374. Оп. 3. Ед.хр. 13. С. 9. Далее ссылки даны с указанием порядкового номера ссылки и страницы.

8. Речь идет о рассказе «Ходоки». Доподлинно установить это удалось благодаря письму И. Касаткина В. Полонскому в редакцию журнала «Новый мир»: «Отправляю обещанный мной рассказ «Ходоки». Таруса, 17 июля 1930» (РГАЛИ Ф.1328. Оп.1. Ед.хр. 172. С.3).

9. Писатель, по-видимому, имел в виду рассказ «Площадь».

10. РГАЛИ. Ф. 246. Оп. 1. Ед.хр. 172. С.1.

И.Е. Лунина

ОБРАЗ ПРОМЫШЛЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ЛОНДОНА

В творчестве Д. Лондона вопрос о формах и путях развития цивилизации и месте человека в этом процессе является одним из центральных. Писатель сумел уже в конце XIX в. интуитивно подойти к пониманию цивилизации в том определении, которое характерно для научной мысли конца XX в., – «как сложно устроенного, развитого общества, в котором важное значение имеют как экономические факторы, так и социальная система, как моральные принципы регуляции отношений, так и политическое устройство, как практические знания, так и эстетические идеалы» [1]. В ряде произведений – публицистике, романах, рассказах – он дает оценку современным процессам экономического и научно-технического развития в мире, определяет современную цивилизацию как промышленную.

Лондон уверен, что бурный расцвет промышленности, основанный на новых научных открытиях, – процесс закономерный, знаменующий собой движение вперед. В очерке «Направление движения человечества» (опубл. 1917) он прослеживает путь, пройденный человечеством от древнейших времен до современности, сопровождавшийся насилием, пролитием крови. Но в современном мире, уверен писатель, «более разрушительная сила, чем война, – индустрия» [2]. Развитие техники в эпоху промышленной цивилизации – естественный и положительный по своей сути процесс, но он приводит к необратимым явлениям изменения структуры общества и, что страшнее, с его точки зрения, – самой природы человека. В очерке «Вопрос о максимуме» (1905) также главным фактором развития названы экономические тенденции, которые меняют характер цивилизации, и даже войны в будущем будут вестись исключительно из соображений экономической выгоды: «...Капитанами войны будут командовать капитаны индустрии» [3]. Промышленная цивилизация включает в себе и положительный момент: развитие науки и техники меняет условия жизни людей – но это лишь обостряет вопрос о распределении материальных благ в обществе. Альтернативой прежним агрессивным формам борьбы за выживание Лондон называет социализм, который представляется ему разумной формой цивилизационного развития.

В очерках Лондон вводит как одно из проявлений промышленной цивилизации метафорический образ «сжатия планеты» («Вопрос о максимуме», «Сжатие планеты», 1900), подразумевая под этим пространственные и временные изменения в связи с новейшими открытиями в науке и технике. Этот процесс предоставляет неограниченные возможности управлять миром, но и порождает негативные явления: человек все больше становится игрушкой макроэкономических процессов в мире.

С проблемой развития цивилизации тесно связана, в авторском видении, проблема власти собственности над человеком. В очерке-рассказе «Золотые маки» (1902) показано, как желание защитить собственность приводит к пробуждению темных инстинктов в человеке. Средоточие промышленной цивилизации – город, жизнь в котором уподоблена жизни «в крысиных норах», она

пробуждает в человеке темные инстинкты. Причину автор видит в нездоровой атмосфере современного города: «Есть в тамошнем образе жизни что-то такое, что воспитывает в человеке плачевные свойства слепоты и глухоты...» [4].

Осмысление современной цивилизации как промышленной, «машинной» нашло отражение в книгах, связанных с жанром путешествия. В «Людах бездны» (1903) Лондон отразил личные впечатления от знакомства с беднейшими кварталами столицы Великобритании, Ист-Эндом. Называя основным законом жизни в «человеческих джунглях» «закон выживания», он стремится осознать механизмы его действия. В город, воплощающий для большинства «промышленный рай», устремляется «бродячее племя» городских бедняков, и это превращает развитие цивилизации в неуправляемый стихийный процесс, а людей – в жертв бездушного механизма, гордо именуемого «цивилизация». Ошибка в развитии, с его точки зрения, заключается в том, что современная цивилизация утилитарна по своей сути, и в обществе «всякое нарушение прав собственности карается строже, нежели нарушение прав личности» [5]. Жизнь на природе предстает как альтернатива нездоровой городской жизни, так как утрата связей человека с природой, в понимании Лондона, – важный фактор развития современной цивилизации со знаком минус. Писатель, вслед за авторитетными людьми своего времени, высказывает мысли о том, что, развиваясь в технократическом направлении, цивилизация не представляет собой шага вперед в нравственной эволюции, но ход событий можно изменить – человек должен сделать выбор в сторону нравственного, духовного развития.

В книге «Путешествие на “Снарке”» (1911) Лондон выражает уверенность в том, что в условиях современной цивилизации в людях всё ещё жива потребность ощутить остроту жизни, пережить приключение. В полной мере это может быть реализовано только вдали от городов – с этой целью он отправляется в большое путешествие по Южным морям. В главе, посвященной пребыванию в колонии прокаженных, писатель с публицистическим пафосом определяет характер промышленной цивилизации как источник негативного влияния на человека. Описывая жизнь поселенцев, он не раз подчеркивает, что для многих из них пребывание на острове более комфортно, чем на родине. Образ прокаженных приобретает символически обобщающий характер: они, как и бедняки в городах, – люди, выброшенные на обочину жизни, люди «второго сорта», но на Молокаи это не так очевидно, как в большом мире: «В каждой больнице для бедняков Соединенных Штатов или любого другого государства можно встретить, конечно, такие же ужасы, как на Молокаи, и там их, в общем, гораздо больше и они составляют картину более чудовищную...» [6]. Проказа предстает на страницах книги как аллегория равнодушия и жестокости системы законов, общественных институтов и сложившихся стереотипов отношения к людям в современном цивилизованном мире, сделавшем ставку на промышленно-технократическое развитие в ущерб личностному началу.

Книга Лондона «Дорога» (1907) написана по впечатлениям от предпринятого им в юности путешествия вместе с бродягами-хобо по дорогам Америки. Проникнутая духом романтического приключения, она в то же время позволяет увидеть писателя-реалиста, осмысливающего социальные законы развития общества, которое для него прежде всего люди, устанавливающие законы, управляющие обществом. Галерею образов обывателей открывает преуспевающий «труженик», отказывающийся бродяге в помощи, – символ искаженного

понимания «американской мечты». Напротив, бедная женщина, готовая поделиться последним с бродягой, воплощает искреннюю отзывчивость и добро, живущее в сердце бедняков. В дороге писатель открывает для себя закон жизни: мораль в обществе обусловлена отношением к деньгам, находится в прямой зависимости от материального достатка; жизнь в городе, важной пространственной единице цивилизованного общества, в «тесных, надушенных комнатах-коробочках» [7] лишает человека необходимого духовного пространства, обедняет его жизнь.

В главах «Сцапали» и «Исправительная тюрьма» Лондон оценивает тюрьму как государственный институт, отражающий негативные стороны развития американской цивилизации, изменившей идеалам Конституции. Люди, оказавшиеся в тюрьме, – жертвы промышленной цивилизации, они выброшены на обочину жизни вследствие законов её развития. Тюрьма в книге – модель «большого мира», живущая по его законам: здесь работают те же механизмы управления, налажена торговля, обмен продуктами и т.д., и в борьбе за выживание побеждает сильнейший: «О, смею вас уверить, мы были волки, точно как те парни, которые делают бизнес на Уолл-Стрите» [8].

В книге «Джон – Ячменное Зерно» (1913) Лондон, оценивая современную цивилизацию как «машинную», затрагивает вопрос о нивелировании человеческой личности, уничтожении свободного духа посредством отупляющего механистического труда: «Куда романтичнее быть устричным пиратом или арестантом, чем рабом машины!» [9]. Большинство людей видит в дружбе с Джоном – Ячменное Зерно (алкоголем) путь «ухода» от тягот засасывающей, отупляющей повседневности тяжкого труда. Главный объект социальной критики здесь – кабаки, в которых писатель усматривает не только примету цивилизации, но и следствие искажения пути её развития, ужасного «спрута», узаконенного правительством, удерживающего в плену людей, о чем свидетельствуют трагические истории жизни отдельных людей.

Вопрос о роли промышленной цивилизации в определении статуса человека в современном мире затронут в романе «Железная пята» (1908). Исходя из популярных в то время теорий развития общества (в частности, К. Маркса, Г. Спенсера), писатель публицистически точно обозначает в произведении характер современного общества с точки зрения экономического, политического и духовного состояния. Изображаемые события повествуют о том, что происходит через несколько лет (1912-1932 гг.) относительно времени написания романа. Автор стремился подчеркнуть условность изображаемого и обозначить свой взгляд на закономерности происходящих событий в контексте общих законов развития цивилизации, в том числе и с позиций эволюционного развития: «Чередование исторических эпох обусловлено законами социальной эволюции. Эти эпохи были исторически неизбежны» [10]. Приход к власти Олигархии оценивается им как нарушение поступательного хода истории, ужасная аномалия развития. Устами своего героя, Эвергарда, Лондон дает негативную, ироничную характеристику олигархии, отличающейся предельной самоуверенностью в оценке собственной исторической значимости, называет промышленников «дельцами», обвиняет их в нарушении «заветов любви» к ближнему, в том числе тех, «которые преподал <...> Христос» [11]. Кумир для них – деньги, которые он определяет как основу современной цивилизации (этому посвящен очерк «Власть долларов», 1900), в силу чего общество пре-

вратилось в «бесплодную пустыню».

В эпоху «машинной цивилизации» бурный расцвет науки, экономики, вопреки логике развития, не приводит к облегчению жизни трудящихся – появление машин оторвало людей от земли и привело в городские «трущобы», сделав их жизнь ужасной. «Рабами машин» в романе названы не только рабочие, но и промышленники, политики, пресса. Частные судьбы людей иллюстрируют негативный характер процесса: это рабочий Джексон, потерявший на производстве руку (аналогичный факт представлен в рассказе «Любопытный отрывок», 1908); женщина-швея, вынужденная зарабатывать жалкие деньги тяжелым трудом дома, поскольку на производстве её заменили машины. Вину писатель видит не в промышленном росте как таковом – это естественный процесс развития общества, а в искажении норм морали, которые должны регулировать социальные процессы в нем.

Аналогичный взгляд на обезличивание человека в условиях промышленной цивилизации представлен в рассказе «Отступник» (1909). Монотонность труда у станка убивает в маленьком Джонни всё живое – даже во сне он продолжает вязать ткацкие узлы. Лейтмотивная метафора в рассказе – образ человека-машины. Машины так «вросли» в ребенка, с раннего детства работающего на фабрике, что он уже «достиг совершенства машины» [12], утратив способность чувствовать и думать. Само время, кажется, останавливается, машина оставляет только иллюзию движения: «Время не шло, оно стояло на месте. Двигались лишь неугомонные машины, – да и они никуда не шли, хотя и вертелись всё быстрее» [13]. Его стихийный протест против монотонности жизни – уход из дома, из города, единственная альтернатива в данной ситуации, с точки зрения автора. Дерево перед домом, которое видит мальчик, – символ оставшейся в подсознании человека-машины потребности в иной жизни.

Обезличивание человека в условиях промышленного города и необходимость противостоять этому в целях сохранения нравственной основы человеческого «я» представлено также в романах «Время-не-ждёт» (1910) и «Лунная долина» (1913). Герои романов – Харниш, Билл и Саксон – покидают большие промышленные города, превратившие их в уставших от жизни, слабых физически и духовно людей, и обретают силы в обращении к земле, к природе. Подобный взгляд на возможности преодоления негативных последствий цивилизации становится в творчестве Лондона после 1909 г. едва ли не доминирующим. В рассказе «Рожденная в ночи» (1913) он называет людей, которые, подобно героине, вдохновленной отрывком из «Вопля о справедливости» Г. Торо, поселившейся с индейцами на Клондайке, следуют живой потребности в нравственной жизни, «рожденными в ночи», противопоставляя им людей города – «рожденных днем» [14].

С проблемой цивилизации, в том числе и промышленной, связан вопрос о власти. Оплотом промышленной цивилизации в романе «Железная пята» предстает олигархия и силы, её поддерживающие: философы, чьи знания служат Олигархии; пресса, способная уничтожить честного человека, осмеливающегося высказывать крамольные, с точки зрения правящих кругов, мысли; политики, бездействующие, изменившие идеалам демократии; церковь, которая утратила свое исконное высокое предназначение.

Промышленная цивилизация неизбежно в своих недрах рождает сопротивление, которое принимает различные формы. В епископе Морхаузе, раздавшем имущество беднякам и посвятившем жизнь служению им, представлен

один из вариантов такого сопротивления. Восхищаясь им, автор, тем не менее, представляет его фигурой трагической (официальные власти объявляют его сумасшедшим), а путь, избранный им, мало эффективным. Значительная роль в развитии общества может принадлежать отдельной личности, незаурядной, исключительной. Такие люди, как Эвергард, выделяющийся из общей массы эрудицией, прозорливостью, силой, прежде всего духовной, основанной на служении людям, способны если не изменить ход истории, в понимании автора, то активным образом влиять на него.

Развивая мысли, публицистически декларированные в очерках «Революция», «Классовая борьба» (1905) и др., в романе Лондон выражает уверенность в том, что революционные изменения неизбежны, являются наиболее действенным средством противостояния насилию в условиях современной цивилизации. Революционное движение осмысливается в романе как «религиозное», а революционеры – как люди, приносящие «жертвы на алтарь свободы» [15]. Но процесс этот длителен, полон противоречий – восстание рабочих изображено в мрачных красках, как явление стихийное; восставшими движет «жажда мести», чувства, напоминающие проявление темных инстинктов. Не вызывает сомнения у писателя вопрос о необходимости противостояния аномальному характеру развития цивилизации, но он предупреждает о возможности перерождения его в искаженные формы – войну, террор. В очерке «Голиаф» (1910) он допускает возможность применения по сути террористических методов (герой угрожает новым мощным оружием сильным мира сего, не желающим мирным путем изменить существующий порядок вещей), оправдывая это высокими целями – необходимостью построения нового гуманистического общества. В рассказе «Враг всего мира» (сб. «Сила сильных», 1913) он осуждает подобные действия, представляя образ ученого-одиночки Эмиля Глюка, который использует свой талант в целях личной мести. Писатель обвиняет общество, превратившее талантливого ученого в «маньяка и анархиста» [16], ввергнувшего весь мир в хаос, поселившего страх в душах людей.

В романе «Бюро убийств» (опубл. в 1964 г.) Лондон, обращаясь к сатире, развенчивает саму идею возможности террористических действий как средства изменения мира. Бюро убийств – это некая социально-политическая организация, занимающаяся «устранением» лиц, чья деятельность может быть определена как общественно вредная; по сути дела, она отражает искаженное представление о политических механизмах в условиях современной цивилизации. Автор, изображая членов «Бюро» «свихнувшимися» фанатиками, «охваченными бредовой идеей», выступает против анархистской идеологии, террора. В самом начале романа становится очевидным, что речь идет не о наемных убийцах, а об организации, которая в своих действиях руководствуется определенной политической программой. Писатель использует элементы снижающего комизма, гротеска, подчеркивающих абсурдность деятельности членов Бюро. «Социалист-миллионер» Холл, разоблачающий деятельность террористической организации, встаёт на место главы Бюро, Драгомилова, когда тот оказался вынужденным принять заказ на собственное уничтожение как социально опасной личности. Тем самым обнаруживается полная абсурдность законов, которыми руководствовалась организация.

Размышления Лондона о том, к каким последствиям может привести человечество слепое следование законам развития промышленной цивилизации, нашли отражение в романе «Алая чума» (1915), события в котором отнесены

к 2073 г.: именно из этого времени герой романа Смит осмысливает прошлое, тот поворотный момент в истории человечества, когда страшный мор – Алая Чума – уничтожил практически всё человечество, саму цивилизацию. В начале произведения перед взором читателя предстают причудливые сочетания примет остатков цивилизации и полного запустения во всём. Вопреки тенденции представить в ряде произведений пагубность влияния больших городов как главного средоточия цивилизации на человека и благотворность возврата к земле, Лондон в романе «Алая чума» мыслит иначе: «вне цивилизации больших городов» ещё не значит благо для человека. Смит пытается объяснить детям то, что случилось много лет назад, знакомит их с прежней цивилизацией. Из его рассказа следует, что во многом произошедший катаклизм вызван самой природой цивилизации, промышленной по своему характеру. В его воображении рисуются картины мирной, счастливой жизни людей, во всем равных, как он уверен, и, вместе с тем, он говорит о том, что современный род Шофферов берет свое начало от грубого, жестокого человека (шофера у богатых людей) и жены бывшего миллиардера Ван-Вордена, одного из двенадцати управлявших Америкой магнатов, которую тот подчинил себе грубой силой.

Наука, технический прогресс, служившие, казалось, залогом успешного процветания цивилизации, оказываются бессильными перед слепой, разрушительной силой природы: «Как будто мир совсем перестал существовать, был окончательно вычеркнут» [17]. Лондон рисует динамичную и страшную в своей достоверности картину полной разрухи – цивилизованные люди в один миг превратились в животных, движимых инстинктами разрушения. Они свидетельствуют социального неравенства, процветавшего в обществе, воспринимавшегося как естественный, установленный самой жизнью порядок вещей: «В самом центре нашей цивилизации, там, на дне наших беднейших кварталов и рабочих гетто, мы расплодили варваров, дикарей, и теперь, в минуту нашего несчастья, они набрасывались на нас, как дикие звери, какими и были, и уничтожали нас» [18]. Самое страшное, по воспоминаниям старика, это не утрата материальных ценностей, уничтожаемых в пожарах и грабежах, а потеря нравственных ценностей. Оценивая причины гибели цивилизации, Лондон вкладывает в уста своего героя размышления о том, что есть подлинная и мнимая цивилизация. Цивилизация, основанная на варварских законах бытия, попирающих нравственность в высшем понимании этого слова, неизбежно должна погибнуть. Финал романа можно считать открытым. Лондон уверен, что цивилизация вновь возродиться, но будет ли она по своему характеру прежней, или же человечество, сделав для себя выводы, сможет избежать прежних ошибок, обеспечив процветание всем людям, – этот вопрос остается без ответа.

Таким образом, в своих произведениях, различных по жанру и времени написания, Д. Лондон не просто представил, во многом опередив свое время, взгляд на характер современной цивилизации, оценивая её как промышленную, «машинную», но и по-своему раскрыть диалектику исторического процесса. Не сомневаясь в неизбежности прогресса, он сумел в художественной форме обозначить возможные опасности на пути развития цивилизации. Лондон не умаляет роли объективного начала в ходе истории: промышленная цивилизация – закономерная фаза исторического развития, но человек в полной мере несёт ответственность за всё, что происходит в обществе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Прокофьева Г.П. Становление категории «цивилизация» как универсальная единица анализа исторического процесса. Дис. ... канд. филос. наук. – Хабаровск, 2001. – С. 39.
2. London J. The Human Drift // London J. The Human Drift. – L., 1917. – P. 15.
3. London J. The Question of the Maximum // London J. War of the Classes. – N.Y., 1905. – P. 153.
4. Лондон Д. Золотые маки // Лондон Д. Революция. – Л., 1925. – С. 90.
5. Лондон Д. Люди бездны // Лондон Д. Собр. соч. в 13 тт. – Т. 5. – М., 1976. – С. 110.
6. Лондон Д. Путешествие на «Снарке» // Лондон Д. Собр. соч. в 14 тт. – Т. 6. – М., 1961. – С. 404.
7. Лондон Д. Дорога // Лондон Д. Собр. соч. в 13 тт. – Т. 5. – М., 1976. – С. 425.
8. Там же. – С. 448.
9. Лондон Д. Джон – Ячменное Зерно // Лондон Д. Маленькая хозяйка Большого дома. Джон – Ячменное Зерно. Алая чума. – М., 2004. – С. 314.
10. Лондон Д. Железная пята // Лондон Д. Собр. соч. в 14 тт. – М., 1961. – Т. 6. – С. 95.
11. Там же. – С. 151.
12. Лондон Д. Отступник // Лондон Д. Собр. соч. в 13 тт. – Т. 8. – М., 1976. – С. 324.
13. Там же. – С. 327.
14. Лондон Д. Рожденная в ночи // Лондон Д. Собр. соч. в 13 тт. – Т. 10. – С. 283.
15. Лондон Д. Железная пята. – Указ. изд. – С. 264.
16. Лондон Д. Враг всего мира // Лондон Д. Собр. соч. в 13 тт. – Т. 11. – С. 50.
17. Лондон Д. Алая чума // Лондон Д. Собр. соч. – М.-Л., 1929. – Т. XXIV. – С. 48.
18. Там же. – С. 55.

О «ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ» ЖАНРАХ

Нет единства во мнениях теоретиков – считать ли «документальную» литературу отдельным видом словесности или ее жанром.

Многие исследователи склонны всю «документальную» литературу рассматривать как некий самостоятельный жанр. Примеров такого рода очень много. Еще лефовцев Ю. Соболев упрекал, что они не умеют «работать в жанре документальной литературы». И сегодня можно встретить высказывания подобного рода: «Кровь, муки и пот народа в минувшей войне накладывают на нас первейшее из обязательств – безусловную верность правде. В некоторых произведениях *этого жанра (документальной литературы)* при всем старании невозможно обнаружить и следа документа, разве что имя героя реально, все же остальное состоит из домыслов, описаний, все тех же диалогов и внутренних монологов, заполняющих страницы и главы. Опять как в романах, как в художественной литературе. Но кому нужна эта художественность, ради которой попирается главное и, может, единственное достоинство этого рода литературы – правда», – можно прочесть в статье В. Быкова «Свидетельство эпохи» (1981); «Новый контракт, заключенный Стингом, не имеет отношения к музыке. На днях британский певец подписал договор о написании книги в жанре документальной литературы», – сообщается в печати и т. п. Как видно из приведенных выше цитат, в документальной литературе предпочитают видеть отдельный жанр журналисты, писатели, критики. При этом совершенно непонятно, что это за жанр. Литературоведы в массе своей подходят к этой проблеме иначе.

Хотя трудно разобраться в терминологической путанице, существует давняя традиция выделения произведений с главенствующим документальным началом в самостоятельный *вид* литературы, в свою очередь представленный различными жанрами, статус которых в большинстве своем закреплен в справочных и учебных изданиях. Впрочем, никакой единой системы тут нет, нет ничего канонического, и в этом вся сложность.

Сегодня уже настало время, когда наука способна взглянуть на исследуемый предмет с высоты некоторой исторической перспективы, а значит, у нее, безусловно, есть шанс наконец-то освоить все еще новый для нее теоретико-литературный материал.

Прежде всего следует отметить, что само понятие жанра относится к числу таких категорий, которые каждым новым поколением ученых подвергаются если не переосмыслению, то обновлению.

Одно из классических определений жанра в отечественной науке принадлежит Г.Н. Пospelову. Ученый трактует жанр как единство и взаимопроникновение жанровой формы и жанрового содержания.

Рассматривая предмет со сходных позиций, В.Е. Хализев в «Теории литературы» пишет: «Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает определенным комплексом устойчивых свойств. <...> Жанры с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им. Прежде всего потому, что их очень много: в каждой художественной

культуре жанры специфичны (хокку, танка, газель в литературах стран Востока). К тому же жанры имеют разный исторический объем. <...> Говоря иначе, жанры являются либо универсальными, либо исторически локальными» [1].

На нынешнем этапе методологически обоснованная главная теоретическая задача в области изучения жанров, по мысли А.Я. Эсалнек, «заключается в необходимости развития и углубления положений и дефиниций, выработанных нашей наукой путем их конкретизации и приближения к живому литературному материалу, как прошлому, так и современному, путем дальнейшего совершенствования типологического подхода и разработки его новой исторической модификации. Такую разновидность типологического изучения мы связываем с поисками внутрижанровой типологии и условно называем ее типологией второго уровня, если под типологией первого уровня иметь в виду классификацию литературных произведений на такие жанровые типы, как роман, повесть, эпопея и т. п.» [2]. При этом Л.В. Чернец уточняет: «Следует разграничивать задачи жанровых типологий, с их рабочими терминами (Г.Н. Поспелов, П. Хернади и др.), и конкретно-исторических исследований, выявляющих жанровые нормы как живые реальности сознания непосредственных участников литературного процесса (писателей, критиков, читателей)» [3].

Учитывая эти положения, сформулированные научной мыслью последних десятилетий, необходимо обратить внимание на еще одну теоретическую проблему, до сих пор не изученную, а именно: на особенности функционирования «документальных» жанров.

Важнейший момент, безусловно определяющий сложность исследовательского анализа и восприятия, связан с тем, что для рассматриваемого здесь вида литературы характерно функционирование жанров сразу в нескольких – двух или трех – плоскостях. Описание такой многоуровневой системы – трудная задача. И тем не менее такое описание может быть предпринято.

Размышления над жанровой природой произведений с главенствующим документальным началом прежде всего позволяют выделить *чистые (первичные)* и *сложные (вторичные)* жанры.

К чистым (первичным) жанрам, вероятно, следует относить *хронику (летопись), письмо, автобиографию, биографию, дневник, мемуары (воспоминания, записки), описание путешествия (травелог)*.

К сложным (вторичным) жанрам относятся «*невыдуманный*» рассказ, документальная повесть, документальный роман (роман-быль), а также сопутствующие «авторские» жанры, такие как «*опыт художественного исследования*» («Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына), «*роман голосов*» («Цинковые мальчики» С. Алексиевич) и др.

Чистые (первичные) жанры есть некое базовое поле литературы с главенствующим документальным началом. Для повествовательной структуры этих жанров характерно наличие следующих моментов: прямое авторское высказывание; позиция рассказчика соответствует позиции автора; анализ действительности равен художественному образу этой действительности; субъективности мировосприятия соответствует предельная субъективность высказывания; употребление подлинных имен; язык – от совершенно «необработанного» до литературного; возможна, хотя и не обязательна, опосредованная реакция на литературу (интертекстуальность).

Чистые (первичные) жанры функционируют на трех уровнях.

Первый уровень не что иное, как повседневная жизнь, в которой каждый участник. Рожденные на этом уровне произведения чистых жанров могут принадлежать кому угодно, т.е. авторам – носителям культурного сознания – и авторам, таковыми не являющимся. Теоретически любой человек, владеющий мало-мальски грамотой, может написать письмо, дневник, автобиографию или записки о пережитом.

Произведения этого уровня входят в культуру как бы с черного хода, из рук специалистов, профессиональный взгляд которых только и способен увидеть в них «нечто». Можно смело утверждать, что процесс освоения культурой материала бытового уровня – дело достаточно новое, начатое, в первую очередь, историками-медиевистами и подхваченное социологами, философами и, наконец, филологами. В XX веке, занимаясь изучением повседневности, исследователь «ощущает себя непосредственно включенным в живую историческую цепь» [4]. Социологами и философами феноменологической ориентации создается наука повседневности. Что касается филологии, то она также приступила к освоению произведений бытового уровня. Правда, пока наука о литературе в основном проходит стадию «обнаружения» своего материала: издается серия «Народные мемуары», публикуются письма, записки, воспоминания рядовых граждан, а принципы и методология анализа этих произведений во многом сегодня только формируются. Тем не менее необходимость такого рода исследований очевидна, ведь реконструкция личной жизни и судеб отдельных, мало чем примечательных людей, изучение формирования и развития их внутреннего мира, всех сохранившихся следов их деятельности рассматривается как адекватное средство познания того исторического социума, в котором они жили и творили, радовались и страдали, мыслили и действовали. В фокусе исследования оказывается внутренний мир человека, его эмоционально-духовная жизнь, социальная практика и т.п. Постепенно такого рода произведения «прирастают» к основному телу литературы.

На бытовом уровне факт наиболее трудно вычленяется из «голой» действительности и редко обретает самостоятельную эстетическую силу.

Второй уровень соответствует литературному. На этом уровне произведения функционируют в соответствии с принадлежностью к тому или иному литературному жанру. При этом художественная правда произведения опирается прежде всего на достоверность факта. Последний имеет самостоятельное эстетическое значение. На этом уровне читатель имеет дело с «невывышенной» литературой.

Третий уровень также соответствует литературному. Единственное его отличие от предыдущего состоит в принципиально иной установке на достоверность факта. Здесь факт становится предметом вымысла. Таким образом, это чисто художественный уровень, и литература здесь, безусловно, не что иное, как fiction.

Кроме того, **второй и третий уровни** имеют свои функциональные особенности, а именно: произведения здесь могут выступать 1) самостоятельно (например, дневник как литературный жанр) и 2) как вставка в произведение другого жанра (например, дневник в романе).

Что касается *сложных (вторичных) жанров*, то они функционируют только на втором и третьем уровнях.

Само собой разумеется, выше приведенная конструкция не должна иметь

жестких очертаний, как и всюду, следует иметь в виду возможные переходные или смешанные формы. Об этом, в частности, писала в свое время Л. Я. Гинзбург: «Иногда лишь самая тонкая грань отделяет автобиографию от автобиографической повести или романа. Имена действующих лиц заменены другими – эта условность сразу же переключает произведение в другой ряд, обеспечивает пишущему право на вымысел» [5].

Здесь нет нужды подробно останавливаться на анализе всех жанров литературы с главенствующим документальным началом. Достаточно на одном примере – пусть это будет *эпистолярный жанр* – проследить, как функционируют «документальные» жанры.

Письмо (в значении – письменное послание, имеющее конкретного адресата и созданное по определенному канону) первоначально возникло вне литературы и искусства как способ коммуникации в повседневной практике.

Стоит отметить, что у некоторых исследователей возникают сомнения в существовании эпистолярного жанра. Так, С.С. Аверинцев полагал, что «под знак» письма «может быть поставлен текст, характеризующийся содержательными и формальными приметами любого литературного жанра» [6]. С этим можно поспорить: жанр письма характеризуется индивидуальными приметами, как содержательными, так и формальными. К последним относится эпистолярный этикет: дата, обращение адресанта к адресату в начале и конце письма и т. д. Остальные признаки письма можно отнести к категории содержательных. Известно, что послание выполняет две функции – информативную и коммуникативную: адресант должен, во-первых, отобрать материал, во-вторых, соотносить его с личностью адресата. По замечанию В.Б. Шкловского, письмо «ограничивает пишущего уже тем, что он точно представляет себе адресата и его восприятие» [7]. Ориентация писем на конкретную личность дает возможность использовать своеобразный код. «Представляется совершенно естественным, что адресант и адресат обладают полностью идентичной кодовой природой», – пишет Ю.М. Лотман [8]. Наличие кода определяет такие специфические черты письма, как «недоговоренность, фрагментарность, намеки» [9].

Таковы главные признаки бытового письма.

Однако очень скоро письмо стало обретать литературные (часто публицистические) черты под пером образованнейших и эстетически одаренных людей. Таким образом, оно перешло из собственно бытовой сферы в литературную. Возник эпистолярный жанр, развивавшийся по своим законам. Классические образцы этого жанра – «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Письма русского офицера» Ф.Н. Глинки, «Письма об эстетическом воспитании» Ф. Шиллера, «Философические письма» П.Я. Чаадаева и многие другие.

Об особенностях эпистолярного жанра писал уже в первой половине XIX века Н.И. Греч, один из первых представителей отечественной теоретико-литературной мысли. Исследователь даже попытался наметить некоторую типологию: констатируя разделение писем на относящиеся к повседневной жизни и письма литературные, ученый описывал последние как «повествования, описания или рассуждения, имеющие только наружную форму письма», «чтоб Автор мог иметь более свободы в расположении и выражении своих мыслей» [10]. Таким образом, эпистолярный жанр имитирует «свойства неприготовленного, непринужденного, безыскусственного сочинения – и сии качества составляют

необходимую принадлежность всякого хорошего письма» [11]. Были придуманы не повествование или описание как таковые, а лишь ситуация общения с читателем. Благодаря этому, писатели мотивировали целый набор стилистических приемов, маркирующих литературность текста. Но граница между литературными и сугубо бытовыми письмами для Греча весьма расплывчата, он писал, что «в предполагаемых нами для примера письмах не соблюдено разделения на употребление в общежитии и литературные, потому что границы между сими двумя видами весьма неопределенны и что в первом из них имеем мы весьма мало напечатанных образов» [12]. Очевидно, что одним из главных отличий письма как литературного жанра от его бытового аналога следует считать высокую степень его интертекстуальности, а также известную ориентацию на публикацию. Литературное письмо как жанр достаточно сильно отличается от своего бытового аналога. По сути, под наружной формой письма скрываются самые разнообразные жанровые сращения: публицистические, литературно-критические и политические заметки, философские этюды, проповедь, путевые зарисовки и т.п. Литературное письмо как жанр, безусловно, принадлежит художественной литературе, имеющей дело с вымыслом. Достоверность факта здесь далеко не всегда равна достоверности документа. Поэтому литературное письмо лишь с известными оговорками может быть отнесено к литературе с главенствующим документальным началом.

На **первом уровне**, соответствующем уровню повседневной жизни, письмо носит бытовой, документальный характер и, как правило, не принадлежит литературной реальности. Хотя тут есть и исключения. Существует ряд писем бытового характера, ставших литературными памятниками.

Первоначально интерес к бытовым письмам возник в узком кругу просвещенных русских, по большей части так или иначе пробующих себя на литературном поприще. «Почтовая проза», по выражению Пушкина, стала восприниматься как явление литературы с конца XVIII в., в эпоху Карамзина, тогда «литературным фактом стали мелочи домашнего обихода, дружеская переписка, мимолетная шутка» [13], но все это – в узком дворянском кругу. Интерес историков литературы и широкой читающей публики к частным письмам возник гораздо позже и практически целиком выразился во внимании к письмам писателей и государственных деятелей. Общество должно было пройти определенный путь культурного развития, чтобы частные письма великих людей стали восприниматься как литературное наследие. Эти письма носили бытовой характер, в них не было скрытого смысла, сложных ассоциативных связей и какого-либо зашифрованного послания. Они выполняли простую коммуникативную функцию, и тем не менее эти бытовые письма, «документы», не предназначенные для печати и зачастую даже для показа посторонним, будучи написанными великими людьми – Суворовым, Пушкиным, Достоевским и др., являли собой вполне художественные произведения.

Так, первая публикация писем Пушкина к жене в 1878 году, предпринятая И.С. Тургеневым, сопровождалась предисловием писателя, в котором было сказано буквально следующее: «Едва ли кто-нибудь может сомневаться в чрезвычайном интересе этих новых писем Пушкина. Не говоря уже о том, что каждая строка величайшего русского поэта должна быть дорога всем его соотечественникам; не говоря и о том, что в этих письмах, как и в прежде появившихся, так и бьет струею светлый и мужественный ум Пушкина, поражает

прямызна и верность его взглядов, меткость и как бы невольная краснота выражения; но вследствие исключительных условий, под влиянием которых эти письма были начертаны, они бросают яркий свет на самый характер Пушкина и дают ключ ко многим последовавшим событиям его жизни, даже и к тому, печальному и горестному, которым, как известно, она закончилась.

Писанные со всею откровенностью семейных отношений, без поправок, оговорок и утаек, они тем яснее передают нам нравственный облик поэта.

Несмотря на свое французское воспитание, Пушкин был не только самым талантливым, но и самым русским человеком своего времени; и уже с одной этой точки зрения его письма достойны внимания каждого образованного русского человека; для историка литературы они – сущий клад: нравы, самый быт известной эпохи отразились в них хотя быстрыми, но яркими чертами» [14].

Гораздо позже, уже в XX веке ученые-медиевисты первые обратили внимание на самостоятельную эстетическую и историческую ценность эпистолярного наследия ушедших эпох. Причем особое значение стали приобретать письма, внелитературные и даже внекультурные, принадлежащие самому широкому, с социальной, профессиональной и возрастной точки зрения, кругу людей. В XX веке письмо под взором специалиста становится документом, имеющим эстетическую значимость, и, будучи увиденным таким образом, доходит до рядового читателя уже в виде литературы. Так появляется «литература человеческого документа».

При переходе на **второй документальный уровень** письмо функционирует 1) как самостоятельный литературный жанр и 2) как вставка в произведение другого жанра, например, повесть или роман.

В качестве классического примера самостоятельного функционирования письма как жанра, принадлежащего невымышленной литературе, можно привести знаменитое первое философическое письмо П.Я. Чаадаева.

Также и подлинные письма, вставленные в ткань художественного произведения, безусловно, документальны. Впрочем, до XX века примеров таких было совсем немного. Но в XIX веке подобное использование фактического материала еще не являло самостоятельной эстетической ценности документа, выполняло сугубо служебную роль.

Наконец, **третий уровень** функционирования жанра письма условно может быть назван псевдодокументальным.

На этом необходимо остановиться подробнее.

Эпистолярный жанр возник в глубокой древности. Однако ретроспективный взгляд на его развитие позволяет увидеть в нем отсутствие строго очерченной конфигурации, наличие внутренняя свобода, обеспечивающая выполнение различных смысловых заданий. Отсюда вытекает многообразие эпистолярных форм: тут и письма путешественников, и письма философов, и письма публицистов-идеологов, и любовные письма и т. п. Черты эпистолярного жанра в ту или иную эпоху неизменно несли на себе отпечаток своей эпохи, выраженный в особом характере мировидения, особом взгляде на роль автора и роль читателя писем, особых смысловых нюансах, до конца понятных именно представителям данной эпохи и выполняющих разнообразные скрытые коммуникативные функции. Поэтому при внешней простоте эпистолярный жанр в действительности рождает чрезвычайно сложную и богато инструментованную прозу.

Таким образом, жанр литературного письма в классическом своем виде,

сформированном в древности, не принадлежит литературе с главенствующим документальным началом. Напротив, он является неотъемлемой частью литературы вымысла, в которой факт играет подчиненную роль. А значит, здесь речь может идти о псевдодокументальном.

Точно так же псевдодокументальны вымышленные писателями бытовые письма героев, которые составляют фабулу и организуют сюжет повествования в новеллах, повестях и романах, создавая у читателя иллюзию подлинности. И здесь в русской литературе первенство принадлежит Пушкину, своим «Романом в письмах» (1829) породившему одноименный жанр на родной почве. В XX веке писатели достаточно часто использовали эпистолярную форму при создании художественных произведений. В этом плане показательно творчество З.Н. Гиппиус, М. Кузмина, А.И. Куприна и других.

Так же, как и письмо, на бытовом, документальном и псевдодокументальном уровне функционируют все чистые (первичные) жанры – дневник, автобиография, биография, исповедь, травелог, мемуары (воспоминания).

Таким образом, подводя некоторый итог размышлениям о жанровых особенностях рассматриваемой литературы, следует заметить, что *достаточно бесформенное литературное нечто, обычно называемое документальной прозой*, на самом деле по-настоящему явлено лишь во вторичных (сложных) жанрах литературы XX века, основанной не на вымысле, а на реальных фактах. И именно об этой литературе и нужно говорить как о новом явлении в культуре.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000. – С. 319.
2. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985. – С. 19-20.
3. Чернец Л.В. Функционирование литературных произведений как теоретическая проблема. Автореферат дисс... д-ра филол. наук. – М., 1992. – С. 10.
4. Козлова Н.Н. Социология повседневности: переоценка ценностей // Общественные науки и современность. – 1992. – № 3. – С. 49.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – М., 1977. – С. 133.
6. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – С. 199.
7. Шкловский В.Б. Собрание сочинений: В 3 т. – М., 1974. – Т. 3. – С. 152.
8. Лотман Ю.М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. 10. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 463. – Тарту, 1978. – С. 13.
9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 256.
10. Греч Н.И. Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности. – СПб., 1830. – Т. 1. – С. 55–56, 60.
11. Там же. – С. 54.
12. Там же. – С. 61.
13. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. – Л., 1924. – С. 123.
14. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. – М.-Л., 1968. – Т. 15. – С. 114.

И.П. Михайлова

«МОИ ШАГИ – ТАК СКОРБНО МАЛЫ». ЛИЧНОСТЬ И ПОЭЗИЯ В.В. БОРОДАЕВСКОГО

Серебряный век русской поэзии – часть Ренессанса начала XX столетия, подлинный рассвет мысли и талантов. Он представлен такими выдающимися авторами, как В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, К. Бальмонт, В. Иванов, И. Северянин, М. Кузмин, Н. Гумилев, А. Ахматова и другие.

Однако эти имена составляют лишь верхушку айсберга русской поэзии Серебряного века. Гораздо более представительна его подводная часть, так называемые поэты второго, третьего плана. Они имели недолгую литературную жизнь, но выдвигались в тот или иной период истории, имели определенный успех среди читательской публики своего времени, без их произведений картина русской литературной жизни этой эпохи была бы не полной.

Среди таких поэтов во «втором ряду литературы», имевших «положение видное и очень уважаемое», [1] был В.В. Бородаевский (1874 – 1923). К сожалению, творческий путь поэта остается малоизученным, хотя в поэтической плеяде Серебряного века он был признан своим, дружен со многими из великих «мэтров». Данная статья обращена к творчеству и мировоззрению талантливого и самобытного поэта.

В дореволюционные годы вышли книги стихов Бородаевского: «Страстные свечи» (СПб., 1909), «Стихотворения» с предисловием В. Иванова (СПб., 1909), «Уединенный дол» (1914). Он также был представлен в «Антологии» издательства «Мусагет» (1911). Стихи поэта можно было прочесть в журналах «Аполлон» 1910, кн. 7, «Вестник Европы» 1910, кн. 10, «Современник» 1912, кн. 4, «Русская мысль» 1913, кн. 9, «Русская мысль» 1914, кн. 2, в альманахе «На рассвете» 1910, они печатались в различных русских газетах. Но в послеоктябрьский период творчество Бородаевского осталось без внимания.

Сложность как литературного пути поэта, так и жизненного во многом объясняется его происхождением и условиями воспитания.

Бородаевский – потомок старого дворянского рода, который достаточно рано прослеживается в истории России. Курские Бородаевские ведут свое начало от сотника Осипа, упоминающегося в документах 1767 года. «Бородаевские – древний русский дворянский род... записанный в первую очередь родословной книги Харьковской губернии» [2].

Отец его, Валериан Осипович, был человеком разносторонним, увлеченным. Обучался в Московской консерватории игре на скрипке и довольно преуспел в этом. Правда, музыкантом не стал, но, безусловно, влиял на художественное развитие сына. «Благоуханная глушь» помещицкой усадьбы (с. Кшень Тимского уезда), казалось, прочно отгораживала от всего печального и тревожного, он «был от грубой жизни огражден, летели годы безмятежно, как голубой весенний сон» [3].

В семье господствовали старинные понятия о литературных ценностях и идеалах, здесь любили живопись, знали и ценили музыку. Неудивительно, что у Бородаевского проявились литературные способности.

Внешний пунктир биографии поэта прост. Окончил Петербургский гор-

ный институт, женился на дочери статского советника Маргарите Андреевне Князевой, мечтал стать хорошим специалистом своего дела, работал на шахтах Макеевки, фабричным инженером на участке Пабианице – Згерж (Польша), позже перевелся в г. Самару. Пройдет время, и определится истинное призвание – «служенье музам» [4].

Но чем бы ни занимался Бородаевский, чем бы ни был увлечен, в характере его было то, что французы определяют словом «шарм», умение нравиться приятным ему людям. Светскость как черта характера и умение держать себя в обществе – быть приветливым, галантным, обаятельным человеком и интересным собеседником – сохранились в нем до конца. Он легко сходилась с людьми самых разных возрастов, положений, характеров, легко вступал в дружеские отношения. Он нравился людям общительностью, увлеченностью, своей серьезностью; его ученость, подлинная интеллигентность в сочетании с непринужденностью и простотой светского человека делали его желанным гостем во многих домах городов Петербурга, Курска, Киева, Самары, в которых ему пришлось жить и работать.

Бородаевский с 1908 года решил посвятить себя литературе. Первые поэтические опыты опубликовал в столичных журналах. «Высокая поэтическая культура и напряженность философской мысли выделяли малотиражное авторское издание – сборник «Страстные свечи» (1909) – среди многочисленных дебютантов, символистов второго призыва.

Ко второй книге Бородаевского – «Стихотворения. Элегии, оды, идиллии» (1909) – предисловие написал Вячеслав Иванов, выпустил ее в своем издательстве «Оры» [5].

В художественном мире Бородаевского все тихо, мирно, но таинственно, все наполнено значительностью, окрашено художественным мистицизмом.

Воззрения поэта складывались под перекрестным влиянием В. Соловьева и Н. Федорова, К. Леонтьева и В. Розанова. Он был участником в 900-е годы петербургских религиозных собраний, членом Антропософского общества, поэтому в стихах Бородаевского отразился интерес к религиозно-философской проблематике. Одно из стихотворений он посвящает «Памяти Н.Ф. Федорова», идеями которого был увлечен:

*Как зыбким ладаном, оваянный отцами,
Сын человеческий, сыновством ты болел;
И выкликал, трубя над горними мирами.
Аскет и праведник, – бессмертье грешных тел!*

В стихотворении «Порвался мертвый полог забытья» поэт, обращаясь к внутреннему миру человека, показывает горькое осознание потерь мечтательных идеалов в столкновении с жизненными бурями и признание невозможности подобных чувств в будущем:

*И глажу перья крыл моих разбитых.
А там? Бессилен мозг. Душа молчит.
Разбились, выпали божественные звенья.
Я перья глажу... Нет, крыло не полетит!
Лишь маятник из глубины стучит,
Да серым пеплом сыплется забвенья.*

Бородаевский был отнюдь не чужд фольклорной стихии. Простонародные речения в поэтической лексике поэта непритязательны, легки, например, в стихотворении «Повар»:

*Ходит черный при луне
Таракан по балалайке
И бренчит о старине
Да о белой молодайке!*

или лирически музыкальны:

*Над равниной плакала кручина;
Растекалась кручина ручейками,
Ручейки по речкам собирались, –
Уходили речки к синю морю:
И кручина, голосом окрепнув,
Говорила, пела синю морю:
«Море, море, – Русь в боях могуча,
Каждый в ней – закал принявший витязь.»*

Не оставляет читателей равнодушными любовная лирика поэта, посвящения друзьям, а также строки, навеянные впечатлениями от путешествия по Европе.

Особенно ярко раскрылся талант Бородаевского как поэта-пейзажиста, поэта русской темы. В его стихах открывается взору непритязательный, лишенный декоративности, вполне реальный и такой узнаваемый пейзаж земли Курской, детали которого буднично просты.

*Из чаши лазурной на желтые пажити
Прольется томительный зной:
И миги промчатся – провеяли, скажете,
Стрекозы над рябью стальной.
Вот косы пришли и звенят над равнинами...
Ряды золотые легли;
И распяты копны крестами старинными
На лоне родимой земли.*

Сельские пейзажи не претендуют на грандиозность или исключительность, в них не входят описания гор, моря, широких степей.

Они часто строятся на очаровании отдельных, хорошо знакомых, даже примелькавшихся деталей, которые находятся буквально под рукой, но именно они-то так дороги поэту:

*И вот они – кануны сельской страды.
Под липняком толчется мошара.
И жарким солнцем залито, с утра
Цветет село, как маков алых гряды.*

Пейзажных зарисовок очень много, причем они настолько реалистичны, что иногда кажутся лишенными метафоричности:

«Пруд изумрудный, затянутый ряскою», «припечатанный лаптем, на звоны бегущий проселок», «зеленой тенью лента речки скрыта от ярких, ослепительных лучей», «жемчужный и серебряный ковыль», «закаты бледные», «звездные узоры», «туманы голубые», «глушь лесная», но при этом читающий понимает, что такая прозрачность стиха, такая выверенность художественной детали могут быть присущи только мастеру.

В некоторых стихах Бородаевский описывает картины, которые открываются ему во время прогулки, по ходу движения. В этих случаях поэт органически включает себя, движущегося, наблюдающего:

*Близ пруда брожу и пою под осинками,
Репей рассекая хлыстом,
А пруд мне кивает кугой и кувшинками,
Обласканный ранним лучом.*

Способность поэта помещать себя внутрь картины, словно оттеняя и разнообразя пейзаж присутствием фигуры человека, объясняется общим характером его видения природы. Поэтическое зрение Бородаевского напоминает зрение художника-живописца, по законам пространственно-цветовой композиции располагающего на «холсте» детали пейзажа, в том числе и человека.

Бородаевский ни разу не говорит Россия, но всегда «земля». Не говорит о любви к своей малой родине, но всегда – к земле. «Лоно родимой земли» называет он свой сборник стихов. «Землю под ногой жалею и милую», – нежно признается поэт.

В пейзажной лирике его четкое видение земли, к которой Бородаевский, родившийся к выросший в деревне, как и многие русские писатели-дворяне, пронес нежную и грустную любовь через всю жизнь.

А для русского человека, как отметил М. Волошин, «чувство Родины неизбежно связано с пейзажем. Пейзаж – это лик родной земли, лицо матери. От созерцания этого лица в душе поднимается та тоска, жалость, нежность, та надрывающая и безыскусная любовь, с которой связано чувство родины» [6].

Поэзия Бородаевского разнопланова по тематике, но сильнее всего он в пейзажной лирике. И это было отмечено в критических отзывах В. Иванова и А. Толстого, Н. Гумилева и М. Кузмина, в одобрительных рецензиях С. Городецкого, увидевшего, что в книге «Уединенный дол» Бородаевский «...борется с создавшей его школой-символизмом и преодолевает его», [7] и Ю. Верховского, оценившего в одах Бородаевского «живописную красочную силу», «твердую выкованность стиха», «архитектурную пропорциональность частей» [8].

Поэт Н. Гумилев, признавая Бородаевского как поэта самобытного и ода-ренного, искавшего в поэзии свой путь, отмечал, что в книге его стихов «чувствуется знание многих метрических тайн, аллитераций, ассонансов; рифмы в ней то нежны и прозрачны, как далекое эхо, то звонки и уверены, как сталкивающиеся серебряные цветы» [9].

Сам же поэт В. Бородаевский, очень скромно оценивая свой вклад в русскую поэзию, с горечью признавался: «Мои шаги – так скорбно малы». Но, вопреки такой оценке, наш интерес к творчеству поэта закономерен: перед нами, действительно, талантливый, оригинальный поэт, мастер художественного слова, отразивший духовные настроения и искания эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Розанов В.В. Литературные репутации. – М., 1990.
2. Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь. Биографии. Т. 2. – М., 1992. – С. 439.
3. Блок А.А. Возмездие. Собр. соч. в 8 т. – Т. 5. – М., 1962. – С. 34.
4. Бугров Ю.А. К уединенному долу. Жизнь и творчество поэта Валериана Бородаевского – Курск, 2006. – С. 3-6, 14.
5. Поэзия Серебряного века в 3 т. – Т. 1. – М., 2001. – С. 649.
6. Волошин М.А. //Литература в школе. – № 3. – 1994. – С. 68.

7. Городецкий С.М. //Речь от 30 июня 1914 г.
8. Верховский Ю.В. //Отклики художественной жизни – № 3, 1910 г.
9. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии //Современник. – М., 1980. – С. 83, 85.

Р.В. ИВАНОВ-РАЗУМНИК – ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР И КРИТИК ЖУРНАЛА «ЗАВЕТЫ» – О ДЕБЮТЕ АКМЕИСТОВ

Десятые годы XX века признаны академической наукой «последним периодом в развитии русской дореволюционной поэзии», «периодом кризиса символизма, когда многое распадалось и многое завязывалось» [1, 261]. «Поэтам, сложившимся в эти годы, – писала Л. Гинзбург, – предстояло разобраться в сложном символистическом наследстве, найти свои установки» [1, 261]. Как известно, процесс этот был отнюдь не спонтанным и касался прежде всего глубоких пластов художественного сознания.

22 мая 1912 года Н. Гумилёв писал В. Брюсову о наметившемся объединении поэтов, которые чуть позже назовутся акмеистами: «Литературный Петербург очень интересуется теперь возможностью новых группировок» [2, 318]. В июньском номере журнала «Аполлон» за 1912 год зачинатель направления назвал переживаемую эпоху «поэтическим Возрождением». При этом автор «Писем о русской поэзии» «отчасти» согласился с утверждением «охотников побрюсовать», «что в наше время стало очень легко писать стихи». Вместе с тем он не без иронии высказался о характере предложений такого рода, которые удовлетворяли читательский спрос, исходящий от «малокультурных кругов», и чётко отделил себя и своих единомышленников из «Цеха поэтов» от невзыскательных и плодовитых собратьев по перу: «На стихи обращено особое внимание, интересоваться ими считается элегантным, и неудивительно, что их появляется всё больше и больше... Но писать хорошие стихи теперь так же трудно, как и всегда» [2, 151]. К слову сказать, литературная репутация самого Н. Гумилёва и его ближайшего окружения к тому времени уже определилась.

Как известно, в январском номере журнала «Аполлон» за 1913 год были опубликованы программные статьи Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» [3]. В самом начале своего манифеста Н. Гумилёв обещал «в одной из ближайших книжек» журнала посвятить особую статью «разбору и оценке <...> крайних устремлений современного искусства» [3, 42]. Действительно, в третьем номере «Аполлона» были опубликованы собственно поэтические примеры этих «крайних устремлений», отобранные и расположенные в следующем порядке: «Пятистопные ямбы» Н. Гумилёва, «Адам» и «Звёзды» С. Городецкого, «Она некрасива: приплюснут...» и «Как быстро высыхают крыши!» В. Нарбута, «Я пришла тебя сменить, сестра...» и «Cabaret artistique» («Все мы бражники здесь, блудницы...») А. Ахматовой, «Смерть лося» М. Зенкевича, «Айя-София» и «Notre Dame» О. Мандельштама. Однако их «разбор и оценка» не были осуществлены. Публикация сопровождалась редакторским примечанием: «Печатаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединённым теми идеями, которые были изложены в статьях Н. Гумилёва и С. Городецкого в январской книжке “Аполлона” и могут до некоторой степени служить иллюстрацией к высказанным в этих статьях теоретическим соображениям» [4, 30].

Манифесты и их разноликое поэтическое представительство получили, как известно, широкий резонанс. В. Львов-Рогачевский, критически отно-

сившийся к поэзии Н. Гумилёва, в обзоре «Без темы и без героя (Литература за 1912 год)» писал, не скрывая скептицизма: «Недавно Сергей Городецкий и группа его единомышленников из Цеха поэтов выступили с манифестом об “Акмеизме”. В проспекте докладчик обещал повести в “рай, творимый поэзией Гумилёва, Зенкевича, Анны Ахматовой и О. Мандельштама”. Жаль, что поэт, бывший мистический анархист и мифотворец, в своём выступлении против изжившего себя символизма не воздержался от крикливых, придуманных кличек и дружественных рекомендаций. Ведь речь-то его сводилась к пропаганде нового реализма, к борьбе против мёртвых и других абстракций, и такое выступление можно только приветствовать, можно приветствовать и возвращение серьёзных поэтов к языку народа, к новому человеку. Только какое же отношение к языку народа имеет кличка “акмеисты”?» [5, 105]. Андрей Полянин [С. Парнок] вообще считал своё время «печальной страницей в истории русской поэзии» [6, 111] и оценил манифесты акмеистов ещё строже. На его взгляд, провозглашение нового направления, якобы идущего «на смену символизма», – «событие для самих акмеистов», оно «перед глазами историка предстанет, как случайное происшествие, примечательное разве в качестве иллюстрации той духовной инертности, которой так резко отмечено последнее десятилетие нашей поэзии» [7, 227]. Но «самым разящим» оказался отзыв В. Брюсова, на поддержку которого Н. Гумилёв более всего рассчитывал [2, 290]. Его статья содержала приговор: «Акмеизм – выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьёзно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых». По мысли критика, Н. Гумилёв, С. Городецкий и А. Ахматова «останутся и в будущем хорошими поэтами», но «через год или два не останется никакого акмеизма» [8, 134, 143]. Попутно отметим прозорливость критика: на самом деле, в 1914 году произошёл внутренний раскол цеха, Н. Гумилёв и С. Городецкий поссорились, и все попытки вернуть творческое взаимопонимание не увенчались успехом [2, 321]. На брюсовское восприятие акмеистов отреагировал постоянный критик «Современного мира»: «Любопытно, что, наряду с доброжелательным и поощрительным отношением к футуристам, Брюсов занял по отношению к другой группе молодых поэтов – “акмеистов” (да простит им Аполлон это претенциозное и безвкусное название!) – позицию не только сдержанную, но даже предостерегающую. Замечу, кстати, что вместе с Брюсовым в такое же отношение к “акмеистам” стал и Сологуб» [9, 226].

Попытки программного оформления нового «течения» одними из первых среди «толстых» периодических изданий заметили в журнале «Заветы». В этом литературно-политическом ежемесячнике 1912–1914 годов [10] значительное место отводилось литературе и несомненный интерес представляла поэзия, причём не только так называемая новокрестьянская, близкая «Заветам» по духу (Н. Клюева, П. Орешина, С. Клычкова). Не скупясь, журнал отдавал свои страницы символистам (К. Бальмонт, Ф. Сологубу, К. Эрбергу, Ю. Балтрушайтису, А. Белому, А. Блоку). Кроме того, символизм был здесь объектом и собственно критического рассмотрения, и теоретико-литературного осмысления – в ретроспективном соотношении с романтизмом и реализмом, в синхронном – с «новым реализмом».

Журнал, выходящий в эпоху угасания символизма и зарождения иных способов поэтического самовыражения, живо и заинтересованно реагировал

на происходившие в современной поэзии перемены, откликнулся на новейшие признаки и намечающиеся тенденции её обновления [11]. В пятом номере «Заветов» за 1913 год была дана новая подборка из семи стихотворений. В неё вошли: «Я видел поле после града...» и «Ты письмо моё, мальчик, не комкай...» А. Ахматовой, «Сорренто» и «Дума» С. Городецкого, «Неаполь» Н. Гумилёва, «Урожай» М. Зенкевича и «Египтянин» О. Мандельштама [12, 5–12]. Публикация была предварена редакторской фразой, явственно диалогичной, отсылавшей к гумилёвской вводке в «Аполлоне»: «Помещаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединённым идеями акмеизма. Об акмеизме см. отдел “Текущая жизнь”» [13–14]. Статье А. Долинина была предпослана редакторская заметка. Фрагментарное внимание акмеистической лирике и направлению в целом Иванов-Разумник уделил в нескольких статьях и персональное – в рецензии на вторую книгу стихов А. Ахматовой «Чётки».

О чём свидетельствовало обращение Иванова-Разумника – литературного редактора и критика – к нетипичной, «непрофильной» для «Заветов» поэтической продукции? Каково его отношение к явлению, только заявляющему о себе? Как истолковывалось оно на страницах журнала А. Долининым и как соотносились позиции критика и редактора? Что представлял собой подход Иванова-Разумника к теории и практике акмеизма в системе его общественно-эстетических воззрений, развёрнуто представленных в журнале? Попытаемся осветить эти вопросы, чтобы получить дополнительные сведения об оттенках восприятия «нового течения» современниками и о месте конкретного акмеистического «сюжета» в литературно-критическом контексте размышлений Иванова-Разумника.

Критик коснулся акмеизма в годовом обзоре, в русле полемически звучащего суждения о том, что «много живого и радостного дал русской литературе минувший (1912-й. – Н.Н.) год в области “поэтического творчества”» [15, 63]. «Среди сотен (буквально!) стихотворных сборников и рифмованной макулатуры, – подтверждал своё наблюдение Иванов-Разумник, – радуют и новые книги уже не новых поэтов, и книги впервые выступающих писателей» [15, 63]. Из армии начинающих к «компании» маститых – Вяч. Иванова, А. Блока, Ю. Балтрушайтиса, В. Брюсова – он присоединил всего трёх, таким образом оценив их оригинальность и самостоятельность: «На невспаханые полосы выходят новые силы, появляются новые молодые таланты. “Сосен перезвон” Н. Клюева обратил на себя всеобщее внимание; менее обратила внимания интересная и яркая книга стихов Зенкевича “Дикая порфира”. Подаёт надежды несомненно талантливый Игорь Северянин» [15, 63].

Характерна равная симпатия Иванова-Разумника к дарованиям столь разной природы и показательно для понимания существа его литературно-критической позиции резюме: «Вообще, молодые силы есть, есть поэтическая традиция, есть живая вода творчества» [15, 64]. Критик оттенил не декларируемый разрыв связей с предшественниками, а органически присущее природжёнными поэтам из поколения новаторов чувство преемственности. Оно, подспудное, и рождало, по Иванову-Разумнику, «слово жизни, слово веры в жизнь» [15, 67] и позволяло ощущать современную литературу «не рассыпанной храминой, <...> а вечно созидающимся храмом» [15, 67].

Отдельного разговора заслуживает введение от имени редакции к статье А. Долинина. Поскольку статья «являлась одним из первых непосредственных

откликов на манифесты русских акмеистов и интересна с точки зрения той борьбы, которая развернулась тогда вокруг символизма и акмеизма» [14, 471], принципиальное значение имело и предисловие. Заметим, что отдел «Текущая жизнь» представлял собой некий контекст, характер которого накладывал отпечаток на помещённый в нём материал и обуславливал специфику его восприятия. Читатель находил здесь не только разнообразную информацию, но и оперативное осмысление недавних событий и фактов, свежий аналитический взгляд и слово, небезоценочное с точки зрения общественных настроений.

Иванов-Разумник, сославшись на «серию стихотворений поэтов-“акмеистов”», которой открывалась «настоящая книга “Заветов”», определил задачей своего коллеги разобраться, «что значит это слово, и какая теория соединяет в одну группу этих поэтов» [16, 152]. Сам он, опережая А. Долинина, сосредоточился на своём «отношении к теории “акмеистов”» и сделал это по одной простой причине, которую можно обозначить толстовскими словами: «Не могу молчать». Объяснялся этот порыв тем, что акмеизм «кладёт те же самые положения во главу угла своей теории», о которых ему «приходилось не один раз говорить на страницах “Заветов”» [16, 152]. «”Приятие мира”, “приятие жизни”, полнота бытия, вера в жизнь, вера в человека и признание его самоцелью – вот основные камни нашего мировоззрения» [16, 152], – формулировал критик. Однако идентичность концептуальных положений не позволяла ему «всцело признать “акмеизм”», «ибо теория “акмеистов” до того слабо обоснована, до того беспомощна, что, слушая её, как будто в кривое зеркало глядишься...» [16, 152].

Иванов-Разумник указал самые слабые места «эстетической теориейки» акмеистов: они «детски беспомощны в области философии» и «не видят для себя преемственности в русской литературе», что ему виделось «ещё более безнадёжным; это крест над всей их теорией» [16, 153]. «Если бы они понимали, что именно в русской литературе были образцы солнечного приятия мира (“Евгений Онегин”, “Война и мир”), – писал редактор, – то это подавало бы хоть малую надежду, что им удастся кое-как связать теоретические концы с концами» [16, 153]. Он разделил сомнение В. Брюсова («Русская мысль»), И. Игнатова («Русские ведомости») и А. Долинина в «”акмеистичности” произведений» тех, кого «пока во всём мире только шесть», и проницательно заметил, что, «наоборот, писатели, стоящие вне круга этих шести, часто “акмеистичнее” <...> самих “акмеистов”» [16, 153]. В качестве примера он назвал повесть Евг. Замятина «Уездное», где «больше красочного “быта”, чем во всех стихах “акмеистов”», и настроил на встречу с «малоизвестным поэтом», цикл стихов которого будет опубликован позднее: «В них боль и скорбь, и всё-таки в них больше “приятия мира”, чем в стихотворениях многих из шести “акмеистов”» [16, 153]. «Всё это решает наше отношение к “акмеизму” как *теории*, – в заключение подчеркнул редактор. – Но это не мешает нам совершенно иначе относиться к *стихам* этих авторов, ибо стихи эти – сами по себе, а теория – сама по себе... От теории “акмеизма” в её теперешнем виде мы отгораживаемся самым решительным образом, а стихи охотно будем и впредь помещать на страницах “Заветов”» [16, 153].

А. Долинин, исходя из своих нравственно-эстетических представлений, объективно солидаризировался и с духом, и с «буквой» сказанного выше. В главных пунктах видение вопроса А. Долининым и Ивановым-Разумником

совпадало. Достаточно подробно разобрав основные «обвинения акмеистов против символизма» [13, 158], автор статьи тоже тем самым указал им «место и пределы как теоретикам», но и не преминул «воздать им должное как поэтам» [13, 154]. Истолковав заглавное понятие «акме» с учётом поэтической практики новоиспечённых адамистов, А. Долинин, по существу, разобрал «аполлоновскую» подборку стихов, разумеется, иначе, чем это сделал бы Н. Гумилёв. Критик не обнаружил в «”юношеских” идеалах» акмеистов «ничего особенного»: «В них, правда, много смешного, примитивного, а всё-таки хорошо, что люди бодры, жизнерадостны или хотят быть таковыми» [13, 160]. Однако, как показал автор статьи, «пока <...> этой бодрости, этого “акмеистического” духа ещё не видно. Пока в их стихах преобладают те же старые тона и образы, что в прежних их произведениях – до объявления себя акмеистами, и мало чем отличаются от таковых у символистов» [13, 160].

В статье с названием словарно-энциклопедического типа заострена мысль о противоречиях между теорией и поэтическим самовыражением акмеистов: «Кажется, что они пишут свои последние стихотворения как бы в насмешку над самими собой, над своей теорией, над своим стремлением к новым мотивам» [13, 160]. И тем не менее исследователь сконцентрировал внимание не на том, что «пока ещё всё по-старому» [13, 161]. Он придавал необходимую значимость «принципу самому по себе» и повторял: «Важен призыв к бодрости, культ жизни, отказ от всякого рода “неприятий”. Важно признание – хотя бы в теории – “самоценности за каждым явлением”» [13, 161]. Укрупняя представление об акмеизме, А. Долинин связывал «новое течение» с укоренившимся: «С акмеизмом, если суждено ему окрепнуть, снова *выдвинется* в литературе то содержание, которое обычно разумеют под реализмом. *Выдвинется*, но не *вернётся* по той простой причине, что он, реализм, никогда и никуда не уходил» [13, 161]. Остановившись на естественном пересечении акмеистического и реалистического, критик завершил анализ новейшего литературного явления не «упрёком» и не «похвалой» в адрес акмеистов за то, «что они хотят быть реалистами, хотят изображать доподлинную жизнь» [13, 162]. Нравственно-эстетическая ценность их стремлений, их усилий, с его точки зрения, в другом: «Было бы только художественно написано, было бы только талантливо – и всё остальное приложится» [13, 162]. Костяку акмеистов отказать в этом, на его взгляд, нельзя.

А. Долинин в небольшой первопроходческой статье об акмеизме высказал мысли, соотносимые с неразвёрнутыми и несобранными воедино суждениями Иванова-Разумника о поэтах нового направления и о нём в целом. Переключки между ними заметны и в одном из последних «заветовских» выступлений критика. Подводя итог своим размышлениям о символизме, Иванов-Разумник признал, что «есть, пожалуй, причина говорить о кризисе символизма и о новых течениях, идущих ему на смену» [17, 107]. Панорамно охватывая литературную современность, критик выдвинул тезис о воскрешении реализма «в новых формах былой религии жизни, религии Человека» и обосновывал мысль о зарождении «нового реализма» [17, 108]. В поисках ответа на вопрос, «где же ростки этого *нового реализма* в художественной литературе», логичным было обратиться к эпохальным переменам в поэзии. Но «“акмеисты” и “футуристы” минувшего года», по мнению Иванова-Разумника, «ещё не ростки, это ещё удобрение для новых посевов» [17, 108]. Созидательная направленность

самого процесса придавала образному определению не уничижительный, а положительный смысл.

«Совсем молодые течения, враждебно отходящие от “символизма” – «прошумевшие “акмеизм” и “футуризм”» [17, 109] – привлекали Иванова-Разумника не столько сами по себе, сколько в преломлении к эстетической платформе, которую критик разрабатывал на страницах журнала «Заветы». В частности, акмеизм он воспринимал «несомненно, “реалистическим” течением», которое «представляет интерес» «как некий “реалистический симптом”» [17, 109]. При этом Иванов-Разумник не закрывал глаза на уязвимую сторону поэтического направления: «Теоретическое обоснование его так детски беспомощно, что говорить о нём подробно было бы ненужной тратой времени», «как теория он вне пределов критики» [17, 109]. Однако это обстоятельство, как считал критик, «не мешает двум-трём из “акмеистов” быть талантливыми поэтами» [17, 109].

В конечном счёте акмеизму отводилась всё та же почётная роль питать почву «для новых посевов». Завершая программную статью, Иванов-Разумник в свойственной ему приподнятой манере провозглашал: «Мы – люди нового *реалистического* сознания, ибо вечное свойство наше – жадное стремление к земной, реальной действительности, неутолимая любовь к “человеческому, слишком человеческому”, к “трёхмерному” реальному миру. Действенной любовью к человеку должны мы преодолевать декадентскую отъединённость, стремлением к преображению жизни должны мы освящать и принимать жизнь; но и преображение, и преодоление эти – строятся на почве реализма» [17, 110].

Не удивительно, что квинтэссенция рассмотренной статьи стала подосновой литературно-критического образа А. Ахматовой, воссозданного Ивановым-Разумником в связи с выходом второй книги её стихов. Разговор о «Чётках» начался как будто безотносительным суждением критика о «”диапазоне” таланта», который проявляется «во взгляде на весь мир и в способности преломить и отразить его в своей поэзии» [18, 47]. В Ахматовой Иванов-Разумник видел «непосредственную продолжательницу Михаила Кузмина», которого он считал «прекрасным поэтом с очень узким диапазоном поэтического творчества» [18, 47]. «Очень ограниченный диапазон творчества» поэтессы выдвинут на первый план, эпитет «подлинная» иронически отличает наиболее заметную черту «поэзии игрушечного жеманства, капризной гримасы, вечной *minauderie*» [18, 47].

Иванов-Разумник составляет портрет поэтессы более чем беспристрастно. При этом он порой подменяет его портретом лирической героини, прибегает к одному ракурсу, пользуется одними и теми же словами, по несколько раз «обводя» контуры и делая их тем самым преувеличенно заметными, неправдоподобно выделяющимися среди всего остального. Преобладают такие «элементы» портрета, как «жеманная улыбка» и «жеманная печаль» [18, 47], «капризное жеманство», «”игрушечная” жеманность» [18, 48], «поэтическое жеманство» [18, 51] – как определяющие черты «”стиля” всей этой книжки стихов» [18, 48]. Нарочито поданные внешние, пластические штрихи влекут за собой соответствующие характеристики внутреннего бытия «акмеистки», которое сводится к «ограниченному диапазону поэтического чувства» [18, 47], «узости духовного мира», «узости поэтического кругозора», «узким переживаниям» и – как следствие – «вялому равнодушию к миру» [18, 48].

Критик всё же улавливает у поэтессы стремление «преодолеть <...> вялое равнодушие» [18, 49], «выйти, образно говоря, из душного подвала, где приютилось какое-то *cabaret*» [18, 49], «выйти из душного и чадного “малого круга” на широкий жизненный простор» [18, 49], но полагает, что «это пока ещё не по силам Анне Ахматовой» [18, 49]. В её стихах Иванову-Разумнику открывается «несомненная поэзия» [18, 47], эту мысль критик вновь и вновь подчёркивает, говоря о том, что «настоящий поэтический талант» Анны Ахматовой «несомненен» [18, 49], что у неё «есть несомненный художественный талант» [18, 51]. «Только подлинный поэт может написать такую, например, “Песню последней встречи”», – ощущает он, цитируя стихотворение целиком. Давно затверженное читателями в критическом первопрочтении прочувствовано и оценено по достоинству: «”Показалось, что много ступеней, а я знала – их только три!” – эти строки нельзя забыть, они врезаются в память, рисуя образ отягчённого горем человека. “Ива на небе пустом распластала веер сквозной”, – это тоже прекрасно. И такие строки не раз попадают в “Чётках” Анны Ахматовой» [18, 47].

Автор столь критичного разбора убеждён в несомненности ахматовского поэтического таланта и надеется, что, «он поможет поэту» переступить границы «крошечного “диапазона”» и заставит «думать об иных достижениях, об ином кругозоре, об иных возможностях, – ибо большая поэзия рождается только на широком просторе общечеловеческой и мировой жизни» [18, 51]. С последним нельзя не согласиться.

Иванов-Разумник остаётся верен себе, когда настаивает, что «спастись» Анне Ахматовой из «малого круга», в котором «осуждён пока возвращаться <...> несомненный её поэтический талант» [18, 49], – «дело внутреннего преодоления <...> И, во всяком случае, Анне Ахматовой нужно прежде всего это преодоление» [18, 49]. Говоря о «жеманности», камерности поэтессы, критик предполагает, что это качество может оказаться препятствием для художественного её развития и возлагает надежды на её потенциальные творческие силы.

Знаменательно, что одновременно с Ивановым-Разумником написал об Анне Ахматовой Н.В. Недоброво. Однако его статья, о которой уже много говорено, появилась спустя год после разумниковской и полемически затрагивала критические оценки «заветовца»: «После выхода “Чётки” Анну Ахматову, “ввиду несомненного таланта поэтессы”, будут призывать к расширению “узкого круга её личных тем”. Я не присоединяюсь к этому зову – дверь, по-моему, всегда должна быть меньше храмины, в которую ведёт: только в этом смысле круг Ахматовой можно назвать узким. И вообще, её призвание не в растечении вширь, но в рассечении пластов, ибо её орудия – не орудия землемера, обмеряющего землю и составляющего опись её богатым угольям, но орудия рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоценных руд» [19, 68]. Н. Недоброво в первых шагах А. Ахматовой почувствовал поступь «сильного поэта», уловил своеобразную индивидуальность, «перводвижную силу ахматовского творчества», которая, на его взгляд, проявлялась «в новом умении видеть и любить человека» [19, 50; последнее дано разрядкой. – Н.Н.], разглядел в ней «дар героического освещения человека» [19, 66], предугадал судьбу художника и его «песни» – работать «в ряду многих других сил на восстановление гордого человеческого самочувствия, в какой бы малой мере то ни было» [19, 65]. Известно, как высоко оценивала в зрелые годы его суждения А. Ахматова. 24 мая

1940 года Л.К. Чуковская записала, какое впечатление через четверть века произвели они на А. Ахматову: «Потрясающая статья <...> пророческая... Я читала ночью и жалела, что мне не с кем поделиться своим восхищением. Как он мог угадать жёсткость и твёрдость впереди? Откуда он знал? Это чудо. Ведь в то время принято было считать, что все эти стишки – так себе, сантименты, слезливость, каприз. Паркетное ломанье. Статья Иванова-Разумника, кажется, так и называлась: “Капризники”... Но Недоброво понял мой путь, моё будущее, угадал и предсказал его потому, что хорошо знал меня» [20, 100]. Всё же заметим, что Иванов-Разумник, действительно стоявший дальше от А. Ахматовой, чем В. Недоброво, руководствуясь своей логикой, по характеру лирического дарования выделив поэтессу среди многих, предвосхитил органичный для неё вектор развития – в слиянии личного и общего. Жизнь А. Ахматовой многократно подтвердила, что равных ей по силе таланта, обращённого к сокровенному и открытому миру, побеждающего все невзгоды и удары судьбы, найдётся немного.

Итак, отклик «Заветов» на появление акмеистов явился достаточно показательным не только для позиции Иванова-Разумника. Акмеистический «текст» оказался связан с художественным и литературно-критическим целым журнала. В издании с таким традиционалистским названием, с ясно выраженной общественно-политической ориентацией публицистики и отчасти беллетристики на деле не было жёстких идеологических ограничений, строгой «привязки» поэтического (и шире – литературно-художественного) материала к идеологической платформе журнала, хотя отрицать избирательности Иванова-Разумника как литературного редактора и критика «Заветов» не приходится. Воссоздавая картину современной литературной жизни, он руководствовался в отборе и оценке литературных явлений прежде всего критическим чутьём и художническим вкусом, основательным знанием и пониманием русской классики. Критерии Иванова-Разумника были обеспечены ориентацией на лучшие классические традиции. Соредактор и ведущий критик «Заветов» стремился поддержать талантливое, живое, независимо от того, к какому «направлению», «течению», «литературной школе» оно принадлежало или тяготело и как выражало себя с точки зрения «теории».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гинзбург Лидия. «Камень» // Мандельштам Осип. Камень / Отв. ред. С.А. Рейсер. Литературные памятники. – Л., 1990. – С. 261–276.

2. Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фридендер (при участии Р.Д. Тименчика). Вступ. ст. Г.М. Фридендера. Подготовка текста и коммент. Р.Д. Тименчика. – М., 1990.

3. Гумилёв Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. – 1913. – № 1. – С. 42–45. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. – 1913. – № 1. – С. 46–50. О «расхождении его с будущими акмеистами», которое «наметилось с самого начала», о «странной <...> связи группы Гумилёва с Сергеем Городецким» в декабре 1922 года писал К. Мочульский [2, 321]. А. Ахматова в набросках к воспоминаниям об О. Мандельштаме соглашалась с П. Струве в том, что С. Городецкий «был случайной фигурой в акмеизме» [2, 290].

4. Стихотворения // Аполлон. – 1913. – № 3. – С. 30–38. По всей видимости, Н. Гумилёв не хотел повторяться: отсутствие специального и целост-

ного рассмотрения «акмеистической» подборки стихов могло быть восполнено обращением к уже имевшимся его суждениям об индивидуально-творческих пристрастиях товарищей по цеху. Мысль о том, что концептуальное представление об акмеистических новациях могло быть составлено с учётом недавних его «оценок», рассыпанных в рецензиях, косвенным образом указывает на точность первичного впечатления критика. (См.: о книге стихов С. Городецкого «Ива» [2, 158–160], о «Цветущем посохе» [2, 179–181], о сборнике В. Нарбута «Аллилуйя» [2, 150], о «Дикой порфире» М. Зенкевича [2, 159], о «Камне» О. Мандельштама [2, 174–175, 200–203, 329–340], о «Чётках» А. Ахматовой [2, 180–184]).

5. Львов-Рогачевский В. Без темы и без героя (Литература за 1912 год) // Современный мир. – 1913. – № 1. – С. 99–122.

6. Полянин Андрей. Отмеченные имена // Северные записки. – 1913. – № 4. – С. 111–115.

7. Полянин Андрей. В поисках пути искусства // Северные записки. – 1913. – № 5–6. – С. 227–232.

8. Брюсов Валерий. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Русская мысль. – 1913. – № 4. – С. 134–143.

9. Кранихфельд Вл. Литературные отклики. «80 тысяч вёрст вокруг себя» // Современный мир. – 1913. – № 4. – С. 215–229.

10. О характере издания см.: Новикова Н.В. Концептуальные формулы журнальных статей Р.В. Иванова-Разумника // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – № 2 (27). – М., 2006. – С. 239–248.

11. Так, вторая книга за 1913 год открылась стихотворениями эго-футуриста: Северянин Игорь. Кузнец. В одиночестве // Заветы. – 1913. – № 2. – С. 6–7. В следующем томе журнала была напечатана рецензия на «Громокипящий кубок» (см.: Иванов-Разумник. «Мороженое из сирени» // Заветы. – 1913. – № 3. – С. 217–222). Аналитический разбор, как правило, следовал в «Заветах» за публикацией стихотворений – в той же или очередной книге журнала.

12. Заветы. – 1913. – № 5. – С. 5–12. В отличие от остальных, С. Городецкий до этого момента уже был (и останется) «заветовским» автором, но не как «акмеист», а как поэт самобытно славянской образности, голос которого неподражательно зазвучал в «Яри» (1906), «Дикой воле» (1907), «Руси» (1909). Андрей Полянин, иронизируя над «непривычкой к мышлению» «новоявленных мыслителей», мимоходом аттестуя «новых Адамов» «средней величины стихотворцами», делает оговорку: «за исключением С. Городецкого, поэта хоть и талантливом, но ненадёжном» [7, 229].

13. Имелась в виду статья А. Долинина «Акмеизм» (Заветы. – 1913. – № 5. – Отд. II. – С. 153–162). В «Русской мысли» 1911–1913-го годов вышло около десяти его рецензий на историко-литературные труды, в частности, – В. Саводника, А. Евлахова, Д. Овсяннико-Куликовского, В. Переверзева. В «Заветах», кроме того, А. Долинин опубликовал: «Отрешённый (К психологии творчества Фёдора Сологуба)» (– 1913. – № 7. – Отд. II. – С. 55–85) и «Путник-созерцатель (Творчество А.П. Чехова)» (– 1914. – № 7. – Отд. II. – С. 64–102). См. также:

14. Долинин А.С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. – Л., 1989). Литературно-критический «портрет» акмеистов В. Туниманов, автор вступительной статьи к книге, называет в ряду

«ярких очерков-портретов Мережковского, Зайцева, Ремизова, Сологуба, Розанова», созданных А. Долининым в 1910-е годы [14, 7].

15. Иванов-Разумник. Русская литература в 1912 году // Заветы. – 1913. – № 1. – Отд. II. – С. 51–67.

16. Ред. [Иванов-Разумник]. Акмеизм // Заветы. – 1913. – № 5. – Отд. II. – С. 152–153. Повесть Е. Замятина «Уездное» была опубликована в одном томе со стихами акмеистов; в конце идёт речь о цикле стихов М. Моравской «Немного жалости», который помещён в № 6 «Заветов» (С. 5–12).

17. Иванов-Разумник. Вечные пути (Реализм и романтизм) // Заветы. – 1914. – № 3. – Отд. II. – С. 93–110.

18. Иванов-Разумник. Жеманницы («Чётки» Анны Ахматовой и «Печальное вино» Веры Инбер) // Заветы. – 1914. № 5. – Отд. II. – С. 47–51. Ранее сходные характеристики («недавно появившаяся и по недоразумению попавшая в лоно “акмеистов” Анна Ахматова, с жантильными поэтическими гримасками, с капризным тоном поэтической “minauderie”) не помешали Иванову-Разумнику назвать Ахматову третьей среди «подлинных поэтов» – после Зинаиды Гиппиус и Поликсены Соловьёвой – из «великого множества наших “поэтесс»» (Иванов-Разумник. Поэзия М. Моравской // Заветы. – 1913. – № 10. – Отд. II. – С. 170).

19. Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Русская мысль. – 1915. – № 7. – С. 50–68.

20. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. – Кн. I. – 1938–1941. – М., 1989.

САКРАЛИЗАЦИЯ ДУХОВНОСТИ В РОМАНЕ Л.М. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»

В романе «Пирамида» последовательно развиты общественно-политические, эстетические, нравственные и религиозно-философские взгляды Л. Леонова, проявившиеся в авторских рассуждениях о теории всеединства, русском космизме и русской идее, о евразийстве и западничестве, христианстве и православии; в мифопоэтической образности книги; в пристальном внимании романиста к архетипам и сюжетам религиозно-философской направленности; в мощном эсхатологическом звучании романа, характерном для всей литературы конца XIX – начала XX вв. «Русская философия не умерла, – писал А. Павловский, – вместе с Серебряным веком, когда она лишилась и Шестова, и Лосского, и Франка, и Бердяева, а затем Флоренского, Карсавина и нескольких других крупнейших представителей философской мысли, – она не умерла, потому что ушла, как в катакомбы, в художественную литературу<…>религиозно-художественный Ренессанс начала столетия дал совершенно особый тип философа, очень близкий по своей природе художественному таланту Л. Леонова. Это был философ-писатель, у которого философская или логическая категория чаще всего выражалась через образ, и лишь постепенно этот образ, метафора порождали понятие» [1].

Мотивный и интертекстуальный анализ итогового романа Л. Леонова выявляет органическую связь эстетической системы писателя с исканиями литераторов рубежа XIX – XX вв. «<…>Пирамида» в очевидной форме обнаруживает, – писала Л. Якимова, – ориентированность Л. Леонова на духовные и эстетические, религиозно-философские и культурно-художественные искания Серебряного века – с его утратой целостной, едино-монолитной веры, какой было православие, попытками обрести истину в различных ересь, реставрации язычества, увлечении античностью, богостроительными и богоискательскими идеями<…>» [2]. Во многих произведениях начального и последующих творческих периодов прозаик показал, как рушились вековые устои нравственности и сложившиеся народные обычаи, как выкорчевывалась вера в Бога, предрекая неизбежную гибель гармоничного мира. В содержании «Пирамиды» эта мысль превалирует. Л. Леонов был убежден, что социальные и моральные изменения в обществе возможны ненасильственным путем при условии сохранения и укрепления духовности, нравственных ценностей народа.

В заглавии книги, ее подзаголовке «Роман-наваждение в трех частях» и структуре кроется ключ к пониманию жанровой специфики «Пирамиды» и одной из главных проблем произведения – изображение бытия в соотносительности его разомкнувшихся Начал. В трех частях романа – «Загадка», «Забава» и «Западня», – повествующих о реальных событиях земной жизни и фантастическо-инфернальном мире, автор и близкие ему герои вопрошают: к чему приведет разрушение духовности и культурных памятников? Какова роль небесных сил в устройстве миропорядка на земле? – в первой части; каков итог забавы человека, отвергнувшего высшие идеи ради временных, преходящих? Можно ли вернуться к Богу? – во второй части; удастся ли русскому человеку –

жертве наваждения – выйти из западни и какой ценой оплатит он свое блуждание по лабиринтам бездуховности? Каково будущее России, пережившей разрушительную эпоху эксперимента и оказавшейся в ловушке? – в третьей части.

На жанровой специфике «Пирамиды» сказались авторские отступления о религии и нравственности, наличие в романе реального и ирреального планов, использование приемов художественной фантастики, экскурсы в потусторонние миры, абсурдность ряда конфликтов и поступков героев. Все это делает книгу фантасмагорическим произведением. «В романе «Пирамида», – писал А. Павловский, – весь видимый, чувственный, предметный – людской и пейзажный – мир заметно деформирован и постоянно балансирует на грани условности – фантасмагории и гротеска. Только в такой форме, заметно отдаленной от традиционного реалистического письма, писателю удастся более-менее адекватно запечатлеть зыблющийся образ мира, обреченно подходящего к концу тысячелетия и как бы уже повисающего над пропастью, лишь по привычке и близорукости именуемой Будущим» [3].

Заметим, что приемы абсурдизации [4], широко применяемые в книге, способствуют созданию иллюзорности бытия, романтического ощущения жизни. Фантасмагорическое воображение автора позволило ему оригинально скомбинировать элементы жизненного опыта, создать картины и образы, не существующие в действительности, представить наблюдаемое в новых неожиданных связях и сочетаниях, наконец, сформировать у читателя концепции мира и духовной личности, исходя из авторских представлений.

Содержание «Пирамиды» – богатое и разнородное. Писатель, говоря о романе, заметил: «Это из литературы XXI века» [5]. В основание книги положены религиозно-философские проблемы, к которым Л. Леонов обращался на протяжении всей творческой жизни. «Программным» для прозаика следует считать рассказ «Уход Хама» (1922), сюжетным ядром которого стал библейский миф о всемирном потопе – дохристианском «конце света». Центральная фигура рассказа – младший сын Ноя Хам, – который в отличие от братьев Сима и Иафета нарисован мятежным правдолюбом, предположил, что не Бог, а его Отражение с помощью солнца и воды сгубило все живое. Впечатляют картины всемирного потопа: повсюду плыли разбухшие тела людей, «<…>каждое к своей судьбе. Все мертво кругом, кроме рыб, которые затаились в страхе, будто умерли<…>Много озер образовалось по земле. Они гнили, но отражали голубой блеск, а вся земля была сера и зелена, потому что омертвела» [6]. Бескомпромиссность сына вызвала гнев уличенного Ноя – потомка Адама и правнука Еноха, – и «он проклял Хама, как Отец землю в дни ковчега<…>» (I, 142).

Дальнейшее развитие религиозно-философских позиций Л. Леонова произошло в «Воре». Глубокие раздумья романиста о сущности человека и его предназначении выражены в многочисленных притчах, авторских отступлениях и вставных конструкциях философской книги об истории, о социальном прогрессе и революции, о религии и нравственности, науке и культуре, о райских кущах, об Адаме и Еве, о Боге и сатане и др. Они определили жанровую специфику и структуру романа, систему его образов, язык и стиль. В «Воре» поставлены кардинальные вопросы мироустройства: как долго можно быть свободным от Бога и какова цена свободы без Бога?; автор отметил парадоксальность бытия («<…>ценность человеческой жизни обратно пропорциональ-

на величие идеи, государства, эпохи, человеком же и созданных. «Чем чего больше, то всегда мельче и дешевле<…>» – III, 490); показал противоречивость пути человека («<…>не взбунтовались бы когда-нибудь<…>людишечки: до-вольно, скажут, нам клетку этой самой цивилизации для себя сооружать все тесней да строже<…>позволяет нам наука в бездну заглянуть, да она же и ски-нуть нас может... да еще в какую бездну!» – III, 151).

В романе «Пирамида» Л. Леонов, соотнося историю и современность, изображая нынешнего и будущего человека, прибегал к ассоциациям и ана-логии, широко использовал мифологические мотивы и образы. Миф для писа-теля – это универсальная синкретическая форма мышления, объединяющая в себе субъективное и объективное, единичное и общее, идеальное и реальное, реальное и фантастическое, а также способ непосредственного восприятия мира. Художник по этому поводу писал: «<…>Любой, на моржовом клыке на-царапанный миф является равноправным уравнением с тем еще преимущест-вом, что алгебраическая абракадабра заменена там наглядной символикой простонародного мышленья» (X, 561). Пирамида романиста как поэтический образ и ее множественные зеркальные отражения – социальная пирамида, нравственная, духовная, религиозно-философская, конкретно-чувственная, небесная – это тоже миф о непознанной сущности человека, многомерности мира и путях открытия иных форм жизни, ее иррациональных качеств [7].

Ведущая тема «Пирамиды» – борьба Добра и зла. Добро в романе олицет-воряют идеалы Бога и герои – носители божественного духа – о. Матвей, дья-кон Никон Аблаев, ангел Дымков и др. К Всевышнему устремлены взоры де-тей старшего Лоскутова – праведной Дуни, предсмертно прозревшего Вадима, «оступившегося» Егора. Сострадая людям, на долю которых выпало непусти-жимое горе, старо-федосеевский поп приходит к парадоксальному выводу, что в мире существует два равноправных Начала, и Бог потакает второму. Матвей Лоскутов открыто сказал об этом во время беседы с домочадцами: «<…>Никто не посмел прервать его, – отметил повествователь, – когда он под предлогом защиты Всевышнего косвенно обвинил его в прямой потачке торжествующему Злу<…>» [8].

Носители божественных истин высказывают предположение о готовя-щемся примирении Творца и дьявола, «<…>восстановлении небесного единст-ва, порушенного разногласиями при создании Адама» (1, 607), и устранении предмета раздора – человека. «Миллион лет спустя, – рассуждал Филуметьев, беседуя с Вадимом, – когда для вновь помолодевшей планеты будет проекти-роваться новая раса, достойная вечного жительства в том оазисе вечной празд-ности, будет учтена неудача предыдущей, нашей<…>для которой, несмотря на литургические взлеты духа, тяга земная, могильная, оказалась много сильнее небесной<…>» (2, 237).

Важное место в структуре книги занимает притча о правде, рассказанная странником Афинагором, которую в облике человека сильные мира скрыли от народа, заточив в подземелье. Тогда спросил Господь у стражников: «Инте-ресно, кого же вы, голубчики, и от кого охраняете? Людей от правды или самое правду от людей?» (1, 279). И велел Бог освободить пленницу. Выпущенная на свободу, «святая, нагая, бесстыжая, прекрасная<…>» (1, 279), правда тут же набросилась на лжецов, «<…>вмиг целую шеренгу передовых марксистов слизнула дочиста. Как начала она их лущить, по сей день лютует<…>» (1, 280).

Так случилось в притче, в реальной жизни все обстояло иначе. В угоду власти предрержающим повсюду господствовали ложь и беззаконие. Не потому ли «временами и вдруг одолевала о. Матвея срочная надобность выяснить – слышат ли там, в небесах, что творится на святой Руси?» (1, 57).

В романе много выразительных картин о насилии над личностью, эпизодов жестокого разрушения привычного жизненного уклада народа, его нравственных и духовных святынь. В числе ярких примеров можно назвать отречение дьякона Аблаева и его смерть; жизнь попа Афинагора, бежавшего из разгромленного монастырька в зауральской глуши; разрушение нижнекожемовской церкви «корчевателями медных языков»; уход о. Матвея ради спасения семьи, его физические и духовные лишения – «Загадка»; трагическая судьба «выломившегося» Вадима Лоскутова и его апокалипсис; беседы Матвея Лоскутова с Шатаницким и Вадима – с Никанором о человеке, вере и космосе – «Забава»; рассказ египтолога Филуметьева; версия Шамина об эпилоге человечества и сцены его вырождения; трагедия комиссара Скуднева; монолог диктатора – «Западня» и др.

Священник Лоскутов наделен качествами леоновских праведников: Катушина («Барсуки»), Пухова («Вор») и Глухова («Русский лес»). Отец Матвей пользуется уважением прихожан, увлекает их верой в божественную идею и ее сакральность. Примером тому может служить эпизод прощальной встречи отца с «блудным» сыном. Во время беседы старший Лоскутов советует первенцу, чтобы тот укрывался от бури, сметающей Добро, и преклонялся перед божественной правдой. «При бывалошних-то гонениях, вспомни-ка, – поучал отец Вадима, – какие темницы ключом веры растворялись, узы какие разрубались мечом смирения<…>С Богом не мудри, памятуя, что сказка должна быть страшная, сабля вострая, дружба прочная, вера детская» (2, 500).

Истина и правда, считает Матвей Лоскутов, должны жить в душе каждого человека. О них не следует разглагольствовать, их нужно утверждать в жизни благими намерениями и поступками. Характерно, что батюшка никогда не расставался с Христом, даже в тот момент, когда обезумевшие люди покидали Бога: «<…>Они сами, – писал автор, – всем табором уходили от обременительной Христовой опеки в некую обетованную даль» (1, 416).

Матвей Лоскутов – духовно богатая личность; он сосредоточенно ищет заветную «мечту» или высочайшую правду, он «заболел» проблемой о роли христианства в пору российского безбожия и стремится разобраться в «бесовщине», которая захватила людей, узнать, «<…>на ком лежит вина разрыва русского Бога с Россией» (2, 225). Долгие годы о. Матвей прожил среди вятских крестьян и потому воспринимает мир их глазами. В его речи часто встречаются просторечные, фольклорные образные выражения – пословицы, присловья и поговорки, присказки и притчи. Например, «сапожной иглой злата не добудешь»; «чем чернее грех, тем плодоноснее покаяние»; «на конфетке далеко не укаатишь, без ней и обойтись легко»; «вера благоговейно обходит тайнички, не поддающиеся лукавым отмычкам ума» (1, 58, 288, 318, 595); «смерть человека диктуется усталостью глины, а не души»; «голые приходим в мир, голые уходим без ничего»; «солнышко светит мне вполнекала, и всякая пища для меня – словно прошлогоднюю газетину жуешь» (2, 237, 267, 500-501). Сельский священник, утверждая божественную истину, часто прибегает к эзопову языку как единственной возможности «<…> выразить запретную мысль в условиях

того времени. Примечательно, что от большинства лоскутковских афоризмов тянутся нити к основным сюжетобразующим мотивам «Пирамиды», которые в свою очередь перекликаются с притчей батюшки о бездне и представленной им в простонародной интерпретации библейской легендой о праведнике Иове» [9].

Л. Леонов постоянно говорил о необходимости возрождения религиозно-нравственных координат в духовной жизни русского народа. В частности, на вопрос Т. Земской: «Как вы относитесь к тому, что в последнее время в обществе необычайно возрос интерес к религии?» – писатель ответил: «Я это предсказывал в личных беседах с друзьями. Правда, думал, что период этот наступит по ту сторону тысячелетия, а начался он гораздо раньше. Значит, возникла потребность, высокая потребность самоочищения, приведения хаоса в порядок» [10]. В художественной системе «Пирамиды» религиозная тема превалирует в содержании, но она рассматривается с новой стороны. Писателя занимают в книге не только вера в Христа, но и истоки ее крушения, причины людского грехопадения. Ответ на эти проблемы Л. Леонов искал и находил в канонических библейских текстах и отреченной литературе.

Автор «Пирамиды» с большим вниманием относился к апокрифам, в которых излагались осуждаемые церковью библейские истины и жития святых, – у писателя много реминисценций Ветхого и Нового Завета, скрытых цитат, аллюзий, отсылок к древним текстам. Религиозно-философские и библейские мотивы книги неотделимы от политико-публицистических размышлений автора о времени и истории, о народе и российском государстве. Неожиданные повороты в судьбе России всегда обнажали проблемы сущности и предназначения человека, его духовно-нравственного и социального переустройства; в 20-е годы прошлого века они волновали Дмитрия Векшина, который заявил, как герой Ф. Достоевского: «И мне шагу теперь нельзя ступить, пока я точного решения себе не вынесу... потому что отсюда главный план мой вытекает на тыщу лет вперед, в каком направлении нам, Векшиным, двигаться, чего добиваться? А то при послушании да соответственном энтузиазме такого можно наковырять, что и в сто веков не разделаешь<...>» (III, 350). Вопросы нравственности и духовности словно наваждение стояли перед героями «Пирамиды» – о. Матвеем, Вадимом, Дуней, Алешей и другими, оказавшимися по воле рока «на краю времени» (1, 611).

Близкие писателю герои, размышляющие вместе с автором над вопросами: почему Бог, сотворив разумного человека, сделал его смертным? В чем смысл божественного дара? – напоминают Ивана Вихрова, который, несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства, пытался познать загадки и шифры природы: «<...>Чудо не противоречит природе, – истолковывал ученый на свой лад речение Августина, – <...>чудо противоречит лишь тому, что мы о ней знаем<...>» (1, 32). Иван Матвейч понимал альтернативу прогресса: «<...>Либо в братскую могилу валиться пора человечеству, – говорил он, – либо искать новую тропу... а то иной раз немножко и совестно становится перед скотами, которых мы едим» (IX, 517). Содержательная емкость «Пирамиды», ее глубоко полемический характер напрямую зависят от авторской концепции личности, которая наделена художником пытливым умом, высокими нравственными и духовными идеалами, богатым внутренним миром, способностями раскрывать тайны бытия и понимать конечную цель обитания на земле. Человек-наваждение изображен конструктивно несовершенным, жалким, одиноким и брэн-

ным; он, блеснув один раз на вечном небосклоне, бездумно торопится «<...>воротиться в свою исподнюю пучину<...>» (2, 249).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Павловский А. Звено разорванной цепи. (Феномен Леонова) // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб., 2002. – С. 6-7.

2. Якимова Л. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида» – Новосибирск, 2003. – С. 4.

3. Павловский А. Поэма начала и роман конца. (Роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой) // Русская литература. – 1999. – № 4. – С. 69.

4. «<...>Своеобразие структуры абсурда в леоновской «Пирамиде», – писал В. Воронин, – заключается в том, что огромную роль в повествовании играет элемент взаимоперехода противоположностей<...>Этот взаимопереход связан с неустранимой противоречивостью человека вообще как биосоциального вида, а в плоскости Божьего творения – как существа, вместившего в себя глину и не глину, Дух и не Дух, и это совмещение несовместимостей имеет вселенский и вечный характер, так или иначе отразившийся на всех персонажах». (См.: Воронин В. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. – Волгоград, 1999. – С. 123-124).

5. Цит. по: Оклянский Ю. Шумное захоlustье: В 2-х книгах. – Кн. 2. – М., 1997. – С. 151.

6. Леонов Л. Уход Хама. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 1. – М., 1982. – С. 139, 141. В дальнейшем ссылка на это издание дается в тексте статьи. В круглых скобках указываются римской цифрой том, арабской – страница.

7. В. Сердюченко писал о романе Л. Леонова: «<...>«Пирамиду» нужно читать как философский трактат; либо не читать ее вовсе». (См.: Сердюченко В. Могикане. Заметки о прозе «отцов» в постсоветской литературной ситуации // Новый мир. – 1996. – № 3. – С. 222).

8. Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение в 3-х частях: В 2-х т. – Т.1. – М., 1994. – С. 320. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте в круглых скобках с указанием арабскими цифрами тома и страницы.

9. Гусарова-Кузи В. Фольклорные пласты в романе «Пирамида» // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб., 2002. – С. 103.

10. Земская Т. Три интервью с Л.М. Леоновым. – Москва. – 1999. – № 5. – С. 182.

ТРАДИЦИЯ АМЕРИКАНСКОЙ АРТУРИАНЫ В ГОДЫ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ США

Американская Артуриана – понятие относительно новое в российском исследовательском обороте. Слово «Артуриана» впервые было употреблено Аланом Лупаком, директором Североамериканской ветви Международного артуровского общества и плодотворным исследователем легенды об Артуре в ее американском бытовании. В 1994 г. он предложил переименовать печатный орган общества «*Quondam et Futurus: A Journal of Arthurian Interpretations*» в «*Arthuriana: The Journal of Arthurian Studies*». В появившемся пять лет спустя фундаментальном исследовании «Король Артур в Америке», написанном Аланом Лупаком вместе с женой, можно было увидеть характерные контексты употребления слова «Артуриана». Например, тема рыцарского милосердия в поэме Джеймса Рассела Лоуэлла «Видение сэра Лаунфаля» рассматривалась как «одно из самых ранних свидетельств американской Артурианы»; о тенденции давать имена из легенд об Артуре компаниям и промышленной продукции говорилось как о «существенном аспекте американской Артурианы» [1]. Книга Лупак, блестящая по фактографическому охвату, наметила содержание термина «американская Артуриана» как совокупности материалов, объединенных темой короля Артура в различных «дискурсах» Америки XIX–XX вв. – художественном, публицистическом, философском, социологическом, рекламном.

Уточнение термина «Артуриана» было предпринято Д. П. Нестели и Ф. С. Бозрдменом в объемном предисловии к двухтомной энциклопедии «*The Arthurian Annals. The Tradition in English from 1250 to 2000*» – самому масштабному справочному изданию в США, посвященному королю Артуру [2]. Составители дают детальные и мотивированные комментарии по поводу ряда исследовательских клише (“*Arthurian legend*”, “*Arthurian annals*”, “*extra-literary manifestations of the Arthurian legend*”, “*Arthurian studies*”), чем существенно проясняют наполнение термина «Артуриана» в его современном звучании – применительно к культуре США. Исследователи пишут: «Легенда об Артуре уникально значима для культуры США; это единственная легенда, происхождение которой является неоспоримо британским; мы наследуем язык и литературу, которые, в свою очередь, имеют британское происхождение. Многим кажется, что повествования об Артуре и рыцарях – продукт средневековья. Реально же, авторы каждой последующей эпохи, начиная с Лагамона, вносили в легенду свое понимание и свои изменения. Любая манифестация памяти об Артуре – будь то литературный шедевр или популярный артефакт – свидетельствует о личном отклике на легенду, с чьей бы подачи она ни была воспринята; каждый отклик укрепляет традицию – к лучшему, к худшему ли – и общество вновь сталкивается с обновленным пониманием (*concept*) легенды и реагирует на него. Поэтому каждое новое начинание во имя Артура (либо под эгидой Артура) – это и память о былом, и беседа с будущим. Тем и жива культурная традиция» [3].

В прояснении сути американской Артурианы автор статьи принимает за исходную точку понимание Артурианы Нестели и Боэрдменом. Их понимание, как показывает приведенная цитата, дихотомично: исследователи говорят о «памяти о былом» и «беседе с будущим». Действительно, в поисках «собственного лица», американцы должны были, казалось бы, отвергать легенду об Артуре как часть мифологии Старого Света. Содержание легенды об Артуре – на начало XIX века — было почти стопроцентно британским и, кроме того, в англоязычном мире Артур был монополией Томаса Мэлори, автора романа «Смерть Артура» (XV в.).

Данный парадокс становится темой одной из новелл Н. Готорна – «Древнее кольцо» (*The Antique Ring*) [4]. В новелле рассказывается о второстепенном писателе по имени Эдвард Кейрил, который дарит древнее кольцо своей невесте, Кларе Тембертон. Она просит Эдварда придумать легенду, некое сопровождающее подарок повествование, романтическую историю, которая не должна быть «слишком скрупулезной к фактам». Эдвард решает, что легенда непременно должна привязывать происхождение кольца к Мерлину. Это кольцо, рассказывает Эдвард, когда-то было собственностью британского чародея, который подарил его той леди, которую любил. Прием рассказа в рассказе, к которому Готорн прибегает в новелле «Древнее кольцо», позволяет ему привязать легенду о кольце Мерлина к собственному рассказу и одновременно «дистанцироваться» от создаваемой повести. Дистанция является здесь важным элементом; без нее новелла могла быть неправильно прочитана, неверно истолкована, как это и произошло в случае, по крайней мере, с одним критиком. По мнению Д.К. Фолсома, рассказ о кольце сводится к рассказу об «эмблеме человеческого сердца, и та правда о человеческом сердце, которую воплощают две легенды (о Мерлине и об Эссексе. – Ю. С.), состоит в том, что сердцу изначально присуща фальшь» [5]. Подобная упрощенная точка зрения свойственна, очевидно, не Готорну, а Эдварду Кейрилу, который является «своего рода гобеленным рыцарем от литературы», то есть тем рыцарем, который не принимает вызова и не вступает в бой, а также не предпринимает поиска истинно оригинальной либо «более американской» литературы. Он пишет «строфы теннисоновской сладости, повести, пропитанные германским мистицизмом, версии рассказов Жана Поля, статьи об английских поэтах старых времен и очерки с привкусом философии дуализма» [6]. Отсутствие глубины и «фокуса» в творчестве Кейрила показано уже в ситуации, когда Клара предлагает создать легенду «к кольцу в придачу». Кейрил сразу же спрашивает: «Это должна быть баллада? Повесть в стихах? (...) Заколдованные кольца часто сияют в древнеанглийской поэзии» [7]. Таким образом, Кейрил предлагает имитировать древнеанглийских поэтов, о которых пишет статьи. Клара уводит его от этого намерения, настаивая на «простой прозе». Но легенда, которую в конечном счете декламирует Кейрил, является не более чем прозаической версией древней поэмы, которую он и использует. Клара, будучи лучшим критиком, чем Эдвард, выносит заключающее суждение: «Поверь мне, что бы мир ни говорил о твоей легенде, я ценю ее намного выше, чем бриллиант, который воспламенил твое воображение» [8].

То, что Готорн пишет о Мерлине – занятно, но более ценно здесь иное. Сама структура новеллы «Древнее кольцо» показывает, что автор отвергает

легенды в духе сочиненной Эдвардом Кейрилом. Подобно Джеффри Чосеру, автору «Повести о Сэре Топасе» («Кентерберийские рассказы»), который еще в XIV в. намеренно прерывал повествование комментариями, высказываясь о самой природе рассказа, Готорн усложняет структуру «Древнего кольца» и размышляет о природе новеллистического повествования, о феномене *tale*. Фантастические, по своей сути, произведения древнеанглийских поэтов, воспроизведенные английскими переписчиками легенды о Мерлине, – такая литература, как подразумевает Готорн, не является плодотворной почвой для писателей, ищущих, подобно Кейрилу, возможность помочь в «становлении Американской Литературы» [9].

Но нашлись другие авторы XIX века, которые не придали значения предупреждению Готорна и обратились к легенде об Артуре. Их оправданием служит то, что они были изобретательны и подчас даже *оригинальны* в обработке этой легенды – задолго до того, как Марк Твен отреагировал на британский снобизм созданием сатиры на рыцарство и двор в «Янки при дворе короля Артура».

Р. У. Эмерсон в своих поэмах о Мерлине – «Мерлин I», «Мерлин II» и «Песнь Мерлина» (*Merlin I; Merlin II; The Song of Merlin*) – **игнорирует традиционные повествования** о Мерлине-волшебнике и представляет его в качестве архетипа бардического могущества и видения. Мерлин Эмерсона — визионер, индивидуум; человек, живущий в соответствии с принципами уверенности в себе, принципами знаменитого эссе Эмерсона «*Self-Reliance*». В поэмах отсутствуют аллюзии к Мэлори, либо другим авторам и источникам более раннего порядка. Эмерсон всецело занят символикой, поэтому Мерлин поэм Эмерсона – поэт и пророк – ценен, в первую очередь, как символ. Такова точка зрения критика Нельсона Ф. Адкинса, заявляемая в статье «Эмерсон и традиция бардов» [10].

В поэме «Мерлин I» Эмерсон описывает «царственного барда» (*kingly bard*), который

*Должен выбивать аккорды грубо, жестко,
Как будто молотом или булавой;
Чтоб передать они могли
Гром подлинный; чтоб донесли до нас
Дорожки солнечной секрет
И искры полыхания светила [11].*
(Здесь и далее – перевод Ю.С. Серенкова).

Сила воздействия песни барда обусловлена его видением вещей, благодаря которому бард живет в унисон с природой. К. У. Кэмерон заметил, что «та песня, которую пел Мерлин или которой он учил, является голосом Божественного Разума (*Divine Indwelling Reason*), или **Сверхдуши (Supersoul)**» [12]. В этой песне слышится эхо равновесия Природы, которая «создала все вещи попарно» (*made all things in pairs*) – **так сказано в поэме «Мерлин II»**. Эта поэма является размышлением о том, как пути созидания искусства отражают порядок мироздания.

Бардические гармонии Мерлина, как может показаться, управляют тайнами мироздания, направляют пути Вселенной. В поэмах «Мерлин I» и «Мерлин II» песня пророка ассоциируется с идеей судьбы. В первой из поэм, Эмерсон говорит: «Удары Мерлина по струнам – это удары судьбы» [13], и в поэме «Мерлин II» пишет:

*Тонкий стих, что разрушением чреват
 Доносит шепот в доме жизни,
 За пряжей сестры стих поют;
 В ритм точно, и в размер той песни
 То строят, то ломают с гулким эхом наши дни [14].*

Таким образом, Эмерсон изображает Мерлина, сила которого кроется в гении поэта и пророка. Подобная интерпретация образа Эмерсоном предсказуема, так как американский философ и литератор, отдавая должное «старинным песням, где чествовались Мерлин и Артур», указывал своими сочинениями на несовместимость рыцарского романа и трансцендентализма как личного мировоззрения [15]. Эмерсон хвалил главу из «Смерти Артура» Мэлори, в которой речь шла о переговорах Гавейна с Мерлином, когда тот находился в чудесном заточении (**“Sir Gawain’s Parley with Merlin in His Wonderful Prison”**). Эмерсон называя эту сцену «вершиной, которая привлекает внимание больше других (сцен) и лучше других помнится» [16]. Но в этом отрывке Мерлин как раз не полагается на себя, он окончательно сдает позиции жизненной силы и магии. Поэтому для объяснения собственного противоречивого, по сути, пристрастия к эпизоду из Мэлори, Эмерсону приходится прибегать к традиции бардов и символизму как особым эстетическим кодам, могущим примирить трансцендентализм и симпатию к средневековью в рамках американской романтической философии.

Черты вольного обращения с традиционной Артурианой очевидны и в произведении, которое, несомненно, является самым интересным и важным образцом американской Артурианы в период, предшествующий Твену. Речь идет о поэме Джеймса Рассела Лоуэлла «Видение сэра Лаунфаля». Поэма эта, популярная в свое время, была позже осуждена критиками как одна из самых плохо построенных англоязычных поээм (мнение Оделл Шепард, высказанное в эссе «Новоанглийский триумвират: Лонгфелло, Холмс, Лоуэлл»): «...Наиболее дезорганизованная поэма, когда-либо написанная», представляющая собой «крайний случай пренебрежения Лоуэлла к форме»; поэма, в которой «любой предмет с готовностью сводился к нравоучительности» [17].

Подобная критика во многом оправдана. Например, «прелюдия» к первой из двух частей поэмы на семнадцать строк длиннее, чем сама первая часть (первая часть – 78 строк, «прелюдия» – 95). Поэма действительно имеет открыто нравоучительную направленность (что в данном случае не является упрощением замысла автора). Но какими бы ни были конечные выводы критиков о поэме Лоуэлла как литературном произведении, поэма является ценным свидетельством того, как американцы относились к легендам об Артуре в начале XIX в.

Как и во всех произведениях, упомянутых в настоящей статье, отход от средневековой традиции важен и специфичен потому, что он охватывает жанр поэмы. Все действие поэмы Лоуэлла, включая поиск и нахождение Грааля, происходит в видении, явившемся во сне. В силу того, что читатель может «видеть» Лаунфаля только в эпизоде отправления рыцаря на поиск, а затем его возвращение, поэма не является эпическим нарративом как таковым. Не является она и романом, особенно в средневековом смысле слова. Если попытаться прочесть «Видение сэра Лаунфаля» «в традиции» рыцарских романов, сразу обращает на себя внимание скудость событийного ряда, неэффектно выстроен-

ный сюжет. Получается своего рода «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» без сцен искушения, без преследования, без сражений-турниров с обезглавливанием соперников. Более всего «Видение сэра Лаунфалья» напоминает жанр видения, когда заснувший извлекает урок из увиденного во сне. В поэме Лоуэлла речь не идет об уроке любви, о духовном счастье. Урок, извлекаемый заснувшим Лаунфалем, – это урок об истинном значении милосердия.

Американизация мира легенды об Артуре подобным способом вполне объясняет популярность поэмы у читателей, современных Лоуэллу – узнаваемые картины природы делали ее более доступной для восприятия. Но описание природы и ее сезонных ликов у Лоуэлла — это нечто большее, чем поверхностное обновление средневекового хронотопа. Как нередко случалось в литературе США в XIX веке, природа брала на себя роль учителя. То милосердие и та щедрость, которым должен научиться Лаунфаль, сведены в поэме к параллели с безвозмездной роскошью и щедростью Бога по имени природа. На это обращено внимание в прологе к первой части поэмы:

*Свою получит цену Земля за то, что даст Земля нам;
На ней же с нищего взимается за угол, в котором умирает он,
Священник получает свою мзду за то, что ходит, налагая епитимьи,
Мы все торгуемся из-за могилы, в которую и ляжем.
И все, что продано – товар из лавки дьявола,
И мера праха стоит меры золота.
За рюмку и увеселенье платим жизнью мы,
Пустые пузыри нам достаются через то,
Что подвергаем испытаньям душу:
И только небеса даются просто так,
И Бога получают люди, лишь к Нему воззвав;
Не установлена цена на щедрость лета;
Июнь достанется наибеднейшему пришельцу [16].*

Следующая строка поэмы – «А что еще настолько ж редко, как июньский день?» (*And what is so rare as a day in June?*) цитировалась в США настолько часто, что ее контекстуальный смысл был, очевидно, забыт. Великолепие июньского дня, самая редкая и потому самая важная вещь из всех возможных вещей, *даруется* человеку (*is freely bestowed*). Урок, который должен извлечь Лаунфаль, состоит в следующем: даровать милость людям надо также свободно и любя. Именно эта идея является интегрирующим началом поэмы, организует всю ее «материю». Если взять это за отправную точку критики поэмы, можно простить Лоуэллу несовершенство структуры, не всегда уместное комбинирование американских тем и мотивов с «общими местами» средневекового жанра видения и тому подобное.

Интересно, в свою очередь, рассмотреть подход Лоуэлла к материалу «традиционной» Артурианы. Становится очевидным, что своеобразие обращения с материалом всех уровней распространяется здесь и на героя поэмы – сэра Лаунфалья. Лоуэлл вводит в произведение малоизвестный персонаж, который появляется на периферии артуровского цикла. Лаунфаль – один из рыцарей двора. В совместном исследовании Беверли Тейлор и Элизабет Брюэр «Возвращение короля Артура: английская и американская артуровская литература с 1800 года» говорится, что и в «Ланвале» Марии Французской, и в анонимной поэме «Сэр Лаунфаль», написанной на среднеанглийском языке, «описывает-

ся незаконная любовная связь рыцаря с феей, но не поиск Грааля», хотя и в том, и в другом произведении «делается акцент на щедрости Лаунфалья» [19]. К тому же, более чем щедрости, герой научается истинному милосердию, которое позволяет ему не только бросить монету нищему, но и проникнуться к этому ближнему своему настолько полно, что его замок становится вскоре домом любого, желающего остаться в нем жить, либо действительно в этом нуждающегося. Такая добродетель была бы вполне понятна в качестве добродетели Персиваля либо иного рыцаря Грааля. Но Лоуэлл выбирает откровенно второстепенную фигуру и превращает ее в героя. И этот факт важен как сам по себе, так и в плане анализа причин нежелания Лоуэлла следовать традиции Грааля.

Выбрав героем своей поэмы рыцаря Лаунфалья, Лоуэлл как бы умышленно отходит от традиции. Это становится еще более очевидным после прочтения примечания, помещенного Лоуэллом перед текстом поэмы: «Сюжет (если я могу назвать сюжетом то едва ощутимое присутствие логики причин и следствий) разработан мной самим и, вследствие замысла, я не только расширил круг соперничества ищущих чудодейственную чашу, но и продлил период происходящего до времен, которые пришли уже после правления Артура» [20]. Это примечание поучительно не только потому, что свидетельствует о понимании Лоуэллом-эпиком слабых мест поэмы с точки зрения требований жанра; оно поучительно и потому, что Лоуэлл не скрывает умышленности «разлучения» легенды о Граале с фигурой Артура. (Текст поэмы не дает представления об истории либо хронологии). Поэт использует особого рода «внутренний» комментарий, который дает читателю безошибочно понять, что действие происходит не во времена короля Артура. В результате читатель имеет дело с «неартуровской» поэмой об Артуре. Очевидно, Лоуэлл ставит целью отучить читателя от ассоциаций, связанных с благородством рыцарей Грааля, в частности с благородством происхождения знати двора Артура. Подобное разрушение ассоциаций позволяет Лоуэллу изобразить северный край, в котором расположен замок Лаунфалья как особый мир, либо «мир в себе»; мир, который может стать новым Эдемом вследствие гения милосердия, который является Лаунфалью во сне. Это милосердие, способное преобразить мир, и есть Грааль. А подобный Грааль не может быть ограничен какой-либо эпохой или местом. Схожим образом «достижение» Грааля не должно становиться уделом малого числа хороших людей, которых собрал вокруг себя король Артур. И если сэр Лаунфаль смог узреть священный сосуд, то это в принципе достижимо каждым.

Подобная интерпретация темы Грааля не могла не отозваться в сердцах многих американцев. Во второй половине XIX века «Видение сэра Лаунфалья» вошло в число наиболее любимых и наиболее известных произведений литературы США. Новые либо репринтные издания поэмы появлялись в среднем один раз в год, начиная с 1848 г. и до эпохи рубежа веков. Популярность поэмы оставалась высокой и в начале XX века. **Жизни именно этой поэмы христианская Америка, возможно, обязана тем, что приобрела свою, не европейскую символику Грааля** [21]. Вне парадигмы христианства, американский народ выработал свой, собственно американский концепт «Грааль» – в значении нравственного прозрения, которое общедоступно, – свидетельством чему могла бы служить Артуриана в популярной культуре США последующего, XX века, что, в свою очередь, позволяет предположить новые, не определенные предыдущими

исследователями стороны американской Артурианы, а именно: индивидуальную культурную рефлексию многих и многих представителей американской нации по поводу феномена Артура и его окружения; ностальгию по рыцарской утопии, шанс воплощения которой в условиях США становится одной из нереализованных исторических возможностей страны; желание «прожить» легенду об Артуре вне эпохи и географии Артура, во многом посредством ее виртуализации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Lupack A., Lupack B. T. *King Arthur in America* – NY, 1999. – P. XI, XIII.
2. Более ранние справочные издания: *The Arthurian Encyclopaedia* / Ed. N. J. Lacy. – NY, 1987; *The New Arthurian Encyclopaedia* (выходные данные требуют уточнения).
3. *The Arthurian Annals. The Tradition in English from 1250 to 2000* / Ed. By D. P. Nastali, Ph. S. Boardman, – V. 1. – Oxford, 2004. – P. XI.
4. Hawthorne N. *The Dolliver Romance and Other Pieces*. – Boston, 1876. – P. 107-124.
5. Folsom J. K. *Man's Accidents and God's Purposes: Multiplicity in Hawthorne's Fiction*. – New Haven, 1963. – P. 80.
6. Hawthorne N. *Op. cit.* – P. 108.
7. *Ibid.* – P. 109.
8. *Ibid.* – P. 124.
9. *Ibid.* – P. 108.
10. Adkins, N. F. *Emerson and The Bardic Tradition* // *Publications of the Modern Language Association*. – 63.2 (1948). – P. 662-677.
11. Emerson R. W. *Poems*. – N.Y, 1968. – P.120.
12. Cameron K.W. *The Potent Song in Emerson's Merlin Poems* // *Philological Quarterly*. – 32.1 (1953). – P. 22-28.
13. Emerson R. W. *Op. cit.* – P. 120.
14. *Ibid.* – P. 124.
15. *Ibid.* – P. 42.
16. Emerson R.W. *Letters and Social Aims*. – Boston, 1876. – P. 54-55.
17. Stauffer D. B. *A Short History of American Poetry*. – N. Y., 1974. – P. 186.
18. Lowell J. R. *The Vision of Sir Launfal*. – Cambridge, 1848. – P. 4.
19. Taylor B., Brewer E. *The Return of King Arthur: British and American Arthurian Literature since 1800*. – Cambridge, 1983. – P. 167.
20. Lowell J. R. *Op. cit.* – P. 2.
21. См.: *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. – М., СПб., 2005. – С. 116.

С.А. Щербаков

ОБРАЗ САДА В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

В поэзии Серебряного века образ сада часто выступал в роли метасимвола. Достаточно вспомнить поэму А. Блока «Соловьиный сад», где противостоят друг другу «рокотание моря» и «соловьиная песнь», звучащая в прекрасном саду. Великолепные образы садов у Михаила Кузмина, Николая Гумилева, Георгия Иванова проходят лейтмотивом через многие их художественные произведения, выступая значимыми элементами эволюции лирической системы у каждого поэта. Отличаются несомненной оригинальностью мотивы сада в творчестве Николая Клюева и других поэтов «крестьянской купницы». В статье «Быт и искусство» Сергей Есенин писал: «Сажая под окошком ветлу или рябину, крестьянин, например, уже делает четкий и строгий рисунок своего быта со всеми его зависимостями от климатического стиля» [1]. В.Г. Базанов воспользовался этим выражением при сравнительном анализе творчества Есенина и Клюева [2], имея в виду обусловленность образной системы поэта природой его малой родины.

Своеобразно и в соответствии с «климатическим стилем» решен образ сада у «олонецкого Лонгфелло» Николая Клюева. Реальный земной сад, цветущий и плодоносящий возле родного дома, в его текстах, в отличие от есенинских, практически отсутствует. Для него *‘сад’* – слово-символ: синоним рая, а кроме того, явление культуры, причем культуры дворянско-городской, во многом ему чужеродной.

Принадлежность к чуждой культуре не затеняет светлой окраски образа сада (здесь Клюев верен традиции), но порой делает этот образ слабым, беззащитным перед ужасами бытия. В одном из программных стихотворений «Вы обещали нам сады...» (1911), написанном как полемический ответ «народного поэта» [3] на стихотворение К. Бальмонта «Оттуда», саду как символу окультуренной природы поэт противопоставляет природу дикую, по его убеждению, более жизнеспособную и «освежительную»:

*...И облетел ваш сад узорный,
Ручьи отравой потекли.*

*За пришлецами напоследок
Идем неведомые Мы, –
Наш аромат смолист и едок,
Мы освежительней зимы.*

*Вскормили нас ущелий недра,
Вспоил дождями небосклон,
Мы – валуны, седые кедры,
Лесных ключей и сосен звон [4].*

Показательно, что во втором издании сборника «Сосен перезвон» (1913) Клюевым использован вариант строки: «Бассейны жёлчью потекли», – менее совершенный по версификации, но более полемически заостренный, поскольку бассейн, в отличие от ручья, является несомненным признаком цивилизации. В ракурсе «климатического стиля» такая авторская позиция представля-

ется вполне закономерной. Плодовые деревья теплолюбивы, плохо переносят суровые северные зимы. Сады для малой родины Клюева не типичны, ареал их произрастания расположен «в краю улыбочиво-далеком» [4: 145]. Не случайно выращенный монахами Соловецкого монастыря плодово-ягодный сад знаменит не только как ботанический раритет, но и как свидетельство силы человеческого духа, способного верой и трудом превозмочь неблагоприятные природные условия.

Любопытно, однако, что позднее в послании «Владимиру Кириллову», чьи «песни – стоны молота», а «созвучья – шлак и олово» [4: 397], Клюев включает «сады благоуханные» в обиход крестьянской культуры – в противовес культуре пролетарско-городской, которой тайны этих садов недоступны.

Хотя сама морфема «сад» встречается в стихах и поэмах Клюева более семидесяти раз (у Есенина – около сорока), логическая связка «дом – сад», обычная в творчестве Есенина, у Клюева присутствует лишь единожды, в стихотворении «Россия была глуха, хрома» (1933): «Родимый дом и синий сад / Замел дырявый листопад...» [4: 600]. Лишь один раз (в поэме «Песнь о великой матери») сад упоминается в контексте малой родины поэта: «И, убелая прошвы троп, / Погоста холм и сад над логом, / Цвела карельская калина!» [4: 794]. В этой же поэме находим единственное у Клюева описание реально существовавшего сада – Царскосельского:

*Был светел царский сад,
Струился вдоль оград
Смолистый воздух с медом почек,
Плутовки осы нектар строчек
Носили с пушкинской скамьи
В свое дупло. Казалось, дни
Здесь так безоблачны и сини... [4: 800-801].*

На фоне этого стилизованного под слог пушкинских поэм пейзажа поэт дает по-своему мифологизированную интерпретацию исторического события, предшествующего гибели династии Романовых, – через историю возвышения Григория Распутина, которого изображает в козлообразном, то есть дьявольском обличье. После того как Распутин приворотил царицу киселями, сваренными им «один из мысли, <...> другой из бабьего пупка...» [4: 802], идиллическая картина Царскосельского сада меняется на апокалипсическую: «И царский сад, уже померкший, / Весь просквозил нетопырями, / Рогами, крыльями, хвостами...» [4: 803]. Далее по ходу развития сюжета сад теряет конкретные очертания, трансформировавшись в обобщенный «сад седой, метельный» [4: 806], куда лирический герой выходит вместе с Есениным, которого он «одарил причастной дулей» [4: 806] «из виноградников Дамаска» [4: 806], но чья трагическая судьба уже предсказана старцем Селивёрстом. Толковать «причастную дулю», видимо, следует как плод с дерева познания добра и зла, тем более что плод груши в дендрологии называется именно яблоком. Тот факт, что выросла она в винограднике, наглядно показывает, насколько вольно сопрягал Клюев (в отличие от Есенина) в одном художественном пространстве самые разные растения, времена и страны. В поэме присутствуют также сады Александрии, которые «цвели предчувствием России» [4: 767].

Образы сада в этом произведении Клюева несут в себе несколько смыслов-метасимволов, как правило, традиционных. В экспозиции поэмы, где на-

рисована идиллическая картина прежней жизни, слово «сад» символизирует «мужицкий» (или девичий) рай: «...была горенка, как сад, / Где белой яблоней под платом / Благоухала жизнь богато» [4: 714.]. Конечно, сад служит символом не только земного, но и небесного рая, поскольку сами понятия рай и сад в определенном смысле синонимичны. «Благие <...> уготованы сады» [4: 729] русским людям после «сатанинского покоса» [4: 729], «в блаженный сад» [4: 792] ведет упокоившуюся матушку лирического героя сошедший «с божницы друг желанный» [4: 793] – святой Георгий. А сам Всевышний именуется в поэме «Садовник вечный» [4: 767].

Садом видится автору и будущая Русь. Но, в отличие от города-сада Маяковского, имеющего точные географические координаты, у Клюева речь идет о Руси небесной, прошедшей чистилище ада, истощающего Русь земную «яском», который «прозывается машиной»:

*За остяка, араба, финна
Пред вечным светом Русь порука –
Ее пожрет стальная щука!
И зарный цвет во мгле увянет,
Пока на яростном Уране
Приюта Сириин не совет,
Чтоб славить Крест и новый род,
Поправший смертью черный ад!
И будет Русь, как светлый сад... [4: 761 – 762]*

Если отвлечься от мысли, что Клюев был человеком несомненно верующим и имел в виду духовное возрождение России, то процитированные строки могут быть прочитаны как научный прогноз: теперь ученые всерьез заговорили о глобальном изменении климата, вызванном технократическим влиянием на атмосферу Земли, экологической катастрофе, грозящей новым переселением народов. Полным ходом идет и освоение космического пространства, в котором Россия играет одну из ведущих ролей. Правда, сам «яростный Уран» пока более освоен западными астрономами.

Если пожирание Руси стальной щукой – это пророчество поэта, то ненасытные тигры, которые «Двенадцать лет, как пропасть, гулко страшных / <...> родятся день от дня / И пожирают то коня, / То девушку, то храм старинный / Иль сад с аллеей лунно-длинной...» [4: 809] (здесь в образе сада вновь проступают «царскосельские черты») – это окружающая его советская действительность. Поскольку поэма писалась в тридцатые годы, двенадцатилетний срок логичнее всего отсчитывать от года восемнадцатого. Тем не менее, завершается мотив сада в поэме редкой для творчества поэта оптимистичной нотой: «Святая Русь, мы верим, верим! / Что в сад распахнуто давно / Резное русское окно...» [4: 812]. Присутствует в поэме и характерная для Клюева параллель «сад – словесное искусство»: «чтоб рдян был поэзии сад» [4: 750], «цвели словесные сады» [4: 755] и др. Своеобразным оправданием употребления непривычных для русского слуха названий экзотических растений выглядит «прозрение», где с садом сравнивается сердце лирического героя:

*Умыться сладостно слезами,
Прозрев, что сердце соловьями,
Как сад задумчивый, полно,
Что не персты чужих магнолий,*

*А травы Куликова поля
К поэту тянутся в окно!* [4: 722]

«Травы Куликова поля» придают теме «Святой Руси» в поэме историко-патриотическое содержание, поскольку, в отличие от «карельской березки» и «карельской калины», символизирующих природу малой родины поэта, они напрямую ассоциируются с русской ратной славой.

Звучащие в поэме «Песнь о великой матери» мотивы сада-рая, сада-Руси, сада-искусства и сада-сердца характерны для всего наследия Клюева.

Мотив райского сада из них самый ранний и часто встречающийся. Ландшафты «Божьих садов и обитателей» [4: 225] обычно включают в себя присущие библейским местам виды растений: «Мы слетались, птицы умные, / На совет, на думу крепкую, / Со того ли саду райского – / С кипариса – Божья дерева» [4: 102], «Зреет в Отчих садах / Виноградная гроздь» [4: 132], «О, поспешите, братья, к нам / В нетленный сад, под кипарисы!» [4: 159]. При этом райские сады в представлении Клюева отличаются от канонического библейского Эдема. Так, в «Песне о Соколе и о трех птицах Божиих» (1908) слетающиеся на совет с «Божья дерева» птицы напрямую соотносятся с древнеславянским мифом о мировом древе. Кроме того, они имеют нарочито диалектные названия (даже имена, поскольку пишутся с большой буквы): «Куропь снежная», «черная Габучина» и «Дребезда золотоперая». Украинский исследователь творчества Клюева О.В. Пашко указал на старообрядческую традицию изображать мифологических птиц на ветвях райских деревьев: «Сирин и Алконост изображались и на поморских рисованных картинках, этим птицам специально не посвященных, например, на листе “Сотворение человека, жизнь Адама и Евы в раю, изгнание их из рая”, здесь птица сидит на одном из деревьев райского сада. На листе “Древо разума” Сирины расположились на кустах, окружающих главное Древо, на листьях-полосах которого написаны поучения человеку по поводу нравственной жизни» [5]. Соотносится (хотя бы по названию) это стихотворение Клюева и со знаменитой «Песней о Соколе» Максима Горького, причем у Клюева Сокол с его «силицей неправой» – персонаж отрицательный. Трудно сказать, вступал ли таким образом Клюев в скрытую полемику с Горьким. Посылая это стихотворение в числе других Блоку, в сопроводительном письме поэт никак на это не указывал, называя текст «Песня о царе Соколе и о трех птицах Божиих» [6] (слово «царь», возможно, исчезло при публикации по цензурным соображениям).

Выражение «Божий сад» не всегда синонимично у Клюева «райскому саду», а порой символизирует весь Божий мир. В одном из немногих «большевистских» стихотворений «Из “Красной газеты”» (1918), обращаясь к уничтожаемым пролетариатом сословиям, он называет их «падаль червивая в Божьем саду» [4: 380], оправдывая ненависть к ним тем, что они «изгрызли душу народа, / Загадили светлый Божий сад» [4: 378].

Мотив сада-рая часто звучит в «избяном космосе» поэта, и тогда он соотносится с «мужицким раем». Если для сада небесного используются традиционные эпитеты: «нетленный», «светлый», «благод», «блаженный» и т.д., то саду «избяному» сопутствуют эпитеты «эксклюзивные», индивидуально клюевские, часто сугубо материальные, связанные с крестьянской снедью: «щаный», «коврижный», «блинный». По точному замечанию А. Михайлова, «снедь почти неизменно возводится Клюевым из своего материально-утилитарного круга

в сферу идеального» [7]. Ярким примером может послужить стихотворение «Потные, предпахотные думы» (1916–1918), в котором словосочетание-неологизм «щаный сад» является опорным и образует кольцевую композицию, появляясь в первой и последней строках. Начав стихотворение метафорическим описанием рутинного крестьянского труда, поэт переходит к запечатлению трапезы, напоминающей языческое жертвоприношение, необходимое для благополучного завершения работы:

*Потные, предпахотные думы
На задворках бродят, гомонят...
Вечеру застольный, щаный сад
Множит сны – берестяные шумы [4: 313].*

Третье четверостишие неожиданно начинается с обращения к единому Богу, причем не с молитвой о помощи в завтрашнем труде, что было бы логичным, а с мольбой стать причастным метафизическому единству вселенной – от потных предпахотных дум клюевские крестьяне переходят к философскому созерцанию ночного неба:

*Господи, хоть раз бы довелось
Видеть лик твой, а не звездный коготь!
Мировое сердце – черный деготь
С каплей устьями слилось. –*

*И глядеться в океан алмазный
Наша радость, крепость и покой [4: 313].*

Языческое слияние с мировым сердцем, опять же неожиданно, оборачивается дошедшей до Господа молитвой о помощи в труде. При этом Божий посланец имеет обличье хлебопашца и обут в лапти:

*Божью помощь в поле за сохой
Нам вещает муж благообразный,*

*Он приходит с белых полудён,
Весь в очах, как луг в медовой кашке...
Привкус моря в пахотной рубашке,
И в лаптях мозольный пенный звон [4: 313].*

Таким образом, помимо языческого слияния с Природой происходит христианское слияние русского крестьянина с Богом. В завершающем четверостишии Клюев выходит на уровень онтологических обобщений. «Щаный сад» выходит за пределы «избяного космоса», в нем рядом с людскими живут грачиные думы, мировое сердце соседствует с деревом зла, а Жизнь и Смерть уравновешены Всевышним:

*Щаный сад весь в гнездах дум грачиных,
Древо зла лишь призрачно голо.
И, как ясно-задремавшее стекло,
Жизнь и Смерть на папертях овинных [4: 313].*

«Блинный сад» из поэмы «Мать-суббота» (1922) семантически близок «щаному», тоже пахнет потом (таков уж «мужицкий рай»): «Потным платом Вероники / Потянуло от рубах. / Блинный сад благоуханен...» [4: 648]. По преданию, святая Вероника протянула свой плат Христу, несущему крест на Голгофу, и он вытер им кровь и пот с лица. Таким образом, «блинный сад» благо-

ухает не только свежесдобленным тестом, но и потом Спасителя, перемешанным с мужичьим. В еще большей степени возводится снедь в сферу идеального в стихотворении «С хитрым стулом умерла лавка» (1919), где Клюев воспекает и пытается уберечь от технического прогресса Русь патриархальную, к которой «постучался Зингер в светелку» [4: 454]:

*Я славлю Россию – жену многочадную
В коврижном саду под молочной смоковницей!
Пусть Зингер стучится в калитку оградную –
Сладчайшая мать не бывает любовницей!* [4: 455]

По убеждению автора, высказанному в финале стихотворения, Россия не может быть соблазнена западной цивилизацией, хотя предыдущий текст говорит о невозвратимых утратах: «Вечная память вербе, лежанке, / Тихвинской колыбельной Богородице!» [4: 454]. Здесь «коврижный» сад сопрягается не с крестьянским трудом и потом, а с библейской смоковницей и символизирует «мужицкий рай», перенесенный в рай небесный. Сама же Россия предстает Богородицей, находящейся в райском саду (конечно, понятом «с крестьянским уклоном», выражаясь словами Есенина).

Саду Россия уподобляется в поэме «Погорельщина». Населяют «русский сад – мужики да бабы» [4: 677]. И сама поэма – «Это последняя Лада, / Купава из русского сада <...> Это последняя липа / С песенным сладким дуплом» [4: 692]. В стихотворении «Я – посвященный от народа» (1918) «невозмутимый, светлый сад» Руси живет в «вербной слезке, в думе бабьей, / В Богоявление наяву, / И в дудке ветра об арабе, / Прозревшем Звездную Москву» [4: 392]. Если к первым трем проявлениям «русского сада» идеально подходит пушкинское определение: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», то последнее нарочито выбивается из общего ряда – это мечта о том, что «все племена в едином слиты» [4: 391]. Недаром, даже в его любимых деревьях – елях – поэту порой слышится «финиковый шум» [4: 391], он помнит «чайный сад» [4: 490], а сама Русь «течет <...> в сады Семирамиды» [4: 408]. Споря со своими недоброжелателями в стихотворении «Они смеются над моей поддевкой...», Клюев утверждает, что его слово – это «вопли скрипки / По садам и пажитям шафранным...» [4: 452] (шафран – растение южное) и заявляет о «всемирной отзывчивости» собственного творчества: «От Борнео до овчинной Шуи / Полыхают алые герани» [4: 452].

Поэтическое творчество и искусство в целом тоже часто бывают у Клюева объектами уподобления саду: «в стихе <...> расцветет хороводный сад» [4: 468], «в узорных Кижках <...> рублевский нетленный сад» [4: 434], «в построчной ваксе / Златоствольный искусства сад» [4: 504] и т.д. Вокруг образа песни-сада построено посвященное Сергею Есенину стихотворение «В степи чумацкая зола...» (1921). Как и в стихотворении «Вы обещали нам сады...», здесь саду противопоставлена более близкая к естественной природе крестьянская культура. Осуждая «словесного брата» за то, что гелиотропы в его венке «поливал Мариенгоф / Кофейной гущей с никотином...» [4: 499], Клюев призывает Есенина заметить: рязанская земля скорбит, «седея просом и гречихой, / Что, перелесицы трепля, / Парит есенинское лихо» [4: 499], а сад есенинской песни опадает «над материнским строгим гробом». При этом «очам многоболезным» покойной претят «имажинистские цветы». На месте строки «Что, перелесицы трепля» в черновом варианте стихотворения употреблена строка «Что, со-

ловьиный сад трепля», от которой поэт отказался, вероятно, чтобы избежать ненужной аналогии с поэмой Блока, а может быть, потому что ‘перелесицы’ органичнее в контексте проса и гречихи.

В стихотворении «Труд» (1918) «золотому саду» искусства Клюев противопоставляет «кедровую глуть» физического труда:

*Свить санный воз мудрее, чем создать
«Войну и мир» иль Шиллера балладу.
Бредете вы по золотому саду,
Не смея плод оброненный поднять.*

<...>

*Батрак, погонщик, плотник и кузнец
Давно бессмертны и богам причастны:
Вы оттого печальны и несчастны,
Что под ярмо не нудили крестец... [4: 386]*

Данное стихотворение любопытно тем, что в нем по одну сторону баррикад оказываются крестьянин и пролетарий, а по другую – интеллигенция. Это весьма характерно для эпохи, но не для Клюева, который превыше всего ценил именно творческий труд, в том числе работу над словом, а пролетариат «не любил», видя в нем проводника технического прогресса, объективно уничтожающего патриархальную Русь. Сад искусства, как и прочие сады у Клюева, не обошелся без экзотических растений. Размышляя о своем «возрасте Христа» в стихотворении «Тридцать три года, тридцать три...», датированном исследователями мартом-апрелем 1921 года (поэту шел тридцать седьмой год), он «в гумилевской традиции» [8] переносит место поэтического события в Африку, где, в отличие от Гумилева, никогда не бывал:

*В тени стиха-баобаба
Залегла удавом бумага.
Под чернильным солнцем услада
Переваривать антилопу-чувства...
Баобабы – пасынки сада
Неувядаемого искусства [4: 497].*

Стих-баобаб среди «стихов овинных» Олонецкого баяна [4: 498] выглядит необычно даже для «всемирно отзывчивого» русского поэта, наверное, поэту он обозначил его как *пасынка*. Более традиционен Клюев в определении «поэтического» растения в одном из поздних стихотворений «Чтоб пахло розой от страниц...». Здесь лейтмотивом через весь текст проходит роза, символизирующая творчество. Это стихотворение любопытно тем, что сад в нем выступает сразу в двух ипостасях: в зачине «стихотворенье садом стало», затем «сердце, как малиновка в тенётах, / словно сад в осенних позолотах / Ронит давнее, как листья в гать» [4: 594]. Еще раз образ сада-сердца появляется в стихотворении «Я человек, рожденный не в боях...» (1933), не лишенном возрастной рефлексии: «Ведь сердце – сад нехоженный, немятый! / Пускай в калитку год пятидесятый / Постукивает нудною клюкой...» [4: 616]. Сад-сердце населен так называемыми «аристократами сада» [9] – красиво цветущими декоративными растениями. Казнимый «судьей пролетарским», лирический герой восклицает: «Не сдамся! Мне жасмин ограда / И розы алая лампада, / Пожар нарцисса, львиный зев! [4: 616].

С образом-уподоблением сердца лирического героя саду связано стихотворение «Годы» (1933): «Я твой, любовь! Под пятьдесят, / Торжественный

дубовый сад...» [4: 621]. Здесь годы поэта – его гости, явившиеся в образах растений, и животных. И если «желанный год пятидесятый /<...>/ Глядит, как дуб» [4: 623], то детские и юношеские годы представлены травами и кустарниками, на сей раз дикорастущими: ромашкой, лесной фиалкой, шиповником, васильками, первоцветом и даже «пьяной беленой». В стихотворении того же периода и эмоционального тона «По жизни радуйтесь со мной...» саду уподобляется возлюбленный друг лирического героя, а сам он – старому дому:

*Взгляни, смеется старый дом,
Осклабил окна до ушей
И жметя к тополю нежней,
Как я, без мала в пятьдесят,
К твоей щеке, мой смуглый сад... [4: 592]*

В одной из отчаянных попыток вписаться в новую жизнь и тем самым спасти свою поэт создает цикл стихотворений «Новые песни» (1926), где наряду с Первым мая и Совнаркомом воспеваает «октябрьский сад» [4: 532] и «сады из яблонь гвоздяных» [4: 533], уподобляя таким образом саду Октябрьскую революцию и индустриализацию. Однако какого-либо развития данные образы в его дальнейшем творчестве не имели.

В. Брюсов писал, что «поэзия Н. Клюева похожа на <...> дикий, свободный лес, не знающий никак планов, никаких правил» [10]. Тем не менее, образу сада, являющемуся символом природы окультуренной, нашлось у Клюева достойное место. Как и в поэзии других представителей Серебряного века (символистов и акмеистов), образ сада часто имеет у Клюева значение метасимвола, обобщающего значение расцвета и совершенства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). – М., 1995–2002. – Т. 5. – С. 219.
2. Базанов В.Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. – Л., 1982. – С. 32.
3. См.: Макогоненко Д.Г. Комментарии // Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. – М., 1990. – С. 576.
4. Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – СПб., 1999. – С. 145. Далее в скобках страницы указаны по этому изданию.
5. Пашко О.В. Сирия и Алконост в поэзии Николая Клюева: К вопросу о влиянии на неё старообрядческих настенных листов // Православие и культура. – Киев, 2002. – № 1-2. – С. 101.
6. См.: Гарнин В.П. Примечания // Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – СПб., 1999. – С. 834.
7. Михайлов А.И. Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – СПб., 1999. – С. 20.
8. Гумилев погиб в 35-летнем возрасте. Однако в газете «Петроградская правда» от 1 сентября 1921 г. его возраст по каким-то причинам обозначен именно цифрой 33. (См.: Карпов В.В. Н.С. Гумилев // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы – Л., 1988. – С. 77.)
9. См. Александрова М.С. Аристократы сада: красивоцветущие кустарники. – М., 2000. – 192 с.
10. Цит. по: Базанов В.Г. С родного берега (о поэзии Николая Клюева). – Л., 1990. – С. 124.

ПУБЛИКАЦИИ АСПИРАНТОВ

И.В. Алексашина

ГЕРОЙ И АВТОР В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»

В 1867 году Тургенев завершил работу над очередным романом «Дым», опубликованным в «Русском вестнике» в марте этого же года. Критика самых разнообразных течений отнеслась к роману в высшей степени пристрастно: либералы не приняли сатирического изображения «верхов», демократы осуждали сатирическое изображение революционной эмиграции, «почвенники» возмущались западническими монологами Потугина. Отождествляя героя с автором, критики упрекали Тургенева за презрительное отношение к России, за идеализацию европейской жизни.

Противоречивые суждения о романе сохранились до наших дней. Прежде всего продолжается отождествление образа Потугина с личностью автора. Точку зрения этих ученых можно сформулировать словами А.Б. Муратова, назвавшего Потугина «рупором идей сокровенных мыслей» Тургенева [1].

Однако многие тургеноведы (П.Г. Пустовойт, Н.Ф. Буданова, Р.Н. Поддубная, Г.А. Бялый и другие) считали Тургенева выразителем народного патристического сознания в отличие от Потугина, «проповедника либерального культурничества» [2]. П.Г. Пустовойт, например, находил монологи «бесплотного резонера» и «апостола западной цивилизации» «оскорбительными для национального достоинства русского человека» [3].

Задача предлагаемой статьи – по возможности разобраться в сложном решении проблемы соотношения автора и героя в романе «Дым». Необходимо понять, в чем Тургенев солидарен с Потугиным и в чем он расходится с ним.

Размышляя над вопросом о путях исторического развития России, Тургенев признавался в «Литературных и житейских воспоминаниях»: «Я – коренной, неисправимый западник и нисколько этого не скрывал и не скрываю... Я бросился вниз головою в «немецкое море», долженствовавшее очистить и возродить меня, и когда я наконец вынырнул из его волн – я все-таки очутился западником», и остался им навсегда» [4]. Западническая программа Тургенева исходила из признания единства исторического развития России и Запада, он упорно отстаивал «тот несомненный факт, что мы, русские, принадлежим и по языку, и по породе к европейской семье, «genus Europaeum» – и, следовательно, по самым неизменным законам физиологии, должны идти по той же дороге. Я не слыхал еще об утке, которая принадлежала к породе уток, дышала бы жабрами, как рыба» (V, 67). Писатель утверждал путь европейской цивилизации как путь просвещения, прогресса, духовной и материальной культуры. Он выступал против внешних форм европеизации, рабского преклонения перед Европой.

Западническая позиция Тургенева четко выражена в его письмах к А.И. Герцену. В них отразились и вера в спасительную западноевропейскую цивилизацию, и неверие в возможность для России социалистического развития. Основная мысль Тургенева заключалась в том, что Россия – европейская страна, которую нельзя искусственно обособить, она призвана органически освоить достижения европейской культуры, чтобы реализовать свою национальную самобытность, свою глубочайшую духовность.

Смысл понятия «западничество» Тургенев соотносил со школой В.Г. Белинского, их объединяла идея о плодотворном взаимодействии национальных культур. Они считали это взаимодействие источником духовного обогащения народов. Белинский писал: «Как каждый человек выражает собою преимущественно какую-нибудь сторону общечеловеческой природы и потому сам нуждается в других людях, так и каждый народ выражает собою преимущественно одну какую-нибудь сторону всецелого и единого духа человеческого, и потому сам нуждается в соприкосновении с другими народами, принимает от них в себя то, чего ему недостает, и дает им от себя то, чего им недостает». Далее критик так продолжает эту мысль: «Как различие реальных личностей необходимо для того, чтобы они могли сложиться в общество (в племя, в народ), так необходимы племенные и народные особенности и различия, чтобы племена и народы могли образовать другую высшую идеальную личность – человечество. Только различные струны могут производить аккорд, одинаковые же звучат бессистемно и дисгармонически» [5].

Идея взаимодействия национальных культур возвышает Тургенева над Потугиным, «закоренелым западником», который отводил русскому народу скромную роль ученика, лишённого творческого таланта. Потугин уверяет, что «Русь в целые десять веков ничего своего не выработала: ни в суде, ни в управлении, ни в науке, ни в искусстве, ни даже в ремесле». В романе звучит сожаление героя об отсутствии в России творчески мыслящих людей, способных дать так нужную ей зерносушилку: «Российская изобретательность! Вот наши господа помещики и жалуются горько и терпят убытки, оттого что не существует удовлетворительной зерносушилки... А почему их нет? Потому что немцу они не нужны; он хлеб сырым молотит, стало быть и не хлопчет об их изобретении, а мы... не в состоянии! Не в состоянии – и баста!» Герой упрекал русских людей в бездеятельности, утверждал, что они лишь способны «...поднять старый, стоптанный башмак, давным-давно свалившийся с ноги Сен-Симона или Фурье, и, почтительно возложив его на голову, носиться с ним, как со святыней». Потугин в полемическом задоре не признает серьезных достижений в русском искусстве и науке: «Русское художество, русское искусство... Русское друженье я знаю и русское бессилие знаю тоже, а с русским художеством, виноват, не встречался». Сам писатель признавался позже, что в его герое есть доля шаржа. Разумеется, Тургенев не имеет ничего общего с нигилистическими суждениями Потугина, оказавшегося в тупике отрицательных реакций. Однако, несмотря на моменты разъединяющих разногласий, между автором и героем были несомненные переключки.

Свою программу европеизации в романе «Дым» автор отстаивал устами С. Потугина. В письме Д.И. Писареву от 23 мая (4 июня) 1867 года Тургенев утверждал: «Потугин умрет заклятым и закоренелым западником, и мои труды пропали даром, если не чувствуется в нем глухой и неугасимый огонь. Быть

может, мне одному это лицо дорого; но я радуюсь тому, что оно появилось... я радуюсь, что мне именно теперь удалось выставить слово «цивилизация» на моем знамени, и пусть в него швыряют грязью со всех сторон» (VI, 261). «Я хотел представить совершенного западника. Однако я и сам много так же думаю», – признавался он [6].

Голос автора звучит в признании Потугина: «Да-с, да-с, я западник, я предан Европе... Я удивляюсь ей и предан её началам до чрезвычайности... то есть, говоря точнее, я предан образованности...» (IX, 173).

Близость автора к герою сказалась и в обращении Потугина к Литвинову, возвращающемуся в Россию, – звучит прямой призыв трудиться на поприще цивилизации и просвещения, то есть европейского прогресса: «Всякий раз, когда вам придётся приниматься за дело, спросите себя: служите ли вы цивилизации – в точном и строгом смысле этого слова, – проводите ли одну из ее идей, имеет ли ваш труд тот педагогический, европейский характер, который единственно полезен и плодотворен в наше время, у нас? Если так – идите смело вперед; вы на хорошем пути, и дело ваше – благое! Слава богу! Вы не одни теперь. Вы не будете “сеятелем пустынным»; завелись уже и у нас труженики... пионеры...» (IX, 312-313).

Признавая плодотворной идею творческого взаимодействия патриархальной крепостнической России с западноевропейскими народами, Тургенев оказался классическим выразителем русского национального сознания. Подобно Пушкину, он близко стоял к самому средоточию русской народной жизни.

В «Записках охотника», в этой по-настоящему энциклопедии русских характеров, он скромно отметил «частичку русского духа». Сквозь все тургеневское западничество пробивается глубокая несомненная любовь к Родине. В русском народе Тургенев прежде всего нашел бескорыстных романтиков-созерцателей, не умеющих «промышлять» и рационалистов-практиков, думающих во всероссийском масштабе. Трезвое понимание действительности и острая отзывчивость на красоту жизни – эти, по Тургеневу, антиномические свойства составляют национальную специфику. Тургенев увидел черты мощной духовности в русском народе и понял эти черты как «зародыш будущих великих дел, великого народного развития» (I, 301).

В своих романах Тургенев продолжал традиции «Записок охотника», нравственную ценность героев из «культурного слоя» он определял степенью их близости к духовному содержанию народа. Усвоение европейских достижений только усилит самобытность России. «...нас, хоть в семи водах мой, – нашей русской сути из нас не вывести» (XIV, 10).

«Великий, могучий, правдивый и свободный» русский язык – показатель духовных возможностей русского народа.

«Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись. Горе тому, кто это думает, вдвойне горе тому, кто действительно без нее обходится», – эти всем известные слова из романа «Рудин» звучат как признание безграничной любви к своему Отечеству; в них заключена доминанта нашего национального самосознания – российский патриотизм.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Муратов, А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей» / А. Б. Муратов. – Л., 1972. – С. 69.

2. Бялый, Г. А. Тургенев и русский реализм / Г. А. Бялый. – М.-Л., 1962. – С. 189, 179.

3. Пустовойт, П. Г. И. С. Тургенев – художник слова / П. Г. Пустовойт. – М., 1980. – С. 243.

4. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 28 т. Соч. Т. 1–15. Письма. Т. 1–13. / И. С. Тургенев. – М.-Л., 1960–1968. Соч., Т. 14. – М.-Л., 1967. – С. 100, 9. Далее в тексте цитаты приводятся по этому изданию; римская цифра означает том, арабская – страницу.

5. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. В 13 т. / В. Г. Белинский. – М., 1953–1959. Т. 5. – М., 1954. – С. 657.

6. «Северный вестник», 1888, № 10, с.148.// В кн.: Муратов, А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей» / А. Б. Муратов. – Л., 1972. – С. 70.

Е.В. Андрианова

ПУТЬ А.В. ВАМПИЛОВА К ДРАМЕ: В ПОИСКАХ СВОЕГО ЖАНРА

Творческое наследие А.В. Вампилова (1937 – 1972) широко изучается в литературоведении. Ему посвящено большое количество научных работ, среди которых можно выделить некоторые основные направления изучения: исследования общего характера; рассмотрение историко-литературного, философского, театроведческого аспектов; разработка понятия «театр Вампилова» и изучение его влияния на поствампиловскую драматургию. Основными исследователями творчества А. Вампилова являются Е. Гушанская, Б. Сушков, Н. Тендитник, И. Зборовец, М. Меркулова, О. Юрченко, Л. Иванова, Т. Журчева, Н. Цымбалистенко, С. Имixelова, М. Махова.

Драматургическое и прозаическое наследие А.В. Вампилова часто анализируют независимо друг от друга, при этом как бы обособляя Вампилова-драматурга и Вампилова-прозаика (Журчева Т.В., Демин Г.Г, Зборовец И.В., Махова М.С., Малюга Л.П.). Так, например, друг А. Вампилова – известный писатель В. Распутин – открывает свою статью «О Вампилове» следующими словами: «В поэзии Николай Рубцов, в прозе Василий Шукшин, в драматургии Александр Вампилов...» [1]. И все же драмы Вампилова органично выросли из его прозы, а также впитали и присущее автору лирическое начало. Этот факт подчеркивают в своих работах исследователи Н.В. Цымбалистенко, С.С. Имixelова, О.О. Юрченко.

В школьные и студенческие годы А. Вампилов немного писал стихи, но, по свидетельству его матери, никому их не показывал, скрывал. Безусловно, то был период ученичества и пробы пера, и все же в юности жажда выразить себя в поэтическом слове говорит о способности человека удивляться миру, красоте, глубоко переживать. Не обязательно потом становиться поэтом, но поэтическое восприятие жизни или память о нем, как о лучшем в себе, сохраняется на всю жизнь, словно свет юности. Темы, мотивы, образы, стиль тех немногих вампиловских стихотворений впоследствии встретим мы сначала в его ранних рассказах, а затем и в пьесах:

*Зевоту, скуку так давно
Зачем скрываешь так искусно?
И чтобы не было смешно –
Расстанемся, пока нам грустно [2].*

«Смешное» и «грустное» – те категории, которые искусно соединяет Вампилов на протяжении всего своего творческого пути. Отсюда и возникает трагикомическое мироощущение драматурга, отмеченное парадоксальностью мышления писателя, который умеет блестяще соединять в одном произведении, характере, эпизоде, реплике смешное и печальное.

Путь Вампилова в литературу начался с небольших по объему рассказов (их около 30). Почти все они впервые были опубликованы под псевдонимом А. Санин в газетах «Иркутский университет», «Советская молодежь» (где Вампилов работал в период с 1959 по 1964 гг.), «Ленинские заветы», а затем переиздавались в сборниках «Стечение обстоятельств» (Иркутск, 1961); «Бе-

лые города» (М., 1979); «Дом окнами в поле» (Иркутск, 1982); «Избранное» (М., 1984). Большинство из них было издано в короткий промежуток времени – в 1958 – 1960-е гг. Однако они представляют собой интерес не только как ранний опыт будущего драматурга. Внимательный читатель без труда обнаружит в них сюжетные ситуации, которые потом встретятся в пьесах Вампилова.

Так, рассказ «Успех» целиком лег в основу одноименной пьесы, написанной в одном действии и опубликованной лишь после смерти Вампилова. В драматургическом варианте более выпукло обыгрывается двойственность театрального искусства, оппозиция «жизнь – искусство», чем в рассказе, благодаря специфике драмы как жанра, хотя и сюжет, и герои схожи. А позже, уже в многоактной пьесе «Старший сын», снова нам встречается подобный спектакль – розыгрыш, основанный на лжи, которая, правда, в мире искаженных представлений о нравственности вызовет неожиданный положительный результат. Улавливаются мотивы рассказов «Глупости» (реплика об Эдиках) и «Девичья память» (главный герой Альберт, возможно, прототип «аликов») в пьесе «Утиная охота».

В ранней прозе Вампилова найдены, отшлифованы те литературные приемы, которые в дальнейшем будут отличать его драматургию. Хотя исследователи творчества Вампилова легко обнаруживают следы ученичества в первых литературных опытах А. Вампилова (влияние любимых им А.П. Чехова и О. Генри), но без знания этих ранних рассказов Вампилова трудно представить его писательскую эволюцию: начав с наивности и легкой иронии своих ранних произведений малого жанра, всего за 10 лет он достиг высочайшей трагедийности «Утиной охоты» и драматизма «Прошлым летом в Чулимске».

Ранние рассказы и зрелые пьесы Вампилова представляют собой единое целое благодаря особому дарованию художника, ведь драматургия его всегда отличалась эпичностью, а также сплавом драмы и лирики, повествовательные жанры, напротив, – драматизмом. Уже в рассказах Вампилова была специфическая для драматического рода пространственно-временная устремленность на происходящие события: они совершались на глазах читателя как результат оставшегося за пределами повествования прошлого. Многие рассказы Вампилова в композиционном отношении имеют структуру одноактной пьесы, а в тех из них, где есть пространственные повествовательные отрезки, повествование представляет собой лаконичные авторские ремарки, бесстрастно описывающие место действия или комментирующие, объективно обозначающие разворачивающиеся на глазах читателя события (например, «Конец романа», «Сугробы», «Успех»). Часть рассказов написана в форме сценок, монологов, причем А. Вампилов формулирует жанр этих произведений: так, «Месяц в деревне, или Гибель одного лирика» – трагическая сценка – монолог, «Исповедь начинающего» – психологический этюд, «Свидание» – сценка из нерыцарских времен, «Цветы и годы» – сценка. Таким образом, смешение временных пластов, диалогизация монологов, ремарочный тип описаний и характеристик в ранних произведениях Вампилова – первые его шаги к драматургии, которой он отдавал явное предпочтение.

Вампилов начинает писать небольшие по объему пьесы. Его драматургическим дебютом можно назвать ученическую одноактную пьесу «Тихая Западь», напечатанную горьковским «Волжским альманахом» в 1960 г. под рубрикой «Клубные вечера». Она предназначалась для кружков художественной

самодеятельности, была посвящена колхозной теме (действие в пьесе происходит в 1954 г., в переломный момент для сельского хозяйства страны). Впоследствии, правда, Вампилов не упоминал об этом своем произведении, поэтому пьеса мало известна.

Интересно отметить, что и «Провинциальные анекдоты», часто воспринимающиеся как самостоятельная пьеса, была написана автором отдельно, в «два приема»: в 1962 г. Вампилов выступал на творческом семинаре драматургов в подмосковном поселке Малеевке с двумя одноактными пьесами «Воронья роща» и «Сто рублей новыми деньгами», которые не были опубликованы, а в 1968 г. на их основе соответственно создается «трагикомическое представление в 2-х частях», включающее «Историю с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом».

В 1963 г. А. Вампилов создал «Дом окнами в поле» – комедию в одном действии, которая явилась его первой известной широкой публике одноактной пьесой.

Для Вампилова в драматургии ничто не могло быть случайным или проходным. Каждое слово имело вес, а главное – не могло быть заменено никаким другим. Студенческий друг Вампилова В.П. Леонтьев, в соавторстве с которым в начале 60-х гг. Вампилов начал писать пьесу «Времена года», задуманную в четырех актах с эпилогом, но так и не оконченную, рассказывал об этом: «Мы вспомнили о ней однажды, где-то в конце 1971 или начале 1972 г. Как-то встретились на улице, обсудили Санины заботы о репетиции «Старшего сына». Он неожиданно сказал: «Помнишь, старик, как мы с тобой писали пьесу? Не так надо было писать. Теперь я это понимаю.» Я, может быть, наивно спросил: «А как надо было?» Он улыбнулся и обронил: «На это сразу не ответишь» [3]. Помимо «малых» драматических жанров за 11 лет литературной работы Вампилов успел создать 4 «большие» пьесы: комедию «Прощание в июне» (1964), комедию «Старший сын» (1965), пьесу «Утиная охота» (1967) и драму «Прошлым летом в Чулимске» (1971). Остались незавершенными водевиль «Несравненный Наконечников», комедия «Квартирант».

«Он был прирожденным драматургом, что означает особый и редкий дар «драматургического видения мира», острого и точного восприятия явлений, людей, событий в их сочетании, развитии, конфликтности, доходящей до кульминации, и неизбежной, иногда совершенно неожиданной развязки...» – свидетельствовала завлит Московского театра им. М.Н. Ермоловой и большой друг А. Вампилова Е.Л. Якушкина [4].

А. Вампилов ушел от прозы к драме в результате поисков СВОЕГО ЖАНРА, наиболее соответствующего его личному мировосприятию и отображению действительности. И прославился он как драматург, равного которому в то время не было в России. В этом смысле интересны слова В. Розова: «Пьесы Вампилова тем и удивили нас, когда были обнародованы, что они четырехмерны... почти каждая пьеса Вампилова начинается как водевиль и даже фарс, а затем достигает предельного драматического напряжения... Театр как бы теряется перед пьесой, в которой есть лед и пламень, они играют воду. Хорошо еще, если горячую воду... Но что же, это не беда автора, а его судьба» [5]. Правда, как и многие гениальные художники, драматург А. Вампилов не был понят и признан при жизни, но именно благодаря его драматургическому наследию сформировалась оригинальная эстетика драмы, сложился новый вид драматического искусства, названный «театром Вампилова».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вампилов А.В. Я с вами, люди: Рассказы, очерки, статьи, фельетоны; одноактные пьесы, сценки, монологи; Из записных книжек; Воспоминания друзей. – М., 1988. – С. 5.

2. Румянцев А.Г. А. Вампилов: студенческие годы. Воспоминания. Стихи. Пьесы. Рассказы. Письма. – Иркутск, 1993. – С. 150.

3. Румянцев А.Г. А. Вампилов: студенческие годы. Воспоминания. Стихи. Пьесы. Рассказы. Письма. – Иркутск, 1993. – Примечания к «Пьесам».

4. Вампилов А.В. Я с вами, люди: Рассказы, очерки, статьи, фельетоны; одноактные пьесы, сценки, монологи; Из записных книжек; Воспоминания друзей. – М., 1988. – С. 437.

5. Данилова И.Л. Стилевые процессы развития современной русской драматургии. Дисс... д-ра филол. наук. – Казань, 2002. – С. 102.

ПЕЙЗАЖНЫЕ ОБРАЗЫ В «ПИСЬМАХ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М. КАРАМЗИНА (МОТИВ ОДИНОКОГО ДЕРЕВА)

Н.М. Карамзину принадлежит значительная роль в формировании русского сентиментализма. Сентиментализм привносит в литературу новые жанры, новые темы. Чтобы отразить перемены в мировоззрении человека начала XVIII века, сентиментализму потребовалось создать нового героя: «Он представлен не только и не столько в поступках, продиктованных «просвещенным разумом», сколько в своих чувствах, настроениях, раздумьях, исканиях истины, добра, красоты» [1]. Поэтому обращение к природе в произведениях сентименталистов закономерно: она помогает отражению внутреннего мира героя.

В литературе конца XVIII столетия усиливается интерес к созерцанию природы, выделение и описание ее отдельных элементов, а также интерес к садово-парковому искусству: сад воплощал в себе как «...попытку создания идеального мира взаимоотношения человека с природой...» [2], так и отражал личность человека, занимающегося его устройством. Именно поэтому на конец XVIII столетия приходится расцвет садово-паркового искусства в России. При этом увеличивается и число литературных произведений, в которых в той или иной форме изображались садовые «виды» («Обитатель предместья» М.Н. Муравьева, «Душенька» И.Ф. Богдановича, стихотворения Г.Р. Державина и др.). Особое место в этом ряду занимают «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, ставшие своеобразной энциклопедией сведений о западноевропейском садово-парковом искусстве для русского читателя конца XVIII – начала XIX вв.

Карамзин в изображении садов руководствуется теми принципами, которые были предложены в поэме Ж. Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» [3] (по отношению к созданию ландшафтных (или пейзажных) садов): требование внешней динамики; разнообразия; контраста; требование продуманного отбора и выделение отдельных элементов, акцентирование на них внимания:

*А вот в своей красе уверенный, спокойный
Совсем один стоит среди поля тополь стройный,
Качая медленно кудрявою главой.
Он – словно древности бестрепетный герой –
Идет вперед один перед притихшим войском,
Чтобы сойтись с врагом в сражении геройском.*

Слова поэта, в которых он поощряет выделение определенных деталей пейзажа, звучат критикой по отношению к устройству регулярного сада:

*В изысканных садах давно ль тому назад
Деревья ставили то группами, то в ряд,
И было невдомек, что каждое созданье
Таит в себе самом свое очарованье? [4]*

Этим очарованием проникнуты картины пейзажных садов, рассыпанные на страницах «Писем русского путешественника», и интерпретация различных деталей описания, их составляющих, представляется важной для характеристики художественных принципов повествования, принятых в книге Карамзина.

Характерной чертой при описании природы в «Письмах...», в частности садов, можно назвать обращение к изображению обособленного дерева. Точно так же, как сентиментализм начинает проявлять интерес к внутреннему миру человека, описывать его чувства и ощущения, а в связи с этим появляется тенденция выделить его из общей массы людей, наделить качествами, которые ценятся чувствительным автором, так же возникает стремление при описаниях природы уделить внимание эмоциональному ореолу, который окружает обособленное дерево. Оно занимает отдаленное ото всех деревьев место, тем самым привлекая внимание, и, что даже более важно для писателя, с таким деревом часто оказываются связаны легенды или факты истории. Поэтому его или память о нем бережно сохраняют. Карамзин в «Письмах русского путешественника» рассказывает легенду о величественном дубе: «Тут возвышался некогда величественный дуб, безмолвный свидетель рождения и смерти многих веков, – дуб, священный для древних обитателей сей земли. Под мрачную его тенью обожали они идола Курхо, приносили ему жертвы и славили его в диких своих гимнах. Вечное мерцание сего естественного храма и шум листьев наполняли сердце ужасом, в который жрецы язычества облекали богопочитание... Гордый дуб, почтенный старец в царстве растений, претыкание бурь и вихрей, пал под сокрушительною рукою победителей (немецких рыцарей), уничтожавших все памятники идолопоклонства: жертва невинная! – Суеверное предание говорит, что долгое время не могли срубить дуба; что все топоры отскакивали от толстой коры его, как от жесткого алмаза; но что наконец сыскался один топор, который разрушил очарование, отделив дерево от корня; и что в память победительной секиры назвали сие место *Heiligenbeil*, то есть *секира святых*» [5]. Легенда носит очевидный сентиментальный характер. Ярко выражено отношение автора к происшедшему: «жертва невинная!» [6], подробно описаны те чувства, которое вызывало дерево у всякого, кто его видел. Таким образом, внешнее стало определять внутреннюю сущность, – что перекликается с и принципами сентиментального психологизма при раскрытии внутреннего мира персонажа – через внешние детали описания, рисунок поведения и т.д. [7].

Характерно, что обособленным деревом, которому уделяется внимание в произведении, становится древнее, раскидистое дерево, к тому же строго определенных пород: дуб или клен. По-видимому, считалось, что обособленное дерево должно быть величественным, торжественным, вызывать чувство меланхолии у созерцающего его, определенные размышления, и удаленное от других деревьев положение еще более усиливает эффект эмоционального воздействия обособленного дерева на человека.

Обособленное дерево в «Письмах русского путешественника» является хранителем памяти о тех людях и событиях, которые оказались каким-то образом связаны с ним. Путешественник под ветвями каштанового дерева читает о благодеяниях Вольтера и о том, какое данное дерево имеет отношение к памяти философа: «Сие дерево освящено благодарностию, и секира никогда не отделит его от корня. Он сидел под его тению, когда разоренные поселяне пришли требовать его помощи; тут проливал он слезы сожаления и скорбь бедных превратил в радость...» [8].

Большое внимание уделяет Карамзин лирике обособленного дерева, обращаясь к изображению сада Пале-Рояля: «В июле месяце в самый жаркий день наслаждались мы здесь прохладою, как в самом дремучем, диком лесу. Слав-

ное краковское дерево, как царь, возвышалось между другими; в непроницаемой тени его собирались наши старые политики и, сидя кругом за чашею лимонада на деревянном канаве, сообщали друг другу газетные тайны, глубокие знания, остроумные догадки. Молодые люди приходили слушать их, чтобы после к своим родственникам в провинциях написать: "Такой-то король скоро объявит войну такому-то государю. Новость несомнительная! Мы слышали ее под ветвями краковского дерева"» [9]. Это дерево являло собой символ постоянства, было связующим звеном времени и поколений. Для сентиментализма память о прошлом всегда священна и соприкосновение с ней вызывает у героев меланхолические чувства, в том числе и благоговение.

Для Карамзина критерием нравственного совершенства является отношение человека к природе. Поэтому герцог Орлеанский, приказавший срубить «славное краковское дерево» [10], являвшееся, по сути, главной достопримечательностью Пале-Рояля, сравнивается с Геростатом: «Тот, кто не пощадил его, пощадит ли какую-нибудь святыню?» [11].

Интерес к пейзажным образам, которые стали наполняться эмоциональным содержанием, ярко проиллюстрировал перемену мировоззрения эпохи. Естественность стала неотъемлемым требованием для всех аспектов деятельности человека и критерием вкуса, чувствительность – неотъемлемым качеством личности. Отображение тенденций эпохи, в том числе интереса к личности, индивидуализирование восприятия и эмоциональных переживаний, требовало определенного фона, которым явилось изображение природы. На фоне природных образов раскрывались философия, духовная сущность, размышления и переживания личности. Интерес к различным аспектам пейзажных образов и особенности их описания отражает основные тенденции развития культуры и искусства на рубеже веков – переход от рационального к иррациональному, от классицистического – к формированию сентименталистских и романтических принципов художественного изображения, характеризующихся новым отношением к личности и новой философией природы, а также иллюстрирующими неразрывную связь между природой и внутренним миром человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вишневская Г.А. Из истории русского романтизма (Литературно-теоретические суждения Н.М.Карамзина 1787–1792гг.) // Вопросы романтизма в русской литературе. – Казань, 1964. – С. 42.

2. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – СПб., 1991. – С. 212.

3. Жак Делиль. Сады. – Л., 1987. – 232 с.

4. Там же. – С. 36–37.

5. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – М., 1980. – С. 136.

6. Там же. – С. 53–54.

7. См.: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – М., 1974.

8. Карамзин Н.М. Указ. соч. – С. 231.

9. Там же. – С. 349.

10. Там же.

11. Там же.

О. ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАН – НОВЕЛЛИСТ

XIX век признан «золотым веком» новеллы во Франции. Обогащение проблематики и художественных средств, совершенствование приемов психологической характеристики, тяготение к современному материалу характеризуют новеллу этой эпохи. Понятия *conte* и *nouvelle*, до сих пор четко разграничивавшиеся писателями, употребляются в последней трети XIX века как синонимичные для обозначения малого повествовательного жанра [1]. Сверхъестественное и фантастическое занимает в новеллах этого периода незначительное место. Отказываясь от фантастики в «чистом виде», писатели (братья Гонкур, Э. Золя, Ги де Мопассан, А. Франс и другие) обращаются к реальной действительности, отыскивая в ней социально значимые характеры и обстоятельства – «демонизм обыденного» [2]. Уже в 1870-е годы появляются тенденции, в которых проявятся особенности философии и поэтики искусства *fin de siecle*.

Новеллистика Огюста Вилье де Лиль-Адана (1838-1889), художника, недостаточно изученного российским литературоведением, отразила дух эпохи, отмеченной чертами переходности, – тенденцию к синтезу различных стилевых традиций. Утверждая новое художественное мировидение, писатель стремится ставить вопросы, значимые для его времени.

Начавшееся в середине XIX века интенсивное развитие естественных наук оказывает влияние на литературные концепции многих художников слова. Как и Флобер, Вилье восставал против подчинения науки корысти, наживе. Но если Флобер видел порок современности в отсутствии всякой системы, в недоверии к знанию, Вилье сам испытывал это недоверие, главным образом к возможным результатам использования научных достижений. С его точки зрения, техническая мысль не способна облагородить, возвысить человека («Машина славы», «Тайна эшафота», «Любовь к натуральному»).

Мишенью сатиры Вилье в ряде новелл становится медицина и ее бездушные служители, готовые ради «науки» не только попрасть естественные человеческие чувства, но и совершить преступление («Лечение по методу доктора Тристана», «Подвиг доктора Галлидонхилла»).

Новеллы «Две возможности» и отчасти «Господин Пье» вписываются в традицию критического изображения прессы и литературных нравов, восходящую к «Утраченным иллюзиям» Бальзака и развивающуюся вплоть до «Милого друга» Мопассана, «Ярмарки на площади» Р. Роллана и других произведений французской литературы.

Вилье с горечью наблюдает за переменами в нравственной атмосфере буржуазного общества, в котором продается и покупается решительно все. Для этого и организуются различные общества и компании. Так, в новелле «Отвлечатель» инженер Жюст Ромен открывает «Свободную академию ревнителей обновления» и, дабы предотвратить «эпидемию повышенной чувствительности» [3], изобретает специальные канаты, на которых можно быстро опустить гроб в яму, чтобы люди особо долго не убивались по безвременно ушедшим родственникам.

В творчестве Вилье появляются и антиклерикальные произведения. Своего рода романтическим памфлетом против буржуазной цивилизации и против

варварства католической церкви являются рассказы «Час господень», «Пытка надеждой», «Ставка».

Особое место в новеллистике писателя занимают рассказы о продажных женщинах («Девушки Бьенфилатр», «Школьные подруги»). В мире оплачиваемой любви нет места морали; она – вне «обычных» представлений о добре и зле, и потому, согласно логике буржуазного общества, вполне оправдана.

В основе любовных отношений, да и отношений между людьми вообще, нередко, с точки зрения писателя, лежат не истинные чувства, а соображения экономического порядка. Подлинность человеческих отношений можно сохранить лишь вне устоев современного общества («Незнакомка»). Наоборот, настоящая любовь способна воодушевить человека, пробудить в нем скрытые способности («Вера»).

Желание видеть вещи только такими, какими они представляются, отказ от проникновения в их истинную суть, утверждение посредственности как нормы жизни – вот неприемлемая для Вилье эстетическая позиция, которую олицетворяют художник Бреар и музыкант Недоншель («В мечтах»). Напротив, для поэта Алексиса Дюфрена факт действительности ничтожен и необуздан, поскольку он вторичен по отношению к образу, возникающему в сознании. Этому узкому взгляду на мир он противопоставляет созидательную силу мечты и воображения. Здесь Вилье по-своему предвосхищает философию символизма, для которого видимый мир только оболочка, скрывающая истинную суть явлений.

Декадентские мотивы прослеживаются не только в образах Акедиссериль и Сильвабель в одноименных произведениях. Главные герои новелл «Мираж господина Реду» и «Радость благоденствия» изображены аморальными существами, находящимися во власти иррациональных сил. Однако писателю чужда эстетизация зла.

Новеллы Вилье, рисующие пестрый и многообразный мир, весьма разнообразны по своему характеру и построению. Некоторые из них несут в себе следы своего происхождения из средневековых рассказов и являются как бы эскизными зарисовками жизни. В основе этих новелл лежит момент случайности, неожиданного поворота сюжета, часто они построены на забавном каламбуре («Посетитель финальных торжеств»). В психологически напряженных («Королева Изабо», «Пытка надеждой») и сатирических новеллах («Этна у себя дома», «Плагиаторы молний») больше чувствуется связь Вилье с романтизмом, в философских – с символизмом [4].

Несомненное влияние на писателя оказали Э. По, Ш. Бодлер, а также композитор Р. Вагнер. Проза Вилье всегда музыкальна. Его новеллы – образец отточенности стиля. Нескольких штрихов достаточно писателю, чтобы создать необходимую атмосферу или образ: «потускневшая сталь кинжалоподобного лица» («Лучший в мире обед») [5].

Вилье исповедует особый фантастический реализм. Действие большинства его новелл происходит в обстановке повседневности. Писатель говорит о том, что он видел, чувствовал, пережил; некоторые новеллы написаны в жанре хроники («Vox populi»). Однако автор умеет добавить в свои произведения странные, необычные детали.

Именно воображение есть та сторона творчества Вилье, которая высоко ценилась Бодлером. Авторская фантазия проявляется в описании странных

вещей (машина славы), экзотических персонажей (лакедемоняне), экстравагантных способов лечения (пропустить *позитивный ток* через уши, чтобы лопнула барабанная перепонка), парадоксальных уродств (прокаженный красавец-герцог). Она находит выход в словесных изощрениях писателя, в каламбурах, метафорах, бурлескных перечислениях, пародиях.

Вслед за Э. По в своих «страшных» рассказах Вилье умело нагнетает атмосферу таинственности, подогревая любопытство читателя и удерживая его интерес до конца произведения («Желание быть человеком»).

Мастерство Вилье-новеллиста проявляется прежде всего в создании целостности впечатления, чему служат преамбулы, эпиграфы, посвящения, а также концовки новелл. Содержательно-языковое единство обеспечивается использованием лейтмотивных слов (золото, деньги, мечта), пронизывающих всю повествовательную перспективу.

Средствами сатирического заострения Вилье вскрывает истинное содержание многих жизненных явлений, сознательно акцентируя противоречия современного мира, делает их более зримыми, конкретными, рельефными. Особого эффекта он достигает, обращаясь к форме ироничного повествования. Эффект иронии достигается несоответствием тона повествователя и реальной оценки автора. Он ведет рассказ о своих зловещих персонажах как о личностях положительных и благонамеренных («Королева Изабо»); или, наоборот, осуждает то, что на самом деле уважает: фантазии поэтов, способность искренне любить ни за что («Возвышенная любовь»).

Богатство тематики, широкий круг затронутых писателем проблем, своеобразие авторского стиля обеспечили новеллам Вилье интерес как современников, так и последующих поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Абдуллаева Д.Б. Традиция и новаторство в творчестве О. Вилье де Лиль-Адана /Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2000. – С. 19.
2. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990. – С. 212.
3. Вилье де Лиль-Адан О. Избранное. – Л., 1988. – С. 323.
4. Балашов Н.И. Романтические традиции в литературе второй половины XIX века // История французской литературы. – Т. 3. – М., 1959. – С. 342.
5. Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы. – М., 1975. – С. 88.

Е. О. Белоусова

РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА В ПОЭЗИИ 1820-НАЧ. 1830-Х ГГ.

В 30-е годы XIX века в русской литературе уже зреет острая потребность в религии, восстанавливающей органическую целостность бытия. Как отмечает Ф.З. Канунова, «приход к религии потому был выходом из кризиса, что, во-первых, это означало поворот к реальному бытию, к «таинственной реальности», органически связанной с корнями народной культуры и мифологии; во-вторых, это новый источник духовного проникновения в человека, его строения себя и, в-третьих (едва ли не самое главное), это грандиозный синтез духа и бытия, важнейшее условие решения назревших проблем времени» [1].

Удивительно, но почти в одно и то же время создаются стихотворения религиозного характера: «Вечерний звон» И.И. Козлова, «Вечерний звон» Д.В. Давыдова, «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») и «Кто в утро зимнее, когда валит...» М.Ю. Лермонтова, «Вечер» Ф.И. Тютчева, в каждом из которых встречается религиозная символика колокольного звона. Отметим, что позже и Я.П. Полонский не случайно назовет свой сборник стихотворений «Вечерний звон» («Колокольчик», «Когда б любовь твоя...», «Ф.И. Тютчеву» и др.)

В Полном православном богословском энциклопедическом словаре слово «колокол – символ христианского благовеста – употреблялся и древними греками и римлянами в религиозных празднествах и в домашнем обиходе. Они полагали, что звуки обладают чудодейственной силой отгонять злых демонов и волшебников» [2].

В православии различают благовест, звон и перезвон. «Благовестом называется звон, когда ударяют в один колокол или поочередно в несколько колоколов.<...> Звон же, вообще, производится в несколько колоколов и, если он производится в три приёма, то называется трезвоном.<...> Перезвоном называется особый звон, который совершается в день Пасхи при чтении пасхального евангелия ...» [3].

В стихотворении Ф.И. Тютчева «Одиночество» <Из Ламартина> встречается упоминание одной из такой разновидности колокольного звона (И с колокольни одинокой / Разнёсся благовест протяжный и глухой...).

Именно церковный колокольный звон вдохновил Томаса Мура на создание романсового шедевра «Вечерний звон», перевод Ивана Козлова.

В песне Т. Мура звон церковных колоколов образует семикратный (включая заглавие) повтор. Козловым же «повторено заглавие, но и вместе с ним остался шестикратный константный рефрен, прочерчивающий в тексте путь человека из юности через отъезд из отчего дома и скорбную зрелость в лоно всепоглощающего времени; седьмой – не звук, но отголосок, отзвук рифменный («могильный сон» – «вечерний звон»)[4].

То скорбные, то умиротворяющие звуки вечернего звона возвышаются над всем как звучание божественного гласа, музыка творца и творения. Этот храмовый звон вселяет великую веру и надежду о вечной жизни души, а значит, о бесконечной духовности. Вечерний звон – это ещё и стремление по возможности полно свидетельствовать о красоте Божьего мира.

Звучат размышления о чередовании поколений, о повторяемости времён и песен, слагаемых в юности, и навеяны эти мысли вечерним звоном, одинаково благословляющим и приходящих в жизнь, и завершающих её. Крестьяне считали, что «пожертвование на новый колокол лучше всего может облегчить участь грешной души в загробной жизни», что колокольный звон способен «возбуждать усопших от их непробудимого сна» [5].

В стихотворении явно прослеживается ощущение приближения смерти, а через неё – обретение неизбежного покоя, умиротворяющей вечности.

Д.В. Давыдов оригинально прочёл стихотворение И.И. Козлова, заимствуя у него только первые две строки. Но, несмотря на некоторое внешнее сходство, «Вечерний звон» Давыдова во многом отличается от стихотворения Козлова.

Образ вечернего звона выбран автором не случайно, он связан с надеждой на звёздный путь. Это упование, это духовное вознесение в область высших ценностей отменяют важность земной суеты. На грани небытия поэту стали доступны иные звуки – вечерних церковных колоколов и музыка небесных сфер.

Для поэта вечерний звон – это не просто звук, а «глас страстей», это разговор с душой. Это и познание себя через откровение с высшими силами. Глубинный смысл имени колокола сокрыт также в старославянском слове «клаколь», этимологический ряд которого «глагол»–«голос», «речь», «слово». А ведь именно гласу, слову церковная христианская традиция придаёт особое значение, ибо со Словом связана история происхождения мироздания «В начале было Слово, и слово было у Бога, и Слово было Бог. Все чрез Него начало быть. Был Свет истинный, Который просвящает всякого человека, приходящего в мир» [Ин ., 1: 1,3,9].

По-своему воспринимает образ колокольного звона М.Ю. Лермонтов в своем раннем стихотворении «Кто в утро зимнее, когда валит». В отличие от «вечерних» стихотворений И.И. Козлова, Д.В. Давыдова и Ф.И. Тютчева, М.Ю. Лермонтов обращается к описанию именно зимнего утра, предполагающего белый цвет.

Согласно древнерусским представлениям о белом цвете, связанном с Божественным сиянием, удивительно и то, что белый цвет у Лермонтова часто трансформируется в светоносный. Так снег подразумевает белый цвет, хотя поэт пишет «пушистый снег». Как отмечает Н.А. Резник, «белый цвет совсем не случайно использовался в иконописи и архитектуре как символическое изображение чистоты, святости помыслов человека, Божественного сияния, свободы» [6].

Отзываясь в сознании поэта «как весть кончины иль бессмертья глас», звон колоколов пробуждает мысли о несовершенстве своей души. Видно стремление автора к «образу совершенства». Лермонтов призывает людей критично относиться к себе, создаётся впечатление, будто колокол вызывает страх, опасение за свою душу. Звон заставляет всех задуматься о Божьем суде, пробуждает раскаяться. Ведь колокол – над грешным миром, он глас Всевышнего, напоминание об «образе совершенства», который должен жить в глубине человеческой души.

Важную роль играют в стихотворении ключевые слова: звон, ветер, путник, весть кончины, рок, несчастья, один, мрачный властелин. Достаточно

точно значение ключевых слов в художественном произведении замечено профессионалом – поэтом А. Блоком: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звёзды. Из-за них существует стихотворение» [7].

В стихотворении зрелого периода «Поэт» М.Ю. Лермонтов передает уже более значимый смысл, назначение образа колокола. Автор понимает поэта как неперемного участника политической борьбы. Недаром он сравнивает слово поэта с кинжалом и вечевым колоколом – символами свободы. Поэт – это тот же колокол, который зовет, требует мобилизации сил народа, он как символ божественного пробуждения от тьмы к свету, как зов к объединению:

*Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.*

В стихотворении Ф.И. Тютчева «Вечер» также встречается изображение колокольного звона, который органично входит в русский национальный пейзаж. Нельзя сказать, что стихотворение посвящено изображению тишины в природе. Природа в его поэзии играет первенствующую роль, она пронизана умиротворяющим душу безмятежным спокойствием. Но оригинальность Тютчева заключается именно в передаче эмоций, возбуждаемых природой. Поэтому индивидуальность авторской позиции выражается в чувстве умиротворения, которое вселяется в сердце человека через описание природы.

Интересна структура стихотворения Ф.И. Тютчева, образ создаётся не только в воображении, но и в самом подборе звуков. Первая строфа словно аккорд, передающий звон колокола: дон – звон – но – он. Эти звуки, подчеркивает В.Н. Аношкина, слышатся в конце каждого стиха, образуя рифму: долиной – звон – журавлиной – он [8].

Во второй строфе звучит «музыкальная тема» мягкого вечернего затишья природы. Восклицательная интонация в конце стихотворения, парадоксально сочетающаяся с молчанием вечера и тишиной лежащих теней, характерна для Тютчева. Здесь скорее духовно-душевное восклицание в состоянии молчания.

Таким образом, на примере анализа разных стихотворений можно выявить индивидуальное переживание, понимание колокольного звона, и это связано с личностью самих поэтов, с их религиозным жизненным опытом.

Таинство очищения души, возвышения её к горнему миру, к храму во время слушания колокольного звона свидетельствует о соприкосновении человека с Божественным началом, о движении его к Богу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Канунова Ф.З. Нравственно-философские искания русского романтизма (30–40-е годы) и религия (к постановке проблемы) // Русская литература и религия. – Новосибирск, 1997. – С. 69.

2. Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Т. II, – М., 1992. – С. 1409.

3. Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Т. I. – М., 1992. – С. 909.

4. Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: Монография. – Омск, 2004. – С. 158–159.

5. Давыдов А.Н. Колокола и колокольные звоны в народной культуре // Колокола. История и современность. – М., 1985. – С. 15–16.

6. Резник Н.А. Цветовая символика в лирике М.Ю. Лермонтова в русле традиций православия // Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997. – С. 285.

7. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. – М., 1988. – С. 31.

8. Аношкина В.Н. Мировоззрение и слово поэта: Современные проблемы изучения поэтического наследия Тютчева // Литературоведческий журнал. К 200-летию рождения Ф.И. Тютчева. Исследования и материалы. – 2004. – № 18. – С. 18.

В.Е. Беляева

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЬЕС Т. СТОППАРДА «НАСТОЯЩИЙ ИНСПЕКТОР ХАУНД» И «ПОСЛЕ МАГРИТТА»

Одноактные пьесы Т. Стоппарда «Настоящий инспектор Хаунд» (1968 г.) и «После Магритта» (1971 г.) весьма близки «театру абсурда», в них откровенно заявлена «игра» с пространством и временем [1]. В обоих случаях драматург отказывается от линейного построения сюжета, пренебрегает традиционной схемой видения пространства драмы, нарочито субъективизируя восприятие зрителем реалий своих пьес.

«Настоящий инспектор Хаунд» воздает дань уважения детективным произведениям Агаты Кристи, вовлекая зрителя в занимательное, ироничное расследование убийства в затерянном в английской глуши поместье Малдун. Организация сценического пространства пьесы отражает специфику композиции «Хаунда» – пьесы-«шкатулки», в которой существует несколько сюжетов, укладывающихся один в другой. Первая сюжетная линия (именно «первая», а не главная, так как превосходство по идейному содержанию одной из двух линий невозможно определить однозначно) представлена двумя театральными критиками, сидящими в зрительном зале, которые пришли, чтобы составить рецензии на новый спектакль. Вторая представлена собственно «спектаклем», в котором разыгрывается поиск убийцы в типично английском поместье. Основа интриги передана словами служанки Миссис Драддж: «...Все так таинственно, и я уверена, что что-то назревает...Как бы не случилось чего дурного, ведь все мы тут – Леди Малдун и ее гости – отрезаны от мира...здесь даже прикованный к инвалидному креслу Магнус, сводный брат мужа ее светлости, Лорда Альберта, что ушел прогуляться десять лет назад вдоль утесов и не вернулся...» [2] (*Здесь и далее перевод мой. – В.Б.*).

С точки зрения концепции времени, действия обеих сюжетных линий происходят одновременно, и их герои существуют как бы в «параллельных» мирах: критики Мун и Бердбут обсуждают свои дела, не слишком вникая в суть спектакля, а поместье Малдун тем временем живет своей жизнью. Возможность такого симбиоза двух сюжетов в одной пьесе была подготовлена Стоппардом заранее, причем с помощью отнюдь не литературного приема: согласно авторским ремаркам, после открытия занавеса перед аудиторией на сцене предстает огромное зеркало, где зрители видят свое отражение. Такой неординарный способ оформления сценического пространства играет особую роль вовлечения зрителя в «реальность» театрального действия. Зеркальное отражение порождает иллюзию присутствия критиков Муна и Бердбута в зрительном зале. Тем самым персонажи мгновенно воспринимаются как «настоящие» люди из группы реальных зрителей, смотрящих новую пьесу.

Следует подчеркнуть, что такой действенный способ создания эффекта присутствия реализуется в первую очередь за счет «соположения» пространственной плоскости зрительного зала и сценического, «игрового» пространства. Именно равнозначного «соположения» (не противопоставления пространственно-временных плоскостей) требует авторский замысел, так как в этом случае зритель должен быть лично вовлечен в процесс театрального действия.

Как логическое следствие «соположения» пространственно-временных парадигм, кульминация «Настоящего инспектора Хаунда» достигается за счет объединения двух сюжетов в один – когда Мун и Бердбут выходят на сцену и сами становятся действующими лицами спектакля. Одновременно с этим герои «маленького детективного спектакля» Саймон и инспектор Хаунд занимают места критиков в «зрительном зале» и оттуда комментируют происходящее. Такой поворот сюжета приводит зрителя в некоторое замешательство, ломая уже устоявшуюся «негласную договоренность» о том, где на сцене располагается «реальность», а где – «лицедейство». К слову, такой же метод «перетасовки» воспринимаемых реальностей, словно карт в колоде фокусника, Стоппард использовал в своей масштабной постановке – «Каждый хороший парень стоит доброго отношения» 1977 г. В глубине сцены для этого спектакля традиционно располагается часть Лондонского симфонического оркестра, который играет роль *idée fixe* **умалишенного Иванова**. **На протяжении всей пьесы зритель воспринимает такой оркестр как фантазмагорию, как вдруг внезапно врач-психиатр берет свою самую настоящую скрипку и занимает свое место в этом «псевдо-оркестре»!** [3].

Если в «Хаунде» Стоппард считал важным использовать «соположение» пространственно-временных плоскостей, то в пьесе «После Магритта» доминирует принцип оппозиции, противопоставления.

«После Магритта» тоже может похвастаться детективностью сюжета, хотя здесь обнаруживается откровенно комическая ситуация. Зритель сталкивается лицом к лицу с живым воплощением сюрреалистической картины, где суть изображаемого не может отождествляться с совокупностью изображенных предметов. Выражаясь словами самого художника Магритта: «Это не есть трубка для курения», то есть все увиденное – иллюзия, фата-моргана.

И снова зритель наблюдает за тем, кто наблюдает. За немой сценой в семействе Харрисов по ту сторону окна следит полицейский и составляет картину происшествия. Однако, в отличие от предыдущих пьес Стоппарда, в данный момент зритель склонен критически оценивать действие. Происходит нечто, подобное брехтовскому «эффекту остранения», – ведь все на сцене настолько абсурдно и невообразимо несуразно, что возникает столкновение представлений зрителя о реальности и искусственной реальности, заданной театральной постановкой. По воле автора зрителю предстоит увидеть на первый взгляд кажущееся беспорядочным нагромождение предметов на сцене: корзина с фруктами, подвешенная к потолку, «баррикада» из тумбочек, стульев, коробок и двери, гладильная доска, на которой покрытая белой простыней лежит женщина, на животе которой покоится шляпа-цилиндр и ступня которой касается подошвы утюга и т.д. и т.п. Пока зритель в недоумении пытается осознать суть происходящего, полицейский делает прямой логический вывод: именно в этом странном доме, в котором царит столь неприглядный беспорядок, и произошло преступление.

В обоих случаях (и в «Хаунде», и в «Магритте») зритель является добровольным «соглядатаем» и *невольным* участником событий, происходящих на сцене. Такой эффект «присутствия» и «интерактивности» складывается за счет намеренного слома стереотипа пространственного расположения героев на сцене по отношению к зрителю в первом случае («Хаунд») и переложения глобальной временной асимметрии на стандартную временную ось, руководст-

вуюсь которой живет сознание обычного человека («Магритт») во втором. В некотором роде «Настоящий инспектор Хаунд» и «После Магритта» стали иллюстративным вариантом теории относительности Эйнштейна для «непосвященных». В интервью Джону Брэдшоу Стоппард раскрывает секрет замысла «После Магритта»: «Замысел "После Магритта" родился после того, как мой приятель рассказал мне историю о своем сбежавшем павлине... Однажды утром, когда он брился, он увидел в окно, как его домашний павлин выскочил за ограду и побежал по дороге... Хозяин бросил свою бритву и как был, босиком и весь в пене для бритья, погнался за птицей, поймал ее и принес домой под мышкой. Собственно, я пишу пьесы о тех людях, которые в тот самый момент проезжали мимо и видели человека в пижаме, босого, в пене для бритья, с павлином под мышкой – всего-то долю секунды... Они вряд ли согласятся друг с другом по поводу того, что на самом деле видели» [4].

В мире все относительно – пространство и время, но относительно по простой причине – человек не всемогущ и не в состоянии быть повсюду одновременно. Мы ограничены рамками собственного сознания, поэтому, будучи не в состоянии раздвинуть эти границы, видим и познаем лишь ту часть окружающего мира, которую способно обработать наше «мыслящее Я». Полицейский вместе со зрителем видит женщину, накрытую белой простыней, в комнате, где царит беспорядок, и делает вывод, что произошло преступление. Сбивчивые показания случайных свидетелей на улице, которые видели не то одного пастора-африканца, не то сбежавшего заключенного с битой от крикета, приводят его в дом Гарриса и Тельмы, которые репетируют танец к конкурсу районного масштаба, поэтому совершенно не обращают внимания на то, что творится вокруг них. Пока горе-детектив допрашивает семейство, возникают еще несколько нелепых и противоречивых «картин преступления». Ситуация проясняется сама собой, когда появляется второй инспектор Фут, который, как оказалось, и был виновником переполоха.

Подобное шутливое приложение атрибутов искусства сюрреализма к реальности осуществляется у Стоппарда посредством особой организации сценического пространства – происходящее на сцене напоминает то плоскую двухмерную картину, то полотно, где наметилась перспектива (пусть и иллюзорная, снова сменяющаяся статикой), то многоплановое видение, содержащее сразу несколько модификаций «прошлого». За всеми этими метаморфозами наблюдают персонажи пьесы, за которыми, в свою очередь, наблюдает зритель. Все это так напоминает излюбленный образ художника Магритта – иллюзию «окна» в окне – пространства в пространстве.

Кому-то пьесы «Настоящий инспектор Хаунд» и «После Магритта» покажутся слишком «радикальными», кому-то излишне игровыми и лишенными философской подоплеки. Традиционно ранние произведения автора чаще всего рассматриваются как стремление определить свой художественный метод, найти свою «нишу» в искусстве, некое бессознательное подражание великим творцам прошлого. Несомненно, Т. Стоппард не является в данном случае исключением.

Важно обратить внимание на уникальность и своеобразие такого «поиска» в творчестве этого драматурга. Стоппард изначально осознавал и декларировал в интервью свою «непричастность» к той или иной системе взглядов, как-то: театр абсурда, экзистенциализм, авангард, комедия угрозы Пинтера и проч.,

что не исключало его трепетного и уважительного отношения к «классикам» жанра. Он всегда причислял себя к «традиционалистам» во всех смыслах этого слова [5]. Можно сделать вывод о том, что, несмотря на кажущийся «слом» традиционного (в данном случае – в пространственно-временной организации драм) Стоппард остается верным жесткой логике и четкой структуре своих пьес. В «Настоящем инспекторе Хаунде» обе сюжетные линии скреплены одним «внесценическим» действием (убийством критика Бердбута), а в «После Магритта» – логическое «разъяснение» исходит из уст «резонера», инспектора Фута.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Jenkins A. The Theatre of Tom Stoppard. – Cambridge University Press 1989. – P. 51.

2. Stoppard T. The Real Inspector Hound and Other Plays. – Grove Press, New York, 1998. – P. 11.

3. Tom Stoppard Every Good Boy Deserves Favor and Professional Foul – Grove Press Inc, New York, 1978. – P. 33.

4. Paul Delaney Tom Stoppard in Conversation. – The University of Michigan Press, 1994. – P. 95.

5. Mel Gussow Conversations with Tom Stoppard. – Limelight Editions New York, 1995. – P. 7.

Н.В. Дворянова

СЕМЬЯ – НАРОД – РОССИЯ В РОМАНЕ В.И. БЕЛОВА «КАНУНЫ»

Фундаментальная особенность творчества В. Белова – искренняя душевная боль за судьбу русской семьи, деревни, крестьянства, России. В. Белов, наряду с другими правдивыми русскими писателями, пытался оказать посильное противодействие разрушению русской деревни, уничтожению крестьянской семьи, отчуждению крестьянина от земли, искусственному навязыванию русскому человеку западных ценностей. В пору исканий путей возрождения страны удивительно точным и мощным взрывом прозвучал роман писателя «Кануны» (1972–1976).

В. Белов на страницах романа «Кануны» изображает патриархальный, сплоченный традициями мир крестьян, который несет в себе знак чего-то общего, обладает качествами цельности, соборности, взаимовыручки, доверия и единодушия. В этом мире, веками складывающемся в рамках традиции, мало что значила отдельная человеческая воля, поскольку каждая отдельная судьба, каждая крестьянская семья, вся деревня стремилась к некоей единой цели исполнения нравственного долга на этой Земле, благодаря чему все действия приобретали обобщающий и символический смысл. Фабула романа проста – канун коллективизации, тревожное, предгрозовое время, первое вторжение в мир деревни внешних сил, расколовших ее на классы. «Кануны», определенные автором как хроника конца 20-х годов, несут в себе и точность документа, и исторический масштаб повествования (от северной вологодской деревни до Кремля), но созданы они, конечно, по законам художественной прозы, и, прежде всего, художественная стихия определяет общую атмосферу романа. Можно с уверенностью констатировать, что роман «Кануны» написан «как бы с точки зрения самих крестьян», при этом, будучи первой частью эпической трилогии, он рождает «явно ощущаемое состояние старого крестьянского «лада» – в тревоге, в предчувствии разлада» [1]. Эти тревожные эсхатологические мотивы наиболее контрастно и символично передаются Беловым при описании главного момента свадебного торжества – венчания Веры и Павла. В тот момент, когда свадебное торжество достигает своего апогея, максимального эмоционального пика и переходит в разряд таинства, священнодействия, в происходящее торжество добра, лада и любви вдруг вмешиваются иные силы, направленные на разрушение столь желанного счастья молодой зарождающейся семьи, а также счастья всех крестьян, участвующих в обряде, да и вообще проживающих в Шибанихе. В церковь врывается уездный уполномоченный Игнат Сопронов, посланник бездушной идеологии, возмнивший себя едва ли не спасителем и учителем жизни. Сопронов, подчиняясь сверху спущенной «директиве», решает во время главного семейного торжества провести митинг, что, на его взгляд, должно свидетельствовать о максимальной лояльности и законопослушности односельчан.

«Голос у Игнахи сорвался, народ от изумления не знал, что делать. Кое-кто из подростков хихикнул, кто-то из девок заойкал, бабы зашептались, иные старики забыли закрыть рот.

– Проведем, товарищи, шибановское собрание граждан! Я как посланный уисполкома...

– Дьяволом ты послан, а не исполкомом! – громко сказал Евграф» [2]. Это едкое замечание Евграфа по сути отражает главный конфликт исторической эпохи и заставляет читателя глубоко задуматься над самим названием романа В. Белова. Увы, далеко не оптимистическое и жизнерадостное, но скорее мрачное и трагическое ожидание явно прочитывается в слове «кануны», рождая дополнительные смысловые ассоциации, словно бы вся старая праведная, благочестивая жизнь рухнула, *канула* в одночасье с наступлением нового века, распространением новой безбожной идеологии. «Дьяволом ты послан, а не исполкомом!» – эта громкая реплика, словно искренний крик смятенной души, прозвучала под сводами деревенского храма. Не случайно и продолжение этого диалога: «Господи, до чего дожили», – Белов словно умышленно не указывает в тексте романа, кому именно принадлежит эта фраза, адресуя ее без исключения *всем* участникам трагических событий. Что должны были чувствовать собравшиеся в церкви жители Шибанихи? На самом деле был грубо и бесцеремонно прерван не просто обряд свадьбы – таинство венчания. Своим поступком Сопронов утверждал торжество нового «революционного» типа поведения, направленного на слом «дремучих пережитков» прошлого. В одночасье старая Россия, старая Русь *канула* в бездну. Новая власть несла с собой угрозу этике и эстетике жизни крестьянской семьи. Более того, угроза существовала не только для крестьянской семьи, но и для всей «крестьянской вселенной». Подобное поведение наиболее ретивых деятелей революционных процессов, выходцев в основном из самых маргинальных слоев общества, имело отношение не только к крестьянству, но и «прямое отношение едва ли не ко всем сферам традиционного уклада жизни: к семье и браку, к личности человека, к искусству, к культуре вообще» [3].

«Мировоззренческим ядром» революционного правительства была идея разрушения, грандиозной ломки до самых последних глубин всего прошлого национального быта и традиционного сознания. «Это было сознательное и целенаправленное уничтожение именно народно-крестьянской «ветви» нашей культуры...» – пишет С. Куняев [4]. Целенаправленные действия имели четкие, выверенные логические обоснования, свидетельствующие о далеко идущих планах по искоренению даже и самого *духа* древнейшей русской крестьянской культуры. В опубликованных работах С. Куняева, К. Азадовского, В. Кожина содержатся достаточно убедительные доводы в пользу этого утверждения [5].

Стоит отметить, что в романе «Кануны» описываемые автором события касаются представителей самых различных социальных сословий, мировоззренчески-идеологических позиций: «Сколько в романе всякого люда, и каждый – на особицу, и нету во множестве их ни одного случайного лица – от нищего Носопыря, живущего в бане и забывшего свое имя, до вождя Сталина, вкрадчиво ступавшего сапогами по кремлевским коврам...» [6]. Однако в романе «Кануны» есть образ, который не может иметь классовой принадлежности и сам не делится на классы: «Россия, Русь ... – думал он снова и снова. – И что за страна, откуда взялась? Отчего так безжалостна к себе и своим сыновьям, где пределы ее несметных страданий?» (с. 169). Это горестные думы дворянина Прозорова, одного из героев и мыслительных центров романа, его размышле-

ния носят не только надклассовый, но и надысторический характер. С его именем будут связаны многие страницы, создающие художественный образ России. Но не только с ним, – образ России живет почти в каждой крестьянской семье, и все говорят и думают о ней. Это стержневой образ романа. Художественная стихия произведения, пронизанная чувством России, воспринимается как нечто неделимое, целостное. Система персонажей романа как бы объята этим образом, что создает удивительное ощущение единства всех героев, даже некоторого родства между ними. Как будто все они живут одной большой семьей: дети и старики, добрые и злые, сильные и слабые, друзья и враги – все они связаны этим общим для них чувством России.

Герои романа много говорят и спорят о России. Философские беседы героев способны по-новому осветить драматические коллизии в судьбе крестьянской семьи. Здесь, в этих спорах, кроется главный вопрос, ключ к художественной стихии романа. Прозоров отказывает большевику Лузину в праве на переделку мира и не только ему, но и кому бы то ни было: «Вы говорите, что уничтожите старую Россию и создадите Россию новую. Но Россия не Феникс. Если ее уничтожить, она не сможет возродиться из пепла, она погибнет...» (с. 117). Сквозь этот спор яснее видится как все произведение в целом, так и авторская роль в нем. Не случаен зачин романа: завораживающе-символический сон Носопыря. Автор с самого начала задает эсхатологический и символический тон своему повествованию, словно заранее предупреждая читателя о сложном и мученическом пути России и русского крестьянства в частности. Деревенский юродивый, кормящийся от мира Носопырь в своем вещем мистическом сне видит удивительную картину: небесное воинство поделено на две армии, сражающиеся друг с другом. В этих небесных всадниках легко угадываются две метафизические силы – силы Добра и Зла, вступившие в битву над многострадальной Россией. Поначалу они видятся Носопырю в гротескном и карикатурном виде, и, будучи спящим, герой упорно пытается разгадать свой собственный волшебный сон. Весьма не случайно, что итогом этой попытки становится обретение *памяти*, того чистого состояния сознания, когда он был близок к истокам, близок к земле и семье: «Сейчас он вспомнил свое настоящее имя. Его ведь звали Алексеем, он был сыном набожных, тихих и многодетных родителей» (с. 4). И деревня не отвергает Носопыря, кормит, поит, оказывает уважение его возрасту, хотя, может быть, и недолюбливает за хитрость. С точки зрения «общедеревенской» философии, наверное, это выглядит примерно так: каждый человек, независимо от характера, образа мыслей и жизни, – это целый мир, созданный природой, сложный, неприкасаемый и неповторимый.

Все герои говорят о судьбе России, и все оказываются причастны к ее болям. Но не делится этот образ в романе и не принадлежит кому бы то ни было в отдельности. Белов не упрощает свою задачу, не ищет первых попавшихся «виноватых». В обстановке общей растерянности и тревоги дед Никита обладает наиболее сильной позицией: «Надо жить» (с. 136). Вспомним Олешу Смолина: «Была вина да вся прощена» [7]. Верен своей исторической памяти Иван Африканович. Не устает строить свою мельницу Павел Пачин даже тогда, когда становится очевидным, что ему уже не работать на ней. В этом их сила и, видимо, надежда писателя.

В. Белов в романе «Кануны» крупным планом, движением вглубь изображает полнокровную жизнь крестьянских семей во всех деталях и подробнос-

тях. Взгляд изнутри, из глубины самой народной жизни открывает нам мир крестьянских семей, трудолюбивых, самобытных, объединенных прочными историческими корнями. В понимании мира семьи, роли семьи в обществе В. Белов, как никто другой, близок русскому религиозному философу И. Ильину, который писал в книге «Путь духовного обновления»: «Человек рождается не только в недрах родины, но и в лоне семьи. Семья есть первая родина. Родина есть великая, национальная семья. Как соты пчелиные состоят из запечатанных ячеек с благоухающим медом, так жизнь народа состоит из семей: каждая ячейка отделена и запечатана, и все-таки все они вместе сращены в единство; в каждой ячейке свой мед, но из этих медов состоит единый мед целого улья. Разружьте ячейки – и вытечет мед, и распавшуюся вощину отдадут на переплавку...» [8].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Селезнев Ю. С разных точек зрения: «Кануны» Василия Белова. – М., 1991. – С. 31.
2. Белов В.И. Кануны: Хроника конца 20-х годов. – М., 1988. – С. 86-87. Далее ссыли на это издание с указанием страницы в тексте статьи.
3. Селезнев Ю. Указ. соч. – С. 41.
4. Куняев С. Все начиналось с ярлыков // Наш современник. – 1988. – № 9. – С. 180.
5. См.: Куняев С. Все начиналось с ярлыков // Наш современник. – 1988. – № 9. – С. 180-190; Кожин В. Самая большая опасность // Наш современник. – 1989 – № 1. – С. 141-180; Азадовский К. Личность и судьба Николая Клюева // Нева. – 1988. – № 12. – С. 177-188.
6. Романов А. А там, за дымом // Красный север. – Вологда. – 1990. – 5 мая. – С. 4.
7. Белов В.И. Избранные произведения: В 3 т. – Повести, рассказы. – М., 1983. – Т. 2. – С. 253.
8. Ильин И.А. О воспитании национальной элиты / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.Т. Лисицы. – М., 2001. – С. 477.

Л. Н. Ефимова

СКАЗОЧНЫЙ МИР КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮИСА («ХРОНИКИ НАРНИИ»)

«Хроники Нарнии» являются одним из последних произведений английского писателя-апологета К.С. Льюиса (1898-1963 гг.) и, по мнению многих зарубежных критиков (Ч. Уолш, П. Криффт, Дж. Сейер, К. Килби и др.), а также отечественных литературоведов (Н. Трауберг, С. Кошелев, Е. Ковтун и др.), представляет собой итог всех творческих, религиозных, философских исканий, своего рода фундаментальным трудом, апофеозом его художественной прозы, новаторством жанра и стиля.

Эта книга написана для детей, и в ней есть то, что его интересовало в детстве: далекие страны, где живут сказочные персонажи, говорящие животные и деревья, о которых он написал короткие рассказы, а к 12 годам стал уже автором истории о «Стране животных» с картой и цветными иллюстрациями. Писатель увлеченно рассказывает о своих первых творческих переживаниях в автобиографии «Настигнут Радостью» [1]. В целом, вся серия книг состоит из семи сказок. «Племянник Чародея» повествует о сотворении мира и о том, как зло проникло в Нарнию. «Лев, Колдунья и платяной шкаф» рассказывает о распятии и воскрешении. «Принц Каспиан» говорит о восстановлении истинной религии на месте искаженной. «Конь и его мальчик» рассказывает о призвании и обращении язычника. «Путешествие на край света» посвящено духовной жизни (в особенности Рипичипа). «Серебряное кресло» повествует о пришествии Антихриста (Обезьяны), конце света и последнем суде, именно так Льюис сам разъяснил содержание своих книг девочке Энн Дженкинс, написавшей профессору письмо [2].

История создания «Хроник» примечательна тем, что Льюис задумал написать книгу еще в начале второй мировой войны. Когда детей эвакуировали из Лондона, четверо поселились в доме писателя. Для маленьких детей дом казался огромным и, как впоследствии напишет сам Льюис: «Он казался им бесконечным, и в нем можно было совершить бесконечное количество открытий» <...> Дети отправились в путешествие по этому бесконечному дому в поисках открытий и приключений. «И вдруг <...> «Какой восхитительный старый шкаф, – сказала девочка. – Можно мне залезть внутрь и посмотреть, есть ли за ним какая-либо дверь». «Разумеется, можно», – ответил Джек. «Прекрасная мысль!» – подумал он про себя. – «Из этого может получиться интересная история. Я открою страну, которая находится за шкафом»» [3]. И Льюис действительно решил написать историю о четырех ребятах – Энн, Мартине, Розе и Питере, которых вывезли из Лондона из-за воздушных налетов и поселили в доме очень старого профессора, который жил в деревне. Однако, по независящим от писателя обстоятельствам, работа над книгой возобновилась только к концу 40-х годов. Дети, которых теперь звали Питер, Сьюзен, Эдмунд и Люси, находят путь в другой мир – землю, которую он назвал Нарния.

Писатель использовал и другие воображаемые картины, такие как «Королева на санях» или «Великолепный Лев». Некоторое время он не знал точно, о чем эта история. «Но потом, – говорил он позже, – возник Аслан <...>, я не

знаю, откуда или почему пришел этот лев». Но именно он явился центральной сюжетно-образующей фигурой всех сказок. В своем письме к девочке Кэрролл Льюис писал: «Имя я взял из «Тысячи и одной ночи». Так по-тюркски будет лев. Сам я произношу – Аслан. Разумеется, я имел в виду Льва из Колена Иудина» [4]. Как отечественные, так и зарубежные критики были убеждены в том, что златогривый Лев не кто иной, как образ самого Христа. А вот что думает по этому поводу священник Вадим Семчук: «Аслан – это притча, образ, который, конечно, нуждается в расшифровке. Когда, будучи уже священником, я прочитал впервые «Хроники Нарнии», у меня тоже некоторое время перед глазами стоял образ Льва <...>. Огромная заслуга Льюиса именно в том, что он сумел показать Господа (Великий Лев Аслан) как Личность, которая умеет любить, жалеть, плакать, поддерживать, но которую нельзя принудить» [5].

Что касается других персонажей 7 сказок, то некоторые из них взяты из книг, которые писатель любил читать в юности: разговаривающие животные Биатрикс Поттер, злобная королева из сказок Ганса Христиана Андерсена, гномы из старинных германских мифов, волшебных историй, а также существа из мифологии Древней Греции. Но в процессе чтения обращает на себя внимание тот факт, что все сказки насыщены библейской тематикой, что придает им неповторимое своеобразие и говорит о новаторстве Льюиса-сказочника. «Великолепный лев» играет важную роль в каждой истории: в «Племяннике Чародея» он дает жизнь Нарнии, во второй книге он наблюдает зло Белой Колдуньи, а в финальной части «Хроник» («Последняя битва») Аслан завершает историю Нарнии и ведет верных друзей к новому миру. Как заметил диакон Андрей Кураев, «седьмая книга «Хроник» ближе всего к нашей жизни, но труднее всего для восприятия современным человеком. И тем важнее в этой апокалипсической книге радость благовестия» [6].

Что же побудило Льюиса написать сказку на библейскую тему? Ответ на этот вопрос можно найти в одном высказывании писателя на тему детской литературы: «Я подумал, что в детстве такие книги, возможно, помогли бы мне самому не растерять веру. Почему так трудно испытывать к Богу или Христовым страданиям те чувства, которые, как нам говорят, мы должны испытывать? Думаю, именно потому, что речь идет об обязанности, и это убивает чувства. В детстве мне казалось, что о вере можно говорить лишь вполголоса, как в больнице. Что, если перенести все это в волшебную страну, подумал я, где нет ни витражей, ни воскресных школ? Может, тогда ребенок впервые увидит веру во всей ее мощи и устоит?» [7].

В знаменитой статье «Три способа писать для детей» Льюис рассказывает, как нужно и как не нужно писать для маленьких читателей. Порочный способ, по его мнению, заключается в том, чтобы давать детям то, чего они хотят. Второй способ может показаться похожим, однако, это сходство поверхностно. Это путь Льюиса Кэрролла и Джона Толкиена, которые, прежде чем написать свои знаменитые книги, рассказывают их детям. Конечно, и здесь дети получают то, чего ждут, но при таком живом общении невозможно придумать истории, которые детей позабавят, а самого рассказчика оставят равнодушным. И Кэрролла, и Толкиена Льюис очень высоко ценил и отдавал должное их высокому художественному дарованию.

Наконец, третий путь, который Льюис выбрал для себя: детская книга пишется тогда, когда именно в ней надлежащим образом могут быть выраже-

ны идеи автора. Для этого он и выбрал «самый подходящий жанр – волшебную сказку» [4].

Сказка как жанр впервые появляется в фольклоре. В истории литературы вслед за героическим эпосом выходит на первый план эпос библейский (Ветхий Завет). Он не очень отличается от эпоса греческого или скандинавского по однозначности событий, но автор, герой меняется. Сам жанр сказки тоже становится иным и перерастает в жанр литературной сказки. По определению филолога Е.И. Исаевой, «литературная сказка – жанр, в котором постоянно осуществляется исторически-изменчивое взаимодействие двух систем – фольклорной и литературной» [8]. Конечно, знак равенства между сказкой фольклорной и литературной ставить нельзя, но общие жанровые принципы изложения, видоизменения переходят из одной в другую. Содержание конфликта в сказке предопределено традицией – это столкновение добра и зла в предельно сгущенной и обобщенной форме. Неизменно и четкое размежевание позитивного и негативного начала, принципиальная невозможность их взаимопроникновения и непременно торжество справедливости в финале. Эта тенденция четко прослеживается во всех сказках «Хроник», где во главе со львом Асланом дети из земного мира (Сьюзен, Люси, Полли, Эдмунд, Питер, Дигори, Юстэс) вместе с говорящими животными и жителями волшебной страны Нарнии сражаются с Белой Колдуньей, и последователями языческого культа богини Таш, и с Обезьяном и в конечном итоге одерживают окончательную победу над врагами Аслана и Нарнии.

Перед героями «Хроник» страны Нарния Льюис ставит проблему нравственного выбора. Добро «восторжествует, но для этого должны собраться за одним столом и начать править страной четыре дитя человеческих – король благородства, король смелости, королева доброты и королева самоотверженности» [9]. Но победить зло могут только люди смелые, честные, бескорыстные, идущие на помощь друг другу. Писатель не только ставит проблему выбора, но и подсказывает ответ. Во всех книгах о стране Нарния это Лев Аслан, который появляется как раз в тот момент, когда маленький человек запутывается, помогает принять правильное решение.

Персонажи повестей К.С. Льюиса типичны и для народных сказок. Злая колдунья, волшебная палочка, гномы, ведьмы, оборотни, людоеды; мифические существа: тролли, фавны, кентавры, обращение к древней тайной магии. Все это создает неповторимую атмосферу сказки, где есть много чудесного. Необычность содержания, фантастика – непременная ее принадлежность, как однажды заметил известный ученый В.Я. Пропп, «сказка определяется тем, что ее эстетика основана на вымысле, нарочито подчеркнутым. Именно как вымысел. В этом вся прелесть сказки» [10]. Высказывание В.Я. Проппа, на наш взгляд, можно в полной мере отнести к «Хроникам Нарнии».

Конечно, в битве добра со злом в сказках побеждает добро. Но победа добра началась давно – с решения Люси спасти фавна мистера Тумнуса, с жалости Эдмунда к бельчатам. Родилась первая жалость, и первая проталинка появилась в Нарнии, а ведь до этого там уже много лет была зима и не праздновалось Рождество. О чем говорит изменение в природе? О главном, которое заключается в том, что необходимо победить стужу в своем сердце. Вот об этом без дидактики и нравоучения говорится в книгах Льюиса и особенно ярко выражено в «Хрониках Нарнии», именно с этой целью – проповедовать ненавязчиво, даже, может быть, развлекая, и пишет Льюис свои сказки.

Книги его действуют тем, что они не сразу выдают свою тайну: они проповедуют, но не наставляют. Читая эти книги в детстве, не все маленькие читатели осознают, что впервые на страницах этих сказок знакомятся с Христом, с Евангелием... Им нравится этот волшебный мир, его герои, нравится читать об этих странствиях и приключениях... И лишь впоследствии они догадываются, откуда берет начало тот свет, который наполняет собой весь объем мира Льюиса. Они написаны с любовью о книге Любви – о Евангелии» [3]. И в этом, на наш взгляд, большая притягательность и уникальность сказочного мира Клайва Стейплза Льюиса.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Льюис К.С. Настигнут радостью. Собр. соч. В 8-ти тт. – М., 2002. – Т. 7.
2. Письма Льюиса. Источник: <http://narnil@nm.ru/1letter.htm> letter
3. Бинхам Д. Клайв Льюис и его сказки. – СПб., 2001. – С. 119, 127.
4. Льюис К.С. Статьи о Нарнии. Собр. соч. В 8-и тт. – М., 2002. – Т. 6. – С. 334, 392-396.
5. Кравцова М. Чтобы сказка не кончалась. – М., 2004. – С. 181-182.
6. Льюис К.С. Статьи о Нарнии. Собр. соч. В 8-и тт. – М., 2002. – Т. 6. – С. 423.
7. Новицкий Е. Нарнийское благовестие, или Аслан и его писатель // Нарния. – № 2. – 2006. – С. 10.
8. Исаева Е.И. Жанр литературной сказки в творчестве Евгения Шварца. Автореф. канд. филол. наук дис... – М., 1986. – С. 7.
9. Льюис К.С. Лев, Колдунья и платяной шкаф. – М., 1978. – С. 111.
10. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М., 1976. – С. 87.

Ф.Х. Занукова

О РОЛИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ БАЛКАРСКОЙ ПРОЗЫ

Проблемы влияния фольклора на литературу, преемственности фольклорных традиций, их трансформации в художественной литературе всегда оставались в поле зрения литературоведения. Как отмечают многие исследователи (В.М. Гацак, У.Б. Далгат, К.Л. Зелинский, А.Х. Мусукаева, Ф.А. Урусбиева, З.И. Хубиева и т.д.), вопросы фольклоризма и мифопоэтического сознания наиболее актуальны для так называемых молодых литератур, где их влияние наиболее сильно. И это исторически оправдано.

«С фольклора *начинается* художественное развитие народов, но оно *продолжается* и *умножается* всем последующим движением искусства слова. По сравнению с фольклором у литературы *своё* особое *качество* и принципиальная специфика. Фольклор и литература – это ... две разные эстетические субстанции и поэтические системы. Между ними не только контакты, преемственность и взаимность, но и эстетическая, эволюционная *оппозиция*» [1: 18]. Оппозиция эта обусловлена множеством факторов, но главными, по всей видимости, являются форма и среда бытования.

У балкарцев, как и у многих других народов бывшего СССР, вплоть до Октябрьского переворота не было общенациональной письменности и, соответственно, они, за редким исключением, не имели возможности сохранять свои творения в письменной форме. Конечно, существовали энтузиасты-одиночки, издававшие статьи, очерки на русском языке (просветители Сафар-Али и Науруз Урусбиевы, Мисост Абаев, Басият Шаханов и др.), записывавшие свои стихотворения на родном языке, приспособившая арабскую графику (как, например, основоположник балкарской поэзии Кязим Мечиев), но они не могли изменить картины всеобщей безграмотности и не давали возможности говорить о сложившейся литературе. Функцию литературы до возникновения письменности в известной мере выполнял фольклор. В различных его жанрах концентрировался весь эстетический и этический опыт балкарцев и карачаевцев, их мировоззрение и философия, в них нашли отражение важнейшие исторические события, в них шлифовались и оттачивались художественные традиции. Именно поэтому в условиях, когда основная часть населения только приобщалась к грамоте и не была ещё знакома с творениями русской и мировой классической литературы, фольклор не мог не стать первым и важнейшим источником, главной опорой в формировании молодой балкарской литературы. И если истоком для формирования балкарской поэзии на первом этапе становятся народные песни и творчество немногочисленных «дописьменных» поэтов, то базой для формирования и развития прозаических жанров становятся традиции сказочной и несказочной прозы.

Для писателей и поэтов, заложивших основы балкарской литературы, 20-е – 30-е годы XX века были временем первых шагов, приобретения навыков литературного письма, учёбы и поиска средств художественного освоения действительности в её разных измерениях [2: 12]. В то же время они призваны были объяснить народу на доступном ему языке происходящие изменения, и

фольклор оказался здесь как нельзя кстати. Литературе этого периода присущи все наиболее очевидные формы фольклоризма: фольклоризм стилистически-речевой, фольклоризм поэтического строя произведения и фольклоризм социально-этнографический [3: 40].

Влияние фольклора на формирующуюся балкарскую прозу выражалось как в прямом заимствовании тем, сюжетов, композиции, так и в портретах героев, манере повествования, символике. Часто неумелое обращения авторов с фольклорным материалом шло в ущерб произведению. Например, герои делились только на отрицательных и положительных. Если персонаж изначально задумывался как отрицательный, то у него не было шансов «исправиться». Автор изображал его в противоположность положительному герою некрасивым, невоспитанным, алчным, ненасытным угнетателем народа, злодеем. Помимо явно положительных и отрицательных героев, существовал и третий тип персонажей – сомневающийся. Он в какой-то степени был единым типом выражения и отрицательного, и положительного персонажей: до момента исправления (часто искусственного, произошедшего по воле автора) персонаж изображается в большей степени как отрицательный, хотя и в несколько смягчённых красках, а после исправления уже как положительный (Бекир из одноимённой повести Б. Гуртуева, Марий из «Школьников» А. Ульбашева и др.).

Своеобразным шагом к преодолению чёрно-белой схемы описания персонажей стало произведение О. Этезова «Камни помнят», где главный отрицательный персонаж князь Адик описывается не как слабый, трусливый и физически непривлекательный, а как достойный противник, что, однако, не ослабляет, а, наоборот, усиливает нравственно-этическую характеристику положительных героев (Темирбаша и отважной шестёрки красноармейцев).

Заимствовались в это время не только фольклорные темы, сюжеты, символика, но и формы. В частности, С. Хочуев в своём творчестве разрабатывал форму *тауруха* (предания).

Таким образом, мы видим, что такие фольклорные элементы, как портрет героя, внешние черты которого подчёркивают контраст между положительным и отрицательным персонажем, эпизоды противостояния, характеристика героев, картины природы, составляющие психологическую параллель к переживаниям персонажа и своеобразный диалог, довольно органично вошли в первые прозаические произведения балкарской литературы. Иногда, правда, был и прямой перенос. Механическое перенесение фольклорных мотивов, форм, красок, тем и приёмов нередко шло в ущерб произведению, приводило его к фабульной инертности, констатации фактов. Это объяснялось неумением многих авторов творчески использовать богатые традиции устного народного творчества.

В годы Великой Отечественной войны внимание писателей вновь обращается к фольклорному наследию, что вполне объяснимо: в самые тяжёлые моменты своей жизни народ ищет совета и опоры в своём прошлом, в накопленном за многие века опыте.

Балкарская литература тех лет небогата прозаическими произведениями, особенно написанными на родном языке: Письмо-обращение группы балкарских писателей и поэтов к народу «Бабочка, ищущая смерти, бросается в огонь!», написанные на русском языке статьи и очерки К. Кулиева, небольшие рассказы на балкарском языке С. Хочуева «Капитан Гастелло», «Герои»,

«Разведчики» и Х. Кадиева «Мечь Темирбека», «Ефрейтор Палач и его приказ генералам», «Скорая смерть». Все они в той или иной степени связаны с национальным фольклором. Даже в Письме, написанном в форме возвания, мы находим пословицы, поговорки (Бабочка, ищущая смерти, бросается в огонь; Взбесившаяся собака бросается к реке; У муравьёв перед смертью крылья вырастают), традиционные эпитеты (немцы – чёрные мухи, бешеные псы, крылатые муравьи, жаждущие падали вороны). Здесь также проводится историческая параллель между героями прошлого и настоящего, будущего: «Если наши отцы в прошлом победили врага с железными вилами в руках, то мы – поколение, вооружённое новой советской военной техникой, – заставим врага исчезнуть с лица земли».

То, что героям Великой Отечественной войны довольно часто придавались черты богатырей, народных мстителей, не случайно: мироощущению того времени созвучны не только образы богатырей, олицетворявших мощь народа и защищавших его, но и способы создания героического характера по законам фольклорной поэтики (гиперболизация, богатырские подвиги, боевые эпизоды, идеализация и т.д.).

Традиционные средства и приёмы карачаево-балкарских юмористических и сатирических рассказов и сказок нашли применение в рассказах Х. Кадиева «Скорая смерть» и «Ефрейтор Палач и его приказ генералам», где он в иносказательной форме высмеивает главарей фашистской Германии.

Все эти приёмы, исторические ассоциации, фольклорные параллели призваны были углублять представление о героизме советских воинов. К сожалению, балкарская военная проза не успела дорасти до крупных эпических жанров – 8 марта 1944 года балкарский народ был выселен в Среднюю Азию, карачаево-балкарский язык, как и культура, оказался под запретом. Литература балкарцев на долгие 13 лет была официально упразднена и тем самым был нарушен естественный ход её развития. Фольклор опять занял место литературы, он явился «объединяющей, направляющей, поддерживающей народный дух силой» [4: 144].

В постдепортационный период и в последующие годы обращение балкарских писателей к фольклорному наследию стало более осознанным. Практически невозможно уже встретить прямые заимствования, они выглядели бы инородными, будучи внесёнными в художественное повествование искусственно. Фольклорные сюжеты, темы, символы, народные обычаи, обряды и т.д. в большинстве случаев органично вплетаются в тематическую, сюжетно-композиционную ткань произведения в виде вставных сюжетов, снов, бесед. Они становятся художественной почвой, на которой разворачивается изображение, и помогают глубже раскрыть психологию балкарского народа в целом или какого-то персонажа в отдельности. Углубляются и характеры, психологизм героев, они перестают быть односложными. Наглядны в этом отношении произведения таких авторов, как А. Теппеев, З. Толгуров, умело использующих богатые традиции родного фольклора.

Таким образом, период 20 – 30-х годов характеризуется наиболее частым прямым перенесением фольклорных методов художественного воссоздания действительности и характеров в письменную литературу без творческой переработки. В более поздние периоды обращение к фольклору становится более творческим и плодотворным. Фольклорные образы, приёмы, символы вы-

полняют определённые сюжетно-композиционные и эстетические функции. Становление таких литературных жанров, как рассказ, повесть, роман было подготовлено бытованием преданий, сказов, легенд, мифов, а персонажи народных анекдотов довольно органично вошли в прозаические произведения сатирического характера.

Исходя из вышеизложенного, можно с уверенностью сказать, что традиции устного народного творчества оказали значительное влияние на становление и развитие балкарской литературы. Фольклор является неисчерпаемым источником вдохновения и мудрости для тех, кто умеет им пользоваться.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гацак В.М. Роман и фольклор. Ион Друцэ «Время нашей доброты» // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. Сб. статей / Отв. ред. и авт. введ. У.Б. Далгат. – М., 1975. – С. 16–38.

2. Мусукаева А.Х. Северокавказский роман. – Нальчик, 1993. – 191 с.

3. Гамзатов Г.Г. Взаимодействие литературы и фольклора: проблемы и суждения // Взаимосвязи фольклора и литературы народов Дагестана. – Махачкала, 1986. – С. 7–41.

4. Очерки истории балкарской литературы. – Нальчик, 1981. – 400 с.

МИФОЛОГИЯ И ИМПРЕССИОНИЗМ В РАССКАЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА «ПОЛКОВНИК РОЗОВ»

Миф, по определению А. Ф. Лосева, – это особый синкретический способ осознания мира и себя в нем первобытным человеком. В основе мифа, как известно, единство между словом и делом, синкретизм ритуала и словесного текста. «Все... условно трактованное в аллегории, метафоре и символе становится в мифе действительностью в буквальном смысле слова, то есть действительными событиями и во всей своей реальности существующими субстанциями». В ранних рассказах Б. К. Зайцева реальный и мифологический пласты не просто сосуществуют: реальный план невозможно понять без мифологического. Такое наложение древних мифологий, фольклора, религий и философий вносит вневременный смысл в нерасчлененную повседневность, приобщает ее к вечности.

В рассказе «Полковник Розов» (1907), где безраздельно господствует субъективное авторское начало, определяющим является мотив света. Правы те, кто видит во всем этом пантеистическое преклонение перед мирозданием. Но не правы будут и те, кто не разглядит здесь признаков мироощущения, воспитанного христианством. Достаточно прочесть 148 и 150 псалмы или вспомнить воскресные прокимны, включающие строки тех же псалмов и поющиеся во время полиелея, т.е. в кульминационный момент всеобщего бдения. «Всякое дыхание да хвалит Господа. Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утверждении силы Его» – это полиелейный возглас диакона перед чтением Евангелия. А это уже Псалтырь: «Хвалите Господа с небес, Хвалите Его в вышних... Хвалите Его зверие и вси скоти, гади и птицы пернатые: царие земстии и вси людие, князи и вси судии земстии, юноши и девы, старцы с юнотами» (Пс. 148, ст. 1-4; 7-12). «Всякое дыхание да хвалит Господа!» – это уже последний стих 150 псалма, а следовательно, всей Псалтыри – самой «востребованной» в русском православном обиходе книги Священного Писания.

Однако ликующие «зверие и вси скоти», «юноши и девы, старцы с юнотами» (Розов с «голопузыми» мальчишками!) – это скорее обитатели Золотого века человечества, не ведающие греха, не обремененные избытком познания, в том числе и религиозного. Не случайно из общего, восторженно-благодного контекста ничуть не выбиваются далекий визг девок, которым Петька «не дает спуску», и желание приказчика и сыровара «на деревню пройтись», так как там «вечером относительно прекрасного полу превесело бывает-с». Даже когда ощущается очевидное присутствие некоей Надмирной Силы, оно лишено какой-либо конфессиональной определенности: «...Точно некто тихий и великий стоит над нами, наполняя все собой и повелевая ходом дальних звезд» (1, 70).

Даже когда в тексте проскальзывает маркированное, церковно-обиходное слово, оно в общем «пантеистическом» контексте приобретает если не иное, то, во всяком случае, дополнительное значение. Опьяненному ароматным воздухом летнего вечера («не липы ли цветут»), рассказчику «хочется мчаться по ветру, в дивном забвении, дальше, дальше, в эти страны *благорастворения*». Выделенный церковнославянизм очевидным образом позаимствован из литур-

гического обихода, из так называемой великой ектеньи, одно из прошений которой звучит следующим образом: «О *благорастворении* воздушных, об изобилии плодов земных и временех мирных Господу помолимся».

С одной стороны, герои пребывают в условиях предельно полного осуществления молитвенного пожелания: о состоянии воздушных говорить излишне, «плоды земные» в изобилии представлены на каждой странице – герои постоянно трапезничают, «времена» представлены совершенно мирные – и об этом чуть позже. С другой стороны, «благорастворение», представленное в рассказе, заходит гораздо дальше...

Первопричиной всего происходящего в рассказе является свет и главный его источник – солнце, которое «дай Бог ему здоровья, растопило воздух». Неожиданной здесь выглядит и здравица в честь светила (абсолютно неуместная как в устах христианина, так и пантеиста), и отводимая светилу роль. Солнце здесь не просто бездушный источник света и тепла, не языческое верховное божество, а скорее... печник, которому и здоровья хочется пожелать за достойно выполненную работу. Вот солнце и «растопило воздух» подобно тому, как «растапливают» печь или «протапливают» дом.

Но это не единственное значение слова. Угадывается здесь еще одно: «растопило» – в смысле растворило, «благорастворило», если следовать словопотреблению автора. Растворило и время, и пространство. Мир, явленный в рассказе, выглядит довольно странно даже с учетом его соотношенности с Золотым веком... Начиная с того, что «сумасшедший» Джон, «даже и не он», т.е. не кобель, «а сучка сеттер». Почему так, отчего породистой, кровной собаке в нарушение всех кинологических предписаний дают столь неподходящее имя, автор не объясняет. Объяснение приходит из мифологии и философии – классической и отчасти современной В. К. Зайцеву.

В мифологии практически всех народов наиболее архаичные божества совмещали в себе признаки сразу двух полов. Представление, основанное на убежденности в том, что, «поскольку в божестве сосуществуют все атрибуты, следует ожидать, что в нем получают выражение более или менее отчетливым образом и оба пола», определяется понятием «андрогинизм». Миф о божественной андрогинии продуцировал мифы об андрогинии человеческой: согласно многим религиозным традициям, первочеловек, прародитель, был гермафродитом, что, в свою очередь, являлось выражением его «совершенства и самодостаточности». Миф об андрогинах упоминается у Платона (диалог «Пир»), согласно которому андрогинии являли собой еще один, третий, помимо мужчин и женщин, пол, совмещающий в себе признаки как тех, так и других: «...сам он (пол) исчез, и от него сохранилось только имя, ставшее бранным, – андрогинии». О «восстановлении целостности человеческого существа» грезил современник Зайцева и его ближайший учитель Владимир Соловьев – когда называвший чаемое состояние «истинным андрогинизмом» («Жизненная драма Платона»), когда обходившийся без употребления этого понятия («Смысл любви»). М. Элиаде настаивал, что воспоминания об этом мифе долгое время сохранялись в ритуалистике различных народов, в частности, в практике обрезания, а в предельно редуцированном виде – в ритуальном «обмене одеждой» между мужчинами и женщинами, который символизировал их приобщение «к райскому состоянию “первобытного человека”».

В райском состоянии пребывают и герои Зайцева... Достаточно вспомнить,

что в рассказе осуществляется и второе ектийное пожелание – «о временах мирных». Здесь нет места никакому насилию, кровопролитию, смерти. Это тем более удивительно, что собрались герои ради охоты – узаконенного, признаваемого безобидным, но всё же убийства. Благодушные герои («на сердце весело и несерьезно до последней степени»), бродящие по лесу с ружьями за спиной, нисколько не расстраиваются, что они «проспали» тетеревов... Бисмарк, «кобелище четырехугольный», выискивает по всем правилам охотничьей науки птицу, поднимает ее на крыло, прикивает к земле в ожидании выстрела, но... обманывается в своих ожиданиях: «Мы не стреляем. Мы смотрим, как легко и вольно уносится *милая* птица в июльскую мглу...». Кажется бы, единственно возможное в этой ситуации чувство охотников – досада, однако реакция – прямо противоположная: для них улетающая прочь птица – *милая*.

Мысль о «временах мирных» подхватывает и развивает Розов: «Ду-шка, война вздор; самое лучшее в войне – домой ворочаться и пенсии ждать. Наилучшее-с». – Слышать подобное из уст военного человека, реально участвовавшего в боевых действиях («Я-то думал, десятка три турков на своем веку укокошил»), столь же странно, как и созерцать умильно взирающих на улетающую птицу охотников.

Однако для того «райского состояния», в котором пребывают герои Зайцева, чисто мифологический контекст представляется слишком серьезным. Не забывая о мифологии, в данном случае уместно вспомнить о сюрреализме или импрессионизме, когда образы вырастают из случайных ассоциаций или впечатлений. В рассказе много кажущегося, мнимого... Джон, носящий имя, не соответствующее его половой принадлежности, в своей «мнимости» не одинок. Розов, как оказывается, мнимый полковник – «все-то капитан-с», «просто капитан в отставке». Кто-то из героев настаивает на существовании «зеленых псов»... Голова героя-рассказчика «чуть затуманена», не в силах сдержать своего восторга он бесцельно палит из ружья («раз, раз, так, на воздух, с добрыми намереньями, в честь неба, солнца...»), и это, с одной стороны, вызывает обеспокоенность Розова («Голубушка,.. на счет головы у вас как?»), а с другой, объясняет импрессионистскую «затуманенность» взора рассказчика, позволяющую ощутить себя «в тени раскидистого баобаба», или ассоциировать мнимого полковника с героями Купера. Причем ассоциации вполне случайны и никак не мотивированы: Розов может казаться «похожим на высокий четырехугольный крест или на Соколиного Глаза» одновременно. Сопряжение сравнений не только неожиданное, но случайное, необъяснимое, почти неуместное. Точно так же, как и допускаемое полетом фантазии рассказчика появление на деревенской улице стада диких ослов или бизонов. Если в первом случае актуализируется «высокий», библейский контекст, побуждающий вспомнить о «стадах Авраамовых», то во втором случае – это все тот же Купер и воспоминания, навеянные чтением его романов. Имеет место контаминация контекстов, когда в «растворенных» («благорастворенных»), утративших всякие рубежи и границы, времени и пространстве смешиваются эпохи – мифологическая, историческая, условноисторическая (романная), профанная (повседневная) – и территории – от библейского Междуречья до куперовских дебрей Северной Америки. Случайность, немотивированность отмеченных смещений и совмещений и побуждает вспомнить об импрессионизме, который очевидным образом проявляется в рассказе, причем в ущерб мифологии.

Быть может, и без ущерба для мифологии, но и главные персонажи рассказа – Солнце и Свет – также располагают к разговору об импрессионизме. «Вот открываю глаза, и во все щели струями свет, свет!.. Тянет огненный бриз... Волосы заструятся по ветру назад, как от светлого, плывучего тока. О, солнце, утро!» (1,72). Светопись Зайцева исключительно разнообразна и прихотлива не только потому, что для каждого времени суток «выставляется» особая «подсветка», но и потому, что солнце – не единственный у него источник света. Светоносна сама фамилия заглавного героя – автор настойчиво подводит к соответствующему впечатлению... Свет изливается сквозь колосники раздуваемого самовара, заставляя светиться «розовую со сна щеку»... Розова. И это не единственный пример светописи и одновременно игры слов: «розовый отблеск» (1,73) будет покоиться на «сухоньких чертах» мнимого полковника в часы его утреннего сна. Свет изливают «садовые подсвечники» во время позднего ужина в беседке. «Свет фонаря» высвечивает «редиски», сидящие «в теплой земле, все распаренные слегка и нежно-розовые». Свет на сыровара Бирге исходит его собственная, «сыроварская звезда»: «Ее тонкие лучики отсвечивают в его лысине, а другие обтекают все филистерское тело, брюхо, – но ничего, не стыдятся» (1,72). Вряд ли уместны в данном случае попытки мифологического или архетипического истолкования, вполне можно, как представляется, ограничиться и сугубо искусствоведческим, выявив в рассказе признаки импрессионистской светописи.

Таким образом, мифологемы, используемые Б. К. Зайцевым, наполняются в рассказе новым смыслом, существенно влияют на поэтику, характер миромоделирования произведения, его композицию и стиль.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь и далее произведения Б. К. Зайцева цитируются по изданию: Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 т. – М., 1999. – Т. 1.
2. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 444.
3. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999. – С. 382.
4. Там же. – С. 385.
5. Платон. Федон. Пир, Федр, Парменид. – М., 1999. – С. 98.
6. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. Т. 2. – М., 1990. – С.619.
7. Там же. – С. 513.
8. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999. – С. 38.

ДУХОВНАЯ ПОЭЗИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

В данной статье нами будет предпринята попытка рассмотрения духовной поэзии как единого течения в современном литературном пространстве.

В 1970-е годы в искусстве намечается перелом в способе освоения художественной действительности. В литературе это переосмысление оформилось в рамках «второй культуры». Литература «второй культуры» противостояла действительности не только авангардной прозой или поэзией, но, как пишет С. Стратановский, «во “второй культуре”, особенно в 1970-е годы, были сильны религиозные христианские тенденции, чуждые авангардизму» [1]. Начиная с 1970-х годов можно отсчитывать возрождение и зарождение духовного течения современной русской поэзии.

В 1970-е годы художниками ясно ощущался духовный кризис. Поиск выхода из сложившейся ситуации отразился в творчестве многих поэтов этого периода и привёл к возрождению духовной поэзии как совокупности фундаментальных аксиологических и эстетических устремлений. Вполне закономерно выделить духовное течение в современной лирике наряду с авангардным, концептуальным, ироничным, «метафоричным» течениями. Особенностью данного течения является его непрограммность. Духовные поэты не выдвигают манифестов, позволяющих как-то обособить направленность их творчества, но говорят о закономерных тенденциях сакрализации словесности и, шире, искусства. Лирику большинства поэтов можно отнести к особому мистическому реализму, высвечивающему сквозь земные реалии потусторонние сущности. Характерно, что в духовной поэзии приобретает особое значение мотив предопределённости, неизбежности всего происходящего: «...Случается только то, // что должно случиться» [2]. Мистический реализм пронизывает лирику О. Николаевой, позволяющей сквозь бытовые предметы (стирку белья, магнитофон, видеокамеру, накладывание макияжа) видеть отблеск иного мира.

В истории современной духовной поэзии, на наш взгляд, следует выделить два периода. Первый период – время 1970–1980-х годов, когда создавали свои произведения С. Аверинцев, З. Миркина, Вениамин Блаженный (хотя писать стихи начал ещё в 1940-е годы), О. Седакова, О. Николаева, Ю. Кублановский, иеромонах Роман, О. Охупкин, Е. Шварц, В. Мамонов, арх. Иоанн (Экономцев), А. Сопровский, Б. Лихтенфельд и другие. К этой же группе следует отнести творчество А. Солодовникова, который, несмотря на то что начал писать ещё в 1920-е годы, стал известным именно в период 1960–1980-х годов, когда два его машинописных сборника «Слава Богу за всё» и «Дорога жизни» были распространяемы в самиздате. Стихи Солодовникова оказали огромное влияние на неподцензурную поэзию.

Наряду с этими именами в 1990-е годы наблюдается появление «второй волны» (начинается второй период) духовной поэзии, включаются в литературный процесс (впервые или в новом качестве) и новые поэты: Н. Карташова, инок Всеволод, протоиерей Олег (Логвинов), В. Щадрин, Ю. Кузнецов и другие. Однако вместе с появлением новых имён можно говорить и о смене худо-

жественного ориентира в духовной поэзии, о различии текстов, написанных в период несвободы внешней и невозможности исповедничества и в годы относительного «благополучия» в области исповедания веры и отношения к традиционной аксиологии.

Основу духовного течения современной поэзии, на наш взгляд, составляют поэты, начавшие писать в 1970–1980-е годы. В этот период заметна тенденция соединения индивидуального опыта богообщения и стремления к Его познанию с помощью церковного языка.

Духовная поэзия, прежде всего, ориентирована на дух человека и Бога, на достижение синтеза этих двух начал. Понятие «духовная поэзия» в современной литературе широко. Ю. Шрейдер, говоря о духовной лирике, так определяет её: «Духовная поэзия – это не эстетическое выражение личной связи с Богом, но поэтическое средство осуществить эту связь... В духовной поэзии эстетический момент (а без него исчезла бы поэзия) не самоцелен, но служит тому, чтобы облегчить адресату вхождение в молитвенное состояние» [3]. В этих строках говорится о двух важных составляющих духовной поэзии: эстетической (художественной) и мистической (религиозной). Именно на их пересечении рождается феномен духовной лирики. Цель поэзии – при совершенстве формы – становится невольной молитвой, поскольку источник у них один. И. Бродский отмечал, что «стихотворение, в конечном счёте, приводится в действие тем же самым механизмом, что и молитва» [4]. З. Миркина пишет о таком назначении искусства слова: «Поэзия... О, где она гнездится? / В каких высотах свой возводит дом? / Слетая к нам мерцающей Жар-птицей / Или легчайшим золотым дождём?.. / Встающая из облака и пены, / Светящаяся в непроглядной мгле, / Поэзия, о будь благословенна! – / Господень Вестник на немой Земле» [5]. Она же вспоминает слова художника В. Казьмина о том, что каждая картина стремится стать иконой, каждое стихотворение – молитвой, каждое здание – храмом. Имплицитно русское искусство тяготеет к иконичности, что отражается в творческом стремлении соприкоснуться с бесконечным бытием Бога.

Основными темами современной духовной поэзии становятся сакраментальные философские вопросы жизни, смерти и бессмертия, характера истории, категории пространства и времени, странствия, творчества и роли поэта. Каждая из этих тем по принципу дериватов разделяется на ряд подтем. Так, категория *пространства–времени* на практике реализуется темами истории и странничества; тема *жизни–смерти* – темой времени и вечности, и всё, безусловно, влияет на лирического героя.

Для духовной литературы сохранение лирического героя было важно, поскольку это приводило к гуманизму в христианском его осознании. Не просто сохранение, но принципиальное возвращение к традиционному его пониманию как «способу раскрытия авторского сознания», «как чётко очерченной фигуре или жизненной роли, как лицу, наделённому определённой индивидуальной судьбой, психологической отчётливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика» [6]. В духовной поэзии и не могло быть иного отношения между поэтом и его героем: именно такой герой способен передать неповторимый опыт поэта и минимально сократить дистанцию между ним и читателем.

Кроме основных тем, духовную поэзию объединяет ряд сквозных образов. Чаще всего онтологически-мировоззренческими образами для большинства

поэтов становятся абстрактные понятия, относящиеся к этико-эстетической и аксиологической сфере. Такими субстанциональными понятиями оказываются явления света, тишины, креста, красоты, духа. В большинстве случаев духовные поэты стараются избегать концентрации религиозно-онтологической лексики и вносят сакральную семантику в обыденные явления. Даже вроде чисто физическое явление «свет» рассматривается в рамках библейской, святоотеческой, мистической традиции. Не случайно О. Николаева пишет «Гимн свету», который соотносится со всеобщим завершением: «Слава Тебе, показавшему нам свет». Именно это «волновое, физическое» явление находит отражение в творчестве практически всех духовных поэтов. Категория света становится визуальной доминантой в лирике Миркиной, о. Романа, Кублановского. Также сквозным образом всей духовной лирики становится явление тишины. Тишина и безмолвие достигаются путём невероятного напряжения внутренней силы, они не пассивны, а деятельны: «Блажен, кто, наполняясь тишиной // И внемля ей благоговейным слухом, // В обыденном постигнет мир иной – // Дыханье созидającego Духа» [7]. Замолкнуть – это значит найти дорогу к себе и своему творчеству.

При осмыслении проблемы современной духовной поэзии возникает вопрос о традиции. Закономерным представляется наследование современной духовной поэзии непосредственно Священному Писанию, древней словесности, опыту церкви, народному верованию. Прямая преемственность, на наш взгляд, была утрачена с политическими катаклизмами и развитием новой советской литературы. Современная духовная поэзия – открытая система. Более того, современная литература, если рассматривать её в эволюционном срезе, невозможна без обращения к опыту прошлого. В то же время в лирике современных поэтов улавливается влияние предыдущей литературной традиции, творчества поэтов XIX и XX веков. Это продолжение диалога с ними в тех вопросах, которые заново актуализировала современность.

В духовной поэзии изменяется (по сравнению с литературным процессом, внутри которого создавались эти стихи) отношение к слову. Вспоминается «Слово» Н. Гумилёва, где проблема потери сакральной семантики поставлена с предельным трагизмом. Современной поэзии свойственна онтологизация слова, находящаяся в традиции христианской культуры, поскольку христианский космос словесен. Поэзия призвана освободить энергии Логоса, служить своего рода проводником между миром горним и дольным. Не случайно Кублановский пишет: «Судьба стиха – миродержавная, / хотя его столбец и краток...» [8]. В связи с этим символично понимание роли поэта как гида и переводчика с языка молчания в творчестве О. Седаковой. Это же свойственно и Л. Миллер, которая говорит о переводе с родного на родной язык. З. Миркина также размышляет о небесном языке: «Ведь Бог есть то таинственное Слово, / В котором меркнут все твои слова. / Да, все слова линяют год от году, / Приблизясь к роковому рубежу; / А это Слово просит перевода / И я Его всю жизнь перевожу» [9]. Вообще проблема коммуникации, невозможности понять друг друга занимает не последнее место среди размышлений современных поэтов.

В современной лирике вновь звучит тема странничества по земному пути. Человек, следуя словам апостола Павла («Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» [Евр. 13:14]), ощущает себя странником, пилигримом, стремящимся домой, в Небесное отечество. Так, Ю. Кублановский выбира-

ет образ путешественника и паломника в жизни, а Вениамин Блаженный – юродивого бродяги, не имеющего своего угла на земле, колесом катящегося по жизни: «Я живу в нищете, как живут скоморохи и боги, / Я посмешищем стал и недоброю притчей для всех, / И кружусь колесом по моей бесконечной дороге, / И лишь стужа скрипит в спотыкающемся колесе» [10]. Это усиливает особенное внимание к явлению юродства. Вениамин Айзенштадт выбирает себе не просто псевдоним, но имя некой сущности – Блаженный. О юродстве размышляют Кублановский, Николаева, о. Роман. Причём, если для героя Вениамина Блаженного в образе «блаженного» совмещаются два полюса девиантного поведения – скоморошничанье и юродство, – то для остальных поэтов отрицательные коннотации теряют значение и высвечиваются только положительные.

Современная духовная поэзия – явление не маргинальное, а закономерно отражающее изменения времени в восприятии мира. Это течение современной лирики, возвращающее фундаментальные мировоззренческие вопросы в литературу. Несмотря на намеренную камерность и приглушённость, это течение занимает не последнее место в современном литературном процессе. Оно является своего рода катализатором, сквозь который проходят токи сакральной энергии, соединяющиеся в творческом акте. В то же время она противостоит авангардной и постмодернистской модели мира, являет отблеск инобытия и пытается донести этот свет до читателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Стратановский С. Религиозные мотивы в современной русской поэзии // Волга. – 1993. – № 6. – Ст. 3. – С. 145.
2. Николаева О. На корабле зимы: Стихи. – М., 1986. – С. 40.
3. Шрейдер Ю. Свет глубин. Духовная поэзия Зинаиды Миркиной // Литературное обозрение. – 1990. – № 11. – С. 43.
4. Бродский И. Послесловие // Кублановский Ю. С последним солнцем. – Paris, 1983. – С. 364.
5. Миркина З. Нескончаемая встреча. – М., 2003. – С. 58.
6. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 185.
7. Роман (иеромонах). Внимая Божьему велению. – Минск, 2000. – С. 358.
8. Кублановский Ю. Число. – М., 1993. – С. 274.
9. Миркина З. Из безмолвия. – М., 2005. – С. 323.
10. Блаженный В. Стихотворения. – М., 1998. – С. 99.

О.А. Медведева

**КОНСТРУИРОВАНИЕ «ПРОЧНОГО СЮЖЕТА
ПО ЗАКОНАМ ЗАПАДНОГО МАСТЕРСТВА»
(ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЗОДА ИЗ РОМАНА ГЮГО
«ОТВЕРЖЕННЫЕ» В «РАССКАЗЕ О ПРОСТОЙ ВЕЩИ»
ЛАВРЕНЁВА)**

«Рассказ о простой вещи» (1924) Лавренёва – повествование о революции, о большевистском подполье, о человеческой совести. В центре верный делу партии чекист Дмитрий Орлов. Герой Лавренёва твёрд, решителен и непримирим в борьбе с классовыми врагами, но не может принести в жертву революции жизнь невинного человека. В образе Орлова отразилось «трагическое противоречие эпохи, противоречие между гуманностью по отношению к отдельной личности и революционной суровостью, продиктованной интересами миллионов» [1, 13]. Действуя в момент разрушения прежнего миропорядка, когда вечные жизненные ценности сменяются духовной пустотой и неоправданной жестокостью, герой рассказа остаётся верен нравственным законам человеческого бытия.

Внимательное чтение «Рассказа о простой вещи» убеждает в том, что между этим произведением Лавренёва и одним из эпизодов романа В. Гюго «Отверженные» (1862) существует сюжетная перекличка. Имеется в виду эпизод, в котором Жан Вальжан, главный герой «Отверженных», решает сдаться властям, открыть своё подлинное имя правосудию. Совершить этот благородный поступок его заставляет известие о том, что вместо него арестован невинный человек.

Лавренёв в автобиографии (1932 г.) пишет: «Первые мои вещи были сознательным ходом по линии опыта конструирования прочного сюжета по законам западного мастерства» [2, 650]. Думается, что сюжетно-композиционное мастерство Гюго привлекло внимание начинающего советского прозаика. Названный пласт романа, изобилующий мелодраматическими поворотами в судьбе главного героя, стал той школой поиска собственных средств выразительности, которые войдут в арсенал художественных завоеваний Лавренёва.

Если Гюго интересна общечеловеческая проблематика, то Лавренёв, повествуя о гражданской войне и революции, исследует, как переосмысляются вечные вопросы мироздания в переломный период русской истории. Различается также жанр анализируемых произведений. Лавренёв, создавая рассказ, учитывает жанровые особенности избранной им формы. Он обнажает внутреннюю суть личности Орлова в одном поступке, тогда как жанр романа предполагает пространные экскурсы в мир души Жана Вальжана. Остановимся подробнее на сопоставлении художественных решений Гюго и Лавренёва.

В обоих произведениях герои, стараясь быть неузнанными, выдают себя за других людей. Так, у Гюго Жан Вальжан стремится скрыть своё настоящее имя и прошлое. Став мэром города Монрейля-Приморского, уважаемым гражданином, бывший каторжник Жан Вальжан нарекается господином Мадленом.

В рассказе Лавренёва чекист Дмитрий Орлов вынужден выдавать себя за иностранца во имя интересов дела революции. Как и Жан Вальжан, он вне закона. Работая на красное подполье, Орлов живёт под именем французского коммерсанта Леона Кутюрье. Под видом беззаботного простодушного парижанина он собирает для ревкома сведения о белой армии, ожидая, когда город вновь займут красные части.

В обоих произведениях главные герои узнают, что вместо них арестован другой человек. В «Отверженных» господину Мадлену сообщает о том, что «настоящий Жан Вальжан нашёлся» [3, 235], полицейский надзиратель Жавер. А в «Рассказе о простой вещи» о «поимке палача чекиста Орлова» [4, 128] Леон Кутюрье узнаёт из газетной заметки. Главные герои рассматриваемых произведений стремятся выручить своих незадачливых «двойников». В романе таковым становится старик Шанматье. В этом выходец из бедного люда, работавшем то подрезальщиком деревьев, то тележником, острожники опознают каторжанина Жана Вальжана. Судьба Шанматье, попавшегося на краже яблок, predetermined. Если Шанматье был пойман с веткой яблони в руках, то невиновным «двойником» Орлова является крестьянин Емельчук, приехавший из Юзовки. Подобно Жану Вальжану, главный герой Лавренёва эмоционально откликается на трагедию незнакомого человека. Решимостью и даже яростью наполнены отрывистые предложения в конце пятой главы, заканчивающиеся отточием: «Пальцы в кулак... Газета комком... Ноги влипли в асфальт» [4, 129]. Решение пойти «сдаваться в белую контрразведку» [4, 129] представляется ему несомненным. Орлов объявляет о своём решении Семенушину, товарищу по подполью. Сталкивая двух чекистов, Лавренёв противопоставляет различные системы ценностей. В отличие от Орлова, его оппонент называет арест невиновного человека «счастливой непп-предвиденностью», полагая, что теперь Дмитрий может продолжать порученную партией работу, не опасаясь за собственную жизнь.

В отличие от Семенушина, Орлов очень тяжело переживает поимку своего «двойника». Эта экстремальная ситуация помогает Лавренёву открыть читателям новую грань характера главного героя, который не только предан делу партии, но и обладает крепким духовным стержнем, старается жить по закону человечности. Орлов не скрывает своего мнения, оценивая арест Емельчука как нечто страшное. Его реплики полны напряжённого чувства. Страстность и патетика речи Орлова раскрывают сложность его внутреннего мира, в котором нравственные вопросы не предаются забвению. Орлов пытается докричаться до Семенушина: «– Подожди! Случилось страшное! Вместо меня, дурацкой ошибкой, роковым сходством, приведён к смерти человек. Не враг – не офицер, поп, фабрикант, помещик, а мужичонка. Один из тех, для кого я же работаю. Может ли партия избавить меня от опасности ценой его смерти? Могу ли я спокойно перевесить чашку весов на свою сторону?» [4, 130].

До конца осмыслить и внутренне принять свой выбор пытается герой Гюго. Ведя диалог с совестью, он говорит с Богом. Мотив добровольной утраты свободы становится основным мерилем его нравственной высоты. Автор в главе «Буря в душе» углубляется во внутренний мир своего героя, показывает человека, склонного к самоанализу. Мучительная мысль открыть своё имя и сесть в тюрьму, освободив Шанматье, спустя некоторое время исчезает, герой пребывает в сильном смятении. Он осознаёт, что «ему нанесён жестокий удар»

[3, 251]. Жану Вальжану представляется, что он «скользит <...> по откосу, на самом краю бездны» [3, 254]. Размышляя, он пытается уверить себя в том, что Шанматье «попал в беду» по воле провидения. Бывший каторжник отдаёт свою жизнь и судьбу другого человека, своего «двойника», во власть всевышнего, восклицая «пусть всё вершит Господь!» [3, 255]. Продолжая «мрачный диалог», Жан Вальжан вспоминает о стремлении «спасти не жизнь свою, но душу» [3, 256]. Ради этого он готов принести себя в жертву – «освободить мнимого Жана Вальжана и выдать настоящего!» [3, 257].

Опираясь на сюжетную линию Гюго, Лавренёв насыщает её иным содержанием, расставляет другие акценты. Если Жан Вальжан принимает своё решение через раздумья, через муки совести, то Орлов, сопереживая крестьянину, переходит от слов к делу, стремится «узнать до конца... возможность устроить побег» [4, 152]. В отличие от Жана Вальжана, Дмитрий – человек поступка, «до дерзости смел» [4, 152]. Чтобы «узнать, где сидит этот лопухий» [4, 152], Орлов идёт на отчаянный шаг. Под маской Леона Кутюрье чекист знакомится с контрразведчиком. Начиная действовать, Орлов забывает о своём импульсивном решении сдаться в плен. Если в романе Гюго известие о том, что задержанный Шанматье может оказаться на каторге, рождает борьбу светлого и тёмного начал в душе Жана Вальжана и автору важно показать нравственный путь героя к праведной развязке, то в рассказе Лавренёва внимание читателей сосредоточено на действиях Орлова. Нравственные вопросы, поставленные Дмитрием в главе «Диалог», решены в духе революционного времени. Личностные переживания не имеют права на существование, они вычеркнуты. Их заменяет служение общему делу партии. Герой Лавренёва в конце рассказа, противопоставляя личному общественное, признаётся в том, что его «интересует не <...> личность, а наше дело» [4, 162].

Не совпадают также жизненные цели героев Гюго и Лавренёва. Так, Жан Вальжан хочет «стать честным и добрым», «быть праведником» [3, 256]. Он понимает, что «может стать праведным перед лицом бога, только опозорив себя в глазах людей» [3, 257]. Ради своей цели преступник готов лишиться репутации почтенного гражданина, живущего счастливо, потерять уважение восхищающихся им горожан.

Герой «Рассказа о простой вещи» преследует иную цель. Он живёт, рискует собой ради воплощения идеалов революции. Орлов стремится «выполнить порученное <...> партией дело» [4, 162]. Раскрывая «свою психологию» белому офицеру Тумановичу, чекист говорит: «Жил для партии и умру для неё» [4, 162]. И перед лицом смерти Дмитрий Орлов не принадлежит себе. Он пытается искупить ценой собственной жизни совершённую ошибку, нанести «удар по <...> гниющему миру» [4, 162] врагов революции. Опираясь на сюжетную линию Гюго, Лавренёв вносит в свой рассказ важные смысловые смещения. Так, если в «Отверженных» Жан Вальжан пытается разрешить дилемму («остаться в раю и там превратиться в демона или же вернуться в ад и стать там ангелом» [3, 266]), то на долю героя Лавренёва не выпадает подобного испытания. Автор исключает ситуацию «или... или» из своего сюжета. Только однажды Дмитрий Орлов спрашивает себя, может ли он перешагнуть через человека, спасая свою жизнь. В этом вопросе для Орлова изначально нет альтернативы. Своим поступком он доказывает, что не способен «спокойно перевесить чашку весов на свою сторону» [4, 130]. И если Орлов отказывается от добровольной утра-

ты свободы, то он остаётся верен своему нравственному выбору – помочь невиновному человеку. «Выполняет свой долг» [3, 312] и Жан Вальжан: Шанматье обретает свободу. Размышляющий наедине с собой герой Гюго осознаёт, что «истины можно отыскать в глубинах человеческой мысли» [3, 262]. К этому умозаключению романист ведёт его через духовное испытание выбором. Жану Вальжану суждено преодолеть не только внутренний «жестокий поединок» с самим собой, но и справиться с дорожными трудностями. Гюго подробно описывает препятствия, которые встречает Жан Вальжан, спешащий на судебный процесс в Аррас. Одна трудность сменяется другой в художественном пространстве главы с символическим названием «Палки в колёсах». Так, в дороге кабриолет Мадлена задевает почтовая карета, из-за чего у него ломается колесо. Быстро исправить поломку не удаётся, поэтому путник вынужден после долгих поисков нанять «нечто вроде двуколки» [3, 278]. Но на этом приключения путешественника не заканчиваются. От быстрой езды выбивается из сил его лошадь и, наконец, добираться до Арраса приходится по объездной дороге. Автор продолжает вставлять «палки в колёса» главному герою романа и в тот момент, когда мэр оказывается в чужом городе. Так, найдя здание суда, герой узнаёт о том, что заседание уже идёт и в зал никого не пускают. Свободных мест нет. Попасть на слушание приезшему помогает его служебное положение.

Другое воплощение получает тема препятствий на пути к освобождению невиновного человека в «Рассказе о простой вещи». Если героя Гюго преследуют муки совести, его путь в Аррас полон непредвиденных обстоятельств, то настоящим испытанием для чекиста Орлова становятся волнение, «усталость и ослабление воли» [4, 152]. Герой Лавренёва понимает, что не справился с собой, «не удержался», в то время как Жан Вальжан с честью прошёл все трудности.

Как и Гюго, Лавренёв посвящает отдельную главу исповеди главного героя. Признание Орлова помещается на двух блокнотных страницах, написанных им «химическим карандашом». В нём значительное место занимает описание психологического состояния измученного, обессиленного человека. Дмитрий, негодуя на себя, задаётся вопросом «для какого чёрта нервы?» [4, 152]. Он говорит о том, что «нужно вырезать нервы» [4, 152]. Чекист осознаёт, что сообщение об аресте нарушило его внутреннее душевное равновесие так, что он «потерял управление волей» [4, 152]. И если Орлов уже способен относительно спокойно говорить о прошлом, о том, какое впечатление произвела на него поимка юзовского крестьянина, то он ещё не может, не сбиваясь, не погружаясь в переживания, описать последний промах, позволивший врагам арестовать его. Свой рассказ об этом Орлов начинает с полунамёка. Он записывает: «Лицом можно владеть всегда, тело может изменить...» [4, 152]. Он обрывает предложение отточием: Дмитрию больно вспоминать произошедшее. Не закончив своей мысли, герой Лавренёва переходит к другой теме, словно боится не успеть открыть главное. Он пытается разуверить Семенухина в том, что мог сдать сам. Когда о самом главном и мучительном уже рассказано, сознание возвращает героя к воспоминанию о той роковой встрече в «Олимпе», когда чекиста невольно выдала женщина. Заключённый пытается теперь изложить подробности своего знакомства с контрразведчиком Соболевским. Факты вновь перемежаются эмоциями.

Признание Орлова, помещённое в главе с символическим названием «Две страницы», отражает сбивчивое течение мыслей главного героя, поток его

сознания. Оно содержит восклицательные и вопросительные предложения, передающие возмущение и негодование Орлова, «рваные» фразы, начинающиеся с отточия и обрываемые им. Некоторые отрывки признания не удаётся прочитать, так неразборчиво они написаны. Об этом Лавренёв предупреждает читателя, используя приём авторской ремарки. Рядом с трудноразличимыми словами исповеди прозаик указывает «не разобрано» или сопровождает такие фрагменты пометой «разобрано с трудом». Необычный «рваный» синтаксис, являясь в тексте анализируемой главы ярким выразительным средством, помогает передать психологическое состояние взволнованного, не пытающегося оправдать себя Дмитрия. По своей экспрессивности эта сцена «Рассказа о простой вещи» сближается с эпизодом признания главного героя Гюго. В романе «Отверженные» исповедь Жана Вальжана в зале суда предваряется описанием нравственно-психологического состояния развенчивающего себя человека. Голос Жана Вальжана, вызывающий «ужас» у слушателей, «скорбен» и «страшен». Герой дрожит, «очень бледен», его «неуверенность» сменяется решительным требованием «освободить подсудимого». Излагая факты из своей прошлой жизни, Жан Вальжан соглашается с тем, что был «опасным негодяем». Он называет себя «низко павшим», а свою жизнь преступника «позорным существованием», подвергая прожитое справедливой оценке. Но если Жан Вальжан признаётся перед публикой, одаривая собравшихся в судебном процессе «улыбкой торжества» и вместе с тем «улыбкой отчаянья», то герой Лавренёва пишет признание в одиночестве, без свидетелей, в тёмной тюремной камере. Орлов знает, что своей смертью от рук белогвардейцев он «зажжёт лишнюю искру мести» [4, 162] в своих последователях. Объясняя свой выбор капитану Тумановичу, Орлов называет этот шаг «простой вещью». Его поступок безымяннен и устремлён в революцию.

Иная «простая вещь» мешает обрести внутреннюю гармонию герою романа Гюго. Жан Вальжан становится главным действующим лицом в «простой, но изумительной истории» [3, 315]. Он доносит на себя, открывает людям тайну собственного прошлого, «чтобы другой человек не был осуждён вместо него» [3, 315]. Оценивая нравственный выбор своего героя, Гюго заключает: «Подробности, колебания, мелкие затруднения потонули во всепоглощающем сиянии этого поступка» [3, 315].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Старикова Е. Лавренёв Б. // Лавренёв Б. Собр. соч. В 6-ти тт. – М., 1982. – Т.1.
2. Цит. по: Геронимус Б. Собр. соч. В 6-ти тт. – М., 1982. – Т. 1. Здесь и далее в скобках указан номер примечания и страницы.
3. Гюго В. Отверженные // Гюго В. Собр. соч. В 6-ти тт. – М., 1988. – Т. 2.
4. Лавренёв Б. Рассказ о простой вещи // Лавренёв Б. Сорок первый: повести и рассказы. – М., 1986.

ЭЛЕМЕНТЫ СЛАВЯНСКОГО БАРОККО В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА 1920 – 1930-х ГОДОВ

Срок жизни барокко как направления в культуре был продолжительным: с середины XVI до конца XVII в. Как стиль и направление барокко получило наиболее яркое свое выражение в архитектуре и живописи. Начало осмыслению барокко как типа искусства положили в XVIII в. классицисты, они же и придумали термин «барокко», который в переводе с итальянского (барокко зародилось в Италии) буквально означает – ‘причудливый’ и ‘странный’. В XVI и XVII вв. барокко было «национально» окрашено: в Италии – маринизм (по имени Д. Мариино), в Испании – гонгоризм (Дон Луис Гонгора-и-Арготе), во Франции – прециозная литература, в Англии – «метафизическая поэзия».

В отношении русского барокко существовало несколько точек зрения: одни считали, что литература второй половины XVII и первой половины XVIII вв. является выражением национального пафоса (А. Андьял, А.А. Морозов); вторые полагали, что барокко и не было в русской литературе (П.Н. Берков); третьи утверждали, что барокко существовало в русской литературе XVII в. в двух своих «очевидных» ипостасях – как «иноземное» заимствованное польско-украинской культурой и как чисто русское (С. Матхаузерова); четвертые настаивали на наличии именно русского барокко, объясняя, что первоначально барокко было заимствовано, а потом приобрело свои национальные специфические особенности (Д.С. Лихачев); пятые видели проявления барокко во всех историко-литературных направлениях и выделяли эллинистическое, средневековое, романтическое барокко и др. (Э.Д. Орс).

В русском барокко, в отличие от западноевропейского, наблюдается отсутствие трагического элемента: «В Россию же барокко пришло на смену средневековью и приняло на себя многие из функций Ренессанса. Оно было связано в России с секуляризацией литературы, с развитием в ней светских элементов, с просветительством. Поэтому чистота западных барочных форм при их переносе в Россию утрачивалась. Русское барокко впадало в декоративность, формы его часто были измельченными, пестрыми. Трагический элемент западного барокко в России отсутствовал, русское барокко было жизнерадостнее» [1]. Ввиду того что русское барокко не содержало трагического элемента и выполняло функцию придворно-светской поэзии, мы будем ориентироваться на западноевропейские образцы барочного искусства.

Кто бы мог подумать, что спустя столетия некоторые принципы барочного искусства возродятся в творчестве русского поэта К.Д. Бальмонта. Напомним, что литература барокко наиболее интенсивно развивалась в Испании и Италии. Бальмонт превосходно знал испанский и итальянский языки, перевел на русский язык драматические произведения Кальдерона. В поэзии 1920–1930-х гг. Бальмонт реставрирует некоторые элементы стиля барокко. Впервые это было отмечено М.О. Цетлином на страницах «Нового журнала»: «Поэзия Бальмонта, всегда склонная к внешней словесной узорности, стала с возрастом совсем «барочной», каким-то русским гонгоризмом» [2]. Воссоздавая специфический национальный характер в своей послеоктябрьской эмигрантской поэзии,

Бальмонт не наследует стиль древнерусской литературы XVII в., он идет своим путем. Поэт заново реконструирует барокко на славянской почве, пользуясь при этом западноевропейским прообразом этого стиля. Мы будем пользоваться термином «славянское барокко», где под «славянским» подразумеваются мифологические и устно-поэтические славянские традиции, а также архаический язык. Уместно будет перечислить отличительные особенности барокко не только как литературного, но и как культурного феномена, так как известно, что изначально многие стилистические категории были перенесены механически из области изобразительных искусств в литературу [3]. Эти черты будут рассмотрены непосредственно в контексте поэтического наследия Бальмонта 1920–1930-х гг.

1. *Бренность, непрочность бытия.* Как «поэт Солнца» и «поэт мгновений», Бальмонт чуток к малейшим изменениям во внешнем мире: в красках осени он предчувствует «напевы мая» (книга «В раздвинутой дали» – стихотворение «Осень»), которые «далеки» еще, но и когда наступит май, он будет недолговечным, так как уже много раз «слишком был громоздким». Антиномические начала осени и весны для поэта закономерность циклической изменчивости, поэтому:

*Душа скорбит, что ломко счастье мая,
Предел нам – в самом запахе расцвета [4].*

Преходящее значение материальной стороны мира рассматривается в поэзии Бальмонта вскользь, так как само создание мира является раздвоенным, невольно расчлененным. Трагическая картина лирической души несет в себе черты драматизма двух субстанций – духа и души. Дух неизменно остается в самом бытии России, а душа как верная и неустанная спутница следует за поэтом. Мотив раздвоенности лирического героя привносит дополнительные трагические оттенки в раскрытие проблемы бренности, шаткости бытия.

*Я зрением двойным, я чувством бестелесным
Брожу среди людей различных дум и вер,
Но всюду – край тоски, который тускло-сер,
Он унижением окован повсеместным [5].*

Настоящее связывается Бальмонтом с «чужой землей», а прошлое и будущее с Россией (так как у России нет настоящего) – она в этих двух направлениях времени священна, желанна, вечна. Бренным, по мнению поэта, оказывается настоящее на «чужой земле», в которой личность человека раздваивается и приобретает «двойное зрение»:

*Но более всего, о, более всего,
Двойное зренье дает душе разлука
О милых брошенных забота, мысль и мука [5: 113].*

2. *Живописность, или «живописный стиль».* «Живописный стиль» как отличительную черту архитектуры барокко описал в своей книге «Ренессанс и барокко» Г. Вельфлин. Мы уже отмечали, что многие принципы были заимствованы литературой из живописи, архитектуры барокко. По мнению Г. Вельфлина, «живописно» то, что дает картину со световыми и воздушными эффектами [6]. Таких картин в поэзии Бальмонта мы найдем в избытке.

3. *Выражение страха перед судьбой и неизвестностью.* Образ судьбы для Бальмонта-лирика – это, прежде всего, бег времени в будущее, с этим бегом

связывается неизвестность. И время в своем неугомонном движении совершает ключевые, роковые шаги. Человеческое бытие бессильно пред этими шагами:

*Полночь бьет. Один я в целом мире.
Некому тоску мою жалеть.
Все грозней, протяжнее и шире,
Бой часов, решающая медь [5: 55].*

Судьба, повелевая временем, накладывает на человека свою печать. Философия времени и судьбоносности времени выражается в лирике классика барокко Дона Луиса Гонгоры:

*Не только кожу сбрасывает змей,
Он вместе с кожей сбрасывает годы.
А человек? О безысходный мир! [7]*

Лирический герой оказывается в плену у быстротечного времени, стойчески пытаюсь противопоставить ему свою индивидуальную духовность, он становится носителем рокового, трагического мироощущения. Это и сближает барочных поэтов XVII в. с поздней лирикой К.Д. Бальмонта.

4. *Мотив сна.* Излюбленным мотивом литературы барокко является мотив сна. Известное кальдероновское утверждение «жизнь есть сон», «сонная быль», «жуткий сон» особенное звучание получают в стихотворном сборнике К.Д. Бальмонта «Марево» («Снящийся цветок»). Тайное желание лирического героя, чтобы действительность оказалась всего-навсего кошмарным сном, порождает его наивное стремление к мнимому пробуждению.

5. *Широкое использование контрастов.* Контраст есть один из видов проявления первичной функции духа, которую в поэзии Бальмонта можно назвать «относительностью». Если явление чувства или познания содержит в себе некоторый переход и поэтому представляет собой двойной или двухсторонний факт сознания, то наше знание по самой своей сущности сводится к восприятию контрастов. Вообще в поэзии Бальмонта есть множество «ассоциированных» контрастных пар: свет и тьма, холод и теплота, день и ночь – общим для них является «свето-теневая» семантика. И здесь – главная посылка к выполнению единой функции барокко – усиление «репродуцирующего» впечатления, с целью поразить воображение читателя.

6. *Нарочитое усложнение языка, вычурность стиля.* В лирике Бальмонта послеоктябрьского периода мы можем констатировать некую витиеватость стиля. В первую очередь это проявляется в архаизации поэтического языка: экспрессивное использование устаревшей лексики (старославянизмов, церковнославянизмов) и архаических грамматических форм, а также сохранение дореформенной орфографии и графики (Бальмонт был ярким противником реформы русского языка 1917 г.). В плане формы поэтико-словесного выражения в лирике Бальмонта наблюдается языковое «отяжеление»: усложнение символов, сложных двойных метафор, нагромождение аллегорий и аллегорических образов, пристрастие к анафорам, оксюморонам, рефренам, перифразам, инверсиям, необычным синтетическим конструкциям – всё это нередко приобретает оттенок стилистической избыточности и вычурности. Так, Ю. Айхенвальд неоднократно упрекал Бальмонта в «поэтической риторичности» и «чересчур приподнятой и пышной звонкости» [8], понимая под звонкостью, несомненно, поэтический стиль. Эти черты наиболее характерны для стилистики барокко. Однако идентифицировать принадлежность Бальмонта барокко не так просто.

В стихотворении «Подвижник Руси» широко используются архаизмы («кудель», «вежды», «древлий», «зрак», «верига», «клеть»), необычные, причудливые символы (лен, свирель, кудель), осложненные синтаксические конструкции, перифразы («божий зрак», «божий слух»), сравнительные обороты («как звук кадила», «что выше и прямее ели»). В структуре произведения заметна поэтико-архитектоническая асимметрия – оно строится по принципу анфилады описательных рядов, и только в конце мы узнаем, о каком конкретно «подвижнике Руси» идет речь. За описанием образа «подвижника Руси» скрываются символические сущности, раскрывающие сакральные основы бытия, которые и реализуют второй, главный, завуалированный план стихотворения. Сосна как вековое «древо жизни» становится материалом для творчества («свирель») и решения насущных жизненных проблем («кудель»). Человек в роли творца, вечный «демиург» – «древлий дровосек» – способен из бесформенного начала сотворить осознанные очертания предметам быта и произведениям искусства. Однако человек становится творцом только в том случае, если его слово – «свершенья Божьего основа». От абстрактного образа «подвижника Руси» поэт переходит к конкретному – Сергию Радонежскому, его от «Неба принятое слово-завет» и меч веры – в руках «Димитрия Донского». Вот смысл подвижничества, понимаемый Бальмонтом, как сила, идущая через святых к «исполнителям» благих деяний.

Поэзия Бальмонта многопланова и требует не только внимательного, пристального прочтения, но и многократного переосмысления – с целью преодоления причудливой барочной «оберточности» и выявления глубинного содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. – М., 1970. – С. 150.
2. Цетлин М.О. К.Д. Бальмонт // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1943. – № 5. – С. 360.
3. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М., 1990. – С. 147-158.
4. Бальмонт К.Д. В раздвинутой дали: Поэма о России. – Белград, 1929.
5. Бальмонт К.Д. Марев: Стихи 1917 – 1921. – Париж, 1922. – С. 112.
6. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е. Лундберга. – СПб., 1901. – С. 21.
7. Литература XVII века / Хрестоматия / Сост. и автор вступ. ст. Б.И. Пуришев. – М., 1957. – С. 78.
8. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918 – 1940): Книги / Сост. и ред. А.Н. Николюкина. – М., 2002. – Т. 3. – С. 67.

ЕЩЕ ОДИН ВЗГЛЯД НА ДИАЛОГ ДВУХ КУЛЬТУР В РОМАНЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «АМЕРИКАНЕЦ»

«Ни одному европейскому писателю не приходится нести тяжесть выбора (между Америкой и Европой), и мне нелегко сделать этот выбор. И для американца этот выбор особенно тяжелый, потому что он, так или иначе, должен иметь дело с Европой хотя бы косвенно, в то время как европеец в меньшей мере вынужден принимать во внимание Америку», – так писал Генри Джеймс в «Записках» [1: 24]. И в подтверждение этих слов можно привести второй роман писателя «Американец» (1877), отражающий столкновение европейской и американской культур, которое происходит в парижском аристократическом обществе. Так называемая «международная тема» волновала не одного Джеймса. К ней обращались многие американские прозаики, в том числе, Ирвинг, Купер, Готорн, так что восхищение Европой, как видим, восходит корнями к творчеству великих американских классиков. Не случайно первый роман Генри Джеймса «Родерик Хадсон» (1876) словно возникает из последнего произведения Готорна «Мраморный фавн» (1860).

Действительно, много в этих двух романах общего: место действия – Рим, где пребывает группа иностранных художников, разительный контраст между европейской и американской цивилизацией, данный в противопоставлении американской «невинности» европейской «испорченности».

Второй роман Генри Джеймса «Американец» (1877) весьма иллюстративен для раннего периода творчества писателя. На пути его героев вновь становится европейская сословная кастовость. Их разделяют не только тысячи миль, но и различия в культурах, мировосприятии и системе нравственных ценностей. И эта пропасть, разделяющая героев, является определяющим фактором в развитии их судеб. Таким образом, «Американец» Генри Джеймса представляет большой интерес для читателей как Нового Света, так и Старого.

Художник показывает американский национальный тип, что прокламируется уже в самом названии произведения. Генри Джеймс очень тонко ведет своего читателя к постижению характера героя: мы видим это в сопоставлении двух культур, в показе искушенности, изощренности Европы, с одной стороны, и наивности, простодушия Америки – с другой; европейской социальной поляризации, с одной стороны, и американского демократического общества – с другой. Таким образом, в свете такого представления жизни двух континентов роман приобретает еще большую остроту.

Герой романа – Кристофер, миллионер из Америки, путешествует по Европе. Ему интересно здесь **все: люди, культура, обычаи, природа.**

“I want the biggest kind of entertainment a man can get. People, places, art, nature, everything!” [2: 27]. Он впитывал в себя, казалось, все лучшее, наивно полагая, что «он был создан для Европы, а не она для него» (перевод мой. – Э.Н.). На самом деле, перспективы Ньюмена относительно Европы – это ошибочное суждение, по мнению Джеймса, о том, что ее можно воспринимать просто в качестве более зрелого, богатого и более изысканного варианта Америки.

И тем не менее пока Ньюмен пытается осмыслить Европу как вариацию страны на американский манер, он не способен увидеть основные различия. В результате герой страдает от своего рода предубежденности, готовности пробовать приспособить все что угодно к своей предвзятой демократической идеологии. Столкнувшись с коварством аристократов Беллегардов он неминуемо терпит неудачи; а кульминацией романа станет катастрофа.

Своеобразным ключом к пониманию характера главного героя является его имя. «Ньюмен» в переводе на русский означает «новый человек», и трактовать это слово можно по-разному: это человек Нового Света, совершающий путешествие в Старый в целях приобщения к высокой цивилизации и обретения личного счастья. Ньюмен – это и молодой человек, в смысле возраста, за плечами которого не столь богатая история Америки, в отличие от любого европейца, в генетическую память которого заложена многовековая история континента. Любой европеец по сравнению с Ньюменом – «Олдмэн».

Талантливый психолог Генри Джеймс редко дает прямые и однозначные определения от себя. Более того, он как бы пытается скрыться за фигурами своих героев и именно им поручает давать эти характеристики.

Методом «потока сознания» Джеймс использует целую палитру вариаций, и читателю приходится все время быть в напряжении, в поиске, в сотворчестве, прежде чем он добирается до истинного смысла.

Естественно, что при таком повествовательном методе есть большой простор для лексических вариаций, тем более что этому способствует еще два фактора:

- автор любит пропускать идею через сознание почти всех героев, в том числе и периферийных;
- автор любит парадоксы, он видит в них закономерность бытия.

Они возникают при столкновении разных сознаний и выражаются в многообразии лексических вариаций. А поскольку герои делятся в конечном счете на антагонистов и протагонистов, то одно и то же понятие выражается через ряд противопоставленных языковых вариаций. Например, одно из центральных понятий, особый национальный тип – “innocent”, имеющий как положительные, так и отрицательные стороны. Понятие это напрямую связано с идеей книги и ее главным героем. Так, во второй главе мы встречаем замечание автора:

“Life had been for him an open game” [2: 18].

Таким образом, герой Джеймса – это взрослый ребенок, и восприятие окружающего мира у него тоже детское.

Проанализируем “ignorance” (в данном случае наивность и чистота восприятия). Это специфически национальный тип “innocent” (простодушный, герой, чье сознание не знает зла). Понятие соотносится с главной идеей книги. Эта мифологема выражена целым рядом вариаций: “an American”, “national type”, “national origin”, “naive”, “self-reliance”, “frank”. Именно такое описание дает Генри Джеймс своему герою в начале романа:

“Frigid and yet friendly, frank yet cautious, shrewd yet credulous, positive yet skeptical, confident yet shy, extremely intelligent and extremely good-humored...” [2: 2].

Герой не подозревает о существовании каких-либо пороков, темных сторон характеров тех, с кем знакомится. И самое удивительное, он думает, что и

его так же естественно и без каких-либо предубеждений воспринимают другие. Каждому человеку в его раннем детстве свойствен особый детский оптимизм. Он отличается от оптимизма взрослого человека отсутствием какого-либо расчета. Ребенок способен просто наивно полагать, что все обязательно будет хорошо (как в сказке). Это объясняется отсутствием элементарного жизненного опыта. **Таков и Ньюмен.**

“I feel as simple as a little child, and a little child might take me by the hand and lead me about” [2: 18].

Герой верит, что Европа, пройдя такой колоссальный исторический путь, наверняка, избавилась от большей части общественных и человеческих пороков. Он полагает, что европейцы – это высшая каста. Изучая этот новый для него мир, он открывает для себя страшные истины: это мир потребителей, авантюристов, торгующих совестью и честью.

На этом драматическом фоне разворачиваются основные конфликты романа: мировоззренческий и поведенческий. Конфликты, в которых участниками становятся “innocent” (в лице Ньюмена) и “sophisticated” (в лице семьи де Беллегардов). Неопытность, пожалуй, даже детскость главного героя противостоит искушенности и изощренности этой семьи. Здесь возникает противоположный концепт – “sophisticated”. В группу этого концепта входят такие слова, как: “self-possession”, “money”, “well-off”, “purse-proud”.

“He liked doing things which involved his paying for people; the vulgar truth is that he enjoyed “treating” them. This was not because he was what is called purse-proud; handling money in public was on the contrary positively disagreeable to him; he had a sort of personal modesty about it” [2: 191].

Деньги в понимании главного героя всего лишь средство, с помощью которого можно осуществить мечту: увидеть мир и обрести счастье с самой лучшей женщиной на свете.

“I was sick of business; I wanted to throw it all up and break off short; I had money enough, or if I hadn't I ought to have” [2: 19].

Он тратит эти деньги с удовольствием, потому что непозволительно экономить на сокровенном:

“I know the best can't be had for mere money, but I rather think money will do a good deal” [2: 20].

Итак, деньги не самое главное в системе ценностей героя. И в то же время, пожалуй, именно их количество (а Ньюмен – миллионер) позволяет об этом не думать и быть щедрым. Но это только на первый взгляд. Ньюмен страстно желает настоящего, а не купленного счастья.

Об этом свидетельствует вся история их взаимоотношений с Клэр и драматическая их развязка. Он понимает, что его любимая стала предметом торга, что в этом мире все решает именно количество денег. Богач Ньюмен получил сокрушительный удар по своим мечтам: его благородству предпочли капитал.

“Somewhere in his mind, a tight knot seemed to have loosened” [2: 303].

Так тема денег вновь мощно зазвучала в романе. Но оптимизм и самонадеянность американца не дают ему пасть духом, более того, вдохновляют на дерзкие поступки.

“I want to bring them down--down, down, down! I want to turn the tables upon them--I want to mortify them as they mortified me” [2: 254].

Ньюмен мог не только публично разоблачить аристократическое семейство, но и, шантажируя, пустить его по миру. Но герой оказывается выше денег, ему достаточно осознания своей правоты.

Во всех случаях понятие денег содержит в себе авторскую концепцию добра и зла. Зло в мире людей как абстрактно, так и материально. Если в отношениях между людьми деньги играют доминантную роль, то они, по Джеймсу, неминуемо оказываются источником зла, особенно для тех, кто духовно стоит выше их.

Таким образом, злободневная для американской литературы тема власти денег, раскрытая Джеймсом с невероятно тонким психологизмом, обретает еще и философское звучание. А такой гениально найденный прием, как противопоставление двух концептов “innocent” и “sophisticated”, позволил читателям познакомиться с диалогом двух культур.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Matthiessen F.O. and Murdock K. The Notebooks of Henry James. – Oxford University Press Edition, New York, 1987 – P. 24.
2. James H. The American. – New York, 1985.

«ГОМО АБНЕГУС» И «НЕПЛАТОНОВА» ПОЛИТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Рассматривая английскую научную фантастику XX века, можно отметить, что вслед за Уэллсом авторы, создающие произведения в этом жанре, притом не только «чистые» фантасты (А. Кларк, Дж. Уиндем, У. Тэнн, Б. Олдисс), но и те, кто плодотворно работает в различных жанрах (Дж. Пристли, Э. Форстер, Э. Берджесс, О. Хаксли, Д. Лессинг, К. Эмис), по-прежнему обеспокоены обликом грядущего. Идут поиски путей развития человечества, путей выживания человеческой цивилизации. Рассматриваются варианты дегуманизации общества (последствия экологической катастрофы, сокращения природных ресурсов, перенаселения, голода, национальных и социальных конфликтов, этического и интеллектуального «одичания» человечества). Зачатки и корни этих и других поджидающих «гомо сапиенса» опасностей – корни будущих трагедий – видны некоторым писателям-фантастам задолго до свершившейся катастрофы. Таким образом, это не просто научная фантастика, а научное прогнозирование. Грядущее при этом – призма, через которую писатель-фантаст рассматривает свое время. Проиллюстрировать это можно при помощи одного небольшого рассказа, написанного в жанре научной фантастики английским писателем У. Тэнном.

Этого прозаика (псевдоним Класса Филиппа), автора хорошо известных российскому читателю остросюжетных произведений научной фантастики («Хранитель», «Дезертир», «Срок авансом»), сделал по-настоящему знаменитым написанный в форме научного трактата размером в половину печатного листа рассказ «Нулевой потенциал». Выполненный в сатирических традициях Свифта, с резким неприятием существующей социально-политической системы, когда пропасть между видимым и существующим дает свифтовский эффект, этот уступающий «Путешествию Гулливера» по объему, но не по силе обличительного пафоса рассказ претендует в своем стремлении предсказать судьбы человечества в целом, с выходом на планетарные прогнозы, на всеохватность. Он направлен против засилия среднестатистического культа посредственности, в течение столетия, по мнению У.Тэнна, скрыто лежавшего в основе культуры США, где каждый, вплоть до президента, стремится показать себя, прежде всего, «простым американским парнем», культа, «с таким шумом распространившегося благодаря массовым средствам общения» [1] по всему миру.

Неудивительно, что английские фантасты обращаются к культуре и общественной жизни США. Человечество (говорит автор устами одного из своих героев, профессора истории), преодолев рамки древнегреческих понятий, создав неаристотелеву логику и неевклидову геометрию, долго не смело покушаться на платонову политическую систему. Основной постулат ее, впервые изложенный в «Республике» Платона, определяется, как известно, идеей о том, что править должны достойнейшие, вне зависимости от того, как они избираются – «согласно воле божьей, прочтенной по свиным внутренностям, или в результате всенародного голосования» [2]. Прослеживая существующие не только в США, но и в остальном мире тенденции, У. Тэнн моделирует ситуа-

цию, когда власть приходит не к лучшим и не к худшим, а к самым средним, посредственным.

Таким образом, мы видим, что в небольшом по объему рассказе ставятся философские проблемы. Вчерашняя, сегодняшняя и даже завтрашняя позиция сверхдержавы, оказывающей влияние на мировую политику и стимулирующей появление тех или иных тенденций в современном обществе, оценивается с точки зрения многовековой философской мудрости и платоновых идей.

Действие рассказа разворачивается после второй атомной войны, когда в результате ожесточенных боев с применением атомного и бактериологического оружия, которыми «швырялись друг в друга воюющие армии», [3] значительная часть планеты превратилась в радиоактивную пустыню, а дети повсеместно рождались уродами.

Отметим, что, начиная с конца сороковых годов, когда потрясенное человечество стало свидетелем атомных бомбежек Хиросимы и Нагасаки, к теме атомной войны, ее последствий, судьбам человечества, пережившего эту страшную катастрофу, обращаются многие английские авторы. Так, О. Хаксли в романе «Обезьяна и сущность» изображает мир тирании, где поклоняются дьяволу, которому приносят человеческие жертвы; дети появляются на свет без ног, с семью пальцами, а одежда не производится, а снимается с трупов, захороненных еще до атомной войны [4]. В рассказе Дж. Уиндема «Колесо» мальчика, вновь изобретшего колесо, приговаривают к сожжению на костре [5].

В сатирической антиутопии «Нулевой потенциал» все поначалу совсем не так страшно. Наблюдая над зарождением и становлением царства грядущей посредственности, У. Тэнн с эпической достоверностью описывает, как в эти дни катастроф и перемен те, кому удалось выжить, обращаются к небу «с мольбой о символе, о знамени, гласящем, что все снова будет хорошо» [6], и как такой символ США, а потом и всему миру был дан в лице никому до сих пор не известного американца из захолустного городка – Джорджа Абнего, представлявшего собой живую абстракцию, статистическое среднее. Его рост и вес совпадали со средней цифрой для взрослого американца мужского пола. Возраст его жены, средний заработок, количество и состояние зубов, кровяное давление, пропорции тела и неврозы, количество детей — все в Абнего представляло собой обобщение последних статистических данных.

С лозунгом: «Назад, к Норме, с Нормальным Человеком» [7], победив в президентских выборах своего более яркого соперника, Джордж Абнего, а потом и его потомки (власть стала переходить по наследству) привели сначала американцев, а потом и всю планету «в мир пониженного кровяного давления». «Знаете, я заметил, что даже самый сильный лесной пожар рано или поздно выгорит. Главное – не волноваться» [8], – этот афоризм Абнего I становится символом не только его эпохи, но и человеческой цивилизации в целом на протяжении всего периода ее существования. Здесь мы видим наглядный контраст между извечной мечтой человечества о демократии и не лучшими ее последствиями.

Демократия, как известно, зиждется на счастье каждого обыкновенного человека. Но когда это оборачивается всеобщей манией, теряется перспектива, а вместо стимула к развитию, наступает регресс и торможение. Демократия должна обеспечить прогресс, эта же идея, возведенная в абсолют, – повод к регрессу. У. Тэнн показывает, как после многих лет разрушений и конфликтов

повсюду расцветает благословенная, долгожданная стабильность. Правительство, отмеченное абсолютным отсутствием ярких личностей, избегает каких-либо решений, пока это возможно. Вся система поощрений – в учебе, спорте, науке, искусстве, на производстве – рассчитана на самые средние показатели, ущемляя в равной мере как высших, так и низших.

Быстро и бессознательно человечество неотвратно сводилось к среднеарифметическому уровню. Кажется, что сбылись пророчества Александра Поупа о наступлении царства всемирной серости, данные знаменитым английским поэтом в поэмах «Дунсиада» и «Новая Дунсиада»: серость распространяет свое влияние на театр, на двор, на искусство; покоряет науки и людей науки, воспитание и образование подвергаются разложению, и завершение всего – торжество ночи и хаоса [9].

Прямую параллель с «Дунсиадой» наблюдаем и в таком поначалу, казалось бы, нестрашном мире «Нулевого потенциала». Подобно врачу, находящемуся у ложа умирающего, У. Тэнн фиксирует, как постепенно угасает творческая активность, изобретательность и предприимчивость человеческого рода, как из «гомо сапиенса» человек окончательно превращается в «гомо абнегуса».

Когда иссякли запасы нефти, люди с полной невозмутимостью перешли на уголь; истощив запасы угля, вернулись в дремучие леса. Просуществовав, таким образом, четверть миллиона лет, царство «абнегус» – человека-посредственности – в конце концов, пало, покоренное собаками ньюфаундлендами, в обществе которых человек поначалу занимает место домашнего животного, благодаря своему умению бросать палки и другие предметы, а потом уже окончательно исчезает с лица Земли.

Заметим вскользь еще одну параллель со Свифтом, который в качестве альтернативы человеческому обществу изображает лошадей-гуигнгнмов. В целом, в отличие, например, от американской фантастики, английские авторы редко обращаются к описанию механического мира, общества роботов как альтернативы человеческой цивилизации.

В этом же рассказе У. Тэнн приводит и второй, тоже неудавшийся сценарий развития человеческой цивилизации. Колония расположившихся близ Каира неисправимых инакомыслящих и душевнобольных, намеревавшаяся спасти «гомо абнегуса» от самого себя и проводящая время в постоянных дискуссиях, погибла, истребив друг друга, в результате «ожесточенных разногласий относительно предполагаемых способов перевоспитания» [10].

Итак, рассказ вводит нас в картину мрачного будущего. Можно ли считать, что в своей сатирической антиутопии писатель приговорил человечество, и «Нулевой потенциал» – похоронная песнь? Не совсем так. Это предупреждение, и предупреждение достаточно грозное. Платон в данном случае символизирует для У. Тэнна те достижения человеческой цивилизации, которыми человечество не должно поступаться. Выживание любым путем, без прогресса и развития – это стагнация и смерть.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тэнн У. Нулевой потенциал // Антология фантастических рассказов английских и американских писателей. – М., 1967. – 560 с. (Б-ка современной фантастики в 15-ти т.). – Т. 10. – С. 162.

2. Там же. – С. 167.
3. Там же. – С. 157.
4. Хаксли О. Обезьяна и сущность //Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М., 2002. – 986 с.
5. Уиндем Дж. Колесо// Антология. М., 1973 (Б-ка современной фантастики. Т. 25). – С. 105-111.
6. Тэнн У. Нулевой потенциал.// Антология фантастических рассказов английских и американских писателей. М., 1967. – 560 с. (Б-ка современной фантастики в 15-ти т.). – Т. 10. – С. 159.
7. Там же. – С. 163.
8. Там же. – С. 164.
9. Поуп А. Дунсиада. Новая Дунсиада// Поуп А. Поэмы. – М., 1988. – 237 с.
10. Тэнн У. Нулевой потенциал.// Антология фантастических рассказов английских и американских писателей. М., 1967. – 560 с. (Б-ка современной фантастики в 15-ти т.). – Т. 10. – С. 169.

МОТИВ ВОСКРЕШЕНИЯ И ВТОРОГО ПРИШЕСТВИЯ В РОМАНАХ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» и «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Эпоха «рубежа веков» полна такого внутреннего трагизма, которого еще не знало человечество. Новое развитие получили идеи о конечности мировой истории, которые, переходя из поколения в поколение, оставались актуальными во все времена и постоянно тревожили души людей. «Двадцатый век начался под знаком апокалипсиса», – заметил один из современных футурологов [1], имея в виду появившуюся после первой мировой войны работу О.Шпенглера «Закат Европы».

В 1928 году М. Булгаков нашел у А.Барбюса важное признание: «Тогда говорили о конце мира, и не напрасно. Еще более вправде мы говорить о нем и ныне... Повсюду вокруг нас проявляются признаки упадка целого общества... И такой же свет – над надвигающейся катастрофой...» [2]. М. Булгакову, как и многим его современникам, равно присуще как ощущение «умирания» эпохи, так и незыблемости бытия. Надежда на спасение, тревога, вольное или невольное стремление приблизить роковой исход заставляли искать и находить приметы приближающейся катастрофы. В главных романах М. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» мы видим почти все «этапы» Апокалипсиса, но точная апокалиптическая хронология для писателя не важна: главное, указать на начавшуюся катастрофу, создать особое эсхатологическое настроение.

Пожалуй, важнейшим этапом Апокалипсиса можно считать сам Страшный Суд и предвещающее его воскрешение мертвых. «Вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленно, а мы изменимся; Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, а смертному сему – облечься в бессмертие... Тогда сбудется слово написанное: «поглочена смерть победою» (1 Кор., 15: 52-55). «Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела!» (Книга Исаяи, 26: 19). Воскресение, или посмертное возрождение, – центральный пункт многих религиозных систем – в романах М. Булгакова представлено несколькими важнейшими эпизодами. В «Белой гвардии» «воскресает» Алексей Турбин, причем писатель подчеркивает факт его именно чудесного *воскресения*, а не просто выздоровления: Елена, молящая о спасении брата, видит, как появляется у развороченной гробницы «Тот», «совершенно воскресший, и благостный, и босой». Матерь Божия – милосердная защитница всех людей – упросила Сына даровать прощение грешнику. Перемены, произошедшие в финале романа с Русаковым, тоже можно назвать воскресением, но от смерти духовной: от богоборческих идей он приходит к непритворной вере в Бога.

Ужасает сцена в морге: «Громадные цилиндры <...> были полны кусками и обрезками человеческого мяса, лоскутами кожи, пальцами, кусками раздробленных костей... Как дрова в штабелях <...> лежали голые, источающие несносный, душащий человека <...> смрад человеческие тела» [3]. Трудно представить, что смердящие трупы смогут воскреснуть когда-то для вечной жизни, но найденный среди них Николкой Най-Турс, обмытый и оплаканный мате-

рю и сестрой, дивно преображается в гробу: он словно «веселеет», утверждая возможность преодоления смерти. Эсхатологическая гибель – это смерть ради воскресения, а не смерть ради смерти и забвения.

В романе «Мастер и Маргарита» тема воскресения дана сложнее и – что важно – неоднозначно. Умирает и воскресает во время представления в Варьете Жорж Бенгальский; погибает Берлиоз и неожиданно «воскресает» на балу у Сатаны, чтобы окончательно уйти «в небытие» в виде золотой чаши, из которой пьет Воланд за «здоровье» своих давно умерших гостей. Умирают от яда мастер и Маргарита, но их будто бы «воскрешает» Азazelло для другой жизни в ином мире – «Том свете». Яд, добавленный в вино, вдруг становится противоядием – призванное убивать воскрешает. Прохождение героев через смерть и возрождение напоминает некий ритуал, но трансформация героев происходит буквально, а не образно. Воскресают мастер и Маргарита иными, можно сказать, обновленными. Меняется лицо Маргариты: пропадают ее ведьминские черты: косоглазие, «жестокость и буйство черт»; «лицо покойной» светлеет; в нем появляется женственность и страдание. Маргарита поднимается «сильная и живая». Мастер после чудесного оживления глядит «взором живым и светлым». Воскрешение мертвых мастера и Маргариты становится для них возможностью шагнуть в вечность. Известно, что воскресение не для всех должно стать радостным, так как многие пробудятся лишь для того, чтобы быть «брошенными в озеро огненное» (Откр., 20: 15). В Книге Даниила сказано: «И многие из спящих в прахе земли пробудятся, одни для жизни вечной, другие на вечное поругание и посрамление» (12: 2). Суд, вероятно, состоялся и над мастером, и над Маргаритой, и они оба «не заслужили света», а заслужили лишь покой: вместо «чистой реки воды жизни, светлой, как кристалл» (Откр., 22:1), – ручей, ведущий через «каменистый мшистый мостик»; вместо божественного сияния и света и отсутствия ночи (Откр., 21: 25, 22: 5) – свет свечей и обещание вечернего и ночного покоя и счастья сна; вместо древа жизни (Откр., 22:2) – «вьющийся виноград», поднимающийся к самой крыше.

Необходимо отметить и неожиданное, на одну ночь, воскресение легендарных и «рядовых» мертвецов-преступников, а вот ожидаемого воскресения Иешуа в романе не происходит. Писатель не оставляет читателя гадать, умер ли Га-Ноцри на кресте, был ли похоронен, покинул ли могилу. Мало того, М. Булгаков прямо говорит о похоронах Иешуа: «Яма закрыта, завалена камнями». А ведь воскресение Христа – главное событие всего христианства. В Новом Завете воскресение фиксируется апостолами – М. Булгаков прямо не указывает на это событие. Живой Иешуа появляется лишь во снах героев – Пилата и Иванушки, а также через Левия Матвея просит Воланда принять участие в судьбе мастера и Маргариты.

На первый взгляд Иешуа мало похож на Христа, который, все предвидев, сознательно шел навстречу испытаниям. Иешуа наивен, беспредельно добр; он верит лишь в «истину», некую высшую правду о великой силе добра, скрытой в каждом. Сила Иешуа – в его открытости миру, непосредственности, в движении навстречу людям, а не от них, не в себя. «Беда в том, – говорит Иешуа Пилату, – что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей» [4]. «Злых людей не бывает» – необычная для Пилата истина. По Иешуа, «открытость» и вера – вот путь к добру; замкнутость и неверие – дорога к злу через страх, тоску и отчаяние. «Бродячий философ» на первый взгляд слаб: «Сын че-

ловеческий» отступает в тень от жгучего солнца и боится боли. Иешуа – «сын неизвестных родителей» – умирает на кресте. «Мертв», – утверждает «человек в капюшоне». «Ты его убил», – обвиняет Левий Пилата. Страдания и смерть Иешуа – муки и смерть *человека*, ведь Боги бессмертны. Иешуа никому не обещает царства небесного и словно не ведает о своей земной миссии – провозглашении нравственного закона добра и любви как главного условия спасения от Божьего суда. Библейский Иисус говорит о любви к врагу, о терпимости, но сам готовится к роли жестокого, хоть и праведного судии. Утверждение скорого наступления конца света, указание на земные страдания человечества перед этим – вот тема многих проповедей Христа, но не булгаковского Иешуа. Указаний на то, что Иешуа – будущий судья мира, Бог-сын, в романе слишком немного. Прообраз будущего Судьи можно уловить в сцене суда, когда Пилат не может смотреть в сторону осужденных, среди которых находится и Иешуа: «...солнце жжет ему глаза». Но это лишь мгновение. А так перед Пилатом молодой человек с обезображенным лицом, который почти не совершает чудес (чудесами можно считать, пожалуй, фантастическое излечение Пилата от гемикрании и предвидения своей судьбы – «Я вижу, что меня хотят убить» – и судьбы Иуды – с молодым человеком должно «случиться несчастье»). Иешуа не просит защиты у Бога в Гефсиманском саду. Лишь после казни, когда туча пролилась потопом-дождем, Булгаков рисует стайку голубей: «Голуби выбрались на песок, гулькали, перепрыгивали через сломанные сучья, клевали что-то в мокром песке» [5]. Голубь, за свой мирный нрав считающийся воплощением мягкости и любви, в Библии – символ окончания мирового потопа. При крещении Иисуса над его головой парит голубь (Мф., 3: 16) – символ Святого Духа. «Семь даров Святого Духа» олицетворялись семью голубками. Голубь – это птица-душа [6], являющаяся атрибутом многих святых. Голуби, появляющиеся после грозы, тьма, застилающая свет, и свет, сменивший тьму, – это образы, которые заставляют читателя уже в который раз обратиться к теме Страшного Суда. Свет – это мессианская деятельность Иисуса.

Булгаков не дал «своему» Иешуа-Иисусу в руки карающий меч Судьи, но сохранил важнейшую идею добра, всепрощения и любви. Христос Булгакова больше напоминает Мессию из мифов иудеев: его изображали как прокаженного, который сидит среди нищих на мосту в Риме и снимает и опять надевает повязки на свои раны [7]. Он ждет своего часа, чтобы вернуться на землю не человеком, а Богом, судьей над человечеством. В романе «Белая гвардия» Иисус заявлен именно как «Царь Царей и Господь господствующих», «Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует» (Откр., 19: 11). Эпиграф романа и финал словно отражаются друг в друге – начало XX главы повторяет начало романа: «Велик был и страшен год по рождеству Христовом 1918...». Нарочито похоже описаны два эпизода застолья: первое проходит в начале повествования, второе – почти в финале, после выздоровления Алексея Турбина: «И все было по-прежнему, кроме одного – не стояли на столе мрачные, знойные розы...». Так цикличность гибели и возрождения мира подчеркнута «малыми» циклами нескольких человеческих жизней.

Апогеем Страшного Суда станет Второе Пришествие Христа. В Царе Царей, конечно, трудно узнать того Христа, «печального и длинного», «обвернутого в белый атлас», одетого в «рваное пальтецо», говорящего среди туманного Петербурга и мглы: «Вы вот все отрекаетесь: я за всеми хожу...» [8]. Перед

человечеством предстает Бог-Судия, «из уст (которого) исходит острый меч, чтобы поражать народы» (Откр., 19: 15). Образ этого меча – в финале романа «Белая гвардия», где «с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла <...>, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч». Он будто бы уже занесен над миром. «Расцвела» последняя ночь. «И увидал я мертвых и великих, стоящих перед богом...; и судимы были мертвые...». Слова, вынесенные в эпиграф, звучат уже не как слова предостережения, а как слова приговора. «Прежнее прошло», – читает преобразенный Русаков, и «ум его становится как сверкающий меч, углубляющийся в тьму». Герой смог преодолеть оковы времени и увидеть «коридор тысячелетий», услышать «звук алый Боговой Битвы», в которой погибнет зло от меча «Сидящего на коне».

Жизнь Булгакова – это вечная череда «смертей» и «воскресений духа», надежд и отчаяния что-либо изменить. Его время – это эпоха перелома, время наступления кризиса и ожидания Апокалипсиса. Сейчас все, что писал когда-то М. Булгаков, вдруг оборачивается главными вопросами современности: трагическая судьба России, человек и его судьба в эпоху крушения и переосмысления традиций, поиск смысла жизни и духовного покоя. Апокалипсис М. Булгакова стал не только пророчеством конца света, но и философской притчей о судьбе человечества, получившей подтверждение и продолжение в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Семченко А.Т. Современный апокалипсис. – М., 1989. – С. 34.
2. Барбюс А. Иисус против Христа. – М.- Л., 1928. – С. 244.
3. Булгаков М. А. Белая гвардия. – Минск, 1988. – С. 247-248.
4. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Минск, 1988. – С. 656.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Минск, 1988. – С. 572.
6. Словарь символов / Авт.-сост. Н. А. Истомина. – М., 2003. – С. 163-165.
7. Мифы народов мира. – Т. 2. – М., 1988. – С. 382.
8. Белый А. Петербург // Сочинения. – Т. 2. – М., 1990. – С. 122.

МОТИВ «ДОМ — БЕЗДОМЬЕ» В РОМАНЕ Ю. БУЙДЫ «ЕРМО»

Социокультурная ситуация в России конца XX века, характеризующаяся очередной ломкой ценностно-мировоззренческих установок, нарастающим ощущением абсурдности действительности, во многом перекликается с ситуацией начала XX столетия. В русской литературе этих периодов актуализируются попытки осмысления онтологического статуса искусства и роли творческой личности в истории. В последние десятилетия прошедшего века к этим вопросам обращались в своих произведениях В. Маканин, С. Есин, С. Гандлевский, И. Полянская.

Проблема творчества является ключевой и в романе Ю. Буйды «Ермо» (1996). В центре произведения – вымышленный писатель, нобелевский лауреат, потомок старинного русского рода – Джордж Ермо-Николаев, семья которого покинула родину в период первой волны русской эмиграции.

Т.Л. Рыбальченко справедливо указывает на контаминацию в биографии главного героя событий жизни самого Ю. Буйды и судеб многих писателей разных эпох, что осмысливается исследователем «как свидетельство онтологичности, всечеловечности индивидуального сознания художника» [1]. Поэтому особое значение для понимания поэтики произведения имеет, по нашему мнению, факт эмиграции романного персонажа.

На первый взгляд, ситуация «писатель-эмигрант» восходит к традиционной для мировой литературы мифологеме: поэт (художник, человек) – странник во вселенной. Однако понятия «странник» и «эмигрант» не тождественны, хотя и тому, и другому инварианту свойственна неукорененность в конкретных географических координатах – бездомье. Но странничество, в отличие от эмиграции, не сопряжено с изгнанничеством, утратой родины, и поэтому оно не становится стимулом для целенаправленного освоения чужого пространства, не подразумевает поиска точки покоя, в которой возможен момент осмысления и фиксации беспрестанно и необратимо меняющейся действительности. Эмиграция главного героя обуславливает доминирование в романе мотива «дом – бездомье», который, определяя хронотоп произведения, связан как с реально географическим, так и с метафизическим пространством.

В работе «Судьба России» Н. Бердяев подчеркивает особую значимость для русского национального самосознания географического фактора: «От русской души необъятные... пространства требовали смирения и жертвы, но они же охраняли русского человека и давали ему чувство безопасности» [2]. Поэтому для русской традиции характерно понимание дома не только как замкнутого бытового локуса, но и расширение его до пределов «Россия-дом», наделение функциями родового начала – «Россия-мать», сакрального центра – «Россия-душа». Интересно в этой связи высказывание А. Шмемана, который в качестве главной темы творчества В.С. Варшавского, автора книги «Незамеченное поколение», выделил преодоление бездомности – «не только “биографической”, бытовой, эмигрантской, личной, а бездомности осознанной как страшная судьба человека и человечества в их отрыве от подлинного дома, в их *изгнанности* из рая» [3]. Такое видение цели творчества, думается, во многом присуще и Ю. Буйде, а вслед за ним и его герою – Джорджу (Георгию) Ермо, но с одним

существенным исключением. В художественном мире романа Ю. Буйды нет спасительного рая и нет Бога. По мысли главного героя произведения: «Вторая мировая война и Катастрофа стали последним свидетельством кризиса... той цивилизации, которую можно назвать “библейской”» [4]. Эта тема отчетливо звучит в пьесе Ермо «Пещерное действо» (переосмысление легенды о царе Навуходоносере и трех иудейских отроках), сюжет которой разворачивается в нацистском концлагере. «Вопреки замыслу лагерного драматурга Элеазара в огне сторает Бог, допустивший гибель невинных людей» [С. 106]. Важно, что у Ю. Буйды речь идет не об оставленности человека Богом, а об отказе человека от Бога, о мире, где властвует «обезьяна Господа», результатом «творчества» которой становится «необратимое изменение химии совести, химии любви... обращающейся в яд, серу» [С. 79].

Преодоление бездомности у Буйды заключается не в поиске или возвращении к своему подлинному (метафизическому) дому, а в строительстве / восстановлении этого дома. Драму одиночества человека в мире он связывает не столько с физической оторванностью от родины или буквальным отсутствием дома, сколько с утратой живой связи времен, отрицанием или трансформацией культурной и родовой памяти. Так, например, Ермо был «лишен отцовской опеки» и почти не помнил свою мать, тему взаимоотношений с которой «старательно обходил», его дядя Михаил Ермо «избегал встреч с эмигрантами-компатриотами и только брезгливо морщился... если при нем заводили разговор о загадочной *une slave (русской душе. – И. Р.)*» [С. 16]. Память тетушки Ермо Лизаветы Никитичны – четыре чемодана вещей, принадлежавших мужской половине рода, – «пахнущие духами, порохом, тюремной сыростью», коллекцию которых дважды в год «выносили на задний двор, чтобы освежить» [С. 19-20].

Мотив дома реализуется в романе в трех конкретных проявлениях. По словам биографа-повествователя, у Ермо была своя *holy land* – Нью-Сэйлем – городок в Новой Англии, где находился дом его дяди Николая Ермо-Николаева и тети Лизаветы Никитичны, которая заменила ему мать. Этот дом характеризуется в романе неоднозначно: в этом «русском доме» проходило «счастливое американское детство» героя; здесь «рассказывали истории о России, чужой стране» [С. 17-21]. Дом в Нью-Сэйлеме маркируется одновременно и как место средоточия родового, исторического и национального опыта, и как место, где проявляется тенденция отчуждения Ермо «от рода» – замещение русской культурной парадигмы западной. Значимым представляется и сообщение об утрате матери, вводящее в повествование тему одиночества, расширяющую мотив бездомья. Все это позволяет нам интерпретировать дом родственников Ермо как псевдодом – принципиально децентрированное и разомкнутое пространство.

Впервые ощущение одиночества и бездомья возникает у Ермо в момент «обретения» еще одного псеводома – пустующего особняка, в котором произошла его первая близость с будущей женой Софьей Илецкой, рано и трагически ушедшей из жизни. На то, что этот дом ложный, указывает описание его внутреннего пространства как явно чужого, хотя и не враждебного: здесь «были свалены подозрительно пахнущие комковатые матрацы, из которых... они соорудили гнездо» [С. 29]. Наблюдая из окна за жизнью в доме дяди и тети, Ермо испытал «беспричинную – “русскую” тоску, как человек... ушедший от одного берега и так и не приставший к другому. Господин Между – так

он иногда называл себя впоследствии» [С. 31]. Позже Софья и Джордж купят этот особняк, но он так и не обретет статуса «бесконечного дома», строительством которого Ермо в детстве «занимал свои сны». Встреча Джорджа и Софьи вводит в повествование не только тему эмпирического освоения героем окружающего мира, но и тему скитальчества, развивающуюся в романе через воспоминание Ермо «никому неведомого языка», на котором, по словам тетушки, он говорил до крещения; поиски однажды увиденного в зеркале «неузнанного я»; строительство своего метафизического (подлинного) дома.

Материальным воплощением этого подлинного дома для Ермо, казалось бы, становится дворец знатного венецианца Джанкарло ди Сансеверино, вдова которого, Лиз Сансеверино, стала второй женой героя. Обращает на себя внимание то, что этот дом находится в Венеции – городе, «где не случайно встретились Восток и Запад» [С. 25], городе, водная «зеркальность» которого предполагает карнавальную инверсию происходящих здесь событий. Палаццо предстает в романе одновременно и как знакомое пространство – здесь Ермо неожиданно находит портрет Софьи, и как чужое (имплицитно опасное) – «с трескучим, как молодой лед, паркетом, чудовищной люстрой» [С. 47], и как потенциально своя (сакральная) территория, символом которой выступает треугольная комната, где на шахматной доске стоит, отражаясь в венецианском зеркале, чаша Дандоло с начертанными на ней на «никому неведомом языке» письмена (впоследствии чаша была украдена у Ермо). Противоречивость в описании дворца позволяет нам интерпретировать его как «дом – псевдодом».

Сходство палаццо с тем домом, который Ермо выстраивал в своих снах, оказывается иллюзорным, вдовство Лиз – мнимым, а литературное «спасение» репутации Джанкарло в реальности оборачивается его метафизическим убийством. После гибели сына и смерти Лиз Ермо приступил к перестройке дворца, «начал... протаптывать свои тропинки в его необъятном чреве» [С. 123-124]. Он перевозит сюда все родовые реликвии, «свои и чужие воспоминания, сновидения, чудовища и ангелы» [С. 89], но, тем не менее, остается Господином Между – «от головокружения спасало чувство центра, которым был он сам... остальному вольно было пребывать в хаотическом состоянии» [С. 40]. Именно эта способность смыкать в себе «ставшее» и становящееся и позволяет Ермо завершить восстановление своего подлинного дома, символически переосмысленного как творение утерянной им чаши Дандоло: «Она была тяжела тяжестью человеческой, какова тяжесть и ангела... он превозмог пустоту и теперь стоял... бормочущий что-то на языке <который> вспомнил, чтобы уже не забывать вечно» [С. 179-180]. Уподобление внутреннего пространства дома чреву отсылает к древнейшему ритуалу «возвращения в материнское лоно» [5]. Романский путь героя от одного псеводома к другому ассоциируется со своеобразным обрядом инициации: дом Ермо-Николаевых – постижение культурного опыта предшествующих поколений; дом, в котором состоялось его свидание с Софьей, – приобретение непосредственно-чувственного опыта, первые попытки художественного освоения реальности; палаццо – соединение родового и личного, испытание творчеством.

Ю. Буйда сознательно разрушает оппозицию дом – бездомье, обнажая абсурдность бытия, в котором нарушаются архетипические смыслы, а следовательно, и общечеловеческие законы. Сохраняя внешние атрибуты архетипического – место единения рода, средоточия духовной и вещной памяти – дом

здесь наделяется семантикой «псевдомом», а бездомье мыслится не как одиночество, а как свобода творчества, открытость художника миру, его способность балансировать на тонкой грани между искусством и реальностью. «Действительный творческий поступок автора (да и вообще всякий поступок) всегда движется на границах... эстетического мира, реальности данного... на границе тела, на границе души» [6]. Подлинный дом, по мысли Ю. Буйды, не может быть данностью, его обретение требует «внезаходящейся и внесмысловой активности» [7]. Сходные тенденции прослеживаются и в других произведениях писателя: «Желтый дом. Щина», «Сумма одиночества», «Скорее облако, чем птица».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Рыбальченко Т.Л. Роман Ю. Буйды «Ермо»: метатекстовая структура как форма саморефлексии автора // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 2004. – С. 204.
2. Бердяев Н. Судьба России. – М., 2007. – С. 77.
3. Шмеман А. Ожидание: Памяти Владимира Сергеевича Варшавского // Континент (Мюнхен), 1978. – № 16. – С. 262-263.
4. Буйда Ю. Ермо // Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. – М., 2000. – С. 108. В скобках страницы указаны по этому изданию.
5. См. об этом: Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1996.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 179.
7. См. об этом: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

Д.В. Серегина

ВЛАДИМИР ЛАКШИН – КРИТИК В «НОВОМ МИРЕ» А. ТВАРДОВСКОГО

Среди огромного количества периодических изданий, выходявших в СССР, большой популярностью у читателей пользовался литературно-художественный и общественно-политический журнал «Новый мир». Главный его редактор поэт и писатель Александр Твардовский делал все, чтобы журнал имел свою читательскую аудиторию. И это ему удавалось, но судьба его как редактора «Нового мира» была непростой.

С 1950 по 1954 г. (период первого редакторства Твардовского в журнале «Новый мир») здесь печатаются «Районные будни» В. Овечкина, предвещавшие новую литературу, повести В. Тендрякова, «Записки агронома» В. Тропольского, критические статьи: В. Померанцева – «Об искренности в литературе», Ф. Абрамова – о фальшивой «колхозной» беллетристике, памфлеты М. Лифшица, статьи М. Щеглова. Опубликованные произведения с воодушевлением читали либеральные и демократические слои интеллигенции, инженеры, учителя, рабочие, крестьяне. Но у журнала были недруги и противники, это можно объяснить тем, что «Новый мир» имел твердую общественно-политическую позицию, выражавшуюся в том, что печатались произведения, правдиво отражающие реальную действительность, открывалась дорога запрещенным темам.

Так, в 60-е годы нападки сопровождали едва ли не каждую заметную публикацию, подписание каждого номера осложнялось из-за придинок цензуры, журнал постоянно подвергался «проработческим» кампаниям. Попытались искусственными санкциями урезать тираж (у «Нового мира» был самый крупный тираж среди «толстых журналов»).

Несмотря на трудные условия, в которых приходилось работать, редакции и авторскому коллективу «Нового мира» удалось найти свою форму работы, которая помогала находить общий язык с читателем. Проводя произведения через тернии Главлита, авторы журнала обращались к эзопову языку, политическому иносказанию. «Новый мир», являясь наследником традиций таких изданий революционно-демократической журналистики XIX в., как журналы «Современник», «Отечественные записки», «Русская мысль», «Русское богатство», взял на вооружение один из главных принципов их эстетической позиции – самоопределение через работу критико-библиографического отдела. Журналом Твардовского это было сделано впервые за долгие годы истории советской журналистики.

Новомирская критика была боевым выразителем позиций журнала, выражала одновременно и позиции широкого общественно-культурного движения, сыграла немалую роль в становлении общественного сознания, в реальном формировании литературного процесса. Через нее можно лучше понять движение общественной мысли 60-х гг., ближе познакомиться с позицией журнала «Новый мир». Яркими выразителями эстетических установок программы журнала являлись такие сотрудники литературно-критического отдела, как И. Виноградов, Ю. Буртин, А. Синявский, Ф. Светов, В. Кардин, А. Берзер, а также ведущий критик журнала Владимир Лакшин.

Впервые он выступил в «Новом мире» в 21 год. Его статья называлась «О мастерстве драматурга». Сближению с редакцией способствовало его участие в Комиссии по литературному наследию новомирского критика М. Щеглова. В 1962 г. по приглашению Твардовского он переходит из «Литературной газеты» в «Новый мир» и становится ответственным за литературно-критический отдел. Свою работу строит на 3-х китах: демократии, правде, культуре. В одном своем воспоминании говорит, что понятие «правда» было необходимым условием существования журнала [1]. Тяготение к демократизму выражалось прежде всего в стиле: стремлении говорить с читателем на равных, доступности изложения. Проблемы литературные, художественные рассматривались на фоне социальных, общенародных. Сверхзадача заключалась в просветительстве – историческом, политическом, правовом, художественном.

Отстаивая все эти позиции, Лакшин выработал свой боевой полемический темперамент. Самой громкой работой в его творчестве и в жизни журнала стала статья «Друзья и недруги Ивана Денисовича» [2], в которой он защищает повесть А. Солженицына.

В конце 1962 г. «Новый мир» публикует повесть Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Пожалуй, не было ни одного образованного в стране человека, который не читал бы ее. Повесть стала литературным и общественным событием, принесшим автору и журналу всемирную славу.

Лакшин воспринял Солженицына как художника, показавшего, что для настоящего искусства нет запретных тем.

На публикацию повести последовал ряд положительных отзывов в советской прессе. «...Одобрение повести Президиумом ЦК КПСС повлияло, конечно, на литературную критику», – пишет Ж. Медведев [3]. Однако консервативные силы как в партийно-правительственном аппарате власти, так и в литературных кругах, прекрасно понимая всю меру грозящей им опасности в случае «прорыва» литературы о лагерях (многие из этих людей принимали участие в репрессиях и преступлениях сталинского правительства), стали готовить контрнаступление движению за свободу печати.

На появившиеся недовольные голоса и отреагировал Лакшин. Основной материал, к которому обращается Лакшин в своей работе – статьи о повести, среди которых наиболее провокационной была «Трагедия одиночества и «сплошной быт» Н. Сергованцева [4]. Эта статья, по словам критика, заслуживала особого внимания, так как выражала «некоторую позицию, пусть не очень прочную, но упорную в своих пристрастиях, унаследованных от вчерашнего дня нашей жизни» (С. 230). Сергованцев заявляет, что черты характера Шухова (главного героя повести Солженицына) унаследованы не от советских людей 30-40-х гг., что автор изобразил «рядового» героя. Лакшин отвергает эти упреки как догматические, «нормативные».

Для защиты своих позиций критик разворачивает целую систему доказательств, аргументами которой являются слова «труд», «порядочность героя», «человеческая солидарность» и ряд других подлинно социалистических ценностей. Например, трудолюбие Шухова противопоставляется паразитизму «придурков» лагеря. Лакшин противопоставляет ситуации в лагере ситуациям на воле, людей, честно зарабатывающих свой хлеб, паразитам, наживающимся на работе других.

В попытке защитить главного героя повести Ивана Денисовича Шухова часто звучит искренний голос критика, преисполненный и уважения к герою,

и сострадания, и горечи. Особенно запоминающимся моментом в статье является рассказ критика о своем личностном восприятии событий, описанных в повести Солженицыным. Эта попытка поставить себя в трагическую атмосферу одного дня из жизни заключенного, пережить его участь и заботы и сопоставить со спокойствием и беспечностью бытовых проблем вольного человека вызывает у читателя ощущение неловкости, стыда, вины за происшедшее...

В статье отсутствует обстоятельный разбор произведения с точки зрения его художественного своеобразия. Причина успеха повести, как отмечает Лакшин, не в лагерной теме, а в «чувстве правды автора и умении эту правду передать».

Отношение к повести, выраженное критиком, было характерно не для него одного, оно разделялось целым направлением в демократическом движении тех лет. Так, в статье «Эпизод из современной борьбы идей», опубликованной в 9 номере «Нового мира» в 1964 г., Ю. Карякин дал повести Солженицына ту же трактовку, что и Лакшин, определив основную идею повести в том же ключе, что и Лакшин, интерпретировал тему труда и паразитизма, отмечая, что убеждение «Кто не работает, тот не ест» в крови у трудящегося человека; паразиты же в данном случае являются порождением беззаконий времен культа личности.

Лакшин в процессе работы над своими критическими статьями разворачивает мысль о двух родах критики – аналитической и нормативной. Речь идет о преимуществе открытого, непредвзятого анализа жизни перед идеологической рецептурой «указаний» и догматической «партийности». Эту мысль Лакшин развивает в своей следующей программной статье «Писатель, читатель, критик» [5], защищая от нападков в печати повесть Виталия Семина «Семеро в одном доме», рассказ И. Грековой «Дамский мастер» и рассказ А. Солженицына «Матренин двор». Статья, как и предыдущая, построена на материале этих художественных произведений, опубликованных и раскритикованных оппозиционной «Новому миру» критикой.

Здесь Лакшин использует новый элемент – привлечение к борьбе с нормативной критикой и к защите новомирских публикаций самого читателя, подписчика «Нового мира», в качестве выразителя общественного мнения. В статье звучит открытый публицистический призыв к самосознанию, независимому мышлению. Это отвечает не только просветительским задачам критика, но и реальной необходимости укрепить и поддержать свою читательскую аудиторию в связи со снижением общественной активности.

Еще одна статья Лакшина «Пути журнальные» [6] проблемно связана с предыдущими – «Иван Денисович. Его друзья и недруги» и «Писатель, читатель, критик». Она хронологически и тематически как бы завершает исследование им литературного процесса 60-х гг. Здесь героем становятся уже не столько оппозиционная «Новому миру» реакционная критика и читатель как общественная опора журнала, сколько сам журнал как боевой орган демократических общественно-культурных сил страны.

Статья строится на материале двух исследований: В. Каверина – о первом «толстом» русском журнале «словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод» О. Сенковского (Барона Брамбеуса) «Библиотека для чтения» и М. Теплинского – о «втором радикально-демократическом» журнале Некрасова «Отечественные записки». Из статьи ясно, что речь идет не просто о желании критика отрецензировать обе книги, а о той возможности, которую предоставляет этот материал для выражения мыслей автора о современной ситуации.

В приговоре Лакшина журнальной политике Сенковского угадывается обращенность его к современности – редакторам журналов, занимающим приспособленчески-беспринципную позицию. Историю же «Отечественных записок» Лакшин не «подгоняет» к внешним событиям и обстоятельствам деятельности «Нового мира» – они и без того слишком схожи по журнально-цензурным условиям полугласности и ряду других признаков.

Работа В. Лакшина в журнале Твардовского оказала большое влияние на его творческую биографию. Журнал стал «домом» для лакшинского таланта. Это были его звездные часы. Человек, чьей узкой специальностью была литературная критика, сделался действующим лицом «большой истории».

Характерной чертой творчества и социально-гражданской позицией Лакшина являются сознание общего дела, творческая активность, умение системно и концептуально выражать и отстаивать свою точку зрения, принципы демократического преобразования общества. В его критике имеется тенденция к просветительству, повышению общего культурного и профессионального уровня литературы и искусства. И, наконец, для его критики характерно то, что социальные, нравственные, культурные задачи, решаемые в работах, рождались из насущных потребностей времени и потому находили широкий отклик у современников.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Четверть века спустя // Владимир Лакшин. Литературно-критические статьи. – М., 2004. – С. 13.

2. Лакшин В. Иван Денисович. Его друзья и недруги // Новый мир. – 1964. В скобках страница указана по этому изданию.

3. Медведев Ж. Десять лет после «Одного дня Ивана Денисовича». – Macmillan. London LTD, 1973. – С. 23.

4. Сергованцев Н. Трагедия одиночества и «сплошной быт» // Октябрь. – 1963. – № 4.

5. Лакшин В. Писатель, читатель, критик. Статья первая // Новый мир. – 1965. – № 4. Лакшин В. Писатель, читатель, критик. Статья вторая // Новый мир. – 1966. – № 8.

6. Лакшин В. Пути журнальные // Новый мир. – 1967. – № 8.

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ МИХАИЛА КРУГА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

С начала 1980-х годов интерес к авторской песне постоянно возрастает. Изданы многочисленные монографии, сборники статей, защищено около тридцати кандидатских и несколько докторских диссертаций. Однако следует признать, что выбор имен авторов довольно ограничен, практически не поставлен вопрос о принципиальной разнице в системе ценностей у разных представителей авторской песни. К сожалению, не попал в число исследуемых авторов талантливый тверской поэт и исполнитель Михаил Круг, чьи песни пользовались такой же популярностью в 1990-е гг., как песни В. Высоцкого в 1970-е.

Круг – это литературный псевдоним. Настоящее имя барда – Михаил Владимирович Воробьев. Он родился 7 апреля 1962 года в Твери. Отец его работал инженером вагонного завода, а затем начальником связи автодороги Москва–Рига, мать – бухгалтером на текстильно-ткацком производстве. В детстве Михаил Круг учился в музыкальной школе по классу баяна, после восьмого класса поступил в ПТУ, получил профессию слесаря-авторемонтника. После армии Михаил поступил на подготовительное отделение Политехнического института и, будучи студентом, принял участие в фестивале авторской песни, сразу стал лауреатом.

М. Круг, как и В. Высоцкий, чаще всего писал песни от имени ролевого героя. Для него характерны сказовые формы стиха. Сам он никакого отношения к преступному миру не имел, хотя часто писал стихи от имени хулигана, зека, вора. Михаил был дважды женат, у него остались двое сыновей. Младшему не исполнилось ещё и двух месяцев, когда жизнь поэта трагически оборвалась. Он был убит бандитами в собственном доме. Как сказала Вика Цыганова, «Россия потеряла не просто певца, а мощного, интересного, духовного человека. Он был болью России, он пел душой» [1].

М. Круг до сих пор остается одним из самых популярных исполнителей современной авторской песни. Журналист Роман Никитин в своей книге «Эхо живой струны» писал: «Значение его действительно непреходяще. Человек, который сам сделал себя как поэта и певца. Он зажегся, как звезда, на небосклоне песенной поэзии, фактически не поддержанный ни телевидением, ни большинством СМИ. Истинная популярность, которая у него была, – плод сильного и смелого творчества, результаты которого распространяются независимо от внешних факторов: радио и ТВ» [2].

Можно согласиться с мнением о том, что, «несмотря на многообразие возможных аспектов исследования, сегодня можно считать общепризнанным тот факт, что эстетическая сущность авторской песни определяется, прежде всего, поэтической доминантой» [3]. Именно с точки зрения смысловой нагруженности текста и оригинальности форм поэтического воплощения содержания и интересны песни М. Круга. Несомненно, его творчество представляет собой явление массовой культуры и в этом качестве достойно изучения, ведь в массовой культуре вызревают новые идеологические и эстетические тенденции и формируются ценностные ориентации, механизмы восприятия высокой поэзии.

Михаил Круг – поэт, остро ставящий в своем творчестве моральные и общественные проблемы, поднимающий вечные темы – любви и ненависти, верности и измены, правды и лжи. В его стихах возникают и остро звучат вопросы о судьбе России и русского народа, а в конечном счете утверждается христианская аксиология.

М. Круг родился в семье, где соблюдались христианские традиции. Люди, знавшие певца, утверждают, что вера в Бога всегда жила в нем. Однако в разные периоды своей творческой эволюции Круг по-разному осмысливал веру. В ранних песнях Круг практически не обращался к теме веры. Исключением были немногие песни, например «Кольщик». Как верно подметил Е. Беренштейн, здесь «зековская татуировка становится знаком приобщения персонажа к высшим, нетленным ценностям; христианская символика, выколота на теле, делает само тело, самого человека Храмом Господним» [4]. Но и в этой песне герой жаждет избавления от страданий, а не покаяния:

*Кольщик, наколи мне купола,
Рядом – чудотворный крест с иконами,
Чтоб играли там колокола
С Переливами и перезвонами ...
Крест коли, чтоб я забрал с собой
Избавление, но не покаяние [5].*

Неприятие лжи социального мира распространяется поэтом на важнейшие постулаты православия, которые используют власть и её карательные органы в своих интересах. Так, в песне «Все сбудется» есть такие слова: «Вы другим расскажите уже / «Сказки Венского леса» Ментов / О раскаянии и о душе». Получается, что «раскаяние» и «душа» всего лишь сказки, которым могут верить только простаки. Однако с годами отношение Круга к церкви и вере менялось.

По мере роста его известности Михаил все чаще задумывался о Боге, о своем предназначении, о месте в жизни и о том, что он может сделать для близких. Михаил Круг жертвовал на восстановление церквей, на детские дома, давал бесплатные концерты для заключенных. По поводу таких концертов он говорил: «Можете считать это благотворительностью. Но вообще мной движет чувство сопереживания. Все мы люди, что здесь, что там. Тем более, если брать во внимание судебные ошибки и прочее» [6].

Тема поисков веры сближает творчество М. Круга с поэзией В. Высоцкого. Как известно, М. Круг через всю жизнь пронес уважительное, трепетное отношение к личности и наследию Высоцкого. Высоцкий тоже начинал с так называемых «блатных» песен. Персонажи в таких песнях и у Высоцкого, и у Круга, с одной стороны, условны, с другой, необычайно жизненны, потому что несут на себе отпечаток нравственного состояния общества. Ролевой герой Михаила Круга аналогичен герою Высоцкого, для которого уход в воровской мир является своеобразной формой протеста против действительности. Для этих поэтов чрезвычайно высока ценность свободы и независимости. Они в своих песнях выражают протест против унижения личности, выступают в её защиту. В обществе понятие «надо» довлеет над понятием «хочется», перечеркивает его. Человек лишен свободы выбора. А в мире природы желание, необходимость и целесообразность чаще всего совпадают. Человек, который выпадает из социума, многое теряет, но обретает независимость и свободу. Парадокс в том,

что естественным, природным человеком, самим собой он становится путем нарушения законов, которые, впрочем, не всегда совпадают с традиционными нравственными представлениями народа. Герою приходится идти преступным путем. Свобода такого человека – это избавление от меркантильности, мещанства и фарисейства, лжи официальных доктрин. В сложившейся политической системе такой герой невозможен, и поэтому он появляется в воровской среде. В обществе, где царят несправедливость, жестокость и бездушие, безнравственность судебно-правовой и политической систем, по мнению поэта, нельзя найти положительного героя. Ценности в таком обществе мнимы, иллюзорны. По мнению М. Круга, преступник, т.е. человек, выпавший из общества, во много раз честнее и нравственнее человека социального – например, того же представителя правоохранительных органов.

В песнях М. Круга нередко понятие «вор» несет положительную смысловую нагрузку. Это прежде всего человек чести, имеющий определенную, сложившуюся систему нравственных ценностей. У М. Круга даже есть такая песня – «Честный вор», где оксюморон в заглавии соответствует парадоксальности охарактеризованного в тексте нравственно-социального феномена и достоверно отображает реальность. Образ вора поэтизируется, наделяется чертами романтического героя – благородством, самоотверженностью, нонконформизмом, отсутствием прагматизма. В песне «Синее платье» ролевой герой в зоне перед своим освобождением вступает за несправедливо обвиненного человека, и за это ему увеличивают срок:

*Я не мог даже ради свободы молчать,
Ты узнаешь об этом и, может,
с обиды заплачешь,
И дай Бог тебе, глупенькой девочке,
это понять [5].*

Конечно, стоит сказать, что М. Круг идеализирует воровской мир и своего героя. Его романтический герой находится в особом романтическом мире. В реальности воровские законы тоже жестоки, там существуют своя иерархия, свой диктат. Несомненно, во внесоциальной системе тоже есть и предательство, и корысть, и произвол. Но все же нравственные ценности романтического асоциального героя оказываются человечнее и ближе к христианским ценностям, чем официальная ложь властей, живущих по двойным стандартам, чем мнимые социальные ценности.

В адрес В. Высоцкого в свое время звучало немало негативных оценок и резкой критики по поводу его «блатного» песенного цикла. Такая же участь постигла и М. Круга. Ему тоже приписывали криминальную биографию, упрекали в идеализации уголовников и их морали и т.д., но отождествлять Высоцкого и Круга с их героями из криминальной среды – значит ненавидеть артиста, известного по ролям отрицательных персонажей.

У В. Высоцкого и М. Круга много общего в их мировоззренческой концепции, воплощенной в творчестве. Они оба уловили важную общественно-историческую причину преступных деяний – утрату людьми веры в справедливость, в закон. Но есть и отличия. В. Высоцкий изначально был неверующим человеком, и в этом плане ему было особенно тяжело, он страдал, был одинок, ему не на кого и не на что было опереться. Этот кризис был следствием разрушения религиозного сознания в русском обществе, начавшегося еще при Достоевском, и тотального господства позитивистского мировоззрения в XX

веке. В последние годы жизни поэт явно искал Бога, но так его и не обрел. В этом заключается трагизм его творчества.

А Михаил Круг изначально видел выход в религии. Бог, по его мнению, указывает путь к спасению и помогает человеку в сложной ситуации, дает ему силы, веру и надежду на лучшее. Только вера помогает человеку выжить. По словам критика, его творческий и жизненный девиз звучал так: «Никогда не говори, что ты чего-то добился, всего этого ты достиг только при помощи Бога [6, 3]. В стихотворении «Не гаснет огонек» поэт заявляет: «Я в душе с надеждой жил за годом год / И с верой, Саш, – без веры разве можно?». В песне «Мне тебя не понять» он обращается к любимой: «Да храни тебя Бог... / Да храни тебя Бог... И твой ангел хранитель».

В творчестве Круга прослеживается глубокая христианская традиция, когда страдание, приобретенное через искреннее раскаяние, искупает преступление, грех. Все искупает сердечность и пронзительное чувство любви. На фоне столкновения стихий северного ветра и весеннего тепла в широко известной песне «Владимирский централ» поэт восклицает: «Как мне твоя любовь нужна!». А в стихотворении «Идет этап» он обращается к любимой с просьбой о прощении: «Лишь к тебе одной, родной, / Я стремился всей душой. / У тебя одной молю прошу прощенья...»

В последнем альбоме, вышедшем уже после смерти М. Круга, есть слова, не оставляющие сомнений в том, что итогом духовных исканий поэта стало открытое, прямое обращение к Богу. Пронзительно звучит его просьба: «Отпусти мне, батюшка, грехи, исцели мою больную душу!». Путь, который для некоторых людей растягивается порой на долгие десятилетия, Круг прошел за несколько последних лет своей жизни. Песни Михаила Круга – это признание традиционной христианской аксиологии, утверждение таких ценностей, как искренность, сердечность, доброта и любовь. Но в то же время это романтизация протеста и сопротивления вселенскому злу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Князев А., Луговской Ю. Кто убил Михаила Круга // Мир новостей. – 2002, 2 июня (№ 27). – С. 9.
2. Никитин Р. Эхо живой струны: Михаил Круг. – М., 2003. – С. 8.
3. Левина Л.А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века: Эстетика. Поэтика. Жанры: Автореф. дисс... д-ра филол. наук. – М., 2006. – С. 7.
4. Беренштейн Е. «Я продолжил бы свою песню...» // Михаил Круг. Чтобы навсегда меня запомнили...: Стихи и песни. – Тверь, 2002. – С. 7.
5. Михаил Круг «Чтобы навсегда меня запомнили...»: Стихи и песни. – Тверь, 2002.
6. Якушева И. «Владимирский централ» // Торжокская неделя. – 1999, № 49 (27 октября). – С. 3.

ПУБЛИКАЦИИ Н.В. ГОГОЛЯ В «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЕ» А.А. ДЕЛЬВИГА И А.С. ПУШКИНА

Изучение истории «Литературной газеты» позволяет приоткрыть важную страницу во взаимоотношениях Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина, увидеть вхождение Гоголя в пушкинский круг литераторов. Когда Пушкин только думал о своем периодическом издании, Гоголь писал из Петербурга И.И. Дмитриеву: «Виделся с Пушкиным. Газеты он не будет издавать, – и лучше! В нынешнее время приняться за опозоренное ремесло журналиста <...> – значит помрачить чистоту и непорочность души своей» [1]. Гоголь знал, что журналистика, возглавляемая Ф.В. Булгариным, не отличалась чистоплотностью: журналисты торговали своими убеждениями. Называя профессию журналиста «опозоренным ремеслом», Гоголь не подозревал, что и сам скоро станет участником периодического издания, но издания нового рода: здесь каждая творческая личность сможет проявить свою индивидуальность, раскрыть свой талант. Именно таким изданием стала «Литературная газета», выходявшая в Петербурге в 1830–1831-ом годах. Пушкин давно мечтал о своем периодическом издании, где объединились бы его соратники, единомышленники, близкие ему по общественным и литературным взглядам люди.

Первый номер газеты вышел 1-ого января 1830 года, издание сразу же привлекло к себе внимание читателей. В газете участвовали лучшие литературные силы первой трети XIX века: А.С. Пушкин, П.А. Вяземский, О.М. Сомов, Ф.Н. Глинка, Н.М. Языков, В.Н. Щастный, П.А. Плетнев, П.А. Катенин, В.Г. Тепляков, Е.Ф. Розен, И.А. Крылов, Е.А. Боратынский, А.И. Одоевский, А.А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, М.Д. Деларю... Уже по составу она была незаурядным изданием. Эстетические позиции участников «Литературной газеты» не всегда совпадали, и все же основное направление издания определялось прежде всего взглядами Пушкина на искусство, его литературным творчеством. Пушкин был вдохновителем газеты. Рабочая редакция этого издания включала трех человек: А.А. Дельвига (издатель), О.М. Сомова (редактор) [2], В.Н. Щастного (секретарь). Большую роль в газете играли также П.А. Вяземский и П.А. Плетнев: вслед за Пушкиным они ставили в газете наиболее острые вопросы литературного развития.

Выпустив два номера, Дельвиг по делам издания уехал на время из Петербурга, и издателем газеты стал Пушкин. Здесь во всей силе проявился его издательский, редакторский и публицистический талант. «Литературная газета» была не только источником информации, она служила для читателей утешением, вселяла надежду в их души. М.Н. Волконская писала в 1830-ом году В.Ф. Вяземской из далекой Сибири: «“Литературная газета” доставляет мне двойное утешение: вновь увидеть имена любимых писателей моей родины и получить некоторые сведения о мире, к которому я уже не принадлежу» [3].

Лирическая поэзия занимала центральное место в издании, а проза явно отставала, однако «Литературная газета» обещала, что познакомит публику с новыми авторами, еще не печатающимися под собственными именами. Это заявление о неизвестных писателях вызвало резкие нападки литературных оп-

понентов газеты. Ф.В. Булгарин язвительно сравнивал этих неизвестных авторов с В.Скоттом, который не подписывал своих первых романов и прослыл у себя на родине «великим незнакомцем». В числе новых русских прозаиков и оказался молодой Гоголь. Приехав в Петербург, он стремился обрести духовно близких людей. Это стремление привело его в «Литературную газету». Позднее, в 1831 году, Гоголь напишет в статье «Борис Годунов. Поэма Пушкина»: «Боже! <...>, какое дивное наслаждение даруешь Ты человеку, поселяя в одну душу ответ на жаркий вопрос другой! Как эти души быстро отыскивают друг друга, несмотря ни на какие разделяющие бездны!» (VI,15). Преодолению молодым писателем одиночества, «разделяющих бездн» и послужила «Литературная газета».

Первый номер газеты за 1831 год открывался стихотворением Пушкина «Кавказ», а рядом были напечатаны сочинения неизвестного автора: статья «Несколько мыслей о преподавании детям географии» и «Учитель» – глава из малороссийской повести «Страшный кабан». Под статьей стояла подпись «г. Янов», под главой из повести – «П. Глечик». Оба сочинения принадлежали перу молодого Гоголя.

С юных лет у Гоголя появился интерес к путешествиям и странствиям. О них он читал в доме приятеля своего отца Д.П. Трощинского, да и сами Гоголи часто принимали странников, и будущий писатель слушал многочисленные рассказы о путешествиях в Святую Землю. Этот живой интерес к путешествиям и странствиям реализовался в публикации на страницах «Литературной газеты». Гоголь писал о преподавании географии: «В этот курс должны ниспослать от себя дань и естественная история, и физика, и статистика, и все, что только соприкасается к миру, чтобы мир составил одну яркую, живописную поэму <...>. Пусть воспитанник знает, что такое Рим, что Петербург. Пусть не меряет своим масштабом <...> при виде Петербурга других городов Европы. Довольно сказать, что у нас гимназии во всех уездных городах, церкви также. Но Кремля, <...> Киево-Печерской лавры нет других в мире» (VI,111,113,116). Святые места для Гоголя были насущно необходимы как в духовной жизни, так и в литературных занятиях. Статья о географии заканчивалась словами «Продолжение обещано». У Гоголя был замысел книги по географии. О нем он писал М.П. Погодину: «Обождите несколько времени: я вам пришлю или привезу чисто свое <...>. Это будет всеобщая география в трех, если не в двух томах, под названием Земля и Люди. Из этого гораздо лучше вы узнаете некоторые мысли об этих науках» (VII,82). Интерес к географии у Гоголя был необычайно широк. Этот интерес замечен уже в ранних его произведениях – в «Ганце Кюхельгартене», «Италии», «Гетьмане», «Вечерах на хуторе близ Диканьки», «Петербургских повестях». Гоголь использовал любую возможность, чтобы как можно больше узнать о путешествиях, странствиях и поделиться этими знаниями с другими. Сохранился конспект книги П.О. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российского государства», сделанный Гоголем. Этот интерес писатель сохранил на протяжении всей творческой деятельности. В разговоре со А.О. Смирновой-Россет Гоголь признавался: «Я всегда думал написать географию; в этой географии можно было бы увидеть, как писать историю» [4].

В «Литературной газете» в 1831 году (№1 и №17) были помещены две главы из малороссийской повести Гоголя «Страшный кабан» – «Учитель» и «Успех посольства». Замысел этой повести следует отнести скорее всего к 1830-

ому году, когда Гоголь работал уже над «Вечерами на хуторе близ Диканьки», «Петербургскими повестями». Увлеченный новыми творческими планами писатель не завершил начатую повесть, но отдельные ее мотивы и образы были развиты в «Ночи перед Рождеством», в «Петербургских повестях». В «Учителе» автором показан веселый, светящийся мир, где все, однако, ежеминутно может обернуться гибелью. Здесь «одинокий фонарь льет потухающий свет свой на палевые стены уснувшего города». В «Невском проспекте» Гоголь так же скажет: «Далее, ради Бога, далее от фонаря! И скорее, сколько можно скорее, проходите мимо» (III, 39). Здесь и модный «светло-синий сюртук, что немаловажно». Позже люди, одетые в модные фраки, заполнят страницы «Невского проспекта», «Портрета», «Шинели». Здесь и «почтительные поклоны в пояс» (I, 249).

24 января 1831 года, уже после неожиданной и трагической смерти Дельвига, в 4-ом номере «Литературной газеты» была напечатана статья Гоголя «Женщина». Она появилась под собственным именем писателя. Здесь писатель прославлял всемогущую силу красоты как божественного начала. Позже Гоголь назовет женщину «красавицей мира». Мир, красота и женщина всегда были неразделимы для него. Гоголь писал в статье «Женщина»: «Отними лучи у мира – и погибнет яркое разнообразие цветов: небо и земля сольются во мрак (VI, 10). Статья «Женщина» в «Литературной газете» еще не являлась полным отражением взгляда Гоголя на женщину, этот взгляд будет представлен в позднем гоголевском произведении «Женщина в свете». А ранняя статья «Женщина» развивала мотивы дельвиговской поэзии: здесь отразилась идиллия Дельвига «Изобретение ваяния» 1830-ого года. Очень важно, что статья открывала номер «Литературной газеты». Здесь Гоголь, развивая античные мотивы, сравнил женщину с Прометеем: это «существо, которое, как и Промефей, все, что ни исхитило прекрасного от богов, принесло в дар тебе, водворило небо со светлыми его небожителями в твою душу» (VI, 9). Статья «Женщина» стала литературной данью Гоголя памяти Дельвига.

Для «Литературной газеты» предназначалась и статья Гоголя «О поэзии Козлова» 1831 года. В ее основе – сопоставление классического и романтического искусства. Искусство древних греков «светло», «полно», объективно. Романтическое искусство Байрона, отвергнувшее внешний мир, субъективно. В творчестве Козлова Гоголь увидел разновидность романтической поэзии и поддержал ее. Он пишет о Козлове: «<...> в тихом порыве религиозной души своей, когда благословляет он тяжкий крест несчастий, вырывается у него скорбь. <...> Он сильно чувствует великие, горькие траты свои, часто собирает в один момент все исчезнувшее. Козлов относится к Пушкину так, как часть к целому. И для кого не блистательна, кому не завидна участь быть частью необъятного Пушкина!!» (VI, 18, 19). Романтическое мировосприятие Гоголя соответствовало настроению многих литераторов пушкинского круга, которые погружались в глубины человеческой души, стремились к постижению проблем мироздания. Романтизм этого времени обогащался философским содержанием, развивал поэзию мысли.

В 1831 году Гоголь пишет статью «Жизнь». Он не успел напечатать ее в «Литературной газете», но и здесь присутствует высокое божественное начало, характерное для публикаций писателя. Гоголь в этой статье дает поэтическую панораму человеческой истории в момент рождения Христа. Это событие

подобно очистительной грозе, несущей гибель старому миру и символизирующей рождение мира нового. Молодой писатель указывал своим современникам путь к Творцу: «Стремись вечно: нет границ миру – нет границ и желанию», он призывал их остановиться и подумать: «В деревянных яслях лежит младенец; над ним склонилась непорочная мать и глядит на него исполненными слез очами; над ним, высоко в небе, стоит звезда и весь мир осияла чудным светом» (VI, 96, 98).

Период сотрудничества в «Литературной газете» явился для Гоголя временем напряженной творческой жизни. Пушкин в отрывке из VIII главы «Евгения Онегина», напечатанном в первом номере «Литературной газеты» за 1830 год, писал: «Но, Муза! Прошлое забудь <...>. Иные нужны мне картины». Гоголь, как и Пушкин, мечтал о новой литературе, и он принес в литературный мир новую прозу, с «иными картинами».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 тт. – М., 1972. – Т. VI. – С. 302. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

2. О.М. Сомов с 1826 г. был сотрудником альманаха «Северные цветы», где печатал годовые обзоры русской литературы. В обзоре за 1829 г. Сомов – единственный из критиков – поддержал Гоголя и его поэму «Ганц Кюхельгартен».

3. Цит. по: Кунин В.В. Друзья Пушкина: В 2-х тт. – М., 1984. – Т. 2. – С.129.

4. Цит по: Соколов Б.В. Гоголь. Энциклопедия. – М., 2003. – С. 377.

ФИЛОСОФИЯ СЧАСТЬЯ И СМЫСЛА ЖИЗНИ В РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

В этом произведении Солженицына представлен традиционный для идеологического романа конфликт: противостояние двух социальных лагерей – угнетателей и угнетенных. Причем здесь «эта оппозиция доведена до крайнего предела: угнетатели обладают абсолютной полнотой власти, угнетенные – абсолютно бесправны» [1; 276]. К лагерю угнетенных примыкают главные персонажи, несущие основную идейную нагрузку и являющиеся в той или иной степени выразителями авторской точки зрения: заключенные Нержин, Рубин, Сологдин, Герасимович, Бобынин, Хоробров, которых всемогущая Система постаралась лишить всего, отобрав самую главную составляющую счастья простого смертного человека – свободу.

Может ли быть счастлив арестант – бесправная личность, отщепенец, опущенный государством на самое дно жизни?

Заключенные проводят свободное время за разговорами – иногда тихими, иногда превращающимися в накаленные споры и яростные баталии. Герои-идеологи романа, пребывающие в «первом круге ада», находятся в постоянном поиске истины. Они живут как бы одновременно в двух мирах – в реальном мире «шарашки» и в мире вечных этико-философских идей и литературных образов [2; 181]. В лагере они получили возможность свободного обмена мнениями – иверяют друг другу свои самые сокровенные мысли, глубокие, бережно выношенные, выстраданные. Роман насыщен литературными и философскими реминисценциями, аллюзиями, цитатами из философских трактатов и произведений русской и зарубежной литературы. Надзирателя, который не по долгу службы, а для себя слушает споры арестантов, поражает, «что люди эти в грозные месяцы ломки своей жизни и решения своей судьбы находили мужество говорить не о своих страданиях, но о чем попало: об итальянских художниках, о нравах пчел, об охоте на волков или о том, как строит дома какой-то Кар-бузе – и дома-то строил он не им» [3; 203]. Зеки, сидящие уже не год и не два, а иные – и не десять, не треплются впустую о житейских неполадках...

В одном из споров Нержин и Рубин, рассуждая об условности понятия счастья, разбирают происхождение самого слова:

«– Мудрая этимология в самом слове запечатлела преходящность и не-реальность понятия. Слово «счастье» происходит от се-часье, то есть этот час, это мгновение!

– Нет, магистр, простите! Читайте Владимира Даля. «Счастье» происходит от со-частье, то есть кому какая часть, какая доля досталась, кто какой пай урвал от жизни. Мудрая этимология дает нам очень низменную трактовку счастья» [3; 46–47].

Учитывая горький опыт современности, Рубин дает свое решение этой вечной проблемы, высказывая предположение: быть может, человек сам не знает, чего он хочет от жизни? Вероятно, он настолько слаб, что не способен сам привнести смысл в свою жизнь, он мучается в поисках некоей иллюзии – счастья, не подозревая, что пытается достичь недостижимого...

Иная точка зрения Нержина. Он признает, что только в тюрьме он начал всерьез размышлять над всем этим: «Мы живем – и в этом смысл. Счастье? Когда очень-очень хорошо – вот это и есть счастье, общеизвестно... Благословение тюрьме!! Она дала мне задуматься» [3; 49]. Представление о человеческом счастье, к которому пришел Нержин, базируется на **принципе самоограничения** [4; 65]. Герой окончательно перечеркивает знак равенства между настоящим счастьем и животной сытостью: «Так на бедной своей шкуре и на несчастных наших товарищах мы узнаем природу сытости. Сытость совсем не зависит от того, сколько мы едим, а от того, как мы едим! Так и счастье, так и счастье, Левушка, оно вовсе не зависит от объема внешних благ, которые мы урвали у жизни. Оно зависит только от нашего отношения к ним! И об этом сказано еще в даосской этике: «Кто умеет довольствоваться, тот всегда будет доволен» [3; 49].

С понятием счастья, по мнению Нержина, соприкасается **опасность пресыщения**: «Счастье непрерывных побед, счастье триумфального исполнения желаний, счастье полного насыщения есть страдание. Это душевная погибель, это непрерывная моральная изжога!» [3; 50]. Именно в тюрьме Нержин смог узнать свое собственное душевное богатство, и именно в тюрьме он живет здоровой духовной жизнью, не тратя жизнь на борьбу за горстку материальных благ: «Настоящей жизни у меня много лет нет, но я забыл! Я невесом, я взвешен, я нематериален! Я лежу там у себя на верхних нарах, смотрю в близкий потолок, он гол, он худо оштукатурен – и вздрагиваю от полнейшего счастья бытия! Засыпаю на крыльях блаженства! Никакой президент, никакой премьер-министр не могут заснуть столь довольные минувшим воскресеньем!» [3; 50].

А может, именно там, на верхних нарах, после тихого нерабочего воскресенья, и протекает настоящая жизнь? По мысли Нержина, на воле жизнь лишена этого глубинного смысла: «вольняшки» увлечены процессом жизни, а не ее содержанием. Нержин в тюрьме переживает то, что известный западный психолог и философ Абрахам Маслоу назвал «пиковыми переживаниями», которые представляют собой «состояния чистой радости, самоцельные и самоценные, которые не служат для достижения чего-то другого. Это самодостаточный опыт. Человек испытывает сильнейшие позитивные эмоции просто от того, что живет, от того, что видит вокруг себя или познает, от общения с тем, кого любит. Это счастье прямого приобщения к **Бытию**, глубоко **бытийная радость**» [5; 229].

Герой-зек поглощен изучением глубины и многосторонности самой жизни и сложности, неисчерпаемости собственной души. «Экзистенциальное восприятие – важная сторона психологии солженицынского героя, – пишет Рита Бракман. – Герой, лишенный всех даров жизни – свободы, женщины, семьи, – в лагере открывает ценность основного в жизни» [6; 55]. И об этом говорит сам автор романа: «Со стороны по видимости, несчастливый, Глеб был тайно счастлив в своем несчастье. Он испивал его как родник, он визнавал тут тех людей и те события, о которых на Земле больше нигде нельзя было узнать, и уж, конечно, не в покойной сытой замкнутости домашнего очага. С молодости больше всего боялся Глеб погрязнуть в повседневной жизни. Как говорит пословица: не море топит, а лужа» [3; 213].

Тема счастья в «Круге первом» перехлестывается с «мыслью семейной». В романе мы не находим примера счастливой семьи. Не находим не только

в лагере угнетенных – ее там априори быть не может, – но и на воле. Среди псевдосемей прокурора Макарыгина, дипломата Володина, писателя Галахова особняком стоит семья инженера-полковника Яконова, с которой он проводил один час в сутки, но ради которой «извивался, боролся и тиранил остальные часы бодрствования» [3; 169]. Был один человек в его далекой юности, который звал его к настоящему счастью, а не к успеху и благополучию, – тоненькая и хрупкая Агния, которая уже осознавала свою непричастность к миру, утонувшему в гонке за материальными благами.

«– Наверное, тебя ждет слава, удача, стойкое благополучие, – грустно сказала она. – Но будешь ли ты счастлив, Антон? Остерегись и ты. Заинтересовавшись процессом жизни, мы теряем... теряем... ну, как тебе передать... Вот колокол отзвонил, звуки певучие улетели – и уж их не вернуть, а в них вся музыка. Понимаешь?..» [3; 179].

Заключенные в лагере переживают трагедию разбитой семьи. Они лишены счастья отцовства. Разлучены с любимыми женщинами Нержин, Сологдин, Герасимович, мучаются без женской любви Пряничков и Доронин, погибли родные у Бобынина, распалась семья дворника Спиридона. Насильственно навязанная героям жизнь без любви, без семьи стала привычной, все эти составляющие вольной жизни заменила одна мужская дружба: «Мужчины, выдающиеся по уму, образованию и опыту жизни, но всегда слишком преданные своим семьям, чтобы оставлять достаточно себя для друзей, – здесь принадлежали только друзьям... Дух мужской дружбы и философии парил над парусным сводом потолка.

Может быть, это и было то блаженство, которое тщетно пытались определить и указать все философы древности?» [3; 396].

По мысли писателя, лагерь, созданный как средство расчеловечивания человека, становился своеобразным монастырем, где человеческая личность спасает свою духовную основу, потому что самое трудное – остаться человеком в нечеловеческих условиях, суметь сохранить свободу и совесть. Счастье в творчестве Солженицына неотделимо от позиций христианской морали, ядро его мироощущения – вера в Бога, христианство [7; 391]. Писатель, воспитанный в православном духе, сам утверждал, что в тюрьме он вернулся к вере.

Можно согласиться с И. В. Кирилловым, который утверждал, что за основу своего понимания цели и смысла человеческой жизни Солженицын берет концепцию известного философа С. Л. Франка, который видит поиски смысла жизни «лишь в опоре на Вечность, на веру в Бога. Смысл жизни, по его мнению, не есть данность, человек должен познавать и осмыслять его, опираясь на внутренний духовный опыт» [8; 205]. Этот процесс духовного осмысления своего места в жизни, своего предназначения протекает во внутренней жизни Нержина, в голос которого писатель вложил многие свои взгляды. Герой Солженицына отказывается от культа материальных благ, для него имеют значение лишь ценности нравственного, христианского плана – справедливость, достоинство, чистая совесть. Как пишет Е. В. Белопольская, «взгляд на жизнь именно под таким (христианским в своей основе) углом зрения позволяет Нержину сохранить внутреннюю независимость» [4; 66]. Самое важное для героя (и для самого автора) – это обладать внутренней свободой, свободой духа, которая, по утверждению Н. Струве, «всегда «божественного» происхождения» [8; 321].

Жены заключенных, оставшиеся на воле и преследуемые МГБ, обездолены больше самих арестантов. Жена Нержина Надя живет одним – надеждой на возврат мужа, без которого ее жизнь бессодержательна. Жена Герасимовича Наталья почти загнана в тупик, она осталась в одиночестве, без работы, без мужа, без друзей, а муж ее еще не потерял главного – единомышленников и возможности заниматься любимым делом.

Война, а затем и тюрьма духовно возвышают героя Солженицына – мужчину, дают ему возможность самоутвердиться, познать глубины собственного «Я», заглянуть в свою душу. Герои-заключенные слышат певучие звуки отзвеневшего колокола – в этом их спасение. Женщину же тюрьма и война уничтожают. Даже молоденькие аспирантки в общежитии живут страдая – кто без любимого, кто без мужа (как Надя Нержина), кто тайно мучаясь (как Муза, которую заставляют доносить на своих подруг), кто кручинясь о своей жизни-пустоцвете («Простая бабья радость – ребенка родить, и вот не от кого, не для кого» [3; 371]).

Если мужчина вечно ищет смысл жизни, то женщина давно его нашла: счастье для нее в любви, в семье, в реализации своего женского начала. Зек Рубин сам развенчивает свою идею о том, что счастье – фикция, рассказывая о случае на одной из своих довоенных лекций, где юная девушка одной фразой опровергает доводы маститого ученого-филолога.

«И вдруг мне подали записку, вырванную из миниатюрного блокнотика с мелкой клеточкой:

«А вот я люблю – и с ч а с т л и в а! Что вы мне на это скажете?»

– И что ты сказал?..

– А что на это скажешь?..» [3; 48].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. В 2 т. – Т. 1. – М., 2003.
2. Урманов А. В. Творчество Александра Солженицына. – М., 2004.
3. Солженицын А. И. В круге первом. – СПб., 2003.
4. Белопольская Е. В. Роман А. И. Солженицына «В круге первом»: опыт интерпретации. – Ростов н/Д, 1997.
5. Золотухина-Аболина Е. В. Курс лекций по этике. – Ростов н/Д, 1999.
6. Бракман Р. Выбор в аду. – СПб., 1983.
7. Любимов Б. Н. Мирозерцание Солженицына // Действо и действие. – М., 1997.
8. Кириллов И. В. «Русская идея» в творчестве Солженицына (на материале романа «В круге первом») // А. И. Солженицын и русская культура. Сб. научн. докл. – Саратов, 2004.
9. Струве Н. А. О Солженицыне // Струве Н. А. Православие и культура. – М., 1992.

РОЛЬ ВНЕСЮЖЕТНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В РОМАНЕ В.П. АСТАФЬЕВА «ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ»

Сюжетность – значимое и ценное качество художественного произведения. Однако немаловажную роль играют и внесюжетные элементы. Они дополняют его идейную концепцию, способствуют целостному восприятию, дают возможность автору выразить собственную позицию по поводу изображаемого.

В романе «Прокляты и убиты» (1990-1994) В.П. Астафьев использует ряд таких приемов. Среди них песни, частушки, стихотворения, газетные статьи, молитвы, письма, лирические и публицистические отступления, речь Сталина. Их всестороннему рассмотрению в литературоведении не уделено достаточно внимания, однако некоторые моменты находят отражение. Так, Н. Лейдерман в статье «Крик сердца» обращается к речи Сталина в связи с повествователем, С. Беляков отмечает влияние песни «Вставай, страна огромная!» на общий пафос романа («Урал», 2005, №5), а Е.М. Букаты анализирует роль песен, публицистических отступлений как элементов художественного пространства в прозе В.П. Астафьева.

Остановимся на роли текстов песен в «Проклятых и убитых», которые буквально пронизывают все повествование. По мнению писателя, жизнь русского народа неразрывно связана с песнями – трудовыми, обрядовыми, бытовыми, героическими, историческими, лирическими. Широко распространены они были в советскую эпоху, особенно в годы войны, когда не только помогали чеканить шаг, но и объединяли людей, их мысли, стремления.

В романе лейтмотивом проходит как заклинание самая важная, пронизанная патриотическим пафосом «Священная война» В. Лебедева-Кумача и А.В. Александрова, которая стала первой песней войны.

В самом начале «Чертовой ямы» ее запевают солдаты, прибывшие в запасной полк: «*Вставай, страна огромная...*» [1]. И в их рядах происходит как бы волшебное преобразование: «*Разрозненно бредущие новобранцы, сами того не заметив, соединились в строй, начали хлопать обувью по растоптанной, смешанной со снегом песчаной дороге в лад грозной той песне...*» [1, 9]. В «Священной войне» гармонично соединены слова и музыка, которые обладают поистине магической силой и воздействуют на толпу: «*Солдаты, угрюмо несущие на плечах и загорбках винтовки, шли вроде бы не с занятий, на бой они шли, на кровавую битву...*» [1, 9]. Именно после этого патриотического гипноза восемнадцатилетние новобранцы начинали ощущать «*покорность судьбе*» [1, 10].

Эта песня не только стала символом Великой Отечественной войны, но и полностью слита с авторской концепцией романа: весь народ в едином порыве поднялся на «*смертный бой*» [2], движимый не столько лозунгами партии, сколько «*яростью благородной*» [2]. Для Астафьева героями, сделавшими ту победу возможной, являются не Жуков и Сталин, а простой русский солдат, который отказался от личного ради общего дела – «*войны народной*» [2].

Действие романа «Чертовая яма» происходит в Сибири. Писателю очень важно подчеркнуть, что она является не только местом действия, но и той частью страны, где сохранился исконно русский национальный дух. Туда неког-

да ссылали декабристов, там жили переселенцы, ссыльные – политические и уголовные.

Автор обращается к песенному варианту думы К.Ф. Рылеева «Смерть Ермака» (1821): *«Ревела буря, дождь шумел.../ Во мраке молнии блистали...»* [1, 32], что передает сибирский пафос и пейзажный колорит. Новобранцы поют о покорении Ермаком Сибири в тот момент, когда переселяются в казарму. Общая тональность песни и финал трагические – русский богатырь погибает не в бою, а переплывая реку (*«...но сила року уступила...»*) [3].

Голос исполнителя звонкий и радостный, но тон повествователя пронизан таинственным предупреждением: *«...долго он [Лешка. – Е. Х.] теперь в этом месте, в этой яме, называемой и без того презренным словом “казарма”, никаких песен не услышит»* [1, 32]. Еще раз этот куплет солдаты споют перед отправкой на фронт, в начале того пути, который для кого-то станет последним. Символический смысл заложен в поэтических образах бури, дождя, сверкающих молний. Дума Рылеева заканчивается словами: *«И окровавилась долина, / И пала грозная в боях, / Не обнажив мечей, дружина...»* [3], которых нет в романе Астафьева. Но в них содержится глубокий смысл: героям не суждено допеть свою песню: они погибнут.

У солдат первой роты любимых песен было две – легкая, радостная «птица-песня»: *«Солнце льется, сердце бьется, / И отрадно дышит грудь. / Над волнами вместе с нами / Птица-песня держит путь»* [1, 109], которую дружно исполняли в часы послеобеденного или вечернего досуга, и утренняя патриотическая: *«Мы идем за великую родину / Нашим братьям по классу помочь. / Каждый шаг, нашей армией пройденный, / Прогоняет зловещую ночь. / Украина золотая, Белоруссия родная, / Наше счастье на границе / Мы штыками, штыками оградим!»* [1, 109]. Эта «Песня красных полков» бала написана В. Луговским и Е. Долматовским в 1939 году, еще до начала войны. В первоначальном тексте лирический герой призывал *«нашим братьям и сестрам помочь»* [4], а В.П. Астафьев – *«братьям по классу»* [1, 109], как бы говоря о политическом значении происходящего в романе исторического события; а словосочетание *«счастье молодое»* [4] заменено на *«счастье на границе»* [1, 109], указывающее на вторжение врага на территорию России. Припев, многократно повторяемый, подчеркивает интернациональный характер битвы.

В песне содержится и авторский иронический пафос. Это видно из псевдопатриотической песни: *«Взвейся, знамя коммунизма, / Над землей трудящих масс...»* [1, 33]. Напевая ее, Булдаков пробегал в незастегнутых кальсонах, босиком по снегу мимо штаба полка, потому что его, русского богатыря, советские чиновники от обороны не обеспечили ботинками сорок седьмого размера. Тут не то чтобы *«коммунизм»* строить, воевать не в чем!.. Меткое высказывание старшины Шпатора, облеченное в форму народной поговорки, гласит: *«...весь мир – бардак, все люди – бляди»* [1, 34].

Лишь на временном поселении в деревне Осипово тон песен в романе меняется на лирический: *«Ну-ка, чайка, отвечай-ка, / Друг ты или нет? / Ты возьми-ка, отнеси-ка / Милому прив-е-эт!»* [1, 223] или *«Спи-ишь, ты спишь, моя родная, / Спи-ишь в земле сы-ы-ыро-ой... / Я-а пришел к тебе, родная, / С горем и тоской...»* [1, 229]. Последняя из них является песенным переложением стихотворения И.З. Сурикова «У могилы матери» (1865-1866). Сон в этом случае метафорический и означает смерть. В первоисточнике представлен взгляд

на будущее, через осознание прошлого: *«Спишь ты, спишь, моя родная, / Спишь в земле сырой.../ Никогда твоих, родная, / Слов мне не забыть: / “Без меня тебе, сыночек, / Горько будет жить!”... / И слова твои сбылись.../ У твоей сырой могилы / Сын-бедняк стоит.../ И когда меня, родная, / Принесут к тебе... / Буду спать я, спать спокойно / Рядышком с тобой...»* [4, 169].

Даже на совхозных хлебах, в тылу, мысли советского человека были о Родине, ее врагах и, конечно, об «отце народа» – товарище Сталине. Подобные эпизоды изображены саркастически, порой доходят до абсурда: *«С нашим знаменем, с нашим Сталиным/ До конца мы врага разобье-о-о-ом!/ С царем-батюшкой, за отечество,/ Как один, живо-оты покладе-о-ом!»* [1,230]. Это «Армейская песня» Виктора Гусева, в которой два последних стиха припева звучат как *«За родимые края, края советские,/ Мы в поход, друзья-товарищи, идем!»* [4, 71]. В романе «Прокляты и убиты» приравниваются понятия «Сталин» и «царь-батюшка». В этом заключена не только авторская ирония, но и выражена реальная примета советской эпохи: для крестьян вождь как отец родной.

Последней песней в «Чертровой яме» стала *«Где подлый враг не проползет,/ Там пролетит стальная рота. /Где танк железный не пройдет,/ Промчится грозная пехота!»* [1, 282]. Она звучит в 14 главе первой книги как гимн пехотным войскам, когда солдаты покидают гостеприимных жителей деревни Осипово. Однако это стихотворение Бориса Ковынева называлось «Авиамарш» (1927), но память народная забыла имя автора и первоначальный текст: *«Там, где пехота не пройдет / И бронепоезд не промчится, / Угрюмый танк не проползет, / Там пролетит стальная птица...»* [5]. Эти два катрена по смыслу исключают друг друга.

В романе «Плацдарм» песен гораздо меньше, за счет чего меняются и тон повествования, и событийный ряд – становятся трагичными: *«Мой товарищ в смертельной агонии / Не зови понапрасну друзей. / Дай-ка лучше согрею ладони я / Над дымящейся кровью твоей. / Ты не плачь, не стони, ты не маленький, / Ты не ранен, ты просто убит. / Дай на память сниму с тебя валенки, / Нам еще наступать предстоит...»* [1, 449]. Эта песня написана на стихи Иона Дегена («Стихи из планшета гвардии лейтенанта Иона Дегена») только в декабре 1944 года, хотя солдаты в романе поют ее в 1942. Для автора важна не хронологическая, а фактологическая достоверность. Так мародерство считалось одной из страшных примет войны, за изображение которых осуждали и еврейского поэта, и русского писателя.

В последующих своих произведениях: повести «Веселый солдат»(1998) и рассказе «Пролетный гусь» (2001) – В.П. Астафьев обращался к другим внесюжетным элементам.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Астафьев В.П.Прокляты и убиты: Роман. – М., 2006. – С. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
2. Песенник / Сост.О.Н.Ложкина – Киров, 1963. – С. 355.
3. Рылеев К.Ф.: Избранное. – М., 1975.– С. 67.
4. Лейся, песня, на просторе. – М., 1954. – С.291. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страниц.
5. Бирюков Ю. Киев бомбили, нам объявили // Трибуна. – 2004. – № 126 – С. 8.

ВЕСТНИК
*Московского государственного
областного университета*

Серия
«Русская филология»

№ 2

Подписано в печать: 22.06.2007.

Формат бумаги 60x86 /₈. Бумага офсетная. Гарнитура «NewtonС».

Уч. – изд. л. 22. Усл.п.л. 20. Тираж 500 экз. Заказ № 169.

Издательство МГОУ
105005, г. Москва, Радио, д. 10а.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

1. Для публикации научных работ в выпуске серии «Русская филология» «Вестника МГОУ» принимаются статьи на русском языке. При этом публикуются научные материалы преимущественно докторов и кандидатов наук, докторантов, аспирантов, соискателей, преподавателей вузов.
2. Объем статьи—5-6 страниц (для аспирантов и соискателей), 11-12 страниц (для докторов, кандидатов наук).
3. Необходимо сдать дискету с электронным вариантом и распечатку на бумажном носителе (1 экземпляр). В материалы 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.