



Вестник

МОСКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ОБЛАСТНОГО
УНИВЕРСИТЕТА

Серия

Русская филология

АНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ
С ПАРНОЙ ЧАСТИЦЕЙ НЕ... ЛИ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ
КЛИШЕ ДЕЛОВОЙ РЕЧИ

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ОЦЕНКИ СИНТЕЗА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ В РОМАНЕ
И.С. ШМЕЛЕВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ» В РАБОТАХ
СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ



2014 / № 5

ВЕСТНИК
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ОБЛАСТНОГО УНИВЕРСИТЕТА

ISSN 2072-8522

Серия

2014 / № 5

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Научный журнал основан в 1998 г.

«Вестник Московского государственного областного университета» (все его серии) включён в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание учёной степени доктора и кандидата наук» Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации (См.: Список журналов на сайте ВАК при Минобрнауки России) по наукам, соответствующим названию серии.

The academic journal is established in 1998

«Bulletin of Moscow State Regional University» (all its series) is included by the Supreme Certifying Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation into “the List of leading reviewed academic journals and periodicals recommended for publishing in corresponding series basic research thesis results for a Ph.D. Candidate or Doctorate Degree” (See: the online List of journals at the site of the Supreme Certifying Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation).

2014 / № 5

Series

ISSN 2072-8522

RUSSIAN PHILOLOGY

BULLETIN OF THE MOSCOW STATE
REGIONAL UNIVERSITY

Учредитель журнала «Вестник МГОУ»: Московский государственный областной университет

Выходит 6 раз в год

Редакционно-издательский совет «Вестника МГОУ»

Хроменков П.Н. — к.филол.н., проф., ректор МГОУ (председатель совета)

Никитин О.В. — д.филол.н., проф., проректор по научной работе МГОУ (зам. председателя совета)

Абрамов А.В. — к.пол.н., доц., нач. отдела по изданию журнала «Вестник МГОУ»

Асмолов А.Г. — академик РАО, д.психол.н., проф. МГУ им. М.В. Ломоносова

Белозеров В.Е. — д.ф.-м.н., проф. Днепропетровского национального университета (Украина)

Боголюбов Л.Н. — академик РАО, д.пед.н., проф.

Клычников В.М. — к.ю.н., к.и.н., проф., проректор по учебной работе и международному сотрудничеству МГОУ

Затулин К.Ф. — директор Института диаспоры и интеграции (Института стран СНГ)

Коничев А.С. — д.б.н., проф. МГОУ

Лекант П.А. — д.филол.н., проф. МГОУ

Марченко М.Н. — д.ю.н., проф. МГУ им. М.В. Ломоносова

Ницевич В.Ф. — д.пол.н., проф., директор Орловского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Пасечник В.В. — д.пед.н., проф. МГОУ

Поляков Ю.М. — канд. фил. н., гл. ред. «Литературной газеты»

Пусько В.С. — д.ф.н., проф. МГТУ им. Н.Э. Баумана

Ху Гумин — д.филол.н., проф. Института иностранных языков Уханьского университета (Китай)

ISSN 2072-8522

Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2014. № 5. М.: ИИУ МГОУ. 150 с.

Журнал «Вестник МГОУ» серия «Русская филология» зарегистрирован в Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. Регистрационное свидетельство ПИ № ФС77-26173

Индекс серии «Русская филология»

по Объединённому каталогу «Пресса России» 40718

© МГОУ, 2014.

© ИИУ МГОУ, 2014.

Редакционная коллегия серии «Русская филология»

Ответственный редактор серии:

Лекант П.А. — д.филол.н., проф.

Заместитель ответственного редактора серии:

Шаповалова Т.Е. — д.филол.н., проф.

Ответственный секретарь серии:

Самсонов Н.Б. — к.филол.н., доц.

Члены редакционной коллегии:

Алексеева Л.Ф. — д.филол.н., проф.; **Аношкина В.Н.** — д.филол.н., проф.;

Леденёва В.В. — д.филол.н., проф.; **Киселёва И.А.** — д.филол.н., проф.;

Копосов Л.Ф. — д.филол.н., проф.; **Шаталова О.В.** — д.филол.н., проф.;

Воропаев В.А. — д.филол.н., проф. (Московский государственный университет имени

М.В. Ломоносова); **Моторин А.В.** — д.филол.н., проф. (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого); **Нагорный И.А.** — д.филол.н.,

проф. (Белгородский государственный национальный исследовательский университет); **Петров А.В.** — д.филол.н., доц. (Институт филологии и межкультурной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, г. Архангельск); **Рацибурская Л.В.** — д.филол.н., проф. (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского); **Аврамова В.Н.** — доктор филологии, проф. (Шуменский университет имени Епископа Константина Преславского, Болгария); **Вегвари В.** — к.п.н. (Печский университет, руководитель Русского центра, Венгрия); **Гладров В.** — д., проф. (Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия); **Грибкова Р.** — д. (Карлов университет, Чехия); **Гусман-Тирадо Р.** — д.филол.н., проф. (Гранадаский университет, Испания); **Догнал Й.** — к.филол.н., д.философии, доц. (Институт славистики Университета им. Масарика, Чешская Республика); **Колларова Э.** — проф., канд.н. (Институт русско-словацких культурных исследований Католического университета в Ружомберке, Словакия); **Норман Б.Ю.** — д.филол.н., проф. (Белорусский государственный университет, Республика Беларусь); **Финк-Арсовски Ж.** — д.филол.н., проф. (Загребский университет, Хорватия); **Шеншина В.А.** — лектор (Хельсинки университет, Финляндия)

Журнал включён в базу данных Российского индекса научного цитирования (РИНЦ), имеет полнотекстовую сетевую версию в Интернете на платформе Научной электронной библиотеки (www.elibrary.ru), а также на сайте Московского государственного областного университета (www.vestnik-mgou.ru)

При цитировании ссылка на конкретную серию «Вестника МГОУ» обязательна. Воспроизведение материалов в печатных, электронных или иных изданиях без разрешения редакции запрещено. Опубликованные в журнале материалы могут использоваться только в некоммерческих целях. Ответственность за содержание статей несут авторы. Мнение редколлегии серии может не совпадать с точкой зрения автора. Рукописи не возвращаются.

Адрес Отдела по изданию научного журнала «Вестник МГОУ»

г. Москва, ул. Радио, д.10а, офис 98

тел. (499) 261-43-41; (495) 723-56-31

e-mail: vest_mgou@mail.ru; сайт: www.vestnik-mgou.ru

The founder of journal «Bulletin of the MSRU»: Moscow State Regional University

Issued 6 times a year

Series editorial board «Russian philology»

Editor-in-chief:

P.A. Lecant – Doctor of Philology, Professor

Deputy editor-in-chief:

T.Ye. Shapovalova – Doctor of Philology, Professor

Executive secretary of the series:

N.B. Samsonov – Ph.D. in Philology Sciences, Associate Professor

Members of Editorial Board:

L.F. Alekseyeva – Doctor of Philology, Professor; **V.N. Anoshkina** – Doctor of Philology,

Professor; **V.V. Ledeneva** – Doctor of Philology, Professor; **I.A. Kiseleva** – Doctor of Philology, Associate Professor; **L.F. Koposov** – Doctor of Philology, Professor;

O.V. Shatalova – Doctor of Philology, Professor; **V.A. Voropayev** – Doctor of Philology, Professor (Lomonosov Moscow State University); **A.V. Motorin**, Doctor of Philology,

Professor (the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University); **I.A. Nagorny** – Doctor of Philology, Professor; (Belgorod State National Research University); **A.V. Petrov** – Doc-

tor of Philology, Associate Professor; (the Institute of Philology and Cross-Cultural Com-

munication of the Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov);

L.V. Ratsiburskaya – Doctor of Philology, Professor (N. I. Lobachevsky State Univer-

sity of Nizhny Novgorod); **V.N. Avramova** – Doctor of Philology, Professor (University of

Shumen Bishop Konstantin of Preslav, Bulgaria); **V. Vegvari** – Ph.D. in Pedagogical

Sciences (University of Pécs, Hungary); **V. Gladrov** – Doctor of Philology, Professor

(Humboldt University of Berlin, Germany); **R. Grzhibkova** – Doctor (Charles University,

Czech Republic); **R. Guzmán Tirado** – Doctor of Philology, Professor (the University of

Granada, Spain); **J. Dohnal** – Ph.D. in Philological Sciences, Doctor of Philosophy, As-

sociate Professor (the Institute of Slavonic Studies, Masaryk University, Czech Republic);

E. Kollarova – Professor, Candidate of Sciences (Institute of Russian-Slovak Cultural

Studies of the Catholic University in Ruzomberok, Slovakia); **B. Yu. Norman** – Doc-

tor of Philology, Professor (the Belarusian State University, the Republic of Belarus);

Ž. Fink Arsovski – Doctor of Philology, Professor (the University of Zagreb, Croatia);

V.A. Shenshina – Lecturer of Helsinki University (Finland)

The journal is included into the database of the Russian Science Citation Index, has a full text network version on the Internet on the platform of Scientific Electronic Library (www.elibrary.ru), as well as at the site of the Moscow State Regional University (www.vestnik-mgou.ru)

At citing the reference to a particular series of «Bulletin of the Moscow State Regional University» is obligatory. The reproduction of materials in printed, electronic or other editions without the Editorial Board permission, is forbidden. The materials published in the journal are for non-commercial use only. The authors bear all responsibility for the content of their papers. The opinion of the Editorial Board of the series does not necessarily coincide with that of the author Manuscripts are not returned.

The Editorial Board address: Moscow State Regional University

10a Radio st., office 98

Moscow, Russia

Phones: (499) 261-43-41; (495) 723-56-31

e-mail: vest_mgou@mail.ru

Site: www.vestnik-mgou.ru

Publishing council «Bulletin of the MSRU»

P.N. Khromenkov – Ph. D. in Philology, Professor, Principal of the MSRU (Chairman of the Council)

O.V. Nikitin – Doctor of Philology, Professor, Vice-Principal for scientific work of the MSRU (Deputy Chairman of the Council)

A.V. Abramov – Ph.D. in Political Sciences, Associate Professor, the Head of the editorial department of the Bulletin of the Moscow State Regional University

A.G. Asmolov – Member of Russian Academy of Education, Doctor of Psychology, Professor of Moscow State University

B.E. Belozerv – Doctor of Physics and Mathematics, Professor of Dnepropetrovsk National University (Ukraine)

L.N. Bogolubov – Member of Russian Academy of Education, Doctor of Pedagogics, Professor

V.M. Klychnikov – Ph.D. in Law, Ph. D. in History, Professor, Vice-Principal for academic work and international cooperation of the MSRU

K.F. Zatulin – the Head of Institute for Diaspora and Integration (Institute of the CIS Countries)

A.S. Konichev – Doctor of Biology, Professor of the MSRU

P.A. Lekant – Doctor of Philology, Professor of the MSRU

M.N. Marchenko – Doctor of Law, Professor of Moscow State University

V.F. Nitsevich – Doctor of Politics, Professor, the Head of the Oryol Branch Russian Academy of National Economy and Public Administration

V.V. Pasechnik – Doctor of Pedagogics, Professor of the MSRU

Yu. M. Polyakov – Ph.D. in Philology, editor-in-chief of "Literaturnaya Gazeta"

V.S. Pus'ko – Doctor of Philosophy, Professor of the Bauman Moscow State Technical University

Hu Gumin – Doctor of Philology, Professor, Institute of Foreign Languages of Ukhan University (China)

ISSN 2072-8522

Bulletin of the Moscow State Regional University. Series «Russian Philology». 2014. № 5. M.: MSRU Publishing house. 150 p.

The series «Russian Philology» of the Bulletin of the Moscow State Regional University is registered in Federal service on supervision of legislation observance in sphere of mass communications and cultural heritage protection. The registration certificate ПИ № 0077-26173

Index of the series «Russian Philology» according to the union catalog «Press of Russia» 40718

© MSRU, 2014.

© MSRU Publishing house, 2014.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. РУССКИЙ ЯЗЫК

<i>Родионова И.Г.</i> АНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ С ПАРНОЙ ЧАСТИЦЕЙ <i>НЕ... ЛИ</i> В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	8
<i>Самсонов Н.Б.</i> ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ И УСЛОВНОСТЬ ЛИЧНЫХ ЗНАЧЕНИЙ.....	14
<i>Сорокина Э.А.</i> НОВОЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ: ИСТОРИКО-ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ РУССКОЙ ЛЕКСИКИ КОНЦА XVIII-XIX ВЕКА.....	18
<i>Федорченко Е.А.</i> К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ КЛИШЕ ДЕЛОВОЙ РЕЧИ	24

ПУБЛИКАЦИИ АСПИРАНТОВ

<i>Анисимова Д.А.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМПЕРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В ЖИТИИ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО.....	32
<i>Дрошнев Д. Д.</i> СОСТАВ И РОЛЬ АРТИОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТАХ В.Ф. ОДОЕВСКОГО.....	38
<i>Мацкевич С.М.</i> КОНЦЕПТ И СЛОВО «ВОСТОК» В ЯЗЫКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БУНИНА: К ВОПРОСУ ОБ ОСНОВАНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ.....	43
<i>Никонова Е.А.</i> СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБОРОТ В СИСТЕМЕ КОМПАРАТИВНОЙ СЕМАНТИКИ В ПОЭМАХ А.С. ПУШКИНА.....	49

РАЗДЕЛ II. ЛИТЕРАТУРА

<i>Алтатова Т.А.</i> ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (1828–1832)	55
<i>Симонова Л.А.</i> К ВОПРОСУ ОБ АВТОБИОГРАФИЗМЕ РОМАНОВ О. ДЕ БАЛЬЗАКА («ЛИЛИЯ В ДОЛИНЕ»).....	62
<i>Стрельникова А.А.</i> ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	66
<i>Строганова И.А.</i> ОЦЕНКИ СИНТЕЗА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЕВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ» В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ.....	74
<i>Трофимова В.Б.</i> ПОЛЕМИКА М.О. МЕНЬШИКОВА С А.Л. ВОЛЫНСКИМ И Д.С. МЕРЕЖКОВСКИМ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА И КРИТИКЕ.....	81

ПУБЛИКАЦИИ АСПИРАНТОВ

Володина А.В. ЮГ ЦВЕТУЩИЙ И ЮГ ОТЦВЕТАЮЩИЙ: СИМВОЛИКА РАСТЕНИЙ В РОМАНАХ У. ФОЛКНЕРА	92
Давиденко Р.С. МУЗЫКА-СЛОВО-МИФ КАК САКРАЛЬНОЕ ТРИЕДИНСТВО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX В (I ЧАСТЬ. МИФ)....	97
Ефимова Н.В. СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ЦИКЛЕ Э. ПОУЭЛЛА «ТАНЕЦ ПОД МУЗЫКУ ВРЕМЕНИ»	105
Карпова А.С. ОТРАЖЕНИЕ СЮЖЕТА О ПИГМАЛИОНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ДРУЖИНИНА	110
Кошкина С.Н. «ИМПРЕССИОНИЗМ АВТОРА В ЦИКЛАХ СТИХОВ С.М. СОЛОВЬЁВА «МАСЛИНА ГАЛИЛЕИ» И «ЗОЛОТАЯ СМЕРТЬ»	116
Николаева А.А. О ПОЭТИКЕ АТМОСФЕРЫ КАК ЭЛЕМЕНТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПОЭМА С.А. ЕСЕНИНА «ПУТАЧЁВ»)	124
Павлова А.В. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ В БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ К.Н. ЛЕОНТЬЕВА 1879 ГОДА «ОТЕЦ КЛИМЕНТ (ЗЕДЕРГОЛЬМ) – ИЕРОМОНАХ ОПТИНОЙ ПУСТЫНИ»	129
Чупкова О.В. ТЕМА МИЛОСЕРДИЯ В НАЧАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ М.А. БУЛГАКОВА.....	135

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГАЗЕТА «РУСЬ» (1880–1886 ГГ.) КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ И ИХ РЕШЕНИЯ»	142
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «А.Л. ГОЛОВАНЕВСКИЙ. ТЮТЧЕВ – РУССКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ / МОНОГРАФИЯ. – БРЯНСК: «КУРСИВ», 2013. – 292 С.»	144
---	-----

Наши авторы	147
--------------------------	-----

CONTENTS

SECTION I. RUSSIAN LANGUAGE

<i>I. Rodionova.</i> ANALYTICAL CONSTRUCTIONS WITH THE PAIR PARTICLE HE... ЛИ IN THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE	8
<i>N. Samsonov.</i> RELATIVE AND CONDITIONAL PERSONAL MEANING.....	14
<i>E. Sorokina.</i> A NEW ISSUE IN RUSSIAN LEXICOGRAPHY: THE HISTORICAL AND ETYMOLOGICAL DICTIONARY OF THE RUSSIAN VOCABULARY OF THE 18-19TH CENTURIES.....	18
<i>Y. Fedorchenko.</i> ON THE QUESTION OF LINGUISTIC STATUS OF CLICHE IN BUSINESS SPEECH.....	24

PUBLICATIONS OF POST-GRADUATE STUDENTS

<i>D. Anisimova.</i> USE OF IMPERATIVE STRUCTURES IN LIFE OF FEODOSY PECHERSKY	32
<i>D. Droshnev.</i> COMPOSITION AND ROLE OF ARTONYMS	38
<i>S. Matskevich.</i> CONCEPT AND THE WORD «EAST» IN LANGUAGE OF BUNIN'S WORKS: ON A QUESTION OF THE BASES OF ART CONCEPTUALIZATION	43
<i>E. Nikonova.</i> COMPARATIVE CONSTRUCTIONS IN THE SYSTEM OF COMPARATIVE SEMANTICS IN A. Pushkin's Poems.....	49

SECTION II. LITERATURE

<i>T. Alpatova.</i> LERMONTOV'S POETOLOGY (1828-1832s).....	55
<i>L. Simonova.</i> ON THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVELS BY H. DE BALZAC («LILY IN THE VALLEY»)	62
<i>A. Strelnikova.</i> THE WORKS OF WALTER BENJAMIN ON THE RUSSIAN LITERATURE	66
<i>I. Stroganova.</i> EVALUATIONS OF THE SYNTHESIS OF THE NOVEL GENRE FORM OF I. SHMELEV'S «WAY OF HEAVEN» IN THE WORKS OF CONTEMPORARY LITERARY CRITICS	74
<i>V. Trofimova.</i> M. MENSHIKOV'S POLEMIC WITH A. VOLYNSKY AND D. MEREZHKOVSKY ABOUT THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 19TH CENTURY AND CRITICISM.....	81

PUBLICATIONS OF POST-GRADUATE STUDENTS

A. Volodina. THE SOUTH IN BLOOM AND THE WITHERING SOUTH: PLANT SYMBOLISM IN W. FAULKNER'S NOVELS.....	92
R. Davidenko. MUSIC-WORD-MYTH AS A SACRAL TRINITY IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY	97
N. Efimova. SYNTHESIS OF MUSIC AND LITERATURE IN THE CYCLE "DANCE TO THE MUSIC OF TIME" BY A. POWELL	105
A. Karpova. THE REFLECTION OF PYGMALION PLOT IN A. DRUZHININ'S WORKS	110
S. Koshkina. IMPRESSIONISM OF THE AUTHOR IN THE SERIES OF POEMS BY S. SOLOVYOV «THE OLIVE TREE GALILEE» AND «GOLDEN DEATH»	116
A. Nikolaeva. ON THE POETICS OF THE ATMOSPHERE AS AN ELEMENT OF THE ARTISTIC STRUCTURE OF A DRAMATIC WORK (POEM «PUGACHEV» BY S. YESENIN).....	124
A. Pavlova. LANGUAGE MEANS OF CREATING A NARRATIVE FORM IN THE BIOGRAPHICAL NOVEL OF K. LEONTIEV «FATHER CLEMENS (SEDERHOLM) – OPTINA HIEROMONK» (1879)	129
O. Chupkova. THE THEME OF MERCY IN THE EARLY CAREER OF MIKHAIL BULGAKOV.....	135

ACADEMIC LIFE

ROUNDTABLE «NEWSPAPER RUS» (1880-1886S) AS A UNIVERSAL ISSUE: PROBLEMS AND SOLUTIONS.....	142
--	-----

REVIEW

REVIEW OF THE A. GOLOVANEVSKY'S BOOK "TYUTCHEV – RUSSIAN LINGUISTIC POETIC PERSONALITY / MONOGRAPH. - BRYANSK, «KURSIV», 2013. - 292 PP."	144
---	-----

Our authors	147
--------------------------	-----

РАЗДЕЛ I. РУССКИЙ ЯЗЫК

УДК 811.161.1.366

Родионова И.Г.

Пензенский государственный университет

АНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ С ПАРНОЙ ЧАСТИЦЕЙ НЕ... ЛИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация. В статье обращается внимание на важнейший аспект развития современного русского языка, связанный с усилением в нём аналитических тенденций, следствием чего является возрастание значимости частиц в структуре предложения. Одной из частиц, способных создать вместе с полнозначным словом аналитическую конструкцию, является модально-экспрессивная частица *не... ли*, реализующая два основных значения: предположение и намерение. В статье рассмотрены особенности сочетания частицы *не... ли* с разными частями речи, семантико-эмоциональные оттенки предположения и намерения, а также способность частицы *не... ли* выполнять союзную функцию – быть средством связи предикативных частей сложного предложения.

Ключевые слова: аналитизм, аналитическая конструкция, модально-экспрессивная частица, предположение, намерение.

I. Rodionova

Penza State University

ANALYTICAL CONSTRUCTIONS WITH THE PAIR PARTICLE НЕ... ЛИ IN THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE

Abstract. The article draws attention to the important aspect of the development of modern Russian language associated with increased analytical tendencies in it, resulting in an increase in the importance of particles in the structure of the sentence. One of the particles that can with a notional word create an analytical construction is an expressive modal particle *не... ли*, that realizes two basic meanings: assumption and intention. The article deals with the features of combination of particles *не... ли* with different parts of speech, semantic and emotional shades of assumptions and intentions, as well as the ability of the particles *не... ли* to perform a function of a conjunction – to be a means of union of predicate parts of a complex sentence.

Keywords: analytic abilities, analytical construction, expressive modal particle, assumption intention.

Современный этап развития русского языка характеризуется усилением аналитических тенденций в его грамматическом строе. Суть аналитизма, как известно, заключается в раздельном выражении основного (лексического) и дополнительного (грамматического, словообразовательного) значений слова. «В современном русском языке грамматическая структура многих слов и форм переживает переходную стадию от синтетического строя к смешанному, аналитико-синтетическому, и как в лексике слова перерастают в идиомы и фразы, так и в грамматике слово может обраться сложными, аналитическими формами, своего рода грамматическими идиоматизмами», – писал академик В.В. Виноградов [1, с. 36].

Аналитические тенденции проявляются как в морфологии, так и в синтаксисе, и связаны они прежде всего с возрастанием значимости служебных слов, в первую очередь частиц, в выражении лексической и грамматической информации в структуре предложения: «Использование неполнозначных (служебных) слов по преимуществу связано с выражением аналитических отношений в языке» [3, с. 4]. По мнению П.А. Леканта, «участие частиц в образовании аналитических форм и конструкций нужно рассматривать на фоне общего процесса роста аналитизма в грамматическом строе русского языка» [4, с. 3]. Употребляясь вместе с полнозначным словом, внося определённый оттенок в его значение, неполнозначное слово «становится своего рода аналитическим элементом лексического значения полнозначного слова» [3, с. 36], образуя вместе с ним аналитическую форму или аналитическую конструкцию.

Одной из частиц, способных создать вместе с полнозначным словом аналитическую конструкцию, является модально-экспрессивная парная частица *не... ли*, образованная путём соединения частиц *не* и *ли*, которые, согласно данным Объяснительного словаря русского языка, самостоятельны и независимы, в том числе при функционировании в составе одного предложения. Частица *не*, говорится в Словаре, в вопросительных предложениях с частицей *ли* «употребляется для выражения предположительности или вежливого предложения чего-либо» [5, с. 213]. Таким образом, данный словарь отрицает существование *не... ли* как самостоятельной частицы.

Однако широкое употребление *не... ли* в разговорной речи, способность соединяться со знаменательными словами, образуя вместе с ними аналитические конструкции с самостоятельными значениями – предположения или намерения, позволяет квалифицировать *не... ли* не как две разные частицы, а как самостоятельную аналитическую частицу, значение которой не выводится из значений образующих её частиц *не* и *ли*. Как отмечал Ю.И. Леденёв, «неполнозначные слова довольно часто сочетаются с другими неполнозначными словами, усиливая и уточняя друг друга, выражая в своём сочетании новые значения. Такие неполнозначные сочетания фразеологизируются в языке и функционируют в качестве уже неделимых единиц» [3, с. 33]. Образование частицы *не... ли* на базе существующих частиц *не* и *ли* обусловлено необходимостью передать новые типы связей и отношений между явлениями объективной действительности и зафиксировать их в речи.

Таким образом, в высказываниях с частицей *не... ли* имеет место явление двойного аналитизма. С одной стороны, аналитической является сама частица, с другой – вместе со знаменательным словом частица *не... ли* образует аналитическую конструкцию с присущим ей значением предположения или намерения и способностью выражать гипотетическую или интенциональную модальность высказывания.

Особенности функционирования частицы *не... ли* рассмотрены нами на материале текстов пьес А.Н. Островского – мастера передачи разговорной речи [6]. Ср.: «Языковое творчество, его законы, методы, направления и возможности ярче всего выражаются в великих произведениях словесного искусства» [2, с. 161].

Анализ языкового материала показал, что частица *не... ли* способна употребляться, т. е. образовывать аналитические конструкции, со словами различных частей речи. Однако степень её сочетаемости с разными частями речи различна: лексико-синтаксическая валентность частицы *не... ли* зависит от значения и функции, реализуемых конструкцией.

Так, для выражения **гипотетической** модальности (значение предположения) частица соединяется со словами разных частей речи – существительными, прилагательными, местоимениями, глаголами, причастиями, наречиями, со словами категории состояния. Это связано с тем, что «предполагаться» могут предметы, признаки, действия и т. д. Например: [Оленька:] **Не карету ли подали?** («Старый друг лучше новых двух»); [Погуляев:] **И вы не матушка ли Ки-**

рила Филипповича Кисельникова? («Пучина») – частица при существительном; [Барбарисов:] **Не к тёщиным ли капиталам подбирается?** **Надо держать ухо остро** («Не от мира сего») – частица при прилагательном; [Мигачева:] **Не он ли сватался?** («Не было ни гроша, да вдруг алтын»); [Лыняев:] **Вон это не ваши ли экипаж?** («Волки и овцы») – частица при местоимении; [Ахов:] **Не упал ли тебе миллион с неба?** («Не всё коту масленица»); [Филицата:] **Колдун не колдун, а слово знает. Не поможет ли он моей Поликсене?** («Правда – хорошо, а счастье лучше») – частица при глаголе; [Лотохин:] **Она сама не влюблена ли в кого на старости лет?** («Красавец мужчина») – частица при причастии; [Мамаева:] **Погоди, мой друг, не рано ли ты вздумал радоваться!** («На всякого мудреца довольно простоты»); [Олешунин:] **Не очень ли смело с вашей стороны, Никандр Семёныч, сказать, что я не нравлюсь женщинам?** (Красавец мужчина) – частица при наречии; [Голутвин:] **Так не угодно ли вам купить у меня оригинал, а то продам в журнал** («На всякого мудреца довольно простоты»); [Полина:] **Василий Николаич! Не стыдно ли заставлять так страдать? Я ждала, ждала вас** («Доходное место») – частица при слове категории состояния. В аналитических конструкциях с гипотетической модальностью парная частица *не... ли* может употребляться даже при связке, используемой со словом категории состояния: [Милашин:] **Может быть, когда-нибудь я и докажу вам мои слова на самом деле, только не будет ли поздно?** («Бедная невеста»)

Для выражения **интенциональной** модальности (значение намерения)

частица *не... ли* употребляется только с глаголами, поскольку семантика конструкции предполагает намерение, стремление совершить какое-либо действие: [Лыняев:] **Не позволите ли** вы мне погулять по саду? («Волки и овцы»); [Вожеватов:] **Не выпьем ли** холоденького, Мокий Парменыч? («Бесприданница»).

Основные значения предположения и намерения, выражаемые аналитической конструкцией с частицей *не... ли*, имеют различные семантико-эмоциональные оттенки, которые, будучи обусловленными ситуацией речи, интенцией говорящего и его эмоциональным отношением к высказыванию, в самой конструкции не передаются. Они выражаются совокупностью других языковых средств – грамматических, лексических, интонационных.

Например, при выражении **предположения** высказывания с аналитической конструкцией, включающей частицу *не... ли*, могут иметь следующие семантико-эмоциональные оттенки:

- сомнение: [Лидия:] *Я помню один раз, когда я ехала из магазина, мне пришла мысль: **не дорого ли** я заплатила за платье!* («Бешеные деньги»); [Вася:] *Я ещё взял десять кресел по пяти рублей. Извольте получить.* [Великатов:] **Не дорого ли** это? («Таланты и поклонники»);

- укор: [Жадов:] *Стыдитесь! Вы пожилая женщина, дожили до старости, вырастили дочерей и воспитывали их, а не знаете, для чего человеку дана жена. **Не стыдно ли** вам!* («Доходное место»); [Вышневецкая:] *За что вы оскорбляете меня? Вам не на кого излить свою бессильную злобу. **Не грех ли** вам!* («Доходное место»);

- удивление: [Наташа:] *Уж **не сон ли** я вижу!* («Трудовой хлеб»); [Телятев:] *Я перестаю верить ушам своим. **Не во сне ли** я?* («Бешеные деньги»); [Белесова:] *Ну, кого ж вы нашли, кто этот покорный слуга? Уж **не тот ли** жалкий, полусумасшедший господин, которого я видела сегодня?* («Богатые невесты»);

- ирония: [Досужев:] *Отчего ж ты нешком? Лошадей, что ли, у вас нет? Врёшь ты, должно быть. **Не назначил ли** здесь, в саду, какого свиданьишка?* («Тяжёлые дни»); [Лиза:] *Уж **не пришло ли** вам в голову-то, что он жениться на мне хочет!* («Пучина»); [Дульчин:] **Не вы ли** её и отправили ко мне, чтобы потом захватить с поличным и заставить меня жениться («Последняя жертва»); [Мигачева:] *Ох, **не очень ли** важно вы расселись-то* («Не было ни гроша, да вдруг алтын»); [Аполлинария Панфиловна:] **Не раненько ли** в монастырь-то? («Сердце не камень»); [Бакин:] *Ухаживать, любезничать, воскрешать времена рыцарства – уж это **не много ли** чести для наших дам!* («Таланты и поклонники»);

- косвенное утверждение: [Кукушкина:] **Не я ли** тебе твердила: не давай мужу потачки, точи его поминутно, и день, и ночь: давай денег да давай, где хочешь возьми, да подай («Доходное место»); [Вишневецкий:] **Не ты ли** говорил, что растёт какое-то новое поколение образованных, честных людей, мучеников правды, которые обличают нас, закидают грязью? («Доходное место»);

- догадка: [Кисельников:] **Не тесть ли** вернулся? Отоприте («Пучина»); [Пётр:] *Мне самому, говорю, лицо ваше знакомо. **Не сидели ли** мы с вами вместе в остроге в Казани?* («Лес»); [Глафира Фирсовна:] **Не в него ли** ты и

влюблена-то? («Последняя жертва»); [Бедонегова:] *Вы не соседку ли высматриваете?* («Богатые невесты»);

- вопрос: [Ничкина:] *Вот я у вас хотела спросить, не читали ли вы чего про Наполеона?* («Праздничный сон – до обеда»); [Барбарисов:] *Евлампия Платоновна поручила мне спросить вас, не имеете ли вы каких известий от Ксении Васильевны?* («Не от мира сего»);

- целесообразность предполагаемого действия; при реализации данного значения парная частица *не... ли* употребляется с оценочными словами в форме сравнительной степени: [Фоминишна:] *А я, матушка Аграфена Кондратьевна, вот что думаю: не пригожее ли будет подать бальсаницу с селёдкой?* («Свои люди – сочтёмся»); [Телятев:] *А не лучше ли явиться к ним самому, оно, конечно, не совсем учтиво...* («Бешеные деньги»).

При выражении **намерения** высказывания с аналитической конструкцией, включающей парную частицу *не... ли*, реализуют следующие семантико-эмоциональные оттенки:

- сомнение в целесообразности действия, которое говорящий (самостоятельно или совместно с другим лицом) намеревается совершить: [Наташа:] *Уедут, уедут! Не бежать ли мне, не броситься ль под колёса кареты?* («Трудовой хлеб»); [Мавра Тарасовна:] *Да ты, пожалуй, далеко искать станешь, так не скоро найдёшь; не поискать ли нам самим поближе?* («Правда – хорошо, а счастье лучше»);

- уточнение намерения собеседника: [Дормедонт:] *Людмила Герасимовна, не прикажете ли чего папёнке сказать?* («Поздняя любовь»); [Карандышев:] *Не хотите ли проводить*

меня? («Бесприданница»); [Гневышев:] *Не будете ли вы здесь завтра?* («Богатые невесты»);

- косвенное побуждение к действию второго лица: [Обер-кондуктор:] *Господа, не угодно ли в вагоны садиться?* («Таланты и поклонники»); [Счастливец:] *Не пора ли тебе, душе своей погубитель, ужинать; да шёл бы ты спать* («Лес»); [Недоносков:] *Не хочешь ли опохмелиться опосля вчерашнего?* («Шутники»); [Евгения:] *Ты не хочешь ли пари поддержать?* («Трудовой хлеб»); просьба: [Телятев:] *Ты не хочешь ли мне денег дать* *взаимы?* («Бешеные деньги»). Использование вопросительных по форме и побудительных по содержанию предложений позволяет выразить побуждение второго лица к действию более мягко, чем если бы использовалось собственно побудительное предложение;

- косвенное побуждение к совместному действию с оттенками приглашения и предложения: [Аграфена Кондратьевна:] *Не выпить ли нам перед чаем-то бальсаницу, Устинья Наумовна?* («Свои люди – сочтёмся»); [Иногородный (москвичу):] *Не пройтись ли нам?* («Последняя жертва»); [Белотелова:] *Не пойти ли нам в беседку?* («За чем пойдёшь, то и найдёшь»). В подобных предложениях обязательно использование личного местоимения *мы*.

Значения предположения или намерения с присущими им оттенками усиливаются путём повторения частицы *не... ли*. При этом знаменательный компонент аналитической конструкции может дублироваться, а может и меняться: [Вышневецкий:] *Не для вас ли я купил и отдал великолепно этот дом? Не для вас ли я выстроил в про-*

шлом году дачу? («Доходное место»). Повтор всей аналитической конструкции позволяет подчеркнуть, выделить прежде всего конкретное действие, предмет, признак. Повтор только частицы *не... ли* при разных знаменательных словах способствует усилению общего значения предположения или намерения. [Барбарисов:] *Давеча, как вы вошли с букетом, я думал: уж не оттуда ли это, не заграничный ли букет-то?* («Не от мира сего»).

В ходе анализа языкового материала была выявлена способность частицы *не... ли* выполнять не только смысловую (а вместе с ней и коммуникативную) функцию, но и функцию союзную, которая реализуется в способности частицы к установлению семантико-синтаксических отношений между предикативными частями сложного предложения: [Марья Андреевна:] *Скажите, Иван Иванович, не видали ли вы Владимира Васильича?* («Бедная невеста»); [Белесова:] *Мне иногда приходит в голову, не сумасшедший ли он* («Бедные невесты»); [Коблов:] *А не женился он до сих пор только потому, что всё ждёт, не появится ли ещё побогаче* («Невольницы»); [Глеб:] *Кто идёт – он спрашивает: к кому, зачем; кто выходит – он осматривает, не несёт ли чего из дому* («Правда – хорошо, а счастье лучше»).

Таким образом, не имея самостоятельного, однозначного лексического значения, частица *не... ли* образует со знаменательными словами аналитические конструкции со значениями предположения и намерения, выражая при этом гипотетическую и интенциональ-

ную модальность. Смысловые и эмоциональные оттенки предположения и намерения (сомнение, недоверие, укор, догадка, косвенное побуждение к действию и др.) реализуются главным образом совокупностью других языковых средств – грамматических, лексических, интонационных и др., которые функционируют в теснейшей взаимосвязи с аналитической конструкцией.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1972. 616 с.
2. Виноградов В.В. О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII – XIX вв. // Виноградов В.В. История русского литературного языка. Избранные труды. М.: Наука, 1978. С. 152-177.
3. Леденёв Ю.И. Вопросы изучения неполнозначных слов: Материалы для словаря неполнозначных слов и их омонимов. Выпуск 1. Ставрополь, 1966. 96 с.
4. Лекант П.А. Аналитизм в категории русских частиц // Электронный журнал «Вестник Московского государственного областного университета» / www.evestnik-mgou.ru. 2013. № 1.
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; В.В. Морковкин, Н.М. Луцкая, Г.Ф. Богачёва и др.; Под ред В.В. Морковкина. 2-е изд., испр. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 421 с.
6. Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 12 томах. М.: Искусство, 1973-1980.

УДК 81'366.563

Самсонов Н.Б.*Московский государственный областной университет*

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ И УСЛОВНОСТЬ ЛИЧНЫХ ЗНАЧЕНИЙ

Аннотация. Проксимальные личные значения ориентируются на точку отсчёта, которая непосредственно представляет говорящего в дискурсе от 1-ого лица или подразумевает, что говорящий занимает надтекстовую позицию в нарративе от 3-его лица; условность личных значений проявляется в прямой и несобственно-прямой речи третьеличного нарратива: языковые средства со значением 1-ого и 2-ого лиц соответствуют 3-ему лицу, а 3-е лицо может приобретать значения лиц, ещё более отдалённых от говорящего; 3-е лицо в нарративе, созданном от 3-его лица, – это особое проксимальное значение, которое воспринимается не через оппозицию к участникам речевого акта, как это происходит в других случаях, а как условная точка отсчёта в представлении всех персональных значений.

Ключевые слова: проксимальные личные значения, 3-е лицо, точка отсчёта, дискурс, нарратив, прямая речь, несобственно-прямая речь.

N. Samsonov*Moscow State Regional University*

RELATIVE AND CONDITIONAL PERSONAL MEANING

Abstract. Proximal personal meanings are guided by a reference point, which directly represents a speaker in the discourse from the first person or implies that the speaker takes over-text position in the narrative from the third person; conventionality of personal meanings is manifested in a direct and indirect speech narrative from the third person: language means with the meaning of the first and second persons correspond to the third person and the third person can obtain the meaning of persons, even more distant from the speaker; 3rd person in the narrative created by the third person – a special proximal meaning, which is not perceived by the opposition to the participants of the speech act, as it happens in other cases, but as a conditional point of reference in the representation of all personal meanings.

Keywords: proximal personal meanings, 3rd person, point of reference, discourse, narrative, direct speech, indirect speech.

Каждое личное значение по-разному представляет говорящего, и эти различия закреплены в номерах-названиях лиц. Непосредственно говорящий – это 1-ое лицо: *я, мы*. Ему противопоставлено значение 3-его лица, как *я* противопоставлено *не-я*. Я единично и уникально, а всё, что за пределами *я* – живое, неживое, реально существующее и вымышленное, – обобщено под универсальными *он, она, оно (они)*. В современной речи можно часто встретить употребление одного лица в значении другого. Чтобы подтвердить ранее высказанную мысль, отметим, что это 1-ое и 3-е лица, на их «парность» и одновременно «оппозиционность» указы-

© Самсонов Н.Б., 2014.

вают такие примеры: *Вот он – я! Стою пред Вами – просто!* (С. Юрочкин); *Мы наблюдаем всё это порой, Даже не думая, кто он такой? Ну а задумавшись, к мысли придём... Он – это Я, но в будущем – Он* (Л. Щелконогов).

Различие между *я* и *не-я*, т. е. 1-е и 3-е лицами, носит абсолютный характер, а противопоставление 3-его и 2-ого лиц происходит внутри класса *не-я*, они обусловлены ситуацией общения. Коммуникативный акт предполагает адресацию, нужен собеседник, поэтому говорящий выделяет кого-либо (что-либо) из группы *он, она, оно (они)*, и в результате *он, она* или *оно* превращаются в *ты* или *вы*. Таким образом, точкой отсчёта для 3-его и 2-ого лиц служит 1-ое лицо – автор высказывания, и в этом проявляется относительность значений 3-его и 2-ого лиц.

Участники и не-участники речевого акта в их отнесении к лицам очень часто противопоставляются условно: ведь чтобы это противопоставление было актуальным (абсолютным), должны быть участники, представленные соответствующими языковыми средствами. То есть чтобы в тексте было 3-е коммуникативное лицо, должно участвовать лицо 1-ое. Но так происходит только в речевом акте, представляющем собой дискурс. А если мы анализируем нарратив? Тогда весь текст – монолог, адресат речи отдалён во времени и в пространстве, причём автор-говорящий, сообщает нам, что он выбирает себе роль надтекстовую, неформализованную (нарратив, как правило, создаётся от 3-его лица) – значит, *я (мы)* и *ты (вы)* в таком тексте вообще не встретятся. Эти лица возможны только в прямой речи, если она присутствует.

Ситуация ввода прямой речи является особенной для личных значений, поскольку именно она показывает их условность и относительность, а у языковых средств со значением 3-его лица прямая речь актуализирует проксимальное значение [3].

Прямая речь – это уже «речь в речи», и здесь 1-ое и 2-ое лица условны, они приобретают значение 3-его лица, если за точку отсчёта принять автора-говорящего в коммуникативном акте создания нарратива. 1-ое лицо обозначает в прямой речи собственно 1-ое лицо только в том случае, если его выбирает себе автор, как, например, в дневнике Печорина (глава «Фаталист»): *– Утверждаю, что нет предопределения, – сказал я, высыпая на стол десятка два червонцев – всё, что было у меня в кармане* (М. Лермонтов). Примером относительности и условности значений языковых средств с личными значениями, употреблёнными в прямой речи, может послужить лермонтовское стихотворение «Романс», написанное от 1-ого лица:

*Невинный нежною душою,
Не зная в юности страстей прилив,
Ты можешь, друг, сказать с какой-то простотою:*

Я был счастлив!..

*Кто, слишком рано насладившись,
Живёт, в душе негодование скрыв,
Тот может, друг, ещё сказать, забывшись:*

Я был счастлив!..

*Но я в сей жизни скоротечной
Так испытал отчаянья порыв,
Что не могу сказать чистосердечно:
Я был счастлив!..*

Трижды употреблённое в прямой речи *я* только в последней строке соотносится с *я* как точкой отсчёта, ведь

первое *я* подразумевает *ты* (2-ое лицо), а второе – *тот, кто* (3-е лицо).

Повествование от 3-его лица вообще исключает употребление 1-ого и 2-ого лиц в их прямом, т. е. ситуативно не обусловленном прямой речью значении. Пример из стихотворения А.С. Пушкина «Ангел», написанного от 3-его лица: «*Прости, – он рек, – тебя я видел, И ты недаром мне сиял: Не всё я в небе ненавидел, Не всё я в мире презирал*». Здесь *я* указывает на демона, а *ты* – на ангела. И тот, и другой – третьего лица, поскольку точкой отсчёта является непредставленное 1-ое лицо автора-повествователя (автора не принято отождествлять с героем, даже если этого хотел бы автор: есть литературоведческие понятия «повествователь», «лирический герой», однако углубляться в обозначенную проблематику в этой статье, наверное, нецелесообразно).

Если в нарративе от 3-его лица прямая речь содержит языковые средства выражения 3-его лица, то они получают значение 4-ого лица (и далее) по отношению к автору-говорящему, т. е. слова автора уже представляют 3-е лицо: «*Хитрая, – сказал он, усмехаясь. – Ни словом не дала мне понять, что знает. Тебе жаловалась? Так. А ведь она тебя не любит*» (М. Горький).

Несобственно-прямая речь, введённая в нарратив от 3-его лица, так же, как и прямая речь, способна представлять иную точку отсчёта и тем самым менять представление о соответствии личных значений:

Дети из усадьбы, сидя под часовой на корточках, зоркими глазами заглядывают в узкое и длинное окно на уровне земли. Там ничего не видно, оттуда только холодно дует. Везде светло и

жарко, а там темно и холодно: там, в железных ящиках, лежат какие-то дедушки и бабушки и ещё какой-то дядя, который сам себя застрелил. Всё это очень интересно и удивительно: у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, имели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и весело сидеть на корточках, а они всегда лежат там в темноте... (И. Бунин)

В приведённом отрывке из рассказа «Часовня» нет других лиц, кроме 3-его, употребление же местоимений 1-ого лица, как и существительных *дедушки, бабушки, дядя* является лишь стилистическим приёмом, передающим детское восприятие.

Чужая речь, представленная другими способами, не изменяет соответствия личных значений. Так, например, употребление вне прямой речи коммуникативных частиц *мол, дескать, де* – показателей чужой речи – происходит, как правило, в текстах от 1-ого лица и не вводит иную точку отсчёта: *Вместо ответа Федя зазорно подмигнул мне: ладно, дескать, сами не маленькие* (А. Гайдар). Трудно представить себе частицу *мол* или *дескать* в третьеличном нарративе вне прямой речи. А в прямой речи эти частицы соотвествием лиц не изменяют: в следующем примере частицу *дескать* можно опустить, всё равно *я* будет иметь значение *он*: *Артамонову старшему было приятно знать, что плотник не любит Мирона, и он хохотал, когда Се-рафим, позванивая на струнах гусель, зазорно пел: – Ходит дятел по заводу, Смотрит в светлые очки, Дескать, я тут – самый умный, Остальные – дурачки!* (М. Горький)

Не меняются лица и в косвенной речи, ср.: *Я сказал, что я дома. – Ты*

сказал, что я дома. – Он сказал, что я дома. Везде я соответствует 1-ому лицу автора-говорящего.

Представленные рассуждения приводят нас к следующим выводам:

1) проксимальные личные значения ориентируются на точку отсчёта, которая непосредственно представляет говорящего в дискурсе от 1-ого лица или подразумевает, что говорящий занимает надтекстовую позицию (в нарративе от 3-его лица);

2) условность личных значений проявляется в прямой и неособственной-прямой речи третьеличного нарратива: языковые средства со значением 1-ого и 2-ого лиц соответствуют 3-ему лицу, а 3-е лицо может приобретать значения лиц, ещё более отдалённых от говорящего;

3) 3-е лицо в нарративе, созданном от 3-его лица, – это особое проксимальное значение, которое воспринимается не через оппозицию к участникам речевого акта, как это происходит

в других случаях, а как условная точка отсчёта в представлении всех персональных значений.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лекант П.А. К вопросу о категории тождества в русском языке // Очерки по грамматике русского языка. М., 2002. С. 61–67.
2. Лекант П.А. Рациональный и эмоциональный аспекты русского предложения. // Русский язык в школе. 2004. №4. С. 75–78.
3. Самсонов Н.Б. Проксимальное и тематическое значения третьего лица. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2014. № 3. С. 22–25.
4. Филимонова Е.Ю. К вопросу об иерархическом упорядочивании лиц. Выделенность 2-ого лица. Гипотеза языковой корреляции // Вопросы языкознания. 1977. № 4. С. 85.
5. Химик В.В. Категория субъективности и ее выражение в русском языке. Л., 1990. 184 с.

УДК 81'374

Сорокина Э.А.*Московский государственный областной университет***НОВОЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ:
ИСТОРИКО-ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ РУССКОЙ ЛЕКСИКИ
КОНЦА XVIII-XIX ВЕКА**

Аннотация: В статье анализируется новое лексикографическое издание: Шетэля В.М. *Историко-этимологический словарь русской лексики конца XVIII–XIX века: в 2 т.* – М.: Прометей, 2014. Данный словарь рассматривается как источник сведений о поступлении новых лексических единиц в словарный запас русского языка на рубеже XVIII–XIX веков. Отмечается, что данный словарь является лексикографическим пособием, которому присущи определённое авторское своеобразие и индивидуальные черты, позволяющие ему быть ценнейшим источником исторических сведений по особенностям развития лексики русского языка. Отмечается, что рассматриваемое издание способно заинтересовать представителей разных областей научного знания.

Ключевые слова: историко-этимологический словарь, вокабула, «золотой век русской литературы», лексикография, терминоведение, термин, консубстанциональное слово.

E. Sorokina*Moscow State Regional University***A NEW ISSUE IN RUSSIAN LEXICOGRAPHY:
THE HISTORICAL AND ETYMOLOGICAL DICTIONARY OF THE RUSSIAN
VOCABULARY OF THE 18-19TH CENTURIES**

Abstract. The article analyses the new lexicographic edition: Шетэля В.М. *Историко-этимологический словарь русской лексики конца XVIII–XIX века: в 2 т.* – М.: Прометей, 2014. This dictionary is considered as a source of information about new lexical units entering the Russian vocabulary of the 18-19th centuries. While analyzing the dictionary structure and its vocabulary it is pointed out that this dictionary is a lexicographic textbook having inherent author's singularity and some individual features which make it an invaluable source of historic data as for the peculiarities of the Russian vocabulary development. The article highlights that the edition in question can be of interest to people concerned in different fields of scientific research.

Keywords: historical and etymological dictionary, dictionary entry, 'the golden age of Russian literature', lexicography, terminology, term, consubstantial word.

Справочная литература всегда пользовалась большим спросом, поэтому выпущенное издательством «Прометей» новое лексикографическое издание: Шетэля В.М. *Историко-этимологический словарь русской лексики конца XVIII–XIX века: в 2 т. Т. 1 (А–О).* – М.: Прометей, 2014. – 444 с.; Т. 2 (П–Я). – М.: Прометей,

© Сорокина Э.А., 2014.

2014. – 494 с. – несомненно, вызовет определённый интерес у читателей.

Согласно замечанию автора словаря, вокабуляр нового лексикографического пособия представляет собой список лексических единиц, являющихся новыми для русского языка XIX века [1, с. 5].

Известно, что развитие языка тесным образом связано с историей народа, на этом языке говорящего. В истории русского народа период конца XVIII и начала XIX веков занимает особое положение, обусловленное социально-экономическими и культурными явлениями, результаты которых проявились в жизни общества к середине XIX века. А для многих явлений культурной и общественной жизни России XIX век – это особое историческое время. Так, в литературоведении XIX век считается периодом расцвета русской художественной литературы, периодом, который получил образное название «золотой век русской литературы». Следует сказать и о том, что в XIX веке не только художественные произведения пользовались успехом, но и публицистика, которая вызывала и вызывает большой интерес у читателей-современников и у читателей-потомков.

В русистике общепризнанным является мнение о том, что эпоха **современного** русского языка начинается в XIX веке. В качестве доказательства приведём высказывания, принадлежащие современным исследователям: П.А. Лекант: «XIX век можно считать первым периодом развития современного русского языка» [3, с. 4]; В.А. Белошапкова: «современный русский язык – это «<...> язык от эпохи Пушкина до наших дней» [4, с. 9]; в энци-

клопедии «Русский язык»: «С Пушкина начинается современный русский литературный язык» [5, с. 267].

В новой, пока ещё формирующейся научной дисциплине, выросшей на базе терминоведения – в теории языков для специальных целей (ЯСЦ, LSP) – XIX век – это период начала формирования отраслевых терминологий, призванных отражать понятийную систему складывающихся национальных отраслей научного и технического знания.

Историко-этимологический словарь В.М. Шетэли позволяет определить, какими лексическими единицами пополнилась та русская лексика, которая стала языковым фундаментом для создания художественных произведений, составивших список классической русской литературы; та лексика, которая послужила основанием для формирования отраслевых терминосистем; та лексика, которая образовала лексический уровень современного русского языка. По вокабуляру словаря можно понять, каким словарным запасом стала располагать русская научная общественность в начале XIX века.

Открывая любой словарь, читатель погружается в особый мир слов и их описаний. Открывая словарь В.М. Шетэли, читатель погружается в атмосферу российского печатного слова конца XVIII и всего XIX веков: с первых же страниц перед глазами читателя будут имена русских писателей (И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой, В.М. Гаршин, и мн. др.) и названия журналов («Северная пчела», «Московские ведомости»), поскольку в качестве иллюстративного материала, подтверждающего употребление вокабулы в письменной речи, автор словаря использовал тексты пу-

блицистики и художественных произведений, относящихся к концу XVIII и к началу XIX веков. И здесь уместно будет сказать о том, что автором проведена огромнейшая работа по подбору иллюстративного материала. Надо подчеркнуть то, что практически каждая вокабула (*вокабула* – предмет описания в словаре; заголовочное слово) снабжена не одним, а многочисленными иллюстративными примерами, взятыми из публицистических и художественных произведений.

Внимательный читатель узнает из словаря о множестве интересных фактов того, как закреплялось то или иное слово в лексике русского языка. Так, широко используемое в настоящее время слово *английский* не сразу получило ту форму, к которой мы привыкли. История данного слова занимает в словаре несколько страниц [1, сс. 33-38].

Для терминоведов, изучающих историю формирования определённых терминосистем, словарь представляет фактографический материал, подтверждающий начало развития в России многих научных дисциплин. Так, активно используемые в современном языкознании слова-термины «антропологизм» и «антропологический» появились в русском языке, согласно словарю, в конце XVIII века [1, с. 42]. Подтверждением того, что ядерные компоненты лингвистической и литературоведческой терминологий закреплялись в лексике русского языка начиная с XVIII века, могут служить словарные статьи таких вокабул, как *лингвист*, *лингвистический* [1, с. 339]; *аллегория* [1, с. 26]; *реализм*, *реализм* [2, с. 82]; *реалистический* [2, с. 83]; *романтизм* [2, с. 104]; *сарказм* [2, с. 117];

флексия [2, с. 241]; *фонема*, *фонетика*, *фонетический* [2, с. 243] и т. д.

При чтении словаря читатель может увидеть, что некоторые слова, активно используемые в современном русском языке, в XIX веке имели совсем другие значения. К иллюстративным примерам этого явления можно отнести описание таких слов: *вожатый* – ‘должность в войсках’ [1, с. 126]; *блюза*, *блуза* – ‘верхняя мужская одежда’ [1, с. 81]; *гармонисты* – ‘<....> американское духовное общество в начале XIX столетия, члены которого не имели права владеть недвижимой собственностью и вступать в брак’ [1, с. 139]; *коммунист* – ‘член коммуны’ [1, с. 287]; *фронтовик* – ‘хороший строевой’; ‘военнослужащий, хорошо знающий строевую службу; строевик’ [2, с. 253]; *самолёт* – ‘плавательное устройство, использовавшееся сапёрами при форсировании рек’; ‘быстроходное судно на реке’ [2, с. 114].

В основе методики автора словаря В.М. Шетэли лежит принцип поэтапности вхождения слова в лексику русского языка, поскольку автор считает, что «подобная этапность – от факта первого употребления до включения в словарь – показатель степени адаптивности данной единицы в системе словаря русского языка» [1, с. 5].

При создании словаря составитель в основном использовал приёмы традиционной общей лексикографии: алфавитный принцип расположения вокабул, приём отсылок, указание на язык-источник, иллюстративный материал и т. д.

Одной из проблем современного языкознания и современной лексикографии является вопрос об омонимии. Осложняется этот вопрос ещё и

тем, что омонимия тесным образом связана с многозначностью лексем. В рассматриваемом словаре омонимия слов и многозначность слова разграничиваются. Значения многозначного слова нумеруются в пределах одной словарной статьи: *афиша* [1, с. 54]; *лавр* [1, сс. 326-327]; *миф* [1, с. 387]; *сарматы* [2, сс. 117-118]; *фаланга* [2, сс. 221-222]; *этюд* [2, с. 334]. Омонимичные слова сопровождаются отдельными описаниями. Чаще всего в словаре встречаются пары омонимов: подобная омонимия отмечается у таких, например, словесных форм, как *боа* [1, с. 82]; *бордо* [1, с. 86]; *империял* [1, с. 222]; *солитер* [2, с. 146]; *стеллаж* [2, с. 162]; *хром* [2, с. 263]; *этикет* [2, с. 332] и у мн. др.

Но в словаре представлены и такие формы, которые могут соответствовать трём разным лексемам: подобная омонимия отмечена у форм *кадриль* [1, с. 239]; *рогатка* [2, сс. 100-101]; *сибирка* [2, сс. 130-131] и у мн. др.

В словаре широко и многообразно представлена синонимия лексем. Во-первых, синонимия отмечается отсылкой (например: *брахманский*, см.: *браминский* [1, с. 89]). Во-вторых, синонимия обозначается простым перечислением лексем в вокабуле. Так, например, обозначена синонимия лексем *брамизм*, *браманизм*, *брахманизм* [1, с. 88]. И здесь можно говорить о вопросе, связанном с понятиями «вариативность» и «синонимия». Думается, что *брамизм*, *браманизм*, *брахманизм* – это варианты одного и того же слова. Примеры вариативности слова в словаре многочисленны.

Так, фонетическая вариативность представлена вокабулой *юкАгир* – *юкагир* [2, с. 337].

Фонетико-графическая вариативность представлена вокабулами *азимут*, *азимуф* [1, с. 20]; *альманах*, *алманак* [1, с. 28]; *блюза*, *блуза* [1, с. 81]; *ценсура*, *цензура* [2, с. 267]; *брандвахта*, *брантвахта* [2, с. 354]; *бульвар*, *булевар* [2, с. 355]; *сироп*, *сыроп* [2, с. 417]; *склянка*, *стклянка* [2, с. 417] и множественством других.

Графическая вариативность представлена в словаре такими вокабулами, как *доха* и *даха* [1, сс. 191-192]; *жако* и *жоко* [1, сс. 201-202]; *жасмин* и *жесмин* [1, с. 204]; *кариатура* и *карриатура* [1, с. 255]; *купе* и *купэ* [1, с. 321]; *бакалавр* и *баккалавр* [1, с. 51] и мн. др.

Необходимо указать на то, что словарь В.М. Шетэли имеет свои определённые индивидуальные особенности. Одной из наиболее ярких особенностей следует считать явление, при котором автор, составляя дефиницию вокабулы, обозначающей исторический факт, старается дать подробное описание данного события. Такими, например, являются словарные статьи у вокабул: *Аахенский конгресс* [1, с. 9]; *Амиенский мир* [1, с. 31]; *Аустерлицкое сражение* [1, с. 53]; *Варшавское Герцогство* [1, с. 112]; *Синопская победа* [2, с. 135]; *Фронда* [2, с. 251]; *Царство Польское* [2, с. 265] и т. д.

К числу индивидуальных особенностей, по-видимому, следует отнести и такое явление, при котором на страницах словаря присутствуют вокабулы, представляющие собой перечисление синонимичных или вариативных лексем. В качестве иллюстративных примеров, в большом количестве присутствующих на страницах словаря и свидетельствующих об этом явлении, можно указать такие: *абазины*, *абасинцы* [1, с. 9]; *автодафе*, *аутодафе*

[1, с. 12]; *линейный батальон, линейные войска* [1, с. 340]; *патриотизм, патриотисм* [2, с. 18]; *сектант, сектатор* [2, с. 124]; *сеньор, синьор, синьора* [2, с. 126] и множество других.

К индивидуальным особенностям, очевидно, следует отнести и такое явление, при котором вокабула представлена существительным в единственном числе, а её описание соответствует существительному во множественном числе: *абориген* [1, с. 10]; *альбинос* [1, с. 27]; *гаврош* [1, с. 132]; *шпучка* [2, с. 293] и т. д.

Очевидно, к числу индивидуальных особенностей следует отнести и явление, связанное с обозначением ударного слога. В традиционной лексикографии указание на ударный слог (ударение) считается обязательным. С отчётливой уверенностью, что ударение – необходимый компонент структуры словарной статьи, читатель воспримет описание, данное В.М. Шетэлей слову «агент»: «**Агент** (из нем. Agent < лат. agens – «действовать», род. п. agentis – «адвокат»; вероятно перенос удар. под влиянием польск. языка; см.: Сорокин).....» [1, с. 14].

Ударение как обязательный компонент структуры словаря был бы очень интересным для рассматриваемого словаря, поскольку данный словарь фиксирует появление нового слова в лексике русского языка. Многие слова, помещённые в словарь, вызывают трудности в определении их правильного произношения. Какой слог был ударным, например, в таких словах, как *баркас* [1, с. 66], *упас* [2, с. 215], *феномен* [2, с. 230], *формирование* [2, с. 245], *цедра* [2, с. 266], *эпиграф* [2, с. 324], *этруски* [2, с. 333], *брамин*

[2, с. 354]? Но при этом необходимо заметить, что в некоторых случаях ударный слог в слове отмечается: *ухра* [1, с. 442]. *патй* [2, с. 19], *пурскать* и *порскбть* [2, с. 47], *рагэ* [2, с. 76], *тофб* [2, с. 197], *юкбгир* и *юкагър* [2, с. 337], *метуда* [2, с. 387].

К сожалению, ударение как необходимый компонент словарной статьи утрачивает свою обязательность: некоторые новые словари уже не отмечают ударный слог в вокабуле. Таким, например, является словарь терминов межкультурной коммуникации [6, с. 86-87].

Анализируемый словарь, изданный в наше время и адресованный читателю XXI века, вне сомнения, заинтересует представителей многих отраслей научного знания – это историки, литературоведы, философы, историки русского языка, преподаватели, научные сотрудники, переводчики, культуроведы и культурологи, терминоведы и терминологи, политологи, писатели и т. д.

ИСТОЧНИКИ:

1. Шетэля В.М. Историко-этимологический словарь русской лексики конца XVIII–XIX века: в 2 т. Т. 1 (А–О). М.: Прометей, 2014. 444 с.
2. Шетэля В.М. Историко-этимологический словарь русской лексики конца XVIII–XIX века: в 2 т. Т. 2 (П–Я). М.: Прометей, 2014. 494 с.

ЛИТЕРАТУРА:

3. Современный русский язык: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Филология» / П.А. Лекант, Е.И. Диброва, Л.Л. Касаткин и др.; Под ред. П.А. Леканта. М.: Дрофа, 2000. 560 с.
4. Современный русский язык: Учебник / Белошапкова В.А., Земская Е.А., Ми-

- лославский И.Г., Панов М.В.; Под ред. В.А. Белошапковой. – М.: Высшая школа, 1981. 560 с.
5. Русский язык. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1979. 432 с.
6. Сорокина Э.А. Новое в отечественно-культурной коммуникации // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». 2013. № 5. С. 85-90.
- лексикографии: словарь терминов меж-

УДК 811.161.1'373.48

Федорченко Е.А.*Российская таможенная академия (г. Люберцы Московской области)***К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ КЛИШЕ ДЕЛОВОЙ РЕЧИ**

Аннотация. В статье представлена типология клише деловой речи как структурных элементов подъязыка специальности. Описываются разновидности стандартизованных языковых единиц коммуникативного и номинативного типа, используемые в языке официального общения. Клише деловой речи рассматривается как стилистически маркированная синтаксическая единица, характеризующаяся конвенционально заданной дистрибуцией составляющих её структурно-семантических компонентов. При решении вопроса о лингвистическом статусе клише деловой речи учитываются структурно-функциональные характеристики стандартизованных языковых единиц, специфика их компонентного состава и особенности семантики.

Ключевые слова: язык профессиональной коммуникации, язык официального общения, стандартизованные языковые единицы (клише), терминология.

Y. Fedorchenko*Russian Customs Academy (Lyubertsy Moscow Region)***ON THE QUESTION OF LINGUISTIC STATUS
OF CLICHE IN BUSINESS SPEECH**

Abstract. The article presents a typology of business speech cliches as structural elements of the professional communication language. The article describes the types of communicative and nominative cliches used in the formal language. Cliche is considered as a stylistically marked syntactic unit, characterized by its conventionally distributed structural-semantic components. The linguistic status of standardized language units used in professional communication is accounted for by their structural and functional characteristics, the specifics of their composition and the peculiarities of their semantics.

Keywords: professional communication language, language of official communication, standardized language unit (cliché), special terminology.

Изучая язык деловой речи, учёные высказывают различные мнения по поводу основных направлений в развитии официально-делового стиля. Как одну из современных тенденций в коммуникации отмечают снижение формальности в общении [6; 12 и др.]. Вместе с тем приводятся убедительные аргументы, доказывающие действие принципиально противоположной тенденции: на современном этапе развития национального языка в текстах документов официально-делового стиля, а также в устной деловой речи увеличивается количество активно используемых языковых клише различных типов и видов [2, с. 142]. Более того, нередко деловой текст строится на базе развёртывания ряда соотносительных

языковых клише. Однако столь актуальная для всех жанров официально-делового стиля языковая единица – клише деловой речи – остаётся недостаточно изученной, а её описание оказывается весьма противоречивым как с точки зрения теории языкознания, так и профессиональной лингводидактики.

В современной научной и научно-методической литературе решение вопроса о лингвистическом статусе клише деловой речи нередко включается в круг проблем фразеологии [3, с. 63; 4, с. 51-56], тем самым в состав фразеологии вовлекается обширный языковой материал, характеризующийся структурной, семантической и функциональной неоднородностью. Поскольку выявление специфики языкового уровня, именуемого *Фразеологией*, оказывается невозможным без постижения сущности фразеологической номинации (в сравнении с лексической и терминологической), без решения проблем лингвистического статуса компонента фразеологической единицы (ФЕ) и фразеологического значения, решение вопроса о лингвистическом статусе клише деловой речи требует учитывать каждый из вышеуказанных параметров, а именно: 1) структурно-функциональную характеристику клише деловой речи (специфику номинативной или коммуникативной функции), 2) специфику компонентного состава клише деловой речи, 3) особенности семантики клишированной языковой единицы.

При узком понимании фразеологии считается, что компонент ФЕ слово подвергается в различной степени десемантизации, а целостное фразеологическое значение соотносительно

со значением лексическим [8; 9 и др.]. «Включая в свой состав слова как компонентную основу, фразеологический уровень накладывает на их формальную и семантическую парадигматику существенные ограничения. Полисемантические лексемы в составе ФЕ становятся, как правило, моносемантическими, сочетаемость их с другими словами резко сужается, стилистические параметры меняются в зависимости от стилистики ФЕ как неделимого целого» [9, с.173]. Фразеологизмы, наряду со словами и словосочетаниями, относятся к номинативным единицам языка.

При широком понимании фразеологии компонент ФЕ квалифицируется как слово (1; 11; 13 и др.), а фразеологическое значение – как обобщённо-целостное устойчивое значение, степень обобщённости и целостности которого оценивается по шкале от прямого значения всех компонентов устойчивой многословной воспроизводимой единицы до её полного семантического переосмысления. В состав фразеологии включаются не только номинативные, но и предикативные (коммуникативные) единицы. Следовательно, при допустимости прямого значения всех компонентов устойчивой многословной воспроизводимой единицы в состав фразеологии попадают и клише деловой речи. При этом не учитывается ряд специфических черт клише деловой речи, которые отграничивают их от языковых единиц, традиционно понимаемых как фразеологизмы, а границы языковых уровней утрачивают чёткость и определённости.

Все разнообразные фразеологические единицы обладают общим качеством – фразеологической воспроизво-

димостью, имеющей дихотомический характер: воспроизводимость фразеологической единицы понимается как её повторение в одном и том же качестве и ситуации, когда повторение той же самой или подобной в структурном отношении языковой единицы может быть осмыслено и в другом качестве. Клише деловой речи воспроизводимостью дихотомического типа не обладают. Воспроизводимость клише деловой речи имеет принципиально иное качество: воспроизводится формируемый в профессиональном дискурсе навык языковой личности определённым образом реагировать на ту или иную ситуацию и использовать в этой ситуации одну и ту же конструкцию (или одни и те же конструкции).

Вместе с тем вопрос о лингвистическом статусе клише деловой речи соотносится с ключевым вопросом теории общей фразеологии – проблемой фразеологизации языковых единиц, интерпретируемой как «более широкое по своему охвату понятие, нежели фразеология, ибо фразеологизация затрагивает как образования, уже в значительной степени устоявшиеся, лексикализованные, входящие в область собственно фразеологическую (то есть в область, которую принято называть фразеологией данного языка), так и те образования, обычно стоящие за рамками фразеологии и традиционно рассматриваемые в синтаксисе» [10, с. 109].

В отличие от фразеологизмов и явлений фразеологизации («фразеологизированных конструкций» [14]; «фразеосхем» или «связанных синтаксических конструкций» [15]), возникающих в практике употребления «естественного» языка,

клише деловой речи в определённой степени являются «искусственными» образованиями, которые формируются и стабилизируются в языке для специальных целей (в другой терминологии – профессиональном подязыке) в результате целенаправленной рациональной деятельности специалистов. Семантика клише деловой речи, правила их употребления всегда рационально заданы, формируются в профессиональном дискурсе как результат предварительной договорённости специалистов с последующей письменной фиксацией клишированной языковой единицы в определённых, актуальных для того или иного языкового клише письменных жанрах официально-делового стиля (законах, постановлениях, инструкциях и т. д.). Следствием этого являются два основополагающих признака клише деловой речи всех структурных разновидностей – конвенциональность и стандартизованность.

В текстах нормативных правовых актов, судебной речи, многочисленных жанров управленческой и научно-технической документации употребляются различные по структуре клишированные языковые единицы. Основными структурными типами клише современной деловой речи являются клише коммуникативного типа и клише номинативного типа.

Клише коммуникативного типа представляют собой устойчивые фразы (клишированные, или стандартизованные, предложения), характеризующиеся постоянным лексическим составом для фиксации стандартизованной информации, закреплённым (или относительно закреплённым) порядком слов, а также выделяемыми

в структуре таких фраз позициями постоянной (стандартизированной) и переменной информации.

Клишированные предложения, в которые не допускается введение новой («переменной») информации, употребляются достаточно редко. С определённой долей условности такие клишированные предложения могут быть названы коммуникативными клише закрытой структуры: *Закон обратной силы не имеет; Пополнение вклада не допускается*. В отдельных случаях наблюдается структурная вариантность в выражении стандартизированной информации: *Споры и разногласия по настоящему договору рассматриваются в судебном порядке в соответствии с законодательством Российской Федерации // Споры по настоящему договору рассматриваются в установленном действующим законодательством порядке*. В плане юридической семантики приведённые коммуникативные клише принципиально тождественны.

Подавляющее большинство клишированных предложений являются коммуникативными клише открытой структуры. Такие предложения характеризуются наличием замещающей синтаксической позиции для переменной информации: *Уголовное дело ... выделено в отдельное производство; Материалы дела подтверждают ...; Судимость ... (не) погашена; Прошу определить меру наказания ...* и др. В структуре подобных клишированных предложений может быть не только одна позиция для переменной информации, но и несколько: *Органы предварительного следствия квалифицировали действия ... по ...статье ...; ... наступает ответственность ...; Ви-*

новность ... доказана ...; Решение ... может быть обжаловано в судебном порядке в течение ... со дня его принятия.

Процессу стандартизации таких предложений может способствовать закреплённость определённых грамматических значений устойчиво воспроизводимых лексических единиц, например, в предложениях с основами *предоставляется право, жалобы подаются* глаголы употребляются исключительно в форме несовершенного вида.

Клише номинативного типа (юридические, управленческие, технические и др.) представляют собой устойчивые сочетания терминов (однословных и многословных) с нетерминологической лексикой; обычно это сочетание термина с определённым глаголом (или отглагольным существительным): *нести уголовную ответственность, вынести частное определение, рассматривать уголовное дело (рассмотрение уголовного дела), причинить телесные повреждения (причинение телесных повреждений), совершить аморальный проступок (совершение аморального проступка)* и др.

Особой разновидностью клишированных словосочетаний являются описательные глагольно-именные обороты (так называемые «расщепленные» сказуемые), приближающиеся по значению к глаголу, но не тождественные ему. (Попутно необходимо отметить, что такие обороты широко распространены не только в деловой речи, но и в текстах других книжных стилей – публицистического и научного, а также в языке художественной литературы.) Из всех разновидностей

языковых клише описательные глагольно-именные обороты в современной науке наиболее глубоко изучены [5, 7 и др.].

Описательные глагольно-именные обороты (ОГИО) пополняют базу глаголов, являются их синонимами, то есть семантическое значение таких клишированных словосочетаний соотносительно с семантикой глагольной лексемы, ср.: *оказать (оказывать) помощь – помочь (помогать); оказать (оказывать) содействие – содействовать; оказывать влияние – влиять; принимать участие – участвовать; принимать решение – решать; осуществлять контроль – контролировать; производить осмотр – осматривать* и многие другие.

В состав ОГИО входят отглагольное существительное как наименование действия и глагольный компонент, который выражает категориальное значение действия (лексическое значение глагола ослаблено) и грамматические значения. Такие обороты имеют книжную стилистическую окраску и обычно в своих типизированных контекстах не могут быть заменены одним словом, так как являются либо тематическими, либо ситуационными клише документной речи. В отдельных случаях (точнее, в отдельных профессиональных дискурсах) такие обороты оказываются юридическими терминологическими клише. Например, в документах таможенной службы «расщепленное» сказуемое *производить осмотр* не может быть заменено стилистически нейтральным *осматривать*, так как слово *осмотр* имеет терминологическое значение (*осмотр* – краткий вариант термина *таможенный осмотр* /одна из форм

таможенного контроля/), по этой же причине (в связи с терминологизацией) описательный оборот *совершил наезд* в административно-правовом документе нельзя заменить словом *наехал*.

Глагольные лексемы и синонимичные им описательные обороты характеризуются различной синтагматической сочетаемостью. У описательного оборота её возможности гораздо шире, поскольку дистрибуцию клишированного словосочетания составляет дистрибуция каждого слова-компонента, в частности, отглагольное существительное, в отличие от глагола, может иметь определение – имя прилагательное или причастие, которые, в свою очередь, обладают способностью сочетаться с различными частями речи: *услужить – оказать услугу // оказать неоценимую услугу // своевременно оказать услугу; поддержать – оказать поддержку // оказать широкую поддержку*. В морфологическую парадигму глагола – компонента описательного глагольно-именного оборота могут входить причастие и деепричастие, что также существенно расширяет дистрибуцию описательного оборота. Обратимся к обороту плеонастического типа: *совершить деяние* (= сделать) – *совершая деяние; совершённое им деяние; деяние, совершённое лицом виновно или невиновно* и т. д. Способность ОГИО принимать ряд определяемых слов позволяет в документной речи выразить значимые (нередко юридически значимые) смысловые элементы профессиональной информации. При этом необходимо отметить, что сочетаемостные возможности слова как компонента клише деловой речи значительно ограничены в сравнении

с сочетаемостными возможностями того же слова в свободном употреблении, то есть валентность слова, включающегося в состав клише, является стилистически ограниченной, иными словами, дистрибуция компонентов клишированной языковой единицы практически всегда ограничена нормами профессионального подязыка.

Стандартизованность клишированной языковой единицы как лингвистическая характеристика (однозначность семантической интерпретации клише деловой речи, закреплённость компонентного состава и введение определённых ограничений на грамматическую форму) обусловлена, в конечном счёте, жёсткой регламентацией номинируемых действий и процедур в сфере официально-делового общения. Например:

Схема исполнения административной процедуры:

*предварительное рассмотрение
жалобы*

1. Осуществление проверки жалобы на соответствие установленным требованиям;

2. Определение подведомственности жалобы;

3. Размещение на официальном сайте информации о поступлении жалобы и её содержании;

4. Назначение даты и времени рассмотрения жалобы по существу и уведомление заявителя о поступлении жалобы, о месте, дате и времени рассмотрения жалобы;

5. Передача жалобы для проведения внеплановой проверки.

Применение подобных схем исполнения административных (либо иных) процедур или принятия управленческих решений, правил документирова-

ния различных юридически значимых действий требует языковой фиксации тех или иных реалий при помощи именно стандартизованных языковых средств. В свою очередь такие схемы и правила содействуют стандартизации синтаксических единиц.

В основе языковых клише деловой речи (как коммуникативного, так и номинативного типа) – терминологическая лексика. Именно особенности семантики терминологической лексики (прежде всего такие дифференциальные признаки термина, как дефинированность и конвенциональность значения) обуславливают специфику общего (внутренне членимого) значения подавляющего большинства клишированных языковых единиц современной деловой речи.

В каждом профессиональном дискурсе формируется фонд актуальных для данной специальности клишированных языковых единиц, среди которых с определённой долей условности можно выделить, наряду с языковыми клише, клише контекстуальные. К языковым клише относим стандартизованные языковые единицы, устойчивая воспроизводимость которых демонстрирует коллективные, исторически формируемые и закрепляемые общественной языковой практикой навыки употребления единиц литературного языка в определённой социальной сфере. Причём одна стандартизованная единица нередко служит основой для формирования других стандартизованных единиц: *соблюдение (несоблюдение) требований налогового законодательства < обеспечение соблюдения требований налогового законодательства // обеспечивать соблюдение требований налогового зако-*

нодательства; обязанность по уплате налогов < исполнение (неисполнение) обязанности по уплате налогов // исполнить обязанность по уплате налогов и многие другие.

Клишированные языковые единицы, в употреблении которых обнаруживаются не только коллективные навыки в использовании устойчиво воспроизводимых языковых единиц, но и индивидуальные речевые навыки определённой языковой личности (или личностей), относим к контекстуальным клише деловой речи. Однако следует подчеркнуть, что проявление субъективного начала для строгой официально-деловой речи нетипично и нежелательно. Так называемые нами контекстуальные клише обычно являются проблемными с точки зрения культуры речи, поскольку устойчиво воспроизводимые языковые единицы демонстрируют факты колебания или нарушения норм литературного языка. Несмотря на определённую «дефектность» своей формы, такие клише попадают в тексты законодательства и активно употребляются до тех пор, пока действуют соответствующие нормативные правовые акты. Например: клише *представление документов и сведений*. Заметим: документы можно *представить* и *предоставить*, но *сведения (информацию)* можно только *предоставить (сообщить)*. Кроме того, в соответствии с синтаксическими нормами современного русского литературного языка в качестве однородных членов не должны сочетаться слова, находящиеся в гипо-гиперонимических отношениях: *документы и сведения*; документы содержат сведения; более того, в деловой речи сведения имеют юридическую значимость

только в том случае, если они представлены в документной форме (в том числе и в рамках электронного документооборота). Возможно, закрепление в текстах законодательства клише *представление документов и сведений* произошло по причине того, что на начальном этапе использования документов в электронной форме статус последних не был окончательно определён (требовалось подтверждение информации на бумажном носителе). В настоящее время законодательно закреплён термин *предоставление информации* (дефиниция дана в Федеральном законе от 27.07.2006 №149-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации»), однако в современной деловой речи, наряду с термином *предоставление информации*, продолжают использовать синонимически избыточное контекстуальное клише *представление документов и сведений*.

Таким образом, клише деловой речи – это стилистически маркированная синтаксическая единица, характеризующаяся конвенционально заданной дистрибуцией составляющих её структурно-семантических компонентов. Большинство клише деловой речи формируется на базе терминологической лексики, являющейся одной из основ подязыка специальности. Широкое распространение стандартизованных языковых единиц во всех жанрах официально-делового стиля обусловлено целями и задачами профессиональной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Архангельский В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Основы теории устойчивых фраз и проблемы

- общей фразеологии. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1964. 315 с.
2. Ивакина Н.Н. Основы судебного красноречия (риторика для юристов): Учебное пособие. М.: Юрист, 2000. 384 с.
 3. Краткий справочник по современному русскому языку / Л.Л. Касаткин, Е.В. Клобуков, П.А. Лекант; Под ред. П.А. Леканта. М.: Высш.шк., 1995. 382 с.
 4. Культура устной и письменной речи делового человека: Справочник. Практикум. М.: Флинта: Наука, 2012. 320 с.
 5. Лагузова Е.Н. Описательный глагольно-именный оборот как единица номинации. М.: МГОУ, 2003. 243 с.
 6. Ларина Т.В. Снижение формальности в общении как одна из современных тенденций в коммуникации // Изменения в языке и коммуникации: XXI век. М.: Изд-во РГГУ, 2006. 280 с.
 7. Лекант П.А. Описательные глагольно-именные обороты в функции сказуемого // Лекант П.А. Очерки по грамматике русского языка. М.: Изд-во МГОУ, 2002. С. 234-242.
 8. Молотков А.И. Основы фразеологии русского языка. Л.: Наука, 1977. 283 с.
 9. Мокиенко В.М. Спорные проблемы современной фразеологии // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 20-23 марта 2007 г.): Труды и материалы. М.: МАКС Пресс, 2007. С.172 - 173.
 10. Ройзензон Л. И. Фразеологизация как лингвистическое явление // Труды Самарканд. гос. ун-та им. А. Навои. Вып. 113. Самарканд: Изд-во Самарканд. гос. ун-та, 1961. С. 101-117.
 11. Телия В.Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996. 286 с.
 12. Харченко Е.В. Межличностное общение: модели вербального поведения в профессиональных стратах: дисс. ... д-ра филол.наук. М., 2004. 694 с.
 13. Шанский Н. М. Фразеология русского языка. М.: Просвещение, 1969. 189 с.
 14. Шведова Н.Ю. О некоторых типах фразеологизированных конструкций в строе русской разговорной речи // Вопросы языкознания. 1958. № 2. С. 93-100.
 15. Шмелёв Д.Н. О связанных синтаксических конструкциях в русском языке // Вопросы языкознания. 1960. №5. С. 47-60.

ПУБЛИКАЦИИ АСПИРАНТОВ

УДК 81'367.7

Анисимова Д.А.

Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМПЕРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В ЖИТИИ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей функционирования конструкций со значением побуждения в памятнике книжно-славянской письменности конца XI – XII вв. Житии Феодосия Печерского. Использование в письменном памятнике императивных конструкций – важный критерий для характеристики грамматической нормы литературного языка донационального периода. Строгая норма церковнославянского языка XII – XIV вв. предполагает использование для выражения императивных значений глагола в форме повелительного наклонения, а также конструкций «**да** + императив», «**да** + презентная форма глагола». Снижение строгой нормы древнерусского литературного языка осуществляется за счёт использования наряду с формой императива и конструкцией «**да** + презентная форма» конструкции «**аѣ** / **отѣ** + презентная форма/ сослагательное наклонение».

Ключевые слова: норма литературного языка донационального периода, строгая норма, сниженная норма, императивная конструкция, императив, презентная форма глагола.

D. Anisimova

Ulyanov State Pedagogical University

USE OF IMPERATIVE STRUCTURES IN LIFE OF FEODOSY PECHERSKY

Abstract. The article analyses peculiarities of functioning of structures with imperative meaning in the Slavic literary monument of end of 11-12 century – Life of Feodosy Pechersky. The use of imperative structures in the written record is an important criterion to characterize grammar norm of pre-national period of literary language. The strict norm of church Slavic language of 12-14 centuries supposes the usage of a verb in an imperative mood as well as constructions «**да** + imperative» and «**да** + present verb» to express imperative meanings. Reducing of the strict norm of Old Russian literary language is performed by means of «**аѣ** / **отѣ** + present form/ subjunctive mood» structure along with imperative and «**да** + present verb» structure.

Keywords: pre-national period of literary language norm, strict norm, reduced norm, imperative structure, imperative, present verb.

Строгая норма церковнославянского языка XII – XIV вв. предполагает использование для выражения императивных значений глагола в форме повелительного наклонения, а также конструкций «**да** + императив», «**да** + презентная форма глагола».

Указанные средства выражения императивного значения имеют чёткое распределение по лицам, образуя единую парадигму: 1 л. – «**да** + императив / презентная форма»; 2 л. – императив / «**да** + императив / презентная форма»; 3 л. – «**да** + презентная форма» [7, с. 131–132].

Посредством форм повелительного наклонения передаётся категориальное значение побуждения, т. е. осуществляется «представление действия как требуемого, к которому побуждает кого-либо говорящий» [9, с. 620].

В древнерусском языке значение повелительного наклонения выражалось посредством синтетической глагольной формы, изменяющейся по лицам и числам. Единственное число характеризовалось тождественными друг другу формами 2-ого и 3-его лица, множественное и двойственное число – формами 1-ого и 2-ого лица [2, с. 286]. Существование специальной формы 3-его л. ед. ч. императива исследователями всегда подвергалось сомнению (см. об этом ниже).

Конструкция «да + презентная форма», используемая для выражения оптативного значения, противопоставляется некнижной «дательный падеж + инфинитив» или «личное предложение с формой 3-его л. настоящего (будущего) времени без частицы *да* (или её разговорного эквивалента *нусть*)» [4, с. 314]. Конструкция «**да** + презентная форма» использовалась

для выражения значения повелительного наклонения как в старославянском языке (в 1-ом л. ед. ч. и в 3-ем л. мн. ч.) [10, с. 181], так и в восточнославянских диалектах [11, с. 260]. Несмотря на отсутствие генетической связи данной конструкции с греческим синтаксисом [11, с. 259–260], конструкция «**да** + презентная форма глагола», обозначающая приказ, просьбу, пожелание, входит в рамки строгой нормы церковнославянского языка [7, с. 131–132].

Снижение строгой нормы древнерусского литературного языка осуществляется за счёт использования для выражения императивного значения наряду с формой императива и конструкцией «**да** + презентная форма глагола» конструкции «**а**т / **от** + презентная форма / сослагательное наклонение». Снижение строгой нормы по данному грамматическому критерию наблюдается в летописях и словах (повестях) XII – XIV вв. [7, с. 134–135].

В Житии Феодосия Печерского (Житие преподобного отца нашего Феодосия игумена Печерского, по сп.: ГИМ, Синодальное собрание, 1063/4 (Успенский сборник) л.л. 26а – 67в. // Успенский сборник XII – XIII вв. / под ред. С.И. Коткова. М.: Наука, 1971) (далее ЖФП) обнаружены 162 императивные конструкции. Значение побуждения передаётся посредством форм повелительного наклонения (127 раз), конструкций «**да** + презентная форма глагола» (30 раз), «**да** + императив» (5 раз).

В 1 л. императивная семантика выражается в 9 случаях. 8 раз с помощью формы пов. накл.: *не_осквѣрнави́мы си дѣла́ своѣа* (92) и т. д. и один раз – с помощью конструкции «**да** + презентная

форма «: нхъ же тѣгда предѣ собою кѣ господоу посла да тако сподовимъ сѧ слышати гласъ он (74).

Во 2 л. императивные конструкции употребляются 135 раз. В подавляющем большинстве случаев (118) обнаруживаются формы пов. накл.: присно же вѣлаган въ сѣдѣца наша страхъ твои (117) и др.

В рукописи полностью отсутствуют написания, свидетельствующие об отпадении конечного безударного -и во 2 л. ед. ч. императива.

Нетематические глаголы вѣдѣти, повѣдѣти, проповѣдѣти и примыкающий по своему спряжению к нетематическим глагол видѣти в памятнике последовательно представлены в исконных формах 2 л. ед. ч. и мн. ч. пов. накл.: вѣжь чьстѣныи оѣе • тако проразоумьникъ всачьскыныхъ богъ • приведе ма кѣ стѣости твои (80); тако кже гѣо вамъ въ тѣмѣ повѣдите на свѣтѣ и кже въ оуши слышасте проповѣдите въ домѣхъ (73). Форма повѣжь употреблена в тексте трижды и во всех случаях управляет местоимением ми. Ю.В. Шведовой высказана мысль о возможной формульности данного сочетания [12, с. 69]. Отступление от архаичного спряжения нетематических глаголов иллюстрирует зафиксированная в ЖФП одна раз форма 2 л. ед. ч. пов. н. глагола подати: и кже же и брати подан ѿт нкого да пють (115). Новые формы пов. накл. глагола дати начинают проникать из разговорной речи в книжно-литературный текст с XI в. (Изборник 1076 г., Галичское евангелие 1144 г., Лаврентьевская летопись и др.) [3, с. 342].

В соответствии с нормативным как для древнерусского, так и для современного русского синтаксиса

употреблением форм пов. накл. в абсолютном большинстве случаев императив используется без личных местоимений: молю вы оубо братик подвигнѣмъ сѧ постѣмъ и мѣтвую и попицѣмъ сѧ о сѣсенни дѣи наши- нхъ (92) и т. д. Только дважды в ЖФП зафиксированы сочетающиеся с формой императива препозитивно расположенные личные местоимения: тако ты н(ынѣ) кси вѣдко съвѣкоупилъ въ мѣсто се <...> мы же пакы въ твою имѣ съвѣраны въ нь • и ты съблуди ны и съхрани ѿт всакого съвѣта вселоукавааго врага (117); братик мога и оѣи <...> тако же яви ми гѣ въ постѣнок врѣма соущю ми въ пещерѣ • изити ѿт свѣта сего • вы же помыслите въ себѣ кого хощете • да азъ поставлю и вамъ въ себе мѣсто игоумена (128). В качестве причин употребления личного местоимения при сказуемом, выраженном глаголом 1-ого, 2-ого л., в исторической грамматике назывались значение логического ударения [6, с. 26, 49, 60–61, 79, 102, 112, 160], [13, с. 64–65, 162–164, 463], необходимость подчёркивания субъекта действия, в частности, при противопоставлении [2, с. 404–409], появление возможности использования в качестве сказуемого не только глагола в личной форме, но и причастия со связкой, а также без связки [1, с. 9–10]. Рассматриваемые примеры, как видим, характеризуются и наличием противопоставления субъектов действия, и падением на местоимение логического ударения. В обоих случаях в конструкциях с личным местоимением присутствует обращение. При этом даже при наличии противопоставления обычным в ЖФП остаётся пропуск личного местоиме-

ния при глаголе в личной форме: **яко аще и князь придетъ не отъвръзи вратъ** (94) и т.п.

В 12 случаях представлена конструкция «да + презентная форма»: **да боудете съвьршени яко же и оцъ вашъ нбсьнымъ съвьршенъ ксть** (129) и др.

5 раз представлена конструкция «да + императив»: **да не зазьрите пакы грѣбости моки** (73) и др.

В 3 л. императивная семантика в абсолютном большинстве случаев выражается описательно (всего 17 раз из 18). 16 раз с этой целью используется конструкция «да + презентная форма»: **милостивъ боуди дѣи моки да не сѣращеть кѣ противныхъ лоукавьство** (127) и т.д.

Нетематические глаголы во всех случаях представлены в исконных презентных формах 2-ого, 3-его л.: **глаголюшъ имъ роуцѣ съгьвенѣ на прьсѣхъ своихъ къждо да имате** (99) и т.п.

Один раз представлена конструкция «да + презентная форма (связка) + краткое страдательное причастие»: **глаголю • сѣмо да влеченъ боудеть** (100).

Один раз для выражения пожелания, относящегося к 3-ему лицу, используется форма пов. накл.: **и се мѣсто боуди въ немъ** (80). Форма **боуди** в данном случае не может быть однозначно истолкована как форма 3-его л. ед. ч. пов. накл. А.А. Шахматов относит конструкции «форма пов. накл. + имя существительное со значением субъекта» к морфологическому сослагательному (синтаксическому желательному) наклонению [13, с. 102–103]. К.В. Горшкова, Г.А. Хабургаев делают замечание о том, что

распространённое мнение о наличии у формы пов. накл. 2-ого л. ед.ч. значения 3-его л. является верным только «в связи с «побуждением» к действию божественной силы <...>. Во всех остальных случаях побуждение, имеющее в виду вполне реальное 3-е л., в единственном числе выражалось <...> описательно» [3, с. 313]. В работе «Историческая грамматика русского языка. Морфология. Глагол» [4, с. 137] также приведены аргументы в пользу отсутствия в древнерусском языке специальной формы пов. накл. 3-его л. ед. ч.: во-первых, в большей части конструкций с формой пов. накл. ед. ч. и субъектом действия, выраженным именем существительным, употреблены формы *буди*, *даи* в составе более или менее устойчивых сочетаний, во-вторых, такие конструкции, как правило, не являются побудительными в собственном смысле, а выражают значение пожелания, долженствования и т. п., в-третьих, необходимо учитывать и тот факт, что прямое побуждение может быть обращено лишь к непосредственному адресату. На основе названных доводов авторами делается следующее заключение: «можно считать, что материалы памятников письменности не дают достаточных оснований для выделения особой формы 3-его л. ед. ч. в парадигме пов. накл. Эта форма, если она раньше и была в др.-рус. языке, к началу исторической эпохи сохранилась только как реликт прежнего оптативного значения славянского пов. накл.» [4, с. 137].

Общее значение побуждения, выражаемое императивными конструкциями, может конкретизироваться посредством лексического значения глагола и контекста.

У императивных конструкций 1-ого л. грамматическое значение побуждения осложняется оттенком *призыва к совместному действию*: **НЕ_ОСКВЪРНАВИМЫ СИ ДША СВОКІА** (92) и т. п. или *призыва к совместному действию и мольбы*: **И СИЦЕ ЖЕ ИМЪ ГЛААШЕ • МОЛЮ ВЫ ОУБО БРАТИК ПОДВИГНѢМЪ СІА ПОСТѢМЪ И МЛТВОЮ И ПОПИЦѢМЪ СІА О СІСЕНИИ ДШЪ НАШИИХЪ** (92) и т. п.

Более широкий спектр коннотаций представлен императивными конструкциями 2-го л. Для форм пов. накл. актуальными здесь являются следующие семантические оттенки: *требование* разной степени категоричности: **ГЛА ТОМУ БЛАЖЕНЫИ ПРЬВѢК БРАТЕ КЛИМЕНТЕ ИЗНЕСИ СИ СТОК ЕУАНГЛИК** (106) и т. п.; *просьба*: **ГІ ІСЪ ХѢ МОН ОУСЛЫШИ МЛТВОУ МОЮ • И СЪПОДОВИ МА СЪХОДИТИ ВЪ СІА ТА ТВОА МѢСТА И СЪ РАДОСТИЮ ПОКЛОНИТИ СЯ ИМЪ** (75) и т. д.; *совет*: **БЛЖЕНЫИ ЖЕ РЕЧЕ КЪ НЕИ • ТО АЩЕ ХОЩЕШИ ВИДѢТИ МА ПО ВСІА ДНІ ИДИ ВЪ СНИ ГРАДЪ • И ВЪШЪДЪШИ ВЪ КДИНЪ МАНАСТЫРЬ ЖЕНЪ И ТОУ ОСТРИЗИ СІА** (82) и др.; *увещание*: **ТЪГДА ГЛА КМОУ ЖЕНА КГО ПОСЛОУШАИ ГІ И НЕ ГНѢВАН СІА** (84) и т. п.; *мольба*: **МОЛЮ ТИ СЯ ЧАДО ОСТАНИ СІА ТАКОВААГО ДѢЛА** (77) и др.

Дополнительными семантическими оттенками конструкции «да + презентная форма глагола во 2 л.» являются следующие: *просьба*: **БЛАЖЕНЫИ ЖЕ ВИДѢВЪ ТАКО НАЛЕЖАНИК ДЪЖДЮ • ПРИЗЫВАВЪ ЖЕ КЕЛАРА ГЛА КМОУ • ДА ПРИГOTOВИШИ НА ВЕЧЕРЮ БРАШНА НА ІАДЪ КЪНАЗЮ** (114) и т. п.; *совет*: **АЩЕ ХОЩЕШИ ВИДѢТИ И ДА ИДЕШИ НЫНѢ ВЪ ДОМЪ** (81) и др.; *требование*: **ГЛА ТОМОУ БЛАЖЕНЫИ <...> АЩЕ ЛИ ЖЕ ТО ДА СЪВАРИВЪШЕ ПЫШЕНИЦУ • ТИ ТОУ СЪМАТЪ СЪ МЕДЪМЪ ПРѢДЪСТАВИШИ**

(И)А ТРАПЕЗѢ БРАТИИ (109) и т. п.; *долженствование*: **ГЛААШЕ ИМЪ РОУЦѢ СЪГЪВЕНѢ НА ПРЬСЪХЪ СВОИХЪ КЪЖЬДО ДА ИМАТЕ** (99) и т. д.; *неограниченная возможность совершения действия (разрешение)*: **И НАЧАТЪ ОУВѢЩАВАТИ ХѢА СЛОУГОУ ГЛАГОЛЮЩИ <...> И КЖЕ ТИ НА ПОТРЕБОУ И НА СІСЕНИИ ДШІИ • ДА ДѢЛАКШИ ВЪ ДОМОУ СИ ПО ВОЛИ СВОКИ** (82).

Конструкция «да + императив во 2 л.» характеризуется следующими семантическими оттенками: *просьба*: **МОЛЮ ЖЕ ВЫ О ВЪЗЛЮБЛЕНИИ ДА НЕ ЗАЗЫРИТЕ ПАКЫ ГРОУБОСТИ МОКИ** (73) и др.; *увещание-мольба*: **БЛАЖЕНЫИ ЖЕ ТОЖЕ АЩЕ ТАКО БОИШИ СЯ МЕНЕ • ТО ДА СЪТВОРИ ВОЛЮ МОЮ И ВЪЗВРАТИ БРАТА СВОЕГО НА СТОЛЪ** (124) и т. п.

В 3-ем л. посредством императивных конструкций последовательно выражается значение желательности: **И ДА ИЗБАВИТЬ МА УТ НАПАСТИ СЕА** (131) и т. д.

Таким образом, в употреблении императивных конструкций в ЖФП в целом не обнаружено отклонений от реализации строгой нормы церковнославянского языка. Это проявляется в том, что императивное значение выражается в соответствии с парадигмой, характерной для языка книжно-славянских текстов, в полном отсутствии свойственных для живой речи и деловой письменности утраты конечного безударного *-и* во 2-ом л. ед. ч. императива, а также замены суффиксального *-ѣ-* на *-и-* в императиве 2-ого л. мн.ч. глаголов 1, 2 классов [4, с. 145–146], в использовании (за исключением единичного случая *подати*) исконных форм нетематических глаголов как в презенсе, так и в императиве.

Парадигма, посредством которой выражается императивное значение, в ЖФП в целом находится в рамках строгой нормы церковнославянского языка. Особенностью данного памятника является абсолютное преобладание императива над конструкцией «**Да** + презентная форма» в 1-ом л. Оба способа выражения императивного значения одинаково возможны в текстах XI в., для языка же памятников XII – XIV вв., к числу которых относится ЖФП, более характерно использование в данной функции конструкции «**Да** + императив / презентная форма глагола» [8, с. 77–80, 124].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Басенко К.В. К истории употребления местоимений в функции подлежащего в русском языке по памятникам XI – XVII вв.: автореф. канд. дисс. ... филол. наук. Днепропетровск, 1960. 24 с.
2. Борковский В.И., Кузнецов П.С. Историческая грамматика русского языка. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. 511 с.
3. Горшкова К.В., Хабургаев Г.А. Историческая грамматика русского языка. М.: Высшая школа, 1981. 359 с.
4. Историческая грамматика русского языка. Морфология. Глагол / под ред. Р.И. Аванесова, В.В. Иванова. М.: Наука, 1982. 440 с.
5. Ломтев Т.П. Очерки по историческому синтаксису русского языка. М.: Изд-во МГУ, 1956. 596 с.
6. Обнорский С.П. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М. – Л.: Изд. и 1-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР в Ленингр., 1946. 200 с.
7. Ремнёва М.Л. История русского литературного языка. М.: Филология, 1995. 400 с.
8. Ремнева М.Л. Литературный язык Древней Руси. Некоторые особенности грамматической нормы. М.: Наука, 1988. 141 с.
9. Русская грамматика. Т. 1. М.: Наука, 1980. 784 с.
10. Селищев А.М. Старославянский язык. Изд. 3-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2005. 552 с.
11. Успенский Б.А. История русского литературного языка (XI – XVII вв.) М.: Аспект Пресс, 2002. 558 с.
12. Шведова Ю.В. Лингвистические особенности севернорусских житий XVII в.: грамматика: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. 318 с.
13. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. Изд. 2-е. Л.: Учпедгиз, 1941. 620 с.

УДК 811.161.1'37

Дрошнев Д. Д.*Московский государственный областной университет*

СОСТАВ И РОЛЬ АРТИОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТАХ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей репрезентации артионимов (названий произведений музыкального искусства и музыкальных изданий) в текстах художественных произведений и писем В.Ф. Одоевского как фрагмента ЯКМ «Музыка». Совокупность критериев классификации позволяет изучать артионимы в наследии В.Ф. Одоевского с различных лингвистических позиций. Автор приходит к выводу об индикации совокупностью артионимов культурно-исторического контекста музыкальной деятельности В.Ф. Одоевского, состояния музыкальной литературы того периода, обусловленности комментирования артионима прагматикой сообщения.

Ключевые слова: имя собственное, артионим, языковая картина мира, художественный текст, эпистолярный текст, авторская прагматика.

D. Droshnev*Moscow State Regional University*

COMPOSITION AND ROLE OF ARTIONYMS

Abstract. The article is devoted to the analysis of the peculiarities of artionyms (titles of works of musical art and music publications) in the texts artistic works and letters of V. Odoevsky's as a fragment of linguistic picture of a world «Music». The set of classification criteria allows to study artionyms in the V. Odoevsky's heritage from different linguistic points of view. The author comes to the conclusion about the artionym's display set of the cultural-historical context of V. Odoevsky's musical activity, state of the music literature of the his life period, conditionality of comment of artionyms by author's pragmatic communication.

Keywords: proper name, artionym, fiction, epistolary text, the author's pragmatics.

Целью настоящей статьи является определение состава и роли названий музыкальных произведений и музыкальных изданий в художественных и эпистолярных текстах В.Ф. Одоевского.

Для обозначения названий произведений искусства в ономастике ещё нет единого общепринятого термина. Одним из наиболее устойчивых терминов является артионим (от греч. *ars* — искусство, *опута* — имя) [1]. Мы оперируем этим термином как рабочим.

Наблюдаемые артионимы являются одной из парадигм онимов в текстах В.Ф. Одоевского. Составляющие парадигму имена собственные (ИС) возможно классифицировать по ряду признаков.

Музыкальные артионимы включают в себя названия музыкальных произведений (44 единицы) и названия музыкальных изданий: теоретических и педагогических трудов, нотных сборников и т. д. (18 единиц). Отметим, что использование кавычек при написании названий произведений и изданий, а также написание с прописной буквы, — то, что является нормой в современном русском языке, — в текстах В.Ф. Одоевского фиксируется нерегулярно. Употребление кавычек при введении артионима в эпистолярном тексте автора свидетельствует, на наш взгляд, об официальности письма; в большинстве писем, адресованных друзьям-композиторам, написание артионимов вариативно.

1. По происхождению можно выделить:

1) русские артионимы (возникшие в русском языке / называющие русские произведения, издания; 19 единиц):

а) музыкальные произведения (11 единиц): *Бабушкины попугаи*, *Зацветёт черёмуха*, *Иван Сусанин*, *Испанская барыня*, *Камаринская*, *Пан Твердовский*, *Рождественская песнь*, *Северная звезда*, *Три песни*, *цыганская песня*, *Юдифь*;

б) музыкальные издания (8 единиц): *Генерал-бас*, *Ирмолог* (*Ирмологий*), *Об исконной Русской музыке*, *Обиход*, *О древнерусском песнопении*, *Октоих*, *Праздник*, *Терминологический Словарь*.

2) заимствованные (возникшие в других языках) единицы, называемые также экзогенными, представляют собой:

а) переведённые на русский язык названия произведений (31 единица);

б) переведённые названия, уточняемые исконной номинацией (1 единица);

в) варваризмы — ИС на французском, немецком, латинском языках (12 единиц).

В тематическом отношении артионимы заимствованные принадлежат к указанным выше группам:

а) музыкальные произведения (33 единицы): *9-я симфония Бетховена*, *10-голосная обедня Шпора*, *Анна Болена*, *Армида*, *Вампир*, *ватерлооская баталия*, *Вильгельм Тель*, *Волишебная Флейта*, *Волишебный Охотник*, *Гугеноты*, *Дон Жуан*, *Донна Анна*, *Идоменей*, *Иуда Маккавей* (вариант: *Маккавей*), *Ифигения*, *Летучий Голландец*, *Лоэнгрин*, *Медея*, *Мессия*, *Миньона*, *Мисса Бетховена in C*, *Нибелунги*, *Норма*, *Оберон*, *Песня о блохе (песня гётева Мефистофеля)*, *Руенци*, *Русалка*, *Самсон*, *Фиделио*, *Эгмонт*, *Litaniae mortuorum discordantes*, *Passion's-Musik*, *Wohltemperirtes Clavier*;

б) музыкальные издания (10 единиц): *История музыки Штаффорда*, *Abregé de la Méthode* (Galin — Paris — Chevê), *Avant-coureurs* Кленгеля, *Ein Skizze von d.Grundlage von Helmholtz 1863*, *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux*, *Lehbruch der musikalischen Komposition*, *Methode de Piano par M-me Emil Chevê*, *Merkel Anatomie und Physiologie des Menschlichen Stimm und Sprachorgans*, *morceaux les commençants* Себастьяна Баха, *Opus musicae disciplinae*.

В текстах писем находим русские артионимы: *Пьесы: «Северная Звезда» и «Зацветёт черёмуха» действительно принадлежат Михаилу Ивановичу...* [Н. В. Кукольникову. 9 марта 1862 г. МЛН, с. 520]. Иноязычные артионимы видим, например, в контексте: *Я не посоветую Вам, например, «Фиделио» Бетховена, это ещё слишком рано для*

Вас, но я думаю, что, например, «**Лоэнгрин**» Вагнера, «**Армида**» Глюка, «**Ифигения**» [Глюка] соединяет оба условия: позволяют смело развернуться Вашему таланту и [неразборчиво] заинтересовать публику. Особенно «**Лоэнгрин**» [Э. Лагуа. 2, с. 512].

2. Названия произведений зарубежного музыкального искусства различаются по степени освоенности русским языком. В.Ф. Одоевский ввёл некоторые иноязычные (экзогенные) артионимы, например, подлинную номинацию произведения (в данном случае — варваризм): ...он писал тогда свою знаменитую *Passion's-Musik*, был ею доволен — ему не надобно было ничего более [3, с. 130]. *Passion's-Musik* — или *Страсти* — относятся к величайшим созданиям Баха. Это вокально-драматические произведения, близкие по жанру к ораториям, воспроизводящие музыкальными средствами евангельские сюжеты о страданиях Христа. Хотя *Страсти* относятся к духовной музыке, жанровая особенность эта, однако, не мешает им иметь многие характерные признаки светской, притом народной музыкальной драмы. Особенной известностью пользуются, как известно, «*Страсти по Матфею*» Баха (1729) [3, с. 295].

Освоенными являются заимствованные артионимы, адаптированные к русской графике и произношению, например: ...мы находим зародыши многих номеров Моцартова *Дон-Жуана* в *Идомеене*... [Н.В. Кукольников. 9 марта 1862 г. 2, с. 520]. Встречаем и пример употребления освоенного артионима с указанием написания названия на языке оригинала: ...он в весёлый час обыкновенно говорил только <...> о *чёрной обедне (Messa nigra)*, сочинении его современника Керля... [3, с. 108].

3. В текстах В.Ф. Одоевского наряду с полными официальными названиями произведений искусства выявлены их сокращённые и условные варианты, что в одних случаях связано, во-первых, с неформальностью эпистолярного жанра, ср.: 1) *В Ценсурный Комитет <...> прислана опера Заголкина: Пан Твердовский... и 2) ...я <...> по чистой совести не находил в Пани ничего непозволительного...* [А.Н. Верстовскому 3. С. Петерб[ург] 1828. Генв[аря] 20. 2, с. 491]; во-вторых, — с отсутствием официального названия у произведения, находящегося в стадии разработки. Так, в одном из писем В.Ф. Одоевского находим различные шуточные аллонимы (варианты названия) оперы М.И. Глинки, официальное название которой «*Ночь в Мадриде*»: *За Испанскую твою штуку спасибо; В твоей Испанской барыне всего 480 тактов; мало, весьма мало* [М.И. Глинке. 21 (29) октября 1851. 2, с. 504].

4. Названия музыкальных произведений могут быть классифицированы по жанрам музыки, к которым данные произведения относятся:

а) названия опер (в одном контексте): ...публика попросит у них — и в скором времени, — и «*Лоэнгрин*», и «*Риенци*», и «*Летучего Голландца*», и даже «*Нибелунгов*» [Э. Лагуа. 2, с. 512];

б) названия произведений в жанре песни: ...цыганскую песню поют во всём городе [А.Н. Верстовскому 4. 2, с. 492]; ...Ваша *Рождественская песнь* принята к исполнению... [А.Н. Серову 2. 2, с. 507]. Предполагаем, что в первом случае написание со строчной буквы обусловлено неофициальностью названия: цыганская хоровая песня «Мы живём среди полей» сразу же завоевала

широчайшую популярность [2, с. 662], а потому часть названия редуцировалась в силу того, что адресат запомнил произведение. Во втором случае, по нашему мнению, номинация является, наоборот, официальным названием; на последнее указывает и контекст, содержащий формулировку, характерную для официального стиля общения: *принята к исполнению*. «Рождественскую песню» для сопрано, альтов и духовых инструментов Серов написал в 1859 году и тогда же представил в «особую конкурсную комиссию» Русского музыкального общества, согласно источникам, для исполнения в одном из концертов. Клавираусцут «Рождественской песни» (с голосами) был опубликован в приложении к № 4 – 5 «Русской музыкальной газеты» за 1906 год. На этом издании ошибочно выставлен год сочинения: 1860 [2, с. 674];

в) названия произведений церковной музыки: *Разделить оркестры и хоры можно так, как сделал это Шпор в своей 10-ти голосной обедне...* [А.Н. Верстовскому 11. 2, с. 500]; *...в доказательство показывал на приведённую Гаффорием в пример Litane mortuorum discordantes* [Душераздирающую заупокойную службу (лат.). – Д.Д.], *музыку, всю составленную из диссонансов, и старался вселить в юную душу Себастьяна ужас к такому беззаконию...* [3, с. 108].

Возвращаясь к перечисленным выше названиям иностранных музыкальных изданий, отметим: 9 из 10 единиц представляют собой неосвоенные номинации (варваризмы), что свидетельствует о нераспространённости в России того периода научных музыкальной литературы и о необходимости обращения Одоевским внимания

своих адресатов на наиболее ценные зарубежные музыкальные издания, см.: *От этой методы идите прямо к morceaux les commençants Себастьяна Баха, или к Avant-coureurs Кленгеля, изд. в Дрездене* [В.С. Серовой. СПб. 11-е Янв[аря] 1864. 2, с. 525]. Наименование *morceaux les commençants* (фр.) переводится как «пьеса для начинающих». Имеются в виду две «нотные тетради Анны Магдалины Бах», содержащие французские сюиты для клавирина и инструментальные и вокальные пьесы; «Les avant-coureurs» – 24 канона Августа Александра Кленгеля (1783 – 1852) [2, с. 682].

В художественных текстах при вводе артионимов В.Ф. Одоевский в большинстве случаев сопровождает их поясняющей информацией, комментарием различного типа:

1) контекстуальное указание автора произведения: *Мы вошли в театр и заняли рядом два порожние места. Давали «Анну Болену» Доницетти* [4, с. 94]. Опера итальянского композитора Доницетти *Гаэтано* (1797–1848), либретто Романи, «Анна Болейн» исполнялась впервые в миланском театре Сан-Карло 26 декабря 1830 года. Автор как языковая личность демонстрирует включённость в контекст последних музыкальных событий. Встречаем аналогичное употребление, дополненное указанием жанра: *На афишке предо мною я прочёл: «Вампир, опера Маринера»* [5, с. 25];

2) подстрочный комментарий В.Ф. Одоевского при упоминании отмеченного выше артионима *Passion's-musik: музыка на евангельский текст, о «страстях господних»* (нем.) [3, с. 130].

Итак, анализ артионимов в текстах произведений и писем В.Ф. Одоевско-

го позволяет заключить следующее. Авторский комментарий, наблюдаемый в художественном тексте при введении артионимов, свидетельствует об ориентации произведений на широкого адресата, музыкально-просветительском стремлении писателя. Иную ситуацию наблюдаем в текстах эпистолярная: В.Ф. Одоевский в переписке с друзьями (музыкантами, композиторами) ссылается на различные, в большинстве своём зарубежные музыкальные издания, приводя их названия на языке оригинала, опираясь на фоновые знания адресата. Вместе с тем, преобладание названий иноязычных музыкальных публикаций косвенно свидетельствует об отсутствии развитой музыкальной литературы на русском языке в эпоху творчества В.Ф. Одоевского.

Различие степени освоенности артионимов показывает процесс взаимодействия русской и европейской музыкальной культуры.

Аллонимия неофициальных названий произведений, их трансформация в дружеской переписке даёт представление о живом процессе творческой

коммуникации писателя с музыкальными деятелями-современниками.

Совокупность артионимов как прецедентных единиц очерчивает культурно-исторический контекст музыкальной деятельности В.Ф. Одоевского, называя эстетически значимые для автора продукты музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бурмистрова Е.А. Названия произведений искусства как объект ономастики: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006. 20 с.
2. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступит. статья и примечания Г.Б. Бернандт. М.: Музгиз, 1956. 728 с.
3. Одоевский В.Ф. Русские ночи / Издание подготовили Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. 319 с.
4. Одоевский В.Ф. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Повести. / Сост., коммент. В.И. Сахарова. М.: Худож. лит., 1981. 365 с.
5. Одоевский В.Ф. Косморамы. «Im Werden Verlag». Некоммерческое электронное издание, 2007. 31 с.
6. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. Часть II. «Im Werden Verlag». Некоммерческое электронное издание, 2005. 102 с.

УДК 811.161.1`37

Мацкевич С.М.*Московский государственный областной университет***КОНЦЕПТ И СЛОВО «ВОСТОК» В ЯЗЫКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БУНИНА:
К ВОПРОСУ ОБ ОСНОВАНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ**

Аннотация. Художественная концептуализация – один из основных вопросов в когнитивной лингвистике. В статье рассматриваются концепт «ВОСТОК» и слово *восток* в художественной картине мира И.А. Бунина. Вербализация автором в художественных произведениях индивидуальной концептуальной картины мира является частным отражением национальной картины мира данного этноса. В статье представлена мысль о концептуализации понятия, доносимого метонимическим лексико-семантическим вариантом слова *восток* в связи с актуализацией в нём как базовой семы 'пространство'.

Ключевые слова: язык произведений И. Бунина, концепт, художественный концепт, концептосфера, концептуальный признак, восток, пространство.

S. Matskevich*Moscow State Regional University***CONCEPT AND THE WORD «EAST» IN LANGUAGE OF BUNIN'S WORKS:
ON A QUESTION OF THE BASES OF ART CONCEPTUALIZATION**

Abstract. Art conceptualization is one of the main questions in cognitive linguistics. The article deals with concept «EAST» and the word «East» in the fiction world of Ivan Bunin. Author's verbalization of an individual conceptual picture of the world in works of art is a reflection of a national picture of the world of the ethnos. The article presents the idea of conceptualizing the notion, expressed by metonymic lexical-semantic variant of the word East in connection with the actualization of a base seme 'space'.

Keywords: language of works of Bunin, concept, fiction concept, concept sphere, conceptual feature, east, space.

На современном этапе развития лингвистики ведущее место занимают когнитивные исследования. Восприятие и интерпретация художественного текста в антропоцентрической парадигме, в когнитивном аспекте позволяет понять особенности мировидения автора. Концепт представляется нам как многомерное ментальное образование, «ментальная репрезентация предметов и явлений окружающей действительности, а точнее ассоциаций, представлений, образов, знаний и переживаний, связанных с ним» [16, URL].

Ещё С.А. Аскольдов (Алексеев) указывал на субъективизм в понимании и выборе репрезентантов концепта, говоря о художественном концепте как в «сочетании понятий, представлений, чувств, эмоций, волевых проявлений» [1, с. 272]. Д.С. Лихачёв ввёл понятия *концептосферы* национального языка и

личной концептосферы [10, с. 5]. По мнению Л.В. Миллер, художественные концепты представлены как в индивидуальном сознании, так и в коллективном бессознательном [12, с. 4-16]. Таким образом, концепт как единица индивидуальной концептосферы, объективированный в художественном произведении, неразрывно связан с концептосферой народа, являясь её частью, в соответствии с законами диалектики. Подтверждение находим у Н.В. Фоминых: «...Литературные тексты конкретного автора, взятые в совокупности, позволяют дать определённые выводы о концептосфере того народа, представителем которого выступает автор» [22, с. 177; ср.: 9]. Таким образом, вербализуя в художественных произведениях индивидуальную концептуальную картину мира [ср.: 21], автор отражает в ней национальную картину мира этноса, представителем которого является, или этноса / этносов, в соприкосновении с которыми, в связи с погружением в иную языковую и культурную среду, изменился его ментально-лингвальный комплекс (МЛК – термин В.В. Морковкина). Последнее, безусловно, касается таких языковых личностей, в чьих текстах воплотились итоги этого погружения: переселенцев, путешественников, искателей иной веры как новой для себя и своей нации.

Одним из ключевых, универсальных понятий для каждого народа, его отдельного представителя и человечества в целом является 'пространство'. Т.Н. Астафурова и И.В. Скрынникова рассматривают пространство как один из первичных «врождённых» концептов, в числе первых получивших отражение в языке, на основе которого

складывается концептуальная система [2, с. 94] формирующейся языковой личности. Данное мнение опирается на выводы работ Е.С. Кубряковой, А.В. Кравченко, выделивших базовые концепты объекта / «предмета» и движения, «места», действия или изменения вместе с концептом пространства [2, с. 94].

Т.С. Нифанова подчёркивает, что «...пространство входит в ядро языковой картины мира любого этноса» [14, URL]. Замечено, однако, что, при наличии исследовательских работ в данной области, «остаётся неохваченным такой аспект пространственной ориентации, как система координат, основанная на четырёх сторонах света: север, юг, запад, восток» [14, URL]. Однако способность ориентироваться по сторонам света, позиционировать себя в окружающем мире является ключевой для каждого человека.

Концепты, отражающие пространственную ориентацию по сторонам света, вербализированные в художественном тексте, рассматривали немногие учёные. Так, концепт «СЕВЕР» в американской концептосфере стал предметом исследования Д.Ф. Закировой [7], в канадской концептосфере «север / северность» рассматривала Т.С. Нифанова [14], концепт «север / north» в цикле «северных рассказов» Джека Лондона описал В.М. Лютянский [11]. Оппозиция культурных концептов «юг» – «север», «запад» – «восток», вербализированная в поэзии Ф.И. Тютчева, рассматривалась в работе Ю.Д. Тильман [18], репрезентации в поэтическом дискурсе концептов «запад» и «восток» также посвящена работа Е. Ю. Жевна [6], исследование Т.И. Кулигиной касается

лексической экспликации, структурированию концепта «запад» в художественном тексте [8].

Целью данной статьи является выявление оснований художественной концептуализации *Востока* в цикле стихотворений И.А. Бунина «Ислам» 1903-1906 гг.

Лирические произведения И.А. Бунина, связанные с притчами Корана и легендами Востока, неоднократно подвергались переработке, публиковались в сборниках и журналах под заголовками «Из цикла "Восток" », «Восток», «Из книги "Восток" ». Возможно, поэт предполагал создать отдельную книгу с общим заглавием «Восток», однако она так и не была им собрана. Но создание этого цикла было мотивированным. Интерес И.А. Бунина к мусульманской культуре и религии, возникший ещё в юношеские годы, был развит позднее в путешествиях по мусульманским странам. «Ислам глубоко вошёл в его душу», – указала на это В.Н. Муромцева-Бунина после посещения писателем Турции в 1903 г. [13, с. 222].

Увлечённость Востоком была свойственна многим писателям «золотого» и «серебряного» века русской литературы: это А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, Ф.И. Тютчев, А.К. Толстой, А.А. Фет, А. Белый, Н. Гумилёв, К. Бальмонт. Исследователи ориентального творчества И.А. Бунина И.А. Таирова, О.С. Чебоненко отмечают его разносторонний интерес к Востоку: «Воплощая его в своём художественном мире, он поставил перед собой цель воссоздать реальный Восток, отталкиваясь от непосредственных наблюдений. Как верно утверждает О.С. Чебоненко, он осваивал его на трёх уровнях: Древний

Восток, современный Восток и Восток, являющийся «неотъемлемой частью русской культуры, истории, психологии русского народа» [17, с. 19].

Особая атмосфера с увлечением ориентальным отличала и время, в которое жил и творил писатель. Начало XX века ставит вопросы о судьбе России, её предназначении, это время религиозно-философских исканий. Разочарование в собственной культуре, отход от духовности обращает взгляды мыслителей, писателей к Востоку, восточной культуре, религии в стремлении обрести в них общечеловеческие ценности, основы внутренней духовности.

Холистическая (целостная) номинация концепта «ВОСТОК» в стихотворениях И.А. Бунина 1903-1906 гг. представлена именем собственным *Восток* в значении ‘страны, расположенные в этом направлении (в отличие от стран Европы)’ [3, с. 152]: *Ты покоишься в мире, о слава Востока!* («Зелёный стяг»); *И не ты ли царишь над Востоком донныне?* («Зелёный стяг»); *Две легенды о них прочитал я в легендах Востока...* («За измену»); *Пять веков бессмертна и нетленна / На Востоке память о тебе* («Гробница Сафии»).

И.А. Бунин не избегает эксплицитности при обозначении концепта, однако прямых наименований не так много – всего 4. В лирических текстах данного цикла мы не встретили наименования концепта метафорой, перифразой или эвфимизмом. Присутствуют абстрактное существительное *земля* в значении ‘место жизни и деятельности людей’ [3, с. 363] и его контекстуальные синонимы: *отчизна*, *край*: *За грань земли печальной* («Ми-

раж»); *Их Господь истребил за измену несчастной **отчизне*** («За измену»); *Воскрешённые **жили** в пустынном и диком краю* («За измену»). Без представления о тематике произведений нельзя было бы предположить в значениях указанных единиц семы 'ориентальный'.

На наш взгляд, не стоит отождествлять как экспликатory лексемы *восток* и *земля*, так как у И.А. Бунина понятие 'земля' шире, потому что слово *земля* служит гиперонимом для именовании стран света и регионов в русском языке. Это не только страны, расположенные в направлении *востока*, а вообще территория, населённая людьми – весь мир поднебесный, мир реальный, 'реальная действительность в противопоставлении миру идеальному, небу' [20, URL]. Например: *Но позора **земли** никогда не прощает Земля* («За измену»); *И дай **земле** Твоей ночь мира и любви* («Ночь Аль-Кадра»).

Так, в основе стихотворения «За измену» лежит предание об израильтянах, покинувших Египет вместе с Моисеем из-за страха смерти, о чём свидетельствует эпиграф к стихотворению – сокращённая цитата из Корана: «*Вспомни тех, что покинули страну свою ради страха смерти*». Имеет место связь с таким прецедентным феноменом, как факт истории христианской Византии, павшей перед турками из-за трусости её жителей. Согласимся с И.А. Таировой, что «эпиграф соединил два события: историю израильтян и историю с византийцами <...> библейскую историю с мусульманской» [17, с. 53], став назиданием для представителей всех народов, всех религий и конфессий.

Сигнификативное значение слова *восток*, лежащего в основании (ядро)

концепта «ВОСТОК» и служащего его именем, 'географическое обозначение стороны света, часть горизонта, где восходит солнце; направление, противоположное западу' [15, 20 URL; ср. 3, с. 152]. Слово в узусе нейтральное, не содержит оценки. В речи, текстах, в том числе в художественных, существует иная интерпретация: «Европейцы считают себя принадлежащими к «Западу» как некому элитарному клубу в отличие от «не Запада» или «Востока». В этнокультурном смысле «Запад» связан с такими чертами, как рациональность и экстравертность, в то время как «Восток» характеризуется антирационалистичностью и интровертностью. Именно метафорическое употребление слова делает его концептом» [8, с. 148].

Поддерживаем мысль о концептуализации метонимического лексико-семантического варианта слова *восток* в связи с актуализацией как базовой семы в нём 'пространство'. Представление же об этом пространстве в ассоциативном плане, влияющем на характер концептуализации, связано с «подключением», «возбуждением» таких компонентов, как 'особый мир', 'другое население' (иное по культуре, верованиям, традициям, условиям и укладу жизни, внешнему виду и т. д.), 'непознанное', а потому стимулирующее к 'путешествию', вызывающее 'жажду нового'. Все эти компоненты становятся дифференцирующим контентом концепта, позволяя представить 'пространство' как пласт концепта «ВОСТОК», обособляя его в объёме макроконцепта «ПРОСТРАНСТВО» с пространственной гиперсемой как связующей между частным и общим. А. Вежбицкая отмечает: «Некото-

рые слова могут анализироваться как центральные точки, вокруг которых организованы целые области культуры», то есть становятся «культуроспецифичными» [5, URL]. Таким является и концепт «ВОСТОК», вобравший в себя не только понятия о стороне света, но и о природе, культуре, религии, верованиях, обычаях и обрядах, быте, философии людей, проживающих в этой части света.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аскольдов (Алексеев) С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М.: Academia, 1997. С. 267-279.
2. Астафурова Т.Н., Скрынникова И.В. Вербализация пространственных отношений в языке // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 2, Языкознание. 2008. № 2(8). С. 93-98.
3. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
4. Бунин И.А. Собрание сочинений в 9 т. Т. 1. Стихотворения 1886-1917гг. М.: Художественная литература, 1965. 596 с.
5. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.pnrod.ru/ling/wierz2.html> (дата обращения: 20.03.2012).
6. Жевна Е.Ю. Особенности репрезентации концептов «запад» и «восток» в поэтическом дискурсе. М., Паулсен (Берген), 2007.
7. Закирова Д.Ф. Сухость, сдержанность и чопорность как характерные черты жителей северных штатов Америки (к раскрытию концепта «север» в американской концептосфере) // Язык. Культура. Коммуникация: материалы II Международной научной конференции 14 – мая 2008 года. Волгоград: ВГУ. 2008. С. 39-42.
8. Кулигина Т.И. Вербализация концепта «Запад» в художественном тексте // Вестник Нижегородского гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 1 (2). С. 148-150.
9. Леденёва В.В. Слово ересь в концептуальном пространстве писем Н.С. Лескова // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: слово – конструкция – текст: Межвуз. сб. науч. тр. М.: МГОУ, 2012. С. 86-93.
10. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1993. С. 4-10.
11. Лютянский В.М. Концептуализация пространства в цикле «Северных рассказов» Джека Лондона // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 3. С. 80-83.
12. Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 44 с.
13. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина, 1870-1906. Беседы с памятью / сост., предисл. и примеч. А.К. Баборенко. – М.: Сов. писатель, 1989. 507 с.
14. Нифанова Т.С. Обозначение сторон света как лингвистическая проблема // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 2. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/oboznachenie-storon-sveta-kak-lingvisticheskaya-problema> (дата обращения: 07.07.2014).
15. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / под ред. Ефремовой Т.Ф. М.: Русский язык, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/> (дата обращения: 05.07.2014).
16. Сапиева С.К. Концепт «Кавказ» в цикле рассказов Гария Немченко «Счастливая черкесска» // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и ис-

- кусствоведение. 2009. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-kavkaz-v-tsikle-rasskazov-gariya-nemchenko-schastlivaya-cherkeska> (дата обращения: 07.07.2014).
17. Таирова И.А. Восточные традиции в творческом восприятии И.А. Бунина: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. 214 с.
18. Тильман Ю.Д. Культурные концепты в языковой картине мира (поэзия Ф.И. Тютчева): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 232 с.
19. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под ред. Шведовой Н.Ю. [Электронный ресурс]. URL: <http://ozhegov-online.ru/> (дата обращения 05.07.2014).
20. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Ушакова Д.Н. [Электронный ресурс]. URL: <http://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения 05.07.2014).
21. Фадеева Т.М. Сложный эпитет как отражение эволюции художественного сознания // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2013. № 6. С. 44-49.
22. Фоминых Н.В. Концепт, концептор и художественный текст // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2001. С. 176-179.

УДК 811.161.1'37

Никонова Е.А.*Московский государственный областной университет*

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБОРОТ В СИСТЕМЕ КОМПАРАТИВНОЙ СЕМАНТИКИ В ПОЭМАХ А.С. ПУШКИНА

Аннотация. Сравнительный оборот – наиболее продуктивный способ выражения компаративности в русском языке. Сравнительный оборот осложняет простое предложение путём обособления второстепенных членов. В поэмах А.С. Пушкина преобладают индивидуально-авторские сравнения, среди которых выделяются сравнения образные (их большинство) и репрезентирующие. Индивидуально-авторские сравнения являются субъективным созданием автора, основанным на ассоциативных параллелях. Наиболее частотными по употреблению являются союзы реальной модальности.

Ключевые слова: сравнение, сравнительный оборот, субъект и объект сравнения, компаративная семантика, образное и репрезентирующее сравнения, сравнительный союз, реальная модальность.

E. Nikonova*Moscow State Regional University*

COMPARATIVE CONSTRUCTIONS IN THE SYSTEM OF COMPARATIVE SEMANTICS IN A. PUSHKIN'S POEMS

Abstract. Comparative constructions are the most productive way of expressing comparative in the Russian language. A comparative construction complicates simple sentence by isolation of secondary members. Individual author's comparisons dominate in A. Pushkin's poems, comparisons can be figurative (most of them) and representing. Individual author's comparisons are subjective creation of the author, based on associative parallels. The most frequent in use are conjunctions of real modality.

Keywords: comparison, comparative construction, subject and object comparison, comparative semantics, figurative and representing comparison, comparative conjunction, real modality.

Сравнения – «точные, выразительные образные средства» [2, с.25], позволяющие установить связи и отношения между предметами и явлениями действительности. Эти связи позволяют не только представить сравниваемые предметы и явления, но и познать их.

Наиболее часто для выражения компаративности в русском языке используются простые осложнённые предложения, в состав которых входят сравнительные обороты. В Словаре лингвистических терминов можно найти следующее определение сравнительному обороту: «Оборот, выражающий сравнение и представляющий собой часть простого предложения. В отличие от сравнительного придаточного предложения сравнительный оборот не образует предика-

тивной единицы, так как не содержит утверждения, что связано с характером его состава» [4]. Нам близка точка зрения П.А. Леканта, который определяет «сравнительный оборот как особое синтаксическое явление – оборот со значением признака предмета, признака действия и др.» [3, с.476].

Большинство лингвистов в структуре сравнения выделяют три компонента. Мы придерживаемся точки зрения А.И. Ефимова [1, с.491], который в структуре сравнения различает три составные части:

1) что сравнивается (субъект сравнения);

2) с чем сравнивается (объект сравнения);

3) основание сопоставления.

Оценочный характер сравнений проявляется более всего в индивидуально-авторских сравнениях, так как именно этот тип сравнений является субъективным созданием автора, основанным на ассоциативных параллелях. В подобных сравнениях преобладает экспрессивный вид информации, в отличие от логико-предметного, характеризующего языковые (традиционные) сравнения.

Анализ сравнений в текстах поэмы А.С. Пушкина позволяет сделать вывод о том, что поэт использует сравнительные обороты, сложноподчинённые предложения с полным и неполным придаточным, конструкции, представленные творительным падежом имени существительного, сравнительной степенью наречий или прилагательных, развёрнутые сравнения и другие. Наиболее частотными по употреблению являются сравнительные обороты. Именно этот вид сравнительных конструкций мы и будем рассматривать.

А.С. Пушкин регулярно использует в поэмах сравнительные обороты с принципиально разными объектами сравнения, которые дают нам право выделить две группы:

1) образное сравнение: *Носился, плавал **коршун** серый И пал как **молния** на двор* («Руслан и Людмила») [6, с. 671]; *Как **вихорь** свистнул острый меч* («Руслан и Людмила») [6, с. 688]; *Призывный **рог, как буря, воеет*** («Руслан и Людмила») [6, с. 697]; *кто-то в поле, Как **буря** мчится на коне* («Руслан и Людмила») [6, с. 667]; *В мечтах **отрок** своеволен, Как ветер в небе* («Тазит») [7, с. 131]; *И царь туда ж помчал дружины. Они как **буря** притекли* («Полтава») [7, с. 116]; *Исчезло счастье юных лет – Как на лугах ваш лёгкий **след*** («Евгений Онегин») [7, с. 198]. Особенностью этой группы является образность, под которой мы понимаем художественно-изобразительный характер сравнений, проявляющийся благодаря выбору объекта сравнения — чаще всего это явление природы: *молния, вихорь, буря*. Налицо метафоричность сравнений, которые при импликации (устранении) субъекта сравнения превратились бы в собственно метафоры, ср. например (в качестве лингвистического эксперимента): *Носился, плавал **коршун** серый, и пала молния* на двор.

2) репрезентирующее сравнение: *Вот мой **Онегин** на свободе; Острижен по последней моде, Как **dandy** лондонский одет* – *И наконец увидел свет* («Евгений Онегин») [7, с. 188]; *Как **Child-Harold, угрюмый, томный** В гостиных появлялся он* («Евгений Онегин») [7, с. 201]; *Что **намарал** я свой портрет, Как **Байрон, гордости поэт*** («Евгений

Онегин») [7, с. 296]; Скажи: которая Татьяна? – Да **та, которая грустна И молчалива, как Светлана** («Евгений Онегин») [7, с. 225]; Елену видел я; **Она мила, как нежная Мария!** («Гавриилиада») [7, с. 37]. Сравнительные обороты с репрезентационным оттенком сравнительных отношений указывают на отнесённость предмета к определённой личности – реальному или вымышленному (персонаж сказки, литературный герой).

Как видим, выбор объекта сравнения напрямую связан с целью сравнения, что отражено в предлагаемых выше названиях групп.

Сравнения первой и второй групп могут быть представлены в градационной интерпретации, которую оформляет союз *чем*: **И вдруг неведомая сила Нежней, чем веший вестник, Её на воздух поднимает** («Руслан и Людмила») [6, с. 675]; **Он иногда читает Оле нравоучительный роман, В котором автор знает боле Природу, чем Шатобриан** («Евгений Онегин») [7, с. 250]. Союз *чем* выражает сравнение по соотношению измеряемого, т. е. маркирует микрополе различия (микрополе превосходства): **И прежде, чем я оглянулся, Уж голова слетела с плеч** («Руслан и Людмила») [6, с. 688].

Наиболее частотным по употреблению в поэмах является сравнительный союз реальной модальности как: **Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия** («Медный всадник») [7, с. 174]; **Как ястреб, богатырь летит С поднятой, грозною десницей** («Руслан и Людмила») [6, с. 685-686]; **Изabella Душой о грешнике, как ангел, пожалела** («Анжелло») [7, с. 172]; **И он промчался пред полками, Могущ и радостен, как бой** («Полтава») [7, с. 119];

Она давно желанный свет, Как новый ангел, озарила («Бахчисарайский фонтан») [7, с. 58]; **Не стану их надменно браковать, Как рекрутов**, добившихся увечья, **Иль как коней за их плохую стать** («Домик в Коломне») [7, с. 137]; **Свой слог на важный лад настроя, Бывало, пламенный творец Являл нам своего героя как совершенства образец** («Евгений Онегин») [7, с. 228]; **И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна В пустынях неба безмятежных, Богиня тайн и вздохов нежных** («Евгений Онегин») [7, с. 212].

К другим сравнительным союзам, используемым в поэмах и выражающим отношения уподобления, относятся союзы *что*, *словно*: **Уж люди! Мелочь, старики кривые, А в деле всяк из них, что в стаде волк!** («Домик в Коломне», в полной редакции) [5]; **Словно горы, Из возмущённой глубины Вставали волны там и злились** («Медный всадник») [7, с. 178].

Союзы модально-сравнительного типа как *будто*, *будто*, как *бы* употребляются А.С. Пушкиным реже и выражают предположительный характер отношений: **Вдруг... слабый крик... невнятный стон Как бы из замка слышит он** («Полтава») [7, с. 110]; **Он... бледнеет, будто полный страха** («Бахчисарайский фонтан») [7, с. 59]; **И след е` существования Пропал как будто звук пустой** («Полтава») [7, с. 114]; **На небесах как будто в заточенье, У ног его молися да молися** («Гавриилиада») [7, с. 30]; **То лунной ночью видит он, Как будто сквозь волшебный сон** («Руслан и Людмила») [6, с. 694]; **Друг друга стиснув остаются, Как бы к седлу пригвождены** («Руслан и Людмила») [6, с. 677]; **К сердцу своему**

Он **прижимал поспешно руку, Как бы его смиряя муку** («Медный всадник») [7, с. 183].

Союзный оборот со значением «в качестве» выполняет в предложении функцию обстоятельства и примыкает к сказуемому: *Богат, хорош собою, Ленский Везде был принят как жених* («Евгений Онегин») [7, с. 121]. Оборот с союзом *как* со значением «в качестве» можно заменить формой творительного падежа имени существительного: *Себя казать, как чудный зверь, В Петрополь едет он теперь* («Граф Нулин») [7, с. 82]. Ср.: *Себя казать чудным зверем. В Петрополь едет он теперь*. Между именными компонентами союзного оборота со значением «в качестве» существует скрытая предикативность, которая может быть выявлена: *Язык мой – враг мой* («Домик в Коломне», в полной редакции) [5]. Ср.: *Язык – враг. Язык есть враг. Язык как враг*.

Многочисленны и разнообразны сравнения, передающие внешнюю характеристику персонажей. Создавая прекрасные образы своих героинь, А.С. Пушкин использует в сравнениях зрительные ассоциации. Например, так описывает поэт образ красавицы Марии в поэме «Полтава»: *Она свежа, как вешний цвет, Взлелеянный в тени дубравной. Как тополь киевских высот, Она стройна. Её движенья То лебедя пустынных вод Напоминают плавный ход, То лани быстрые стремленья. Как пена, грудь её бела. Вокруг высокого чела, Как тучи, локоны чернеют. Звездой блестят её глаза; Её уста, как роза, рдеют* [7, с. 89-90]. В сравнениях, дающих портретные характеристики и героинь, и героев, Пушкин часто распространяет объект

сравнения эпитетом *вешняя* (*вешний*): *В его руках лежит Людмила, Свежа, как вешняя заря* («Руслан и Людмила») [6, с. 701]; *...как вешний цвет, Прекрасен он* («Вадим») [7, с. 39].

Среди портретных сравнений большинство занимают сравнения, субъектом которых являются глаза, брови, волосы прекрасных героинь. Пушкин использует как абстрактные, так и конкретизирующие сравнения: *Глаза и брови – тёмные как ночь* («Домик в Коломне») [7, с. 139]; *Власы её как чёрный лес, Поросший на челе высоком* («Руслан и Людмила») [6, с. 702-703]. Старославянизм *власы* и обособленное согласованное определение, распространяющее объект сравнения, придают высказыванию торжественность. Среди сравнений, передающих особенности портрета героинь, много визуальных сравнений: *Лицо твоё как маков цвет* («Евгений Онегин») [7, с. 238]; *...она, как пальма, смятая грозю, Поникла юной головою* («Бахчисарайский фонтан») [7, с. 51]; *Она смотрела на дорогу, С подружкой резвой говоря – И вдруг садилась, и бледнела, И, отвечая, не глядела, И разгоралась, как заря* («Тазит») [7, с. 135-136]; *Сама бела, нежна – как голубица* («Домик в Коломне») [7, с. 139].

Сравнения, основанные на слуховых ассоциациях, в поэмах представлены реже, чем визуальные сравнения: *И он по площади пустой Бежит и слышит за собой – Как будто грома грохотанье – Тяжёло-звонкое скаканье По потрясённой мостовой* («Медный всадник») [7, с. 183]; *И голос, шуму вод подобный* («Цыганы») [7, с. 67].

Пушкин использует сравнения для характеристики личности героя: *И слаб и робок был как дети* («Цыганы»)

[7, с. 67] (антропоморфическое сравнение); *Всегда как утро весела, Как жизнь поэта простодушна, Как поцелуй любви мила* («Евгений Онегин») [7, с. 217] (абстрагирующее сравнение).

Раскрывая внутреннее состояние своих героев, поэт делает субъектом сравнений такие чувства, как печаль, гнев, тоска, страх: *И душу ей одна печаль* Порой, *как туча, затмевает* («Полтава») [7, с. 101]; *И гневом, будто мглою ночи, Покрылось старое чело* («Полтава») [7, с. 121]; *Он мрачен стал* Пред горделивым истуканом *И, зубы стиснув, пальцы сжав, Как обуянный силой чёрной,* «Добро, строитель чудотворный! – Шепнул он, злобно задрожав, – Ужо тебе!» («Медный всадник») [7, с. 183]; *И гасну я, как пламень дымный, Забытый среди пустых долин* («Кавказский пленник») [7, с. 16]; *Лежала в сердце, как свинец, Тоска любви без упованья* («Кавказский пленник») [7, с. 14].

В качестве объекта сравнения Пушкин часто использует существительное *тень*: *Как тени лёгкие мелькая,* По улицам Бахчисарая, Из дома в дом, одна к другой, *Простых татар спешат супруги* Делить вечерние досуги («Бахчисарайский фонтан») [7, с. 54]; *Бледна, как тень, с утра одета, Татьяна ждёт* («Евгений Онегин») [7, с. 239]; *Целые два дня, То молча плача, то стена, Мария не пила, не ела, Шатаясь, бледная как тень, Не зная сна* («Полтава») [7, с. 91]; *Как безобразный сон, как тень, Перед ним минувшее мелькает* («Руслан и Людмила») [6, с. 714]; *И перья в тёмной высоте, Как тени, ходят, развеаясь* («Руслан и Людмила») [6, с. 683]; *За днями дни прошли как тень* («Кавказский пленник») [7,

с. 8]; *Бледна как тень, она дрожала* («Кавказский пленник») [7, с. 15].

Единичными примерами представлены в поэмах фразеологические обороты, используемые А.С. Пушкиным в качестве сравнения, но сам оборот в разных текстах может повторяться: *Что ж наша пленница теперь! Дрожит как лист* («Руслан и Людмила») [6, с. 676]; *Склонив главу, едва Мария дышит, Дрожит как лист* («Гавриилиада») [7, с. 25]; *Он...горючи слёзы льёт рекой* («Бахчисарайский фонтан») [7, с. 59]; *И весь как лист он трепетал* («Братья разбойники») [7, с. 45].

Сравнительный оборот – наиболее продуктивный способ выражения компаративности в русском языке. Сравнительный оборот осложняет простое предложение путём обособления второстепенных членов. «Обособление – это принадлежность простого предложения, несмотря на некоторое сходство обособленных членов с предикативными частями сложного предложения» [3, с. 466].

В поэмах А.С. Пушкина преобладают индивидуально-авторские сравнения, среди которых выделяются сравнения образные (их большинство) и репрезентирующие. Наиболее частотными по употреблению являются союзы реальной модальности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. М.: Изд-во Московского университета, 1961. 516 с.
2. Лекант П.А. Образные средства экспрессии и эмоциональности в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2013. №6. С. 24-27.

3. Современный русский язык: учеб. пособие / П.А. Лекант и др. Под ред. П.А. Леканта. 3-е изд. М. Дрофа. 2000. 560 с.

СЛОВАРИ:

4. Словарь лингвистических терминов. [Электронный ресурс]. // URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/1585/> (дата обращения 18.04.2014 г.)

ИСТОЧНИКИ

5. Пушкин А.С. Поэма «Домик в Коломне» [Электронный ресурс]// Электронная библиотека Максима Мошкова [сайт]. URL: lib.ru (дата обращения 19.04.2014).
6. Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 3-х тт. т.1. М.: Художественная литература. 1986. 735 с.
7. Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 3-х тт. т.2. М.: Художественная литература. 1986. 527 с.

РАЗДЕЛ II. ЛИТЕРАТУРА

УДК 82–14

Алпатова Т.А.

Московский государственный областной университет

ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (1828–1832)*

Аннотация Статья посвящена исследованию эстетических принципов Лермонтова. Поэзия 1828-1832 гг. рассматривается как отражение взглядов автора на творчество, на природу поэтического дарования, а также судьбу поэта в мире людей. Эстетическая система Лермонтова-романтика охарактеризована с точки зрения категории потусторонности; для поэта творчество носит трансцендентный характер, что проявилось на различных уровнях текста, от особенностей построения лирической ситуации первоначальной инициации поэта до общих закономерностей построения картины мира в его стихах.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, поэзия, поэтология, трансцендентное, философская лирика.

T. Alpatova

Moscow State Regional University

LERMONTOV'S POETOLOGY (1828-1832S)

Abstract. The article is devoted to the aesthetic principles of Lermontov. Lermontov's poems of 1828-1832s are seen as a reflection of the author's views on creativity, on the nature of poetic talent, as well as the fate of the poet in the world. Aesthetic system of Lermontov is characterized in terms of the categories of transcendent; for the poet creativity is of a transcendent character, which was manifested at various levels of the text, from the characteristics of the construction of a lyric situation of poet's initiation to the general laws of constructing a picture of the world in his poems.

Keywords: M. Lermontov, poetry, poetology, transcendent, philosophical poetry.

Одним из активно развивающихся сегодня направлений в изучении литературы стало исследование её поэтологической доминанты – специфической разновидности творческого самоосмысления, самовыражения и самооценки. Анализируя её, мы получаем уникальную возможность «увидеть» поэзию «гла-

* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, проект №12-34-10216.

© Алпатова Т.А., 2014.

зами поэта», и благодаря этому суждения об эстетике и поэтике, об авторском замысле конкретного текста и творческой интенции поэта в целом обретают истинную укорененность в самой его художественной системе. Представляется, что особый интерес в этом случае приобретают не только стихотворения с отчётливо выраженной поэтологической проблематикой (хорошо известные со школьных лет «стихи о поэте и поэзии»), но именно тексты, в которых собственно поэтологическая тема возникает вследствие органичного развития лирической ситуации самопознания – возможно, в своих истоках не предполагающей размышлений «о роли поэта и предназначении поэзии». В эпоху индивидуально-творческого типа художественного сознания [1, с. 3-38], в творчестве поэта истинного самопознание в той или иной своей части неизбежно «разворачивается» до познания собственного творческого дара; в особенности справедливым представляется это для поэтов-романтиков, сделавших свободное творческое самовыражение целью жизни, а поиск путей этого самовыражения – определяющим поэтическим мотивом [7, с. 236-241].

Именно в этом ключе представляется интересным взглянуть на ряд стихотворений М.Ю. Лермонтова. Анализ поэтологической лирики Лермонтова в ранней период творчества поэта привлекателен и сложен по многим причинам. Сам исповедальный характер лермонтовской лирики естественно пробуждает интерес к её поэтологическому потенциалу – неважно, проявившемуся в тексте непосредственно или оставшемуся на уровне более общего лирического переживания «поисков

себя»: ведь, так или иначе, это «поиск себя», осуществляемый поэтом и тем самым обретающий особый ценностный статус. Однако «юность» как одно из определяющих качеств «самосознающего Я» Лермонтова [9, с. 94-101], неизбежно предполагает динамику, ощущение зыбкости пока не устоявшегося мира, в том числе и процесса «самосознания» в поэтологических категориях. Стремясь осознать себя, лермонтовский человек осуществляет это самосознание в первую очередь «поэтом» – но, не зная пока, кто он, этот юный человек не может постичь до конца и того, кто же такой поэт и что представляет собой поэзия как предмет его жизни и служения. Отсюда неизбежная реминисцентность этой сферы лермонтовского творчества (особенно в стихах до 1832 г.) [3, с. 23-48; 5, с. 49-90], отсюда же – изобилие общеромантических поэтологических мотивов, трансформация которых и позволяет судить о своеобразии взгляда юного Лермонтова на роль поэта и предназначение поэзии.

Значение этой проблематики применительно к изучению творческого наследия Лермонтова чрезвычайно велико. По сложившейся на сегодняшний день традиции предметом исследования поэтологических мотивов преимущественно является лирика XX века [10; 11] – применительно же к более раннему периоду, особенно к поэзии, связанной с нормативно-традиционалистским эстетическим сознанием, исследовательская мысль обращается значительно реже: по видимому, именно вследствие «реминисцентного» характера поэтологической топики и её глубинных корней, уходящих в античную традицию и, сле-

довательно, «снимающих» вопрос об индивидуально-авторской поэтологии А.Д. Кантемира и В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина и Н.М. Карамзина и др. Юный Лермонтов, разумеется, представитель иной поэтической эпохи, но и применительно к его ранним стихам об их поэтологическом потенциале обычно не говорится. Между тем, как представляется, именно в этой сфере художественного наследия поэта могут быть намечены пути анализа, продуктивные для филологического исследования поэтологической лирики как особого художественного феномена в целом.

В круг проблем, которые могут быть предметом его изучения, входят прежде всего состав мотивов и поэтическая «фразеология», которая воплощает поэтологическую топику, – её изучение предполагает также оценку оригинальности/традиционности воплощения; степень автобиографизма (или, напротив, «фикциональности», «традиционности») «самосознającego Я» поэта; специфика выстраивания лирической «ситуации письма»; автоматотекстовый потенциал лирики как своеобразной формы «понимания» собственной поэзии (её источников и традиции; жанровой природы, обращённости к читателю или же, напротив, «закрытости» для него; особенностей собственной поэтики и т. п.); и наконец, авторское видение поэзии как особой ценностной категории в её высшем телеологическом значении. Все эти мотивы, безусловно, присутствуют в лирике юного Лермонтова, и притом не только в таких признанных шедеврах, как «Нет, я не Байрон, я другой...», «Безумец я! Вы правы,

правы!..», «Ангел», «1831-го июня 11 дня»; представляется возможным ставить вопрос о целостном характере поэтологической системы на этом этапе лермонтовской творческой эволюции – пусть и с учётом принципиально не установившегося, динамического её характера.

В этой поэтологической системе преобладают несколько мотивов: размышления о возможности / невозможности воплотить в слове истинную жизнь души юного человека; проблема обращённости поэзии к сочувствующему читателю – возможно ли обрести его, может ли поэзия получить отклик; наконец, попытки осмыслить истинный источник поэзии и её высшее телеологическое значение. Сравнительно меньшее значение имеют мотивы поисков лирической «ситуации письма», авторской «маски»/лица и самоописания творческого акта в его «формальной» закреплённости (категории большего-меньшего в данном случае имеют как чисто количественный характер, так и относительный – в сравнении с более изученным и в этом смысле «эталонным» набором поэтологических мотивов в лирике юного Пушкина).

Лермонтовская поэтология начинается с осознания, что же такое поэт. Отсюда такое настойчивое желание представить некий законченный «портрет» человека, одарённого способностью воплотить в слове «душу», закрепить «блеснувшую мысль», «сердечные волнения» (см. два одноименных стихотворения – «Портрет»). В духе романтической поэтологии лермонтовский «поэт» «звуком громкой лиры // Чарует свет...» [8, с. 12], «поёт, забывшись в райском сне»

лишь в состоянии вдохновения, которое скоро проходит. Потому его «портрет» может быть в равной мере «поэтическим» («власы на нём как смоль черны. // Бледны всегда его уста, // Открыты ль, сомкнуты ль они, // Лиют без слов язык богов...» [8, с. 24]) и прозаическим: «Он добр, член нашего Парнаса, // Красавицам Москвы смешон, // На крыльях дряхлого Пегаса // Летает в мир мечтанья он...» [8, с. 25].

«Портрет» поэта изредка может диктоваться жанровой традицией, значение которой уже в ранней лермонтовской лирике постепенно сводилось к минимуму: так, можно найти некие устойчивые черты образа поэта в жанровых модификациях дружеского послания, элегии, альбомного стихотворения и т. п. Однако наиболее последовательно осмысление сущности творческого дарования происходит в произведениях Лермонтова, освобождающихся от узнаваемых примет того или иного «классического» жанра, в которых главным скрепляющим текст началом становится «самосознающее Я» поэта – познание природы этого «Я», его психологической и онтологической сущности и становится основой лермонтовской поэтологии.

Её основания складываются уже в ранний период творчества поэта, и в дальнейшем совершенствуются, не столько трансформируясь во что-то иное, сколько развивая тот потенциал, что уже был заложен в первых поэтологических прозрениях автора. Их основу можно определить следующим образом: в лермонтовской лирике, соотносимой с поэтологической проблематикой, формируется органическое единство мотивов самопознания – постижения мироздания – и в конечном

итоге, богопознания. Природа этого единства, в свою очередь, обуславливается особым вектором в лермонтовской эстетике и поэтике – вектором движения к потустороннему.

Постепенное осознание этого вектора и его значения для лермонтовского творчества можно считать одним из определяющих для развития лермонтоведения – словно это и есть та главная загадка, которую оставил поэт своим исследователям. Возможность приблизиться к разрешению этой загадки – своеобразная «мера методологического развития» историко-литературной науки, обращённой к феномену личности и творчества Лермонтова. Не только литературно-критическая, но и научная мысль всё более последовательно и системно говорит об обращённости лермонтовского творчества от земного к небесному, от времени к вечности, от материальной реальности к реальности высшей, «потустороннему».

Открытость этой сфере бытия и рождает в творчестве всякого писателя ощущение «вероятно<го> существовани<я> трансцендентного, нематериального, вневременного, благорасположенного, упорядоченного и приносящего порядок бытийного пространства» [2, с. 10]. Оно *почти* закрыто для земного опыта и с невероятным трудом может быть выражено в словах – что, по-видимому, более всего сближает это парадоксальное жизненное ощущение с романтической поэтологией, в значительной степени строившейся на идее недостижимости желанного идеала, к тому же невоплотимого в слове:

*Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей*

*Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл стра-
стей*

Возвышенных я чувствую, но слов

Не нахожу, и в этот миг готов

*Пожертвовать собой, чтоб как-
нибудь*

*Хоть тень их перелить в другую
грудь [8, с. 177-178]*

Это юношеское признание Лермонтова, как и всё стихотворение, в контексте которого оно было высказано («1831-го июня 11 дня»), может прочитываться практически как свидетельство о постоянном, не отпускающем человека, почти физическом чувстве соприсутствия потустороннего. Именно в этом оказывается исток **романтической** природы его дарования: «Моя душа, я помню, с детских лет // Чудесного искала. Я любил // Все обольщенья света, но не свет, // В котором я минутами лишь жил... [I, 177]; (ср.: «Как часто силой мысли в краткий час / Я жил века и жизнь иную, / И о земле позабывал...» [I, 177]; «...все образы мои <...> / Не походили на существ земных. / О нет! всё было ад иль небо в них...» [I, 177]; «Но для небесного могилы нет...» [I, 178] и др.). В стихотворении оно предстает именно как интуитивное прозрение, но не философская мысль, как почти физическое ощущение потусторонности – не случайно, по свидетельству Лермонтова, наиболее живо это состояние посещает человека в момент практически внерационального созерцания:

Иногда,

На берегу реки, один, забыт,

Я наблюдал, как быстрая вода

Синея гнётся в волны, как шипит

Над ними пена белой полосой;

И я глядел, и мыслию иной

*Я не был занят, и пустынный шум
Рассеивал толпу глубоких дум.*

*Тут был я счастлив... О, когда в я мог
Забывать что незабвенно! [I, с. 179].*

Источником этой способности лермонтовского человека ощущать в земном отблески и отзвуки потустороннего оказывается некая таинственная черта духовной биографии поэта, которая позволила Д.Л.Андрееву говорить о нём как о «человеке помнящем», а В.С. Асмусу выделить особую чуткость «к довременному, вечному» [4, с.109].

Речь идёт о стихотворении «Ангел», диапазон толкований которого чрезвычайно широк – от автобиографического контекста детских воспоминаний Лермонтова о матери до непосредственно метафизического истолкования, – и тайна этого стихотворения оказывается свидетельством не только о неизбежной драме души в её земном воплощении, но и особой природе поэзии:

По небу полуночи ангел летел

И тихую песню он пел;

И месяцы, и звёзды, и тучи толпой

Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов

Под кущами райских садов,

О Боге великом он пел, и хвала

Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нёс

Для мира печали и слёз;

И звук его песни в душе молодой

Остался – без слов, но живой... [I, с. 230].

Как отзвук рая, песня ангела остаётся недостижимым (...звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли»), но бесконечно манящим

идеалом прекрасного. Таким образом, сама природа поэзии осмысливается Лермонтовым как потусторонний в своих истоках феномен.

Своеобразной реализацией этих поэтологических интенций становятся многие стихотворения Лермонтова – как начала 1830-х гг., так и последних лет жизни поэта. Ощущение особой «надмирной» природы поэзии возникает уже в ранних стихах юного Лермонтова, соотносимых как с традицией «лёгкой» поэзии («Цевница», «К Гению», «Пан»), так и с идеалом романтической «потусторонности», свойственной духовным устремлениям исключительной личности. В зависимости от поэтической топики, характерной для каждой из этих традиций, становление поэта может происходить в идиллической либо в возвышенно-романтической атмосфере, но так или иначе «святое вдохновенье» нисходит из высшего, божественного источника и определяет отныне существование юного поэта:

Я здесь был рождён, но нездеиный душой...

О! зачем я не ворон степной?..

(«Желание», 1831) [8, с. 192].

Особо значимой в системе лермонтовской поэтологии представляется категория поэтического дара – и в связи с нею проблема источника истинной поэзии, соотношение полюсов добра и зла в осмыслении её природы, а также понятий выразимого / невыразимого (общеромантический эстетический потенциал которых у Лермонтова ещё усиливается благодаря крайне интенсивной жажде быть понятым и услышанным, и в то же время неверию в возможность достичь этой мечты).

Уже в первых стихах, связанных с постижением природы поэзии, лер-

монтовский человек прозревает, что источник дара может быть различным (ср. поэтологический потенциал стихотворений «Ангел» и «Мой демон») – как «песня» Ангела, так и «образ совершенства», «луч чудесного огня» (318), открываемый человеку демоном. Однако подлинное «блаженство» открывшегося полного знания и владения поэтическим даром уже в ранних лермонтовских стихах осмысливается не только в категориях онтологии и эстетики, но и особой этики – источник полноты бытия и познания, подлинной творческой силы и вдохновения – источник небесный, Бог:

Когда б в покорности незнания

Нас жить Создатель осудил,

Неисполнимые желанья

Он в нашу душу б не вложил <...>

Он не позволил бы искать

В себе и в мире совершенства,

Когда б нам полного блаженства

Не должно было вечно знать... [8,

*с. 222]*¹.

Таким образом, категория «дара» в лермонтовской поэтологии раскрывается именно как реализация стремления к инобытию высшему, как способность достигать его – силой поэтической мечты, бескомпромиссной готовностью отрешиться от привычных ценностей земного существования, что в конечном итоге и делает поэта подлинно «избранником», а его поэзию – истинным подобием творящего Слова.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных

¹ Ср. стих. «Звуки», «Мой дом», «Унылый колокола звон», «Звезда» и др.

- эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38.
2. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н.А.Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.
 3. Аринштейн Л.М. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 23–48.
 4. Асмус В. Круг идей Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. 1. (Лит. Наследство. Т. 43/44).
 5. Вацуро В.Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 49–90.
 6. Киселёва И.А. О познавательном ценностном подходе к творчеству М.Ю. Лермонтова: телеология текста // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». М., 2013. № 6. С. 82–87.
 7. Курилов А.С. Теория романтизма в русской критике 2-й пол. 20-х – нач. 30-х гг. // История романтизма в русской литературе. [Вып. 2]. М.: Наука, 1979. С. 236–241.
 8. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 1. 452 с.
 9. Мурашов А.А. Самосознющее «я» в юношеской лирике М. Ю. Лермонтова // Проблемы развития русской лирической поэзии XVIII—XIX веков и её взаимодействие с прозой: межвузовский сб. науч. трудов. М.: МОПИ им. Н.К. Крупской, 1985. С. 94–101.
 10. Тростников М.В. Поэтология. М.: Грааль, 1997. 192 с.
 11. Федотова С.В. Поэтология Вячеслава Иванова: монография. Тамбов: ТОГО-АУ ДПО «Институт повышения квалификации работников образования», 2012. 293 с.

УДК 82

Симонова Л.А.*Московский государственный областной университет***К ВОПРОСУ ОБ АВТОБИОГРАФИЗМЕ РОМАНОВ О. ДЕ БАЛЬЗАКА
(«ЛИЛИЯ В ДОЛИНЕ»)**

Аннотация. В статье на примере романа «Лилия в долине» решается проблема бальзаковского автобиографизма. Рассматриваются разные подходы в литературоведении к автобиографическому повествованию и способам авторской саморепрезентации в тексте. В статье представлено несколько возможных пониманий феномена автора: реальное лицо и безличная инстанция, обнаруживающая себя в тексте. Указывается на особенность авторского «я» в творчестве Бальзака и его организующую роль в романном цикле «Человеческая комедия».

Ключевые слова: автобиографизм, роман, автор, репрезентация, текст.

L. Simonova*Moscow State Regional University***ON THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVELS BY H. DE BALZAC
(«LILY IN THE VALLEY»)**

Abstract. The article on the basis of the novel «Lily in the Valley» solves the problem of autobiographism of Balzac. It discusses different approaches to literary and autobiographical narrative methods of self-representation in the text. The paper presents several possible interpretations of the phenomenon of the author: the real person and impersonal authority, that finds itself in the text. The article indicates the features of the authorial «I» in the works of Balzac and its organizing role in the novelistic series «The Human Comedy.»

Keywords: autobiographism, novel, author, representation, text.

Подход к решению проблемы бальзаковского автобиографизма зависит от того, как литературоведческая критика понимает «автора», видит ли она в нём реальную фигуру писателя или же инстанцию, организующую текст. Во многих случаях прослеживается первый вариант. Так, Ж. Гишарде указывает на нечёткость границы между биографией и вымыслом в «Лилии в долине», имея в виду, в первую очередь, сходства событий в описании детства и юности Феликса с фактами жизни Бальзака: Феликс учился в *Collège oratorien de Pont-le-Voy*, Бальзак – в *Collège de Vandœuvre*; как и Феликс, в 1815 году Бальзак был учеником в пансионе Лепитра, расположенном в Марэ; как и Феликс, Бальзак слушал курсы в лицее Шарлемань, по выходе из которого, как и его герой, занялся изучением права. Кроме того, в романе говорится об одиночестве героя в семье, его чувстве отверженности (что соответствует ситуации в семье писателя). Б. Виар видит в «Лилии в долине» автобиографический роман, в котором прочитываются об-

стоятельства жизни писателя, и одновременно вымысел автором своего «я». По мнению исследователя, в отношениях Феликса и мадам де Морсоф изображены отношения Бальзака с Лорой де Берни [14, с. 52–78]. Согласно Н. Мозе, «Лилия в долине» – это скрытая биография [12, с. 19–28]. Эту точку зрения разделяет К. Лаше, считая, что в ретроспективной исповеди рассказчика Бальзак высказал личные воспоминания, более или менее изменённые [9, с. 237]. Ж. Жанжамбр сближает Бальзака с его героем, настаивая на автобиографическом характере романа. По его мнению, «Лилия в долине» представляет собой «исповедь персонажа, который переводит исповедь самого романиста» [8, с. 10]. По мысли А. Эвана, всё творчество Бальзака носит автобиографический характер в том смысле, что романист «старался привнести в своё творчество репрезентацию – одновременно поэтическую и аналитическую – личной авантюры» [7, с. 246].

Целый ряд исследователей в оценке характера автобиографизма учитывают особенный ракурс освещения Бальзаком фактов биографии, определяемый спецификой его мировидения, задаваемого как мистическими, так и художественно-эстетическими ориентирами. Например, Э.Р. Куртис убеждён, что в рассказе Феликса о своём детстве и юности нужно видеть историю молодого Бальзака. По мнению учёного, в «Лилии в долине» Бальзак описал «свой первый контакт с бесконечным» [4, с. 14]. Схожая мысль высказана К. Руа в книге «Светила романтизма», где утверждается, что писатель был «визионером собственной жизни». Исследователь имеет в виду

неутомимое стремление Бальзака искать провиденциальный смысл своей судьбы, прочитывать символическое значение событий, что позволяет говорить о персонажах Бальзака как о его двойниках [13, с. 248–249].

С другой стороны, как только возникает проблема репрезентации, то есть «перевода» личного опыта на язык литературы, требуется постановка вопроса о тексте, а более конкретно, вопроса функционирования авторского «я» в пределах текста. Так, Ж. Дюбуа считает, что вся «Человеческая комедия» есть «мечтаемая жизнь», «насквозь большой текст желания» [6, с. 186]. Подобную мысль высказывает А. М. Барон, полагая, что Бальзак переводил в роман свои химеры и фантазмы. Согласно её мнению, цель писателя – восстановить идеальное «Я», точкой отсчёта становится личный миф Бальзака [2, с. 189]. «Автобиография, авто-роман, авто-анализ – три неразрывные активности, которые Бальзак неустанно практиковал, переодевая неудовлетворённости своей собственной жизни, чтобы освободиться от них и доставлять себе и читателю как можно больше эстетического удовольствия» [3, с. 240]. Получается, что все герои несут знаки присутствия в них писателя: «“Человеческая комедия” может быть рассмотрена как огромная шкатулка со многими выдвижными ящиками, где каждый персонаж заключает, более или менее завуалированно, личность своего создателя» [1, с. 73].

Указанный подход включает и ещё один аспект проблемы автобиографизма: как автор, который пишет о себе (имеются в виду произведения, в которых можно увидеть личность пи-

шущего, его воспоминания, факты его жизни и след его переживаний), превращается в безличную инстанцию, отказываясь изображать себя, пряча своё «я» в повествовании о вещах, не имеющих к нему прямого отношения. Словами Н. Мозе, «Я (*le Moi*) становится материальным, постоянно подвергаясь риску потеряться по мере того, как становится текстом. Вписывая своё собственное тело в ткань письменного пространства, писатель себя создаёт и одновременно разрушает в опасной игре присвоения и лишения» [11, с. 26]. В таком случае автора (авторское «я») можно восстановить через его креативную функцию, через множественные элементы текста. Такой подход позволяет объяснить, как Бальзак становится «автором» «Человеческой комедии». Этот аспект, в частности, представлен в книге П. Лафорга «Бальзак в тексте». Литературовед говорит о том, что Бальзак «создаёт свою идентичность»: посредством литературы он присваивает своё детство и юность, «рассмотренные как субстанция личной интимности, более тайной и глубокой» [10, с. 38]. С одной стороны, он присваивает, приближает своё прошлое, с другой – делает из него эстетический объект, чему способствует то, что свои впечатления детства и юности Бальзак передаёт вымышленному персонажу. Написание «Лилии в долине» П. Лафорг рассматривает как важный этап в развитии Бальзака в качестве автора огромного полотна текста «Человеческой комедии». По мнению исследователя, в «Лилии в долине» писатель близок к тому, чтобы успешно покончить со своими личными мифами» [10, с. 38]. Освобождаясь от своего субъективного «я», Бальзак

становится автором «Человеческой комедии». Схожую мысль высказывает Н. Мозе. Имея в виду разницу между автором (за которым стоит реальная фигура писателя) и героем-рассказчиком, исследователь говорит о том, что «Лилия в долине» представляет «феномен наложения значений: Бальзак там говорит действительно о нём, но он больше не Феликс» [11, с. 27].

Ж.-Л. Диаз справедливо говорит о том, что романтизм есть индивидуализация литературы, помещение писателя в центр литературного пространства: «Творчество было прочувствовано как эпифеномен через связь с этой трансцендентальной реальностью, единственной достойной онтологического существования: писатель» [5, с. 5]. Писатель становится воображаемой инстанцией, которая проявляет себя через творчество. Именно этого «субъекта литературы» (а не биографического писателя) требует романтизм. Каждый писатель, по мнению Ж.-Л. Диаз, был заинтересован в том, чтобы в творчестве создать свой образ, обозначив при этом свою позицию, соответствующую духу времени. Бальзак «был алхимиком себя самого», создавал свой миф творца [5, с. 5].

Исходя из всего сказанного, проблеме автобиографизма нужно связать с проблемой отношения в пределах текста между автором и героем, которые могут предельно сближаться, а могут расходиться. Автор в произведениях Бальзака, всегда стремится возвыситься над героем, утвердить потенциальную бесконечность собственного развития в пределах текста. В «Лилии в долине» автор будет как сближаться с героем-рассказчиком до неразличения, так и обнаруживать свой соб-

ственный голос, отделяясь от героя. В «Лилии в долине» Бальзак пишет свою духовную биографию, однако он перерастает героя, который уменьшается, уступая путь автору. Герои не должны заслонять фигуру автора. От романа к роману изменяется оценка героев, точка зрения на них романиста. Так или иначе, все персонажи снижаются, не имея возможности встать вровень с их творцом. Автор оставляет за собой возможность постоянно развиваться, сотворяя таким образом художественный мир в его сложной целостности, переходя от одного романа к другому. Можно предположить, что именно автор как инстанция, обладающая способностью потенциально бесконечного развития, изменчивая и одновременно устойчивая в своих основных признаках, и скрепляет романский цикл «Человеческая комедия».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Baron A.-M. Balzac ou l'auguste mensonge. P., Éditions Nathan, 1998. 239 p.
2. Baron A.-M. Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire. P., Champion, 2002. 208 p.
3. Baron A.-M. Le fils prodige. L'inconscient de La Comédie humaine. P., Éditions Nathan, 1993. 261 p.
4. Curtius E. R. Balzac. P., Grasset, 1933. 226 p.
5. Diaz J.-L. L'écrivain imaginaire. Scénographie auctoriales à l'époque romantique. P., Honoré Champion Éditeur, 2007. 695 p.
6. Dubois J. Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon. P., Éditions du Seuil, 2000. 361 p.
7. Evans H. Louis Lambert et la philosophie de Balzac. P., Librairie José Corti, 1951. 266 p.
8. Gengembre G. Honoré de Balzac. Le Lys dans la vallée. P., SEDEX, 1994. 155 p.
9. Lachet Cl. Thématique et Technique du Lys dans la vallée de Balzac. – P., Debesse, 1978. 251 p.
10. Laforgue P. Balzac dans le texte : études de génétique et de sociologie. – P., Éditions Pirot Christian, 2006. 196 p.
11. Mozet N. Le Curé de Tours, un espace œdipien ? // L'œuvre d'identité. Essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire. Montréal, Université de Montréal, 1996. P. 21–35.
12. Mozet N. La question biographique. Balzac, ou le génie qui n'a pas expiré dans sa mansarde // Balzac, pater familias. Études réunies par C. Bernard, F. Schuerewegen. Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B.V., 2001. P. 19–28.
13. Roy C. Balzac // Roy C. Les soleils du romantisme. P., Gallimard, 1974. 350 p.
14. Viard B. Balzac à la recherche du possible // Viard B. Les poètes et les économistes. Pour une approche anthropologique de la littérature. P., PUF, 2009. 247 p.

УДК 82.09

Стрельникова А.А.*Московский государственный областной университет***ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Аннотация. В статье исследуются взгляды немецкого теоретика литературы и культуролога Вальтера Беньямина на русскую литературу XIX и XX веков. Обращаясь к творчеству Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, И.А. Бунина, М.А. Алданова, а также произведениям писателей Советской России, Беньямин в своей полемичной критике и публицистике стремится раскрыть своеобразие русской литературной картины мира. Уделяя особое внимание современной ему словесности 1920-х гг., критик видит в литературе Советской России эпохальные перемены, ведущие к появлению нового типа автора и читателя, к рождению новых жанров, неизвестных немецкой и европейской литературе.

Ключевые слова: литературоведение, марксистская критика, русская литература, Советская Россия, агитационная литература.

A. Strelnikova*Moscow State Regional University***THE WORKS OF WALTER BENJAMIN ON THE RUSSIAN LITERATURE**

Abstract. The article examines the views of the German literary and cultural theorist Walter Benjamin on Russian literature of 19th and 20th centuries. Referring to the works of F. Dostoevsky, N. Leskov, I. Bunin, M. Aldanov, as well as of the writers of Soviet Russia, Benjamin in his polemical criticism and journalism seeks to disclose the originality of Russian literary picture of the world. Focusing on the contemporary literature of the 1920s, the critic sees in the literature of Soviet Russia epochal changes leading to the emergence of a new type of author and reader, to the birth of new genres, unknown in German and European literature.

Keywords: study of literature, Marxist criticism, Russian literature, Soviet Russia, propaganda literature.

Научные работы о деятельности немецкого учёного Вальтера Беньямина (Walter Benjamin, 1892–1940) посвящены самым разным вопросам, что обусловлено широким кругом интересов этого многостороннего исследователя: теория культуры, теология, философия. Значительную роль в его наследии играют литературоведческие труды, посвящённые по преимуществу немецкоязычным писателям-современникам – Ф. Кафке, Б. Брехту, Г. фон Гофмансталу, К. Краусу, а также таким различным литературным феноменам, как барочная драма или течение «новой деловитости». Вместе с тем, ощутим и интерес Беньямина к русской литературе и к России в целом. В основном он публиковал рецензии на книжные новинки, среди которых было немало русской переводной литературы. Конечно, знакомство немецкого автора с русской литературой было огра-

ническим. Не зная русского языка, он рецензировал те книги, что были переведены на немецкий или французский. В то время отечественные книги издавались в Германии и в Европе регулярно. Позицию критика в отношении новой русской литературы можно назвать сочувственной и не лишённой некоторой идейной предвзятости или, лучше сказать, субъективности.

Интерес Бенямина к России был достаточно длительным. Как и у многих других немецких читателей, он порождён знакомством с русской литературой и прежде всего с романами Ф.М. Достоевского. Впоследствии учёного всё более привлекала новая, советская Россия, невиданное сближение литературы и политики, писателя и публициста производило на Бенямина огромное впечатление, побуждая видеть в современной России рождение нового типа писателя, преодолевающего границы между художественным миром и жизнью. Стремление прорваться к подлинной, жизненной реальности из мира кабинетных учёных и писателей-интеллектуалов было характерным и для самого немецкого исследователя. Это стремление к началу 1920-х гг. привело его в «левые» немецкие круги. Зимой 1926-1927 гг. Бенямин провёл в Москве, основательно познакомившись с советским бытом, с новым театром и кино, что позволило ему выработать собственное, незаимствованное представление о современной России, её политике и искусстве. После возвращения в Германию Бенямин регулярно публикует в прессе рецензии и статьи о русской литературе.

Напряжённая жизнь в Советской России, где «ничто не происходит так, как было назначено и как того ожида-

ют» [4, с. 44], виделась автору, выходцу из состоятельных кругов берлинской буржуазии, противопоставлением ненавистной ему «духоте» бюргерского уклада, с которым он стремился разорвать все связи.

Занимая во многом положение интеллектуала-одиночки, он так и не смог интегрироваться в «левые» круги, для которых представлял то слишком «мистичным» (Б. Брехт), то слишком «материалистичным» (К. Радек), но чаще всего слишком свободным, «неосторожным» (по словам его друзей Б. Райха и А. Лацис) и неангажированным.

Самым ранним из «русских» исследований Бенямина является статья 1917 г. о романе Достоевского «Идиот», к которому критик возвращался в течение всей жизни. Надо отметить, что «Идиот» был одним из самых читаемых и обсуждаемых романов Достоевского в Германии первой трети XX в. Более того, роману неоднократно подражали, пытаясь создать немецкого Мышкина (роман «Чудак» Б. Келлермана, «Каспар Хаузер, или Леньность сердца» Я. Вассермана и др.).

Бенямин подходит к концепции Достоевского и трактовке «Идиота» весьма оригинально. Прежде всего, в отличие от многих европейских читателей и критиков, он отказывается расценивать произведение как воплощение психологического романа. Бенямин считал психологическое «измерение» «Идиота» не только недостаточным, ничего не объясняющим по сути дела, но и принципиально неверным: «От всего этого критика должна держаться подальше, было бы бесстыдством и ошибкой прилагать эти понятия к творчеству Достоевского» [2, с. 22],

ведь «психология – лишь выражение для пограничного бытия человека» [2, с. 22]. По мнению автора статьи, обратиться нужно к метафизическому измерению романа и к главной его идее. В князе Мышкине, считает критик, писатель воплотил идею бессмертия, которую он видит в русском народе, а главным источником этого бессмертия выступают собственная культура России, природа и детство – все эти силы соединены в князе Мышкина. В образе ребёнка Бенъямин увидел выражение красоты и вечности в художественном мире Достоевского, более того, единственное спасение для молодых людей и их страны [2, с. 25]. По мысли критика, и в «Братьях Карамазовых» Достоевский изобразил «безграничную, спасительную силу детской жизни» [2, с. 25]. Бенъямин видит, что самые чистые и одухотворенные персонажи Достоевского – это те, которые походят на детей, или те, которые «обуреваемы необузданным томлением по детству» – Лизавета Прокофьевна, Аглая и Настасья Филипповна [2, с. 26]. Образ ребёнка получает в трактовке исследователя «Идиота» теологическое обоснование и становится религиозным и философским абсолютом, определяющим спасительную идею у русского писателя: «У Достоевского чувствуешь, что благородное развитие человеческой жизни из жизни народа берёт начало только в душе ребёнка» [2, с. 25].

Рассматривая в разных статьях произведения и художественную манеру писателей русской классической литературы, Бенъямин оперирует такими понятиями, как «чудесное», «метафизическое», «мистическое». Русская литература XIX века в его глазах

обладает таинственными свойствами, позволяющими заставить читателя зачарованно погрузиться в вымышленный художественный мир. Так появился «новый тип читателя», неизвестный в Европе. Бенъямин сопоставляет свои впечатления от западного реалистического романа и от романов Достоевского: «... когда я закрываю роман Стендаля или Флобера, роман Диккенса или Келлера, мне кажется, что я выхожу из некоего дома на простор. Как бы глубоко я ни погружался в повествование, я остаюсь всё тем же самим собой [...]. Но когда я оканчиваю читать книгу Достоевского, то я должен сначала вернуться к самому себе и собраться с мыслями [...]. Поскольку Достоевский заключает моё сознание в страшную лабораторию своих фантазий», [10, S. 63-64] – пишет Бенъямин. Размышления эти интересны не только анализом меры воздействия, в том числе и эмоциональной, европейского и русского романа на читателя, но также осознанием различной «дистанции» между романистом и читателем в западной и русской традиции.

Русская литература создала, на взгляд Бенъямина, и одного из самых искусных рассказчиков – Н. Лескова, которому немецкий критик посвятил эссе «Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова» («Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows»), опубликованное в 1936 году Десятилетием раньше в Германии вышло девятитомное собрание сочинений Лескова на немецком языке, и публицист включил русского писателя в орбиту своих исследований об искусстве повествования. Несмотря на название статьи, Лесков не занимает доминирующего места в этих размыш-

лениях, а рассматривается наряду с другими повествователями XIX века – Э.А. По, Р.Л. Стивенсоном и др. Но в той всеобщей немоте, которая охватила Европу в последние десятилетия, голос Лескова слышен особенно отчётливо, считает критик. Война положила конец традиции рассказывания историй, ведь «люди пришли с фронта онемевшими» [3, с. 384]. Беньямин находит у Лескова несколько черт, позволивших ему стать выдающимся рассказчиком. «Лескову чужда мистическая экзальтация. С какой бы страстью он иногда не ратовал за чудесное, он и в благочестии своём крепко держался всего осязаемого и естественного» [3, с. 387]. Превосходное знание Лесковым ремесла тульских оружейников, его «укоренённость в народе» позволила создать такую историю, как «Левша», в которой правда и вымысел сочетаются настолько гармонично, а рассказчик столь естественен, что у читателя складывается иллюзия присутствия при этом изустном рассказе и полного доверия удивительной истории повествователя. Глубокое родство со сказкой, которое мало у кого из западных писателей можно найти в той же мере, «великолепный юмор» Лескова, праведническое начало в рассказчике, естественное восприятие искусства рассказывания как ремесла выводят русского писателя на особый уровень. Между автором и читателем устанавливаются отношения взаимной зависимости и полной самозабвенности как с той, так и с другой стороны.

Связь со страной, её истоками Беньямин считает важнейшими качествами писателя. Возможно, поэтому, когда он обращается к творчеству рус-

ских эмигрантов: – И. Бунину, И. Шмелёву, М. Алданову, – то находит в их произведениях некую отстраненность и холодноватость. Так, Алданова Беньямин называет «скептическим наблюдателем», в историях и литературных «анекдотах» которого есть нечто эпикурейское. Интересно, что у критика при чтении Алданова возникают ассоциации с Л. Стерном, Вольтером, Ж.-Ж. Руссо, А. Франсом, но не с русскими писателями или русской традицией [11, S. 386-388].

Рецензируя книгу И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», вышедшую в Германии в 1934 г., Беньямин констатирует, что «немецким читателем Бунин ценится уже давно и особенно как новеллист» [9, S. 426] и, в первую очередь, как автор новеллы «Господин из Сан-Франциско». «Жизни Арсеньева», построенной, в терминологии критика, как «юношеские воспоминания» («Jugendinnerungen»), не хватает отстраненного взгляда на прошлое. И хотя воспоминания эти не лишены «снисходительной иронии», ей недостаёт «свежести». Очевидно, Беньямин, как переводчик книг из цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени», ждал от романа русского писателя столь же импрессионистичной, модернистской игры с ускользающим мгновением. «Эти юношеские воспоминания не прибавят ничего к славе Бунина», [9, S. 427] – так категорично завершает он свою статью.

Если посмотреть на критические обзоры и рецензии Беньямина 1920-х годов, становится ясно, что больше всего его интересует современная советская литература. Характерно, что даже наиболее одиозные «партийные» книги таких авторов, как А.И. Тарасов-Родио-

нов с его романом «Февраль» о красном терроре, или Ф.И. Панфёров с романом «Бруски» о коллективизации, из которого немецкий исследователь впервые узнаёт слово «кулак», вызывают его сдержанную, но в целом сочувственную оценку. Что же побудило эстета, тонкого стилиста, взыскательного критика отнестись с большим интересом к произведениям названных авторов, чем к роману Бунина? Почему, называя «Жизнь Арсеньева» едва ли не «романом средней руки» («Durchschnittsroman»), он с интересом и энтузиазмом представляет немецкому читателю романы Панфёрова и Тарасова-Родионова? Беньямин увидел в современной России радикальную смену литературной эстетики и социологии – традиционно замкнутый художественный мир сливается с жизненной повседневностью, так что граница между автором и читателем фактически стирается. В сущности, в литературу пришли не писатели, а непосредственные участники исторического процесса. Так, в рецензии на первую часть задуманной трилогии «Тяжёлые шаги» Тарасова-Родионова «Февраль» Беньямину важно особо отметить, что автор «не только изучал архивы, но и сам как красноармеец принимал непосредственное участие в освободительной борьбе» [12, S. 162]. Анализируя книгу Панфёрова о крестьянах и коллективизации, критик особенно выделяет тот факт, что автор и «сам происходит из крестьянского сословия» [12, S. 161]. Изображение Панфёровым среды, известной ему с детства, радикально отличается от изображения крестьянина в плохих театрах и на киноэкране в Германии, когда крестьянин выглядит снобом и кинозвездой [12, S. 160].

Побывав в России, Беньямин заметил тенденцию отказа от художественного вымысла, которая отчётливее всего проявилась в советском кино, для режиссёров которого характерно стремление «сделать так, чтобы сама жизнь создавала фильмы, без декораций и актёрской игры. Съёмка ведётся скрытой камерой» [6, с. 199]. Такой же «новый русский натурализм», который отражает «политическую ситуацию» [5, с. 194], Беньямин наблюдает и в литературе. Анализируя деятельность и произведения С. Третьякова, немецкий исследователь подчёркивает, что в нём воплощён новый тип писателя – не информирующего, а оперирующего, и его миссия – «не сообщать, а сражаться; не выступать в роли зрителя, а активно вступать в бой» [1, с. 137]. В поездках Третьякова по колхозам, сборе фактов, пропаганде коллективизации и репортажных отчётах для прессы Беньямин видит нечто значительно большее, чем деятельность пропагандиста и публициста. По мысли критика, на глазах его современников происходит тектонический сдвиг казалось бы устойчивых форм бытования литературных произведений. «... Мы находимся в самой сердцевине мощного процесса переплавки литературных форм» [1, с. 138], – пишет исследователь. И именно в России стремительно исчезает граница между автором и читателем, поскольку «человек читающий готов там в любое время стать пишущим человеком» [1, с. 139]. Так стирается черта между литературой и публицистикой, автором и читателем, художественным миром и жизнью.

Действительно, подобный процесс в советской России можно было наблюдать и в театральных инсцени-

ровках недавних революционных событий, когда чуть ли не вся Москва превращалась в подмостки, на которых «играли» не отдельные актёры, а массы. Такую же тенденцию можно было видеть и в кино, когда «актёрами» становились рабочие или крестьяне, занятые своим повседневным трудом и не подозревающие о съёмках. Непосредственные, пришедшие прямо «из жизни», актёры, писатели, публицисты – очевидцы и создатели современной реальности – видятся Беньямину эпохальной тенденцией, характерной для процесса превращения жизни в литературу, и наоборот. Критик подчеркивает историческую ценность новейших произведений. В обобщающей статье «Новая литература в России», опубликованной в 1927 г., он пишет: «Современная литература в России – в большей степени предтеча новой историографии, чем новой беллетристики» [7, с. 219].

Наиболее высоко из современной советской литературы оценён критиком роман «Цемент» Ф. Gladкова, а самой сильной стороной этого произведения Беньямин считает диалоги с их свободным, разговорным языком. Именно поэтому роман был так часто инсценирован в России. Gladков, согласно мысли критика, «создал в России эпоху» и вместе с Б. Пильняком («Голый год») и К. Фединым («Города и годы») отнесён им к наиболее выдающимся авторам современной России.

Выплавка новой формы литературного произведения происходит, по Беньямину, в книге В. Шкловского «Сентиментальное путешествие». Эта книга с её фактами не только документ недавнего прошлого, она показывает, каких людей формировала эпоха войны,

революции, разрухи. Автору рецензии особенно важно, что в этой книге нет ничего «сделанного», сконструированного. Совершенно очевидно, считает критик, почему Шкловский не принял романа «Огонь» Барбюса: «для него эта книга слишком хорошо скомпонована. Книга о войне Шкловского не имеет композиции» [8, S. 108], её форма обусловлена непосредственным опытом и пережитым, а не художественными задачами. Мастерство детали, «гений наблюдения» Шкловского позволяют представить себе каждый миг той эпохи, которую оживляет русский писатель. Книга должна «как можно быстрее выйти на немецком языке», – отмечает Беньямин, рецензирующий французский перевод «Сентиментального путешествия» В. Шкловского.

В своих характеристиках произведений 1920-х гг. немецкий критик часто отмечает отсутствие в них выверенной композиции. Подобную закономерность он справедливо объясняет стремлением авторов избегать «книжности», «литературности» с тем, чтобы открыть перед читателем живую картину недавнего прошлого: «... жизнь породила множество новых типажей, новых ситуаций, которые нужно прежде всего отметить, описать, оценить. Здесь существует огромная мемуарная литература, ни в коем разе не сравнимая с писательством наших политиков и полководцев» [7, с. 218].

Русские книги о современных событиях в России Беньямин воспринимал отнюдь не только из их фактографической ценности для каждого, кто стремится больше узнать о России. Свидетельства авторов о революции, гражданской войне, нэповских годах, индустриализации и коллективизации

были для него существенными, но не первостепенными достоинствами литературных произведений. Интересно, что критик не торопится указать и на эстетические и тем более стилистические недочёты в произведениях авторов советской литературы. Очевидно, что он с напряжённым интересом наблюдает за рождением в России нового типа литератора, который является вчерашним читателем, репортёром, красноармейцем, крестьянином или рабочим и переплавляет свой непосредственный личный опыт в слово. Как марксист, Беньямин приветствовал появление агитационной литературы, воздействующей на конкретные социальные слои и отказывающейся от позиции политического нейтралитета. Как теоретик и историк литературы, он видел появление новых жанров и переосмысление назначения литературы. Литературу новой России Беньямин противопоставлял немецкой словесности, которую он расценивал как развлекательную, играющую на вкусах и запросах массовой публики.

Беньямин испытывал к России сложные чувства. Его отталкивала всеобщая настороженность и ожидание партийной директивы относительно того или иного события в искусстве, свидетелем чему он стал во время своей московской поездки. В то же время, убеждённый в том, что литература в России пользуется «наибольшими цензурными свободами» [6, с. 197] по сравнению с кино и театром, он ждал от советской литературы многого. В сближении публицистики и художественности, в формировании новых жанров, в проникновении литературы в сферу политики, экономики, социологии, производственных процессов

и прочих областей, ранее ей чуждых, критик увидел эпохальные изменения самой природы литературного произведения. По мысли Беньямина, которого, прежде всего, интересовала теория и социология литературного процесса, писатель сможет решающим образом влиять на политический климат и жизнеустройство в советской стране. И в этой позиции, несмотря на свою не единожды заявленную приверженность материализму и марксизму, он выступает идеалистом и утопистом. Прямое влияние литературы на жизнь не казалось немецкому исследователю неосуществимым в той «гигантской лаборатории под названием Россия» [6, с. 200], какой, в сущности, и осталась для него наша страна.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Беньямин В. Автор как производитель // Беньямин В. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 287 с.
2. Беньямин В. «Идиот» Достоевского // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. 478 с.
3. Беньямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. Указ. изд.
4. Беньямин В. Московский дневник /пер. с нем. и прим. С. Ромашко/ М.: Ad Marginem, 1997. 221 с.
5. Беньямин В. Как выглядит театральный успех в России // Беньямин В. Московский дневник. Указ. изд.
6. Беньямин В. О положении русского киноискусства // Беньямин В. Московский дневник. Указ. изд.
7. Беньямин В. Новая литература в России // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе /

- предисл., сост., пер. и прим. С.А. Ромашко/ М.: Медиум, 1996. 239 с.
8. Benjamin W. Drei Bücher // Benjamin W. Gesammelte Schriften. In 7 Bnd. /hrsg. von R.Tiedemann und H. Schweppenhäuser/. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, 1974-1991. Bd. III. 1972. 727 S.
9. Benjamin W. Iwan Bunin // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Op. cit. Bd. III.
10. Benjamin W. [Rez.]: Iwan Schmeljow, Der Kellner // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Op. cit. Bd. III.
11. Benjamin W. [Rez.]: Marc Aldanov, Eine unsentimentale Reise. Begegnungen und Erlebnisse im heutigen Europa // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Op. cit. Bd. III.
12. Benjamin W. [Rez.]: Tarassow-Rodionow, Februar // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Op. cit. Bd. III.

УДК 821.161.1.09 Шмелёв И.С.

Строганова И.А.

Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова

ОЦЕНКИ СИНТЕЗА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ» В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

Аннотация. В статье рассматривается итоговый роман И.С. Шмелёва «Пути небесные» в аспекте его жанровой принадлежности. Жанровая форма романа синтезирует черты жития, дневника, исповеди, поучения, проповеди. Кроме компонентов агиографической литературы писатель использовал классическую романную линию и создал в эмиграции новый жанр – «духовный роман», в чём проявилось новаторство автора книги. Исследователи творчества И.С. Шмелёва, в том числе его современники, неоднозначно восприняли итоговое произведение писателя и указывали на некоторую противоречивость в использовании писателем элементов различных жанровых форм.

Ключевые слова: художественная форма, жанровый синтез, стилевой синтез, «духовный роман», православное мировоззрение.

I. Stroganova

Sholokhov Moscow State University for the Humanities

EVALUATIONS OF THE SYNTHESIS OF THE NOVEL GENRE FORM OF I. SHMELEV'S «WAY OF HEAVEN» IN THE WORKS OF CONTEMPORARY LITERARY CRITICS

Abstract. The article discusses the final novel of I. Shmelev «Way of Heaven» in terms of its genre. The genre of the novel synthesizes features of a living, a diary, a confession, a teaching, a preaching. Besides components hagiographic literature the writer used the classic novel line and created a new genre in exile - «spiritual novel», which was innovative in the author's book. Researchers of I. Shmelev's works, including his contemporaries, perceived the final product of the writer ambiguously and indicated some inconsistency in the use of various elements of various genre forms.

Keywords: art form, genre synthesis, synthesis of style, «spiritual novel», Orthodox world.

Книга И.С. Шмелёва «Пути небесные» – «роман-завещание» [22, с. 454-457], «эпопея о религиозных исканиях русской души» [4, с. 135-142] – итоговое произведение писателя. Г.П. Струве отмечал, что в изгнании художественный талант И.С. Шмелёва приобрёл размах, которого до того не было; главным вкладом писателя в зарубежную литературу, по мнению критика, стал и роман «Пути небесные» [15, с. 175], новый тип романа, основанный на сознательно-православном мировоззрении: «Воссоздав черты личности, детали биографии и даже сохранив имена реальных людей, Шмелёв создал книгу, стоящую на грани между художественным произведением и документальным повествованием» [6, с. 3];

© Строганова И.А., 2014.

«необычность романа заключается в осознанно-строгой ориентированности на христианские догматы, более последовательной и жёсткой даже по сравнению с «Богомолем» и «Летом Господним» [5, с. 68]. Поэтическая система «Путей небесных» включает жанровые черты агиографии, дневника, исповеди, поучения, проповеди, органично вплетающихся в структуру произведения. Наряду с жанровым синтезом в книге наблюдается синтез стилевой: символистские концепции рубежа XIX-XX вв. взаимодействуют с традициями русской реалистической классики.

В основе «духовного романа» Шмелёва – творческий сплав жанровых компонентов светской и духовной литературы: помимо любовной интриги, важнейшими смысловыми жанрообразующими факторами книги являются знамения, предсказания, предопределения, чудеса, вещие сны, случаи как знаки Господни [19, с. 20-28]. Опираясь на данное И. Ильиным определение книги И. Шмелёва как «опыта духовного романа», О.В. Селянская анализирует духовно-эстетическую концепцию автора, эволюцию ключевых моментов воплощённого в книге многолетнего духовного опыта писателя. Рассматривая «Пути небесные» в контексте православной традиции, О.В. Селянская акцентирует внимание на таких аспектах жанровой природы романа, как провиденциальный характер («план» «для судеб мира» – история мира; «для каждого из сущих» – «план жизни» человека, его судьба); символическое название, отражающее поиск путей к познанию божественной истины; контраст божественного и дьявольского (святого и грешного, светло-

го и тёмного) на всех уровнях текста; создание «иконного» образа главной героини; жертвенную любовь ко всему живому; связь «всего со всем» – чувство соборности, слиянности человека с окружающим миром в общей молитве Богу; мотив душевного сна; духовную брань. О.В. Селянская отмечает такие особенности художественной системы книги И. Шмелёва, как метафорическую образность, систему оппозиций, символику света и цвета, темпоритм повествования, составляющих основу религиозной концепции автора: идею восхождения человека через страдания и земные лишения к божественному откровению – «небесный путь» [11].

В структуре жанрово полифоничного «духовного романа» И.С. Шмелёва О.Е. Галанина и В.Т. Захарова выявляют и анализируют систему лейтмотивов, отражающих последовательную установку автора на православную традицию и замечают: «Такая насыщенная концентрация формы обусловлена идейной концепцией автора: показать путь духовного становления личности не в психологическом аспекте (как это было в литературе XIX в.), а в категориях православной антропологии» [1, с. 74-75]. В сопоставлении социально-бытового и космического уровней «Путей небесных» в своей работе авторы рассматривают комплекс мотивных линий, соотносимых с моделями «Дом-Храм-Город» и «Дом-Храм-Усадьба». По их наблюдению, первый план сопровождается темами искушения, соблазна, «антидома», переходящих в генеральный мотив «суетности жизни»; на втором уровне этот мотив трансформируется: круг всеобщей суеты переходит в круг

бесконечной полноты, где ведущим становится мотив возвращения в потерянный рай.

В романе писатель использует значимые для житийной литературы элементы: вещие сны и описание чудес. «Чудесное событие – характерный для творчества И.С. Шмелёва сюжетный мотив», – утверждает Л.В. Суматохина, отмечая эволюцию «чудесных» мотивов в творчестве писателя от условного метафорического упоминания о чуде в дореволюционный период до употребления в буквальном смысле слова после 1934 г., когда писатель пережил чудесное исцеление [16, с. 247-252]. Рассматривая чудесное событие в сюжете «Путей небесных» как черту духовного реализма, исследовательница представляет фабулу книги в виде цепи чудесных событий, в которых для героев очевиден Божий Промысел, «небесный чертёж» их судеб. По утверждению Т.А. Махновец, чудо в произведениях И. Шмелёва «сообщает полноту концепции мира и человека, оно приподнимает человека над привычными условиями «мира сего», напоминая, что человеку даны способности для восприятия иного, высшего мира» [10, с. 28]. В то же время «изобилие и сам характер чудес, исходящих от икон, нарушает художественную меру» [20, с. 34]; в частности, празднование памяти Николая Чудотворца в «Путях небесных» присутствует не в подтексте, а в самом тексте, и «именно эта неумеренная настойчивость лишает изображение праздников в последнем романе Шмелева той поэтичности и сердечной теплоты, которой оно отмечено в «Лете Господнем» [21, с. 58-66].

Религиозная окрашенность поздней прозы И. Шмелёва определила обращение писателя к темам «хождения»,

«жития», «поучения», «пророчества». Анализируя возможность жанрового синтеза жития и романа в итоговом произведении писателя, Н.А. Герчикова отмечает стремление некоторых литературоведов свести своеобразие романа лишь к идее использования И. Шмелёвым житийных мотивов в построении сюжета. Однако, по её мнению, при детальном рассмотрении замысла «Путей небесных» обнаруживается иной аспект этой проблемы – сущностных отличий романа и жития в силу различной направленности этих жанров: светского (роман) и «церковного» (житие), что позволяет говорить о новаторстве и художественном эксперименте в творчестве писателя [2]. Н.А. Герчикова приходит к выводу о тяготении «Путей небесных» к типу «романа воспитания», в котором «изображены временные отрезки, ярко высвечивающие определяющие моменты в жизни главных героев, переходные этапы их становления, выстроенные автором в линию поступательного развития» [2, с. 311].

Штрихи житийного жанра в реалистическом повествовании «Путей небесных» О.Н. Сорокина соотносит с названиями глав романа: «Откровение», «Искушение», «Преодоление» и др. Сверхзадача романа, по её мнению, – исследование темы судьбы человека, центральная проблема – спасение души человеческой: «По своему художественному методу и философии «Пути небесные» противостоят «новому роману» экзистенциалистов, а с другой стороны, согласуются с идеями французских современников Шмелёва – Франсуа Мориака и Жоржа Бернаноса, авторов религиозных романов, ориентирующихся на «Мысли» Блеза

Паскаля: «Страдание человека без Бога, и величие человека с Богом», – считает исследовательница [14, с. 276]. Богословский контекст творчества И. Шмелёва обусловлен его мировосприятием как верующего писателя и объясняет своеобразие художественной действительности романа, где в природный мир включено сверхъестественное: «В основе шмелёвской трактовки человеческой личности лежит одна из центральных тем христианской антропологии – тема образа и подобия Божьего» [12, с. 62]. Важнейшим элементом художественной структуры романа, по мнению А.Г. Сергеевой, является христианская символика движения человеческой души к спасению из мрака греховной слепоты к прозрению и познанию света Истины, то есть Божественного Промысла, но в то же время утверждается невозможность для порабощённой грехом души прямо следовать этому пути и сразу проникнуть в суть происходящих событий. На вопрос о смысле страданий И.С. Шмелёв отвечает, опираясь на православное учение: страдание за грех есть голос Божий, вразумление грешащему человеку. Эту мысль выражает героиня романа, воспринимающая страдание как духовное лекарство от греховного вреда, чему способствует и духовный настрой, изначально включающий ориентацию на постижение смысла примет потустороннего мира.

Работая над романом «Пути небесные», И. Шмелёв читал Софокла в поисках античного понимания рока; «осмыслив воззрения древних, он размышлял о христианском понимании Промысла: где у Софокла – гибель в угоду злему року, у Шмелёва – искушения и спасение» [13, с. 227]. Отмечая, что «абстрактно-гуманитарная» идея

о путях спасения души через совесть, о страстях, искушениях, прельщениях, самолюбии, сомнениях подчиняет себе природу текста «Путей небесных», Н.М. Солнцева сопоставляет структуру романа с текстами Феофана, сравнивая названия глав, в основу которых положены моральные, религиозные понятия («Зло», «Страсти», «Прелесть», «О соблазне», «О гневе» и др.). На определении жанра «Путей небесных» как «религиозного романа» настаивает Е.А. Черева, в качестве обоснования рассматривая не только проповеднический пафос книги, но и важную роль мотива преображения [18, с. 183-189]. Идея Преображения с точки зрения православного сознания занимает особое место в творчестве И.С. Шмелёва, она «становится основным художественным приёмом в изображении человека. Положительные герои изображаются Шмелёвым в сиянии света» [9, с. 146].

Романная и агиографическая линии в структуре «Путей небесных», таким образом, органически взаимодействуют. В соответствии с замыслом произведения, бытовой и бытийный планы в книге сопряжены с двумя сюжетными линиями, реализуясь в том числе через лейтмотивные комплексы, соотносимые с образами главных героев и религиозной канвой книги. Жанровые особенности романного целого определили стилевой синтез «Путей небесных», выраженный во взаимопроникновении традиций русской реалистической литературы и философско-эстетических поисков Серебряного века.

Этический критерий, лежащий в основе эстетики Л. Толстого, по мнению А.П. Черникова, доминирует в произ-

ведениях И. Шмелёва, чем и обусловлен интерес писателя к проблемам морали, человеческого достоинства, мучительных поисков ответов на вопросы о смысле жизни, о быте и бытии русского человека, о сложностях жизни, противоречивых исканиях и радостях духовных прозрений. Несомненные толстовские традиции в «Путях небесных» учёный видит в использовании И. Шмелёвым формы традиционного любовного романа, где интертекстуальность «носит явно полемический характер, ибо, используя для воплощения христианских идей форму, ситуации традиционного романа, в частности, «Анну Каренину», Шмелёв насыщает его новым смыслом и содержанием, показывая, какова роль Провидения в жизни каждого человека, как ведёт его по земным путям и путям небесным Божий Промысел и какова роль самого человека в выборе этих путей» [19, с. 27].

Историософская концепция Вл. Соловьёва (исторический процесс с внутренней необходимостью ведёт к торжеству добра), по мнению А.М. Любомудрова, оказала влияние и на творчество И. Шмелёва: «Существенно для мировоззрения Шмелёва то, что правда неизбежно должна прийти в мир в рамках наличного исторического бытия. <...> Но влияние Соловьёва не ограничивалось лишь историософскими теориями. Основоположник символизма, философ-поэт оказал немалое воздействие и на эстетическую ткань произведений Шмелёва» [8, с. 19, 21]. Указывая на значимость итогового романа писателя, А.М. Любомудров обращает внимание на «просчёты» автора в изображении православного мира и православного человека, прежде всего в создании

образа главной героини. Двоемирие Дарьи, двойственность ее натуры, соединяющей человеческое и нечто из мира высшего, при внимательном прочтении оказывается не поэтической метафорой, а обнаруживает глубокий религиозно-философский смысл, отсылающий к эстетическим и философским составляющим русского символизма начала XX века, «христианство призывает человека к обожению души, ума, сердца, тела, а не разрывает личность дуалистически на небесную и земную» [8, с. 22]. Ещё одно отступление от последовательно православной линии в изображении персонажей связано с преклонением Вейденгаммера перед героиней, подобное культу Прекрасной Дамы у младосимволистов; отголоски символистской поэзии, идея Вечной Женственности пронизывают также письма Вагаева к Дарье. Влияние идей философа отчётливо заметны в неслучайности всего происходящего: эта мысль «может показаться подлинно христианской, но мысль о таинственном значении и даже предназначении каждого явления уже уводит от представления о Промысле и свободной синергии Бога и человека» [8, с. 24]. Н.М. Солнцева также замечает отражение рассуждений Вл. Соловьёва о механическом (рассудочном мышлении) и органическом, рассматривающем нечто в его связи со всем прочим в романе И. Шмелёва, проявившееся в степени духовного влияния Дарьи на Вейденгаммера [13]. Влияние философских построений Вл. Соловьёва в замысле «Путей небесных» Л.В. Хачатурян находит в заимствовании писателем у философа двух центральных идей: Вечно-женственного как искупающей и направляющей силы и

диалектического понимания христианства, согласно которому падение/искушение является необходимым этапом становления человеческого и Мирового духа [17, с. 314-318].

Решение художественных задач, поставленных И. Шмелёвым в «Путих небесных» потребовало создания новой художественной формы. В итоге роман синтезирует различные жанровые и стилевые черты, органично вплетающиеся в художественную ткань произведения и создающие целостность, единство романного пространства, реализуясь на разных уровнях структуры текста: сюжетном, образном, мотивном, композиционном.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Галанина О.Е., Захарова В.Т. Духовный реализм И. Шмелёва: лейтмотив в структуре романа «Пути небесные». Н. Новгород, 2004.
2. Герчикова Н.А. Роман «Пути небесные» – итог творческого пути И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 308-313.
3. Иван Шмелёв // Литература русского зарубежья (1920-1940). М., 2006. С. 64-79.
4. Каманина Е.В. О смысле заглавия и подзаголовка «эпопеи» в «Солнце мёртвых» И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 135-142.
5. Компанеец В.В. Антиномичность характера в романе И.С. Шмелёва «Пути небесные» // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен: В 2-х ч. М., 2003. Ч. 1. С. 68-71.
6. Любомудров А. Опыт духовного романа // Шмелёв И. Пути небесные. М., 2007. С. 3-78.
7. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелёв. СПб., 2003.
8. Любомудров А.М. И.С. Шмелёв и философия Владимира Соловьёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. Указ. изд.: С. 19-24.
9. Макаров Д.В. Преображение человека: от религии к художественной литературе (И.С. Шмелёв, А.А. Блок). Ульяновск, 2005.
10. Махновец Т.А. Концепция мира и человека в зарубежном творчестве И.С. Шмелёва. Йошкар-Ола, 2004.
11. Селянская О.В. Духовно-аксиологическая парадигма романа И.С. Шмелёва «Пути небесные» в контексте переписки автора с И.А. Ильиным: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2004.
12. Сергеева А.Г. «Пути небесные» И.С. Шмелёва как «духовный роман» // Творчество И.С. Шмелёва в аксиологическом аспекте. Алушта, 2004. С. 56-67.
13. Солнцева Н.М. Иван Сергеевич Шмелёв: аспекты творчества. М., 2006.
14. Сорокина О.Н. Москвитина: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва. М., 2000.
15. Струве Г.А. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. М.; Париж, 1996.
16. Суматохина Л.В. Типология чудесного в произведениях И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 247-252.
17. Хачатурян Л.В. «Пути небесные»: редакции 1944 и 1947 гг. // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. Указ. изд.: С. 314-318.
18. Черева Е.А. Жанрообразующее значение мотива «преображения» в романном творчестве И.С. Шмелёва // Пушкинские чтения: Материалы X международной конференции. СПб., 2005. С. 183-189.
19. Черников А.П. Традиции русской литературы XIX в. в прозе И.С. Шмелёва // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянской культуры. Симферополь, 2004. С. 20-28.
20. Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе: П.И. Мель-

- ников-Печерский, И.С. Шмелёв, А.И. Солженицын: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Дубна, 2006.
21. Шешунова С.В. Православный календарь в романах И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. Указ. изд. М., 2007. С. 58-66.
22. Шмелёв И.С. / Писатели русского зарубежья // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940). М., 1997. С. 454-457.

УДК 82.09

Трофимова В.Б.*Институт художественного образования Российской академии образования (г. Москва)***ПОЛЕМИКА М.О. МЕНЬШИКОВА С А.Л. ВОЛЫНСКИМ
И Д.С. МЕРЕЖКОВСКИМ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА И КРИТИКЕ**

Аннотация. Статья посвящена особенностям литературной критики политического писателя и публициста М.О. Меньшикова (1859–1918) в контексте полемики о русской литературе рубежа XIX – XX вв. Автор рассматривает статью Меньшикова «Критический декаданс» (1893), в которой критик защищал от А.Л. Волынского критическое наследие В.Г. Белинского и русских критиков-демократов 1860-х годов, не соглашался с интерпретацией Волынским повести А.П. Чехова «Палата № 6». Автор показывает, что в статье «Клевета обожания» (1899) Меньшиков доказал ошибочность трактовки Д.С. Мережковским стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» («Чернь») (1828) и поэмы «Медный всадник» (1833). Мережковский причислял Пушкина к язычникам.

Ключевые слова: М.О. Меньшиков как литературный критик, критика В.Г. Белинского, русская демократическая критика 1860-х гг., критика русских символистов, критики А.Л. Волынский и Д.С. Мережковский.

V. Trofimova*Institute of Art Education of the Russian Academy of Education (Moscow)***M. MENSNIKOV'S POLEMIC WITH A. VOLYNSKY
AND D. MEREZHKOVSKY ABOUT THE RUSSIAN LITERATURE
OF THE 19TH CENTURY AND CRITICISM**

Abstract. The article is devoted to features of literary criticism of the political writer and the publicist M. Menshikov (1859–1918) in a polemic context about the Russian literature of 19-20 centuries. The author considers Menshikov's article «Critical decadence» (1893) in which the critic protected from A. Volynsky the critical heritage of V. Belinsky and the Russian democrat critics of 1860s, disagreed with interpretation of Volynsky of A. Chekhov's «Ward №6». The author shows that in the article «Slander of adoration» (1899) Menshikov proved an inaccuracy of D. Merezhkovsky's interpretation of Pushkin's poem «The poet and crowd» («Common people») (1828) and the poem «Bronze Horseman» (1833). Merezhkovsky considered Pushkin a pagan.

Keywords: M. Menshikov as a literary critic, critic V. Belinsky, the Russian democratic criticism of the 1860s, criticism of the Russian symbolists, critics A. Volynsky and D. Merezhkovsky.

Русская литературная критика всегда играла особую роль в литературном процессе и заметно влияла на его развитие: «Русская литературная критика – такое же своеобразное и уникальное явление, как и русская классическая литература. Ни в одной стране мира критика не играла такой громадной роли. Русская

публика часто в первую очередь читала именно критические статьи, а потом принималась за художественные произведения» [2, с. 3].

Исследователи определяют специфику литературной критики как особой деятельности, соединяющей в себе элементы художественного творчества, научного анализа и журналистики: «Литературную критику можно было бы охарактеризовать как практическую теорию и как актуальное литературоведение» [4, с. 6]. Основываясь на этой трактовке литературной критики, можно сказать, что творчество каждого выдающегося литературного критика как особого рода «актуальное литературоведение» оказывает влияние на развитие обширного комплекса дисциплин, составляющих науку о литературе.

Сказанное выше в полной мере можно отнести к литературно-критическому наследию выдающегося русского политического писателя, литературного критика, публициста и журналиста Михаила Осиповича Меньшикова (1859–1918). Меньшиков-критик разрабатывал основы литературной теории и критики, стараясь понять сами феномены писательства, художественного творчества, читателя (публики), критика. Литературно-критическое, философское и публицистическое наследие М.О. Меньшикова обширно, многогранно и ещё очень мало исследовано. Литературно-теоретические работы Меньшикова из книги «О писательстве» (1898), его литературно-критические этюды и статьи из сборника «Критические очерки» (1899–1902), книги философской эссеистики «Думы о счастье» (1898), «О любви» (1899) и «Начала жизни» (1901), а также само

его участие в дискуссии о литературе и критике оказали влияние на развитие отечественной науки о литературе конца XIX – начала XX веков.

Чтобы определить особенности методологии литературной критики Меньшикова, важно учесть принятое у историков русской литературной критики представление, что оценивать литературные явления только с художественной точки зрения очень сложно и недостаточно. Для русской критики вообще был характерен осознанный интерес к социальным, политическим, научным проблемам, а отсюда подавляющее большинство работ о литературе представляло собою критико-публицистические исследования [4, с. 6–7]. Не меньший интерес русские литературные критики на рубеже XIX – XX веков проявляли к этическим вопросам, направляя своё внимание на рассмотрение ценностных ориентаций. Литературная критика Меньшикова соединила в себе философскую глубину с публицистичностью, отличаясь жанровым разнообразием, глубиной теоретического осмысления литературных явлений: писатель активно разрабатывал основные вопросы теории литературы и литературной критики, исследуя их в широком философско-этическом и культурологическом контекстах. Вопросы теории литературы, литературной критики и журналистики рассмотрены Меньшиковым в книге «О писательстве» (1898), а литературно-критические статьи и этюды о творчестве русских и зарубежных писателей-классиков и писателей рубежа XIX – XX вв. вошли в его двухтомник «Критические очерки» (1899–1902). Философская эссеистика Меньшикова составила книги «Думы

о счастье» (1898), «О любви» (1899) и «Начала жизни» (1901).

На первое место Меньшиков-критик ставил философско-этическую оценку литературного произведения, далее следовала эстетическая и социально-политическая оценки. Как литературный критик М.О. Меньшиков формировался под влиянием многих известных литературных критиков старшего поколения (Н.К. Михайловского, М.А. Протопопова, Л.Е. Оболенского, А.М. Скабичевского). Как творческая личность писатель развивался и в полемике с литературными критиками-ровесниками (В.А. Гольцевым, В.В. Розановым, А.Л. Волынским, Д.С. Мережковским, А.И. Богдановичем). Об отношении Меньшикова к своим младшим критикам-современникам (В.И. Иванову-Разумнику, А.Г. Горнфельду, А.А. Измайлову) ничего не известно, за исключением его младшего коллеги по газете «Неделя» Н.Я. Абрамовича.

Меньшиков придавал большое значение литературной критике. К началу 1890-х годов он одним из первых ощутил существенные изменения в литературном процессе конца XIX века и связанную с ними смену приоритетов в русской литературной критике. По мнению исследователей литературной критики, осознав изменение художественной ситуации, русские критики в 1890-е годы стали говорить о завершении в русской классической литературе целого литературного периода, начавшегося в 1840-х годах. Поэтому литературная критика столкнулась с двумя проблемами: во-первых, с необходимостью анализа и обобщения итогов полувекового развития русской литературы, а во-вторых – с выявлени-

ем главного направления дальнейшего развития отечественной литературы [8, с. 176].

Именно к 1890-м годам исследователи русской литературной критики относят начало широкой дискуссии о прошедшем этапе русской литературы, о «наследстве», которая знаменовала собой пересмотр теоретических оснований литературы и критики, подразумевая обращение к ряду основополагающих эстетических, идеологических и политических вопросов. Начало дискуссии положили две работы: в 1890 г. К.Н. Леонтьев опубликовал статью «Анализ, стиль и влияние. О романах гр. Л.Н. Толстого», а в 1891 г. появился труд А.М. Скабичевского «История новейшей русской литературы (1848–1890)». Авторы этих работ признавали, что особый сорокалетний период в истории новейшей русской литературы завершился. В центре внимания участников дискуссии оказалось творчество писателей-классиков, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.И. Тютчева, А. Фета, Н.А. Некрасова, А.Н. Островского, А.К. Толстого, Я.П. Полонского, А.А. Майкова, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого.

В дискуссии о литературе и критике приняли участие представители всех направлений русской литературной критики и общественной мысли рубежа XIX – XX вв. **Полемические литературно-критические выступления** Меньшикова на страницах журнала «Книжки «Недели»» 1890-х годов, составившие в дальнейшем книги «О писательстве» (1898) и «Критические очерки» (1899–1902), тоже были неотъемлемой частью этой масштабной

полемики. Книгу «Критические очерки» можно отнести к жанру критических этюдов и литературных портретов. В ней Меньшиков размышлял о творческом наследии А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.С. Грибоедова, А.К. Толстого, Я.П. Полонского, И.С. Аксакова, И.С. Тургенева, А.И. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, П.Д. Боборыкина, А.П. Чехова, А.М. Горького, П.Е. Нахкрохина; философском и поэтическом творчестве В.С. Соловьёва; вновь привлекал внимание к непреходящему значению творческого наследия В.Г. Белинского и представителей «реальной критики» 1860-х годов; строго и объективно анализировал критические выступления критиков-декадентов А.Л. Волынского и Д.С. Мережковского.

В полемике с декадентами Меньшиков продолжил говорить о трактовке русской классической литературы современными ему критиками, рассуждал о судьбах европейской цивилизации, соотношении культуры и цивилизации, причинах господства в европейском обществе настроений крайнего пессимизма и скептицизма, отразившихся в декадентской литературе и критике. В статье «Пределы литературы» (1893) из сборника «О писательстве» (1898) Меньшиков убедительно показал зависимость литературы от общих изменений национальной культуры. Писатель считал литературу одним из главных видов искусства, даже больше искусства: «В ряду других искусств художественная литература, бесспорно, самое могучее средство выражения национальной культуры. <...> Литературу можно назвать изящною наукой или фило-

софским искусством» [6, с. 272]. Меньшиков полагал, что расцвет русской литературы в наивысшем её проявлении – поэзии – совпал с формированием в XIX веке «более мягкой, гуманной цивилизации» [7, с. 272].

В статьях, составивших второй том сборника «Критические очерки» (1902), ярко проявилось провидение Меньшикова, предчувствовавшего в новом XX в. социальные потрясения, трагедию богоотступничества и богоборчества. Новые модернистские течения в русской культуре и литературе, объединённые Меньшиковым в понятие «декаданс», воспринимались им как проявление кризисного мировосприятия и мировоззрения. В 1890-х годах русский символизм постепенно начинал завоевывать признание у русской публики как идеологически и эстетически новое направление в поэзии, одновременно формировался особый род новой критики – критика русских символистов как одно из проявлений модернистских течений в литературной критике. Новое искусство сопровождалось громкими полемическими заявлениями критиков, дискуссией мнений, ниспровержением кумиров прошлого. Предвосхищая во многом идеи О. Шпенглера о гибели европейской цивилизации, общаясь с В.С. Соловьёвым и, как никто, понимая этого философа-идеалиста, Меньшиков, как и В.С. Соловьёв, отрицательно относился и к литературно-критическим теориям критиков-символистов, и к произведениям их литературного творчества. Роль ниспровергателя авторитетов народнической критики взял на себя А.Л. Волынский (1861–1926), расправившись на страницах журнала «Северный вестник» с Белин-

ским, Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым. В статье «Критический декаданс» (1893), имеющей особое значение в творчестве Меньшикова-критика, Михаил Осипович защищает не только В.Г. Белинского, но и корифеев «реальной» критики 1860-х годов от Волынского, напоминая об их несомненных заслугах. В этой статье критик отвергает нелепость интерпретаций повести Чехова «Палата № 6» и драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес», представленных Волынским. Меньшиков с возмущением пишет: «В мартовской книжке г. Волынский ополчается на представителей нашей реальной критики и смешивает, что называется, с грязью Белинского, Добролюбова и Писарева. В следующих книжках он решительно вооружается против здравого смысла вообще (прошу понимать это серьёзно, в буквальном значении), заявляет себя ярким символистом, мистиком, противником общественных вопросов, сторонником смерти как “свободы пробуждения от мучительного сна жизни” и, наконец, поклонником безумной критики» [6, Т. 2, с. 242–243].

Меньшиков видит в критических построениях Волынского «одну из разновидностей той литературной хвори», о существовании которой в литературе он предупреждал в статье «Литературная хворь» (1893). Меньшиков пишет: «Тогда я привёл две-три беглых иллюстрации нового психического поветрия из области поэзии, изящной словесности и науки. Теперь г. Волынский даёт нам грустное доказательство, что мгла, заволакивающая литературный мир, с неудержимою силою коснулась и критики» [6, Т. 2, с. 243].

Критические выступления А. Волынского вызывали у Меньшикова большую тревогу за судьбы русской литературной критики. Он считал, что Волынский и другие критики-декаденты оказывают разрушительное действие не только на критику и литературу, но и на всё русское общество: «В наш “век бактериологии” нельзя пренебрегать гг. Волынскими, как бы незаметны они ни были: обладая поразительною способностью размножаться, гг. Волынские могут иногда серьёзно расстраивать общественное мышление. Борьба с ними ничего приятного не представляет, но она необходима. <...> Разве это не “подвиг” в своём роде – одним взмахом пера похерить деятельность Белинского и его преемников? Несомненно, эта попытка в Геростратовом вкусе» [6, Т. 2, с. 243].

Стремление низвергнуть с заслуженных пьедесталов В.Г. Белинского, властителя дум передового русского общества 1830-х – 1840-х гг., и знаменитых критиков-демократов 1860-х годов вызывает возмущение и ужас у Меньшикова: «Это имена не из последних, имена людей, послуживших литературе и России, людей пылких, убеждённых, горячей кровью изощдённых в неблагодарном и горьком труде писательства. Белинский ведь в руках своих, у сердца, выносил еле народившуюся литературу, провозгласил ее, короновал вниманием общественным – ведь поистине он горел и сгорал любовью к ней, пока оставалась хоть капля сил в измождённом теле. А в том, что осталось от него, разве не пылает этот благородный пламень добра, истины, красоты, справедливости, жизни?» [6, Т. 2, с. 243] Меньшиков напоминал читателям, что сам Тургенев

благоговейно относился к Белинскому, называя его своим учителем, даже завещал похоронить себя у ног Белинского. Меньшиков возмущён тем, что об этом кумире русской литературы Волынский посмел говорить, что у Белинского не было достаточного образования, что критик пошел по ложному пути.

В неожиданной интерпретации повести «Палата № 6» и драмы «Строитель Сольнес» («Счастливец») Волынским Меньшиков увидел яркий пример декларируемого декадентами пренебрежения к логике, разуму, здравому смыслу, прославления безумия, использования сомнительной модной теории итальянского психиатра и судебного врача Чезаре Ломброзо. Вопреки самому Чехову, Волынский ставит под сомнение сумасшествие несчастного пациента палаты № 6 бывшего студента Громова, собеседника доктора Рагина. По мнению Волынского, истину может видеть только помрачённый рассудок. Меньшиков с негодованием опровергает это утверждение: «Но что вы скажете об отрицании самого разума, об отрицании знания, здравого смысла? А ведь г. Волынский и на это решился и, решившись, тотчас же поделился новым открытием с своими благосклонными читателями. Раскройте майскую книжку «Северного вестника» и прочтите литературные заметки г. Волынского. Нормальный здравый смысл объявляется пошлостью и становится ниже всякой разнузданной беспринципности. Но, может быть, это описка, *lapsus linguae*? Но подобные описки невозможны. Приведённая фраза есть итог, заключительный вывод из нескольких десятков предыдущих страниц, где на

разборах драмы Ибсена «Счастливец» и рассказа Чехова «Палата № 6» г. Волынский силится доказать, что нормальный здравый смысл – пошлость, что он – мещанство, а самое высокое и гениальное будто бы лежит за границами здравого смысла» [6, Т. 2, с. 249].

Резкая отповедь Меньшикова стала реакцией на выступления Волынского против «злости дня» в критике, за независимость критики от публицистики, против нравственного просвещения и активного добра: «Особенно у нас в России декадентство явилось крайне некстати. Наша общественная и частная жизнь так застоялась, столько бедствий обрушивается на народ наш, таким непроглядным невежеством он окутан, что требуется энергическое и быстрое вмешательство здравого смысла, чтобы исправить всё это. Нужно много, бесконечно много трезвого сознания во все углы русской жизни, нужны обильные притоки ясного и точного знания, нужно побольше здоровья, желание жить во что бы то ни стало теперь, на этой же самой земле, необходима сила и воля: «власть бессилия», рекомендуемого г. Волынским, немного сделает, немного сделаешь «расстроенным разумом» и «радостным стремлением к смерти» [6, Т. 2, с. 271–272].

Волынский не принимал идеологии поздних народников, отрицал теорию малых дел и культурного просвещения народа, которые были очень значимы для Меньшикова в 1890-х гг.; Волынский видел свою задачу в активных духовных трансформациях через духовную революцию, в основе которой была борьба за торжество модернистских философских теорий в русской литературе и критике. Эти теории Во-

лынский несколько упрощённо относил к идеалистическим, а свои усилия в этом направлении называл «борьбой за идеализм», именно поэтому литературная критика Волынского была собрана в книге 1900 г. под названием «Борьба за идеализм». На основе эстетики И. Канта Волынский занимался созданием системы критериев оценки художественных явлений, которая мыслилась им как фундамент новой имманентной критики, противостоящей публицистической критике, к которой Волынский относил критическое наследие Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Михайловского, Скабичевского, Протопопова. Меньшиков показал нелепость притязаний Волынского: «В последние годы много говорили о психологии толпы, о низшем духовном типе кучки людей, охваченных какой-либо общей страстью. Хотя вопрос этот ещё далеко не разработан <...>, но декаденты ухватились за новое учение как за предлог к самовозвеличиванию насчёт бедной “толпы”, в которую они зачисляют всех, кто им не нравится. Так, Волынский смешал с толпой даже столь редкие и поразительные дарования, как Добролюбова и Писарева, да заодно прихватил и всех своих журнальных недругов, начиная с гг. Буренина, Михайловского, Протопопова и Скабичевского. Чуть не в каждой статье он подаёт “за упокой” всех своих врагов, не забывая помянуть “Михайловского и целую тучу умственно бездарных Протопоповых, подвизающихся на страницах либеральных журналов”. Всё это, видите ли, толпа, тогда как гений – это он, гг. Волынский, он герой, имеющий право, разослав к чёрту Михайловских и Скабичевских, один властвовать над

толпой и писать для неё законы в “Северном вестнике”» [6, Т. 2, с. 263].

Такую резкую отповедь Волынский получал не только от Меньшикова, но почти от всех критиков, либеральных и консервативных. Поэтому Волынский вынужден был искать в русских символистах своих союзников в борьбе за идеализм. Благодаря Волынскому «Северный вестник» стал трибуной и для Д.С. Мережковского, который выступил как ещё один оппонент Меньшикова в полемике о критике и литературе.

Мережковский проявил себя сторонником новой субъективной критики, строящейся на использовании субъективного метода, сочетавшего религиозное обоснование художественного явления и его достоверное историческое представление. Боровшиеся за новую литературу и критику символисты тоже по-своему изучали и интерпретировали творчество русских писателей-классиков. Символисты с особым вниманием отнеслись к творчеству Пушкина. Среди юбилейных публикаций к 100-летию Пушкина в 1899 г. Меньшиков выделил статью Мережковского «А.С. Пушкин». С одной стороны, Меньшиков признал несомненный талант и образованность Мережковского, оценил научные и художественные достоинства его статьи. В статье «Клевета обожания» (1899) («Критические очерки», Т. 2, 1902) Меньшиков обоснованно критикует ошибочную позицию Мережковского, однако тон критика при этом всегда уважителен: «Статья г. Мережковского замечательная вообще, конечно, самая блестящая из посвящённых великому поэту в наше время. Д.С. Мережковский сам поэт, не менее всех других

современных поэтов имеет право считать себя преемником Пушкина. <...> ... подобно Пушкину, г. Мережковский отличается образованностью, знакомством с западными литературами. Лирика и роман интересуют его не менее, чем история и впечатлительности его хватает не только на то, чтобы уловить новые веяния, но и на то, чтобы, к сожалению, преувеличить их. <...> Его суждение о Пушкине интересно во всяком случае, и статья его – полная блеска и жара – могла бы быть событием в нашем образованном обществе, если бы таковое, как общество, существовало. Но среди множества красивых мыслей, своих и заимствованных (у Гоголя, Достоевского и других критиков Пушкина), у Мережковского и в этой статье поражает то, что составляет язву его таланта: отсутствие чувства меры. Над ним не бодрствует гений, который предостерегал бы от ложного шага, от слишком поспешной мысли. Как и у огромного большинства современных дарований, у г. Мережковского слабо действует главный из органов чувств – нравственное зрение. Всякое другое зрение у него очень остро, но он не замечает иногда чудовищного безобразия чисто нравственного, до которого договаривается в своих писаниях. Это тем более жаль, что г. Мережковский по другим данным своей природы мог бы быть силою в литературе значительною и полезною. В статье “А.С. Пушкин” наговорено множество истин и ошибок, на которых я останавливаться не стану; предложу лишь читателю обратить внимание на “второй главный мотив пушкинской поэзии”, как понимает его г. Мережковский. Это мотив – “полубог и укрощённая им стихия” [5, Т. 2, с. 139–140]. По

мнению Меньшикова, субъективный критический метод не позволил Мережковскому постичь высшую гармонию творчества Пушкина, пренебрегая этической составляющей исследования. Меньшиков обратил внимание, что своей религией поэт-символист считал язычество, причём не язычество Эллады, а искажения язычества, превращая воспевание физической красоты и силы в прославление жестокости и сладострастия. Стремясь обосновать феномен Пушкина через соотношение языческого и христианского начал в истории и в творческой личности, Мережковский представил Пушкина язычником, высокомерным аристократом, презирающим народ: «Но совершенно напрасно он присваивает свои думы другому, более авторитетному лицу, хотя бы с целью почтить его этим. <...> Под видом возвеличивания великого поэта он возводит на него очень серьёзное обвинение, будто Пушкин ненавидел и презирал народ, будто он воспевал тех тиранов, которые не задумывались проливать кровь народную, как воду. Мне кажется, что это клевета на Пушкина, хотя бы и высказанная как восторженный комплимент. Сам г. Мережковский пламенно выражает своё презрение к народу и любовь к тиранам – это его добрая воля и вопрос, может быть, моды, но утверждать, что Пушкин был того же кровожадного мнения – это несправедливо» [5, Т. 2, с. 142].

Объектом анализа, призванного наглядно показать ненависть и презрение Пушкина к народу, Мережковский выбрал стихотворение «Поэт и толпа» («Чернь») (1828) и поэму «Медный всадник» (1833): «На основании стихотворения Пушкина “Чернь” (“Поэт

и толпа”) Мережковский торжественно возводит Пушкина в злейшие враги народные, крича, что это-то и есть величайшая заслуга поэта. <...> Он ухватился за “Чернь” – сильное по форме, но одно из самых загадочных по замыслу стихотворение Пушкина, и на невыясненности его строит духовный образ Пушкина, его отношение к человечеству. <...> Знать всё это и всё-таки приписывать Пушкину презрение к черни народной и демократии – недобросовестно. <...> Вспомните ещё эпиграф к “Черни” – *procul este, profani...* (*прочь, непосвященные* (лат.) – *восклициание жреца из 6-й песни «Энеиды» Вергилия.* – В. Т.) Что Пушкин питал презрение к профанам – это несомненно, но профаны и народ – не одно и то же. Профаны не невежды только, а надменные невежды, и такие встречаются чаще в светском кругу, нежели среди народа <...> Если предполагать, что Пушкин выразил в “Черни” *свою* поэтическую веру, *свое* отношение к народу, то этим были бы вычеркнуты другие исповедания веры, написанные им заведомо как характеристика своего призвания. Как бы в предчувствии близкой смерти создавая себе “памятник нерукотворный”, Пушкин утешал себя тем, что “к нему не зарастёт народная тропа”. Едва ли подумал о ней ненавистник черни» [5, Т. 2, с. 144].

Если в полемике с Волынским Меньшиков ставит целью уничтожить оппонента, представив наиболее очевидные несообразности в его высказываниях, то с Мережковским Меньшиков ведёт подлинно научный диспут, показывая собственную эрудицию и безупречную логику рассуждения. Меньшиков даёт понять, что он имеет дело с достойным оппонентом,

опасную неправоту которого нужно показать публике, убедить её, что критики-декаденты воссоздают искажённый образ Пушкина: «Пушкин – душа огромная; это была не одна жизнь, а как бы тысяча жизней, сплетённых в одну ткань. Пушкину были доступны все страсти человеческие и увлечения, вся правда и вся ложь бытия. Пушкин искренно переживал и язычество, и христианство, вмещал в себя все человеческое. Как поэт – он был эхом жизни, “ревел ли зверь” в его сердце, “гремел ли гром” или слышался голос “девы” – на все давал он отклик. Поэзия – упоенье, и он искал его всюду – и в трогательной любви, и в героизме, и “в дуновении чумы”. Недолго он прожил, и многое заветное ещё не дало в нём расцвета» [5, Т. 2, с. 144].

Именно полемика с декадентами стала той вехой, которая означала начало особого пути Меньшикова-критика и публициста, «сторонника русской державности, патриота, последовательного борца со всем, что, по его мнению, мешает развитию России» [3, с. 15]. Явление декаданса и модернизма в целом, а также революционной пропаганды в литературе Михаил Осипович связывал с «духовными и социальными процессами распада русской державы» [3, с. 15]. По мнению М.Б. Смолина, второй период творчества Меньшикова, время работы в газете «Новое время» в 1901–1917 гг., был связан со становлением «имперского мышления» Меньшикова, которое проявилось в последовательной борьбе против анархии и нигилизма во внешней и внутренней политике, законотворческой деятельности, жизни русской армии и флота, в русской печати и литературе.

Статьи Меньшикова из сборника «Критические очерки» вызвали большой интерес в русском обществе. Чехов в основном с похвалой отзывался о критических выступлениях Меньшикова, а статью «Клевета обожания» он оценил особенно высоко: «Ваша “Клевета обожания” – образцовая критическая статья, это настоящая критика, настоящая литература» [1, с. 135].

Значение литературно-критического наследия М.О. Меньшикова заключается в том, что его творчество с полным правом можно отнести к «мироприемлющему началу», к особому направлению в русской литературе и критике, которое вело своё происхождение от наследия А.С. Пушкина в понимании роли творческого человека как хранителя национальной традиции (топики) в литературе, незбываемых принципов отечественной культуры. По мнению доктора филологических наук А.Н. Николюкина (ИНИОН РАН), это созидательное начало в литературно-критическом и публицистическом творчестве проявилось у М.Н. Каткова, А.С. Суворина, В.В. Розанова. К этому направлению принадлежал и М.О. Меньшиков. Созидательное, «мироприемлющее начало», по словам В.Е. Хализева, противостояло критическому, разрушительному направлению, идущему от наследия А.И. Герцена и революционных демократов. Представители «мироприемлющего направления» в художественном тексте искали те ценностные принципы, которые были значимы для автора произведения: «В работах начала XX столетия русская классическая литература

была осмыслена в духе пушкинского ответа на чаадаевское “Философическое письмо”: как наследование и средоточение ценностей отечественной культуры <...>. В качестве доминирующих начал (и при этом весьма высоко оцениваемых) здесь обсуждались этический пафос, «учительность», идея жертвенного служения в творчестве русских писателей XIX века» [9, с. 26]. Созидательному началу в литературе и критике Меньшиков противопоставил декадентскую литературу и критику, оказывающих не менее разрушительное влияние, чем радикальные революционные теории.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков: переписка, дневники, воспоминания, статьи / сост., статьи, подгот. текстов и примеч. А.С. Мелковой. М.: Рус. путь, 2005. 480 с.
2. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стил / Б. Егоров. Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1980. 318 с.
3. Крижановский Н.И. Публицистика М.О. Меньшикова в контексте критико-философской мысли рубежа XIX – XX веков: монография / Н.И. Крижановский. Армавир: Ред.-издат. отдел Армавирск. гос. пед. академии, 2012. 188 с.
4. Крупчанов Л.М. История русской литературной критики XIX века: учеб. пособ. для студентов вузов по специальности 032900 – «Русский язык и литература» / Л.М. Крупчанов. М.: Высшая школа, 2005. 382 с.
5. Меньшиков М.О. Клевета обожания // Меньшиков М.О. Критические очерки. Спб., 1902. Т. 2. С. 136–174.
6. Меньшиков М.О. Критическое декадентство // Меньшиков М.О. Критические очерки. Спб., 1902. Т. 2. С. 241–272.

7. Меньшиков М.О. Пределы литературы // Меньшиков М.О. О писательстве. Спб., 1898. С. 251–278.
8. Прозоров В.В. История русской литературной критики: Учеб. пособ. для высш. учеб. заведений по направлению и специальности «Филология» / под ред. В.В. Прозорова и др. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2009. 430 с.
9. Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. 249, [2] с.

ПУБЛИКАЦИИ АСПИРАНТОВ

УДК 821.111

Володина А. В.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

ЮГ ЦВЕТУЩИЙ И ЮГ ОТЦВЕТАЮЩИЙ: СИМВОЛИКА РАСТЕНИЙ В РОМАНАХ У. ФОЛКНЕРА

Аннотация В статье рассматривается специфика использования Фолкнером символики растений в романах «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!» в рамках классической южной мифологемы «Юг – цветущий Эдем». В качестве сравнительного материала южной традиции взяты плантаторские романы Дж. Такера «Долина Шенандоа или Воспоминания Грейсонов» и Дж. П. Кеннеди «Суоллоу Барн». В исследовании проанализированы классические растительные метафоры южного романа и их переосмысление Фолкнером в соответствии с представлением о Юге как об утраченном Эдеме.

Ключевые слова: Фолкнер, литература Старого Юга, южный миф, южный Эдем, плантаторский роман.

A. Volodina

Lomonosov Moscow State University

THE SOUTH IN BLOOM AND THE WITHERING SOUTH: PLANT SYMBOLISM IN W. FAULKNER'S NOVELS

Abstract. In the article, W. Faulkner's plant symbolism in the novels "The Sound and the Fury" and "Absalom, Absalom!" are analyzed as a part of Southern Eden myth in comparison with the traditional plantation novels of G. Tucker "The Valley of Shenandoah or, Memoirs of the Graysons" and J.P. Kennedy "Swallow Barn". Classical plant metaphors of American Southern novel are in the focus of attention, as well as their reinterpretation by Faulkner and his image of the South as lost and degrading Garden of Eden.

Keywords: Faulkner, literature of the Old South, Southern myth, Southern Eden, plantation novel.

Важной составляющей мифологемы Юга – края ярких красок и буйного цветения – несомненно, была концепция его божественной благословенности, изобилия и плодородия, что позволяло проводить параллели с Эдемом или Аркадией [6], потому символике растений в южной культуре уделялось большое внимание. В южном романе «чётко проявляется определённый набор художе-

ственных образов и средств, характерных для мифологического восприятия Юга, – солнечный край с буйной вечнозелёной растительностью и благоухающими неувядающими цветами» [1, с. 160]. Усадьбы в романах Дж. Такера и Дж. Кеннеди заполнены цветущими садами, их названия напрямую связаны с деревьями – Вязы, Чащи, Буки. Деревья олицетворяют силу рода, мощь жизни – величественные и мощные, стеной они окружают южный дом, создавая эффект непреступности и непоколебимости устоев. Цветы же, как правило, являются атрибутом южных леди, подчёркивая их красоту, невинность, хрупкость и чистоту: девушки уподобляются розам, лилиям, магнолиям. Так, в классическом плантаторском романе Дж. Такера «Долина Шенандоа или Воспоминания Грейсонов» (1824) цветы служат утешением миссис Грейсон, напоминая о великом замысле Творца и красоте всего сущего, «розой» ласково называют Луизу Грейсон, сама же Луиза, объясняя своей благоразумной подруге Матильде разницу между ними в романтических отношениях, сравнивает ту с розой, строгой и недоступной, а себя – со слабым вьюнком.

Традиция изображения Юга как пышного райского сада была прервана гражданской войной 1861-1865 гг. Оправляясь от поражения, южане с тоской обращаются к довоенному времени как к золотому веку, сравнивая его с принесшим смерть и разрушение в их Эдем позолоченным веком Севера. Именно таким – безнадежно осквернённым и бесплодным – и предстаёт Юг Фолкнера. «Мы обрели покой, нас охватило безразличие, напоминавшее слепую бесчувственность самой земли,

что даже и не грезит о распускающихся листьях и цветах, не внемлет божественному шелесту молодых побегов, которые она сама питает» [3, с. 472]. От его Эдема веет богооставленностью, проклятием, словно Бог не стал изгонять из райского сада согрешивших людей, а подверг Эдем тому же наказанию, что и их, – обречённости на вечное умирание. Повсюду рассыпаны метафоры сна и смерти: цветы появляются или увядающими, или же на могилах, а вечнозелёная растительность оказывается неспособной на цветение, словно навечно замершей, обездвиженной во времени. Фолкнер не склонен к использованию клишированных метафор («девушка-цветок», «Юг – цветущий сад»); хотя в его романах и присутствует растения-лейтмотивы (жимолость и можжевельник), чаще речь идёт о некой абстрактной растительности, не названной, не конкретизированной.

Так, на протяжении всего романа «Шум и ярость» (1929) цветок¹ является постоянным спутником единственного примера чистоты и невинности помыслов в семействе Компсонов – слабоумного Бенджи. Несмотря на то что цветок постоянно отбирают, кидают на землю, пытаются осквернить и осмеять, Бенджи – единственный праведник из всех Компсонов (символичен и его возраст на начало повествования – тридцать три года) – упорно удерживает цветок в руке как воплощение своей невинности. В фи-

¹ В тексте упоминается, что это нарцисс (символ смерти в юности), потому можно было бы сопоставить нарцисс с замершим в вечном детстве Бенджи, однако, поскольку уточнение даётся лишь единожды и в дальнейшем этот мотив не развивается, такое сопоставление может оказаться неоправданным.

нальной фразе романа¹ прочитывается параллелизм: как на своём месте стоят деревья и дома, так и цветок в руке Бена находится там, где и должен быть.

Поначалу – до потери невинности – Кэдди тоже была вписана в растительный мир («Кэдди пахнет листьями, <...> Кэдди пахнет деревьями» [3, с. 15]) и цветы, и светлые тона были её атрибутом, как и положено южной леди: «в волосах цветы, и длинная вуаль, как светлый ветер» [3, с. 39]. Контрастной предстаёт сцена на кладбище, в которой Кэдди в следующий раз окажется вблизи цветов («и только у самой уже почти могилы увидел её: стоит в чёрной дождевой накидке и на цветы глядит» [3, с. 163]) – она уже падшая женщина, обрушившая позор на семью, потому и цветы могильные, и вуаль чёрная. Также в связи с Кэдди цветы фигурируют на приглашении на свадьбу, ведущую к изначально бесчестному фальшивому браку: «...на конверте два искусственных цветка, перевязанных грязной розовой женской подвязкой» [3, с. 79].

Если у предшественников-южан цветение – это демонстрация пышности южной природы, её мощи и жизнеспособности, то Фолкнером в цветение вкладывается прежде всего пробуждение чувственности, а цветы и запахи связываются с женственностью, но не невинно-чистой, а чувственной, соблазнительной.

Лейтмотивом «Шума и ярости» будет, безусловно, навязчивый запах жи-

молости², ассоциирующийся для Квентина с главным воплощением женского начала в его жизни – сестрой. Пьянящий, пробуждающий кровосмесительное желание, эвфемистически подменяющий его («жимолость накатывает влажными волнами» [3, с. 127]), этот аромат для Квентина неотвязно сопутствует блуду Кэдди («Ты думала я в доме остаюсь, где не продохнуть от проклятой жимолости, где стараюсь не думать про гамак рощу тайные всплески» [3, с. 122]).

Если же цветение не провоцирует на грехопадение, то оно – вопреки своей природе – связано с угасанием. «Груша росла там у самого дома. Она была в цвету, ветви скреблись и шуршали о стену, и вместе с пылинками мороси в окно несло грушевым печальным ароматом» [3, с. 227], «цветы сухие выют, и ветер шуршит ими» [3, с. 20].

В романе «Авессалом, Авессалом!» (1936) речь идёт уже не о постепенном упадке традиционной южной семьи, а об изначально проклятом семени, потому в дикой болотистой Сатпеновой Сотне нет места цветам. «Дымчатые олени лёгким шагом подбегали совсем близко, оставляя еле заметные следы на симметричных клумбах, которые ещё четыре года простоят без цветов» [4, с. 372]. Закономерно, что главным – и чуть ли не единственным – растением романа оказывается можжевельник (символ смерти), тёмный и колкий, не способный на цветение – лишь на усыхание. Всё семейство Сатпенов схоронено в можжевелевой роще: «три одинаковых надгробья с надписями,

¹ «Над цветком, сломанно поникшим из руки, взгляд Бена был опять пуст, и синь и светел, а фасады и карнизы уже вновь плыли слева направо; столбы и деревья, окна, двери и вывески – всё на своих назначенных местах» [4, с. 256]

² В романе Дж.П.Кеннеди «Суоллоу Барн» опьянённый ароматом роз и жимолости Нед Хазард необдуманно открывает свои чувства возлюбленной, лишаясь её расположения.

выведенными одинаковыми буквами; они слегка покосились в мягком суглинке, густо усыпанном гниющими иглами можжевельников» [4, с. 505]. На могилы не приносят цветов, гниющие тела покрыты сверху лишь гниющими иглами.

Единственным проводником чувственного южного цветения и пробуждения в эту мёртвую обитель оказывается Шрив, знающий Юг лишь по рассказам Квентина: «Там растёт кизил, цветут фиалки и другие ранние цветы, которые не пахнут, но земля и ночи ещё прохладные, и на чёрной ольхе, на иудином дереве, на буке и клёне наливаются липкие тугие почки, похожие на девичьи соски, и даже от виргинских можжевельников веет чем-то молодым» [4, с. 617]. Он же в своём воображении окружает цветением и встречи Джудит Сатпен с Чарльзом Боном: «Они медленно проходят мимо, в том ритме, который отмечают и отмеряют не глаза, а сердца, проходят и скрываются за какими-нибудь зарослями или за кустом, сверкающим звёздами белых соцветий – жасмина, таволги или жимолости, а может, даже китайской розы с россыпью лишённых аромата мелких цветочков» [4, с. 592] – словно подспудно желая увидеть зарождение чувств на весеннем фоне, тогда как следующим же предложением напоминает: их реальные прогулки пришлись на зиму, а значит, не могли быть овеяны весенними ароматами – лишь тем же можжевельником, и чувства их не расцвели, а изначально были бесплодными.

Лишённая женской нежности и хрупкости Джудит, подобно падшей Кэдди, не может ассоциироваться с цветком: её окружает тот же сухой

можжевельник (убирает сухие листья и иглы с могил). С цветком же вопреки канону связывается её возлюбленный: «Бон изображал томный, изящный, загадочный тепличный цветок <...>, вокруг которого бабочка Эллен беспечно порхала и трепыхалась последние дни своего бабьего лета» [4, с. 420], что может объясняться как женственностью Бона¹, так и его относительной обособленностью от Сатпен, чуждостью их миру. Главный цветок – магнолия, эта эмблема Юга (символ Луизианы и Миссисипи) – «воплощение нравственной чистоты и белизны южного сообщества» [1, с. 162], неоднократно связывается с женщиной, явно не отвечающей идее чистоты и благородного происхождения, – с любовницей Бона, окторонкой по крови («женщина с лицом трагически прекрасным, как цветок магнолии, воплощение вечной женственности...» [4, с. 435]).

Полноценно реализуется метафора «леди-цветок» в Розе Колдфилд – героине с говорящим именем, так и не распустившемся цветке, старой деве, лишённой детства и молодости, единственная помолвка которой так и не кончилась свадьбой: «...не стану говорить вам о цветенье, ведь на меня ещё ни разу ни один мужчина не взглянул – и никогда не взглянет – дважды; я не ребёнок, а нечто меньшее, чем ребёнок, не женщина, а нечто даже меньшее, чем существо женского пола. Не стану говорить я и о листьях – я, жалкий, бледный, хрупкий, полураспу-

¹ Цветок и мотылёк – классическая метафора романтических отношений, в которой роль цветка отводится возлюбленной. Здесь же роли перемешаны дважды: во-первых, цветком оказывается юноша, во-вторых, мотыльком выступает даже не невеста, а подменяющая её собой мать.

стившийся листок, чересчур пугливый и робкий, чтобы привлечь к себе нежного майского мотылька, товарища любовных детских игр, или дать отдых сладострастным хищникам – пчёлам и осам. <...> Да, я распускалась – жалкий бутон неведомого семени, ибо кто станет утверждать, что какой-нибудь кривой забытый корень в один прекрасный день не пустит ростков и не покроется роскошными и яркими цветами лишь потому, что этот шишковатый корень не погиб, а просто, позабытый всеми, спал?» [4, с. 461]

Таким образом, в обращении Фолкнера к растительной символике проявляется как следование южной традиции – в подчёркнутой взаимосвязи персонажей и растений, силы рода и цветения, так и её преодоление, переосмысление в обратном ключе: на смену уподоблению южан неумирающей природе приходит уподобление природы смертным южанам. Классическая мифологема «Юг – цветущий Эдем», подчёркивающая богоизбранность, а значит, и бессмертие Юга, оказывается несостоятельной – Юг вымирает, увядает в буквальном смысле. Оптимистически выписанные Такером и Кеннеди цветущие поля и леса у Фолкнера заменяются болотами, цветы не распускаются или же вянут на могилах, буйное цветение оказывается не пробуждением природы, а скорее

шагом к умиранию, грехом или вовсе выдумкой северянина, а единственной южной леди, которая сравнивается с цветком, оказывается старая дева, бесплодная, как бесплодна проклятая, отнятая у природы земля.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Морозова И.В. «Южный миф» в произведениях писательниц Старого Юга: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. 247 с.
2. Трессидер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
3. Фолкнер У. Авессалом. Авессалом! Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2: Свет в Августе. Авессалом, Авессалом! М.: Художественная литература. 1985. 687 с.
4. Фолкнер У. Шум и ярость. Шум и ярость. Свет в августе. М.: Правда, 1989. 608 с.
5. Kennedy J. P. Swallow Barn, or, A Sojourn in the Old Dominion. N.Y.: Harcourt, Brace and Co, 1929. 422 p.
6. MacKethan L. H. The Dream of Arcady: Place and Time in Southern Literature. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1980. 229 p.
7. Tucker G. The Valley of Shenandoah: or, Memoirs of the Graysons: 3 vols. [Электронный ресурс]. N.Y.; L.: C.Wiley, 1925. – Vol. 2. 318p. Vol. 3. 293 p. URL: Vol. 2 <https://archive.org/stream/valleyshenandoa01tuckgoog#page/n5/mode/2up>; vol. 3. <https://archive.org/stream/valleyshenandoa00tuckgoog#page/n6/mode/2up> (дата обращения: 17.06.2014).

УДК 82(091)

Давиденко Р.С.*Московский государственный областной университет***МУЗЫКА-СЛОВО-МИФ КАК САКРАЛЬНОЕ ТРИЕДИНСТВО
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX В. (I ЧАСТЬ. МИФ)**

Аннотация. Вынесенная в заголовок триада осмысляется в статье как единство трёх равноправных, взаимопроникающих составляющих. Главная идея работы, которая будет изложена в ряде публикаций, состоит в том, что познание сложной системы взаимосвязей элементов триады Музыка-Слово-Миф является способом измерений земного и потустороннего мира, погружением в область благодатных и демонических сил и стихий, постижением путей Христа и Антихриста. В рамках данной статьи рассматривается один элемент триады – Миф, в котором, в свою очередь, скрыто внутреннее триединство образа, символа и Эроса.

Ключевые слова: Миф, образ, символ, триединство, трагедия, дух музыки, Эрос.

R. Davidenko*Moscow State Regional University***MUSIC-WORD-MYTH AS A SACRAL TRINITY IN THE RUSSIAN
LITERATURE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Abstract. The triad Music-Word-Myth is interpreted as a sacral unity of the three equivalent, interpenetrative measurements. The main idea, which is planned to be represented in a several articles, lies in the fact that through the cognition of the multiple system of the triad is a way of measuring of the earth and the other world, the immersion into the area of the God's and Devil's powers, the understanding of Christ and Antichrist. This article is devoted only to the problem of the inner multiple system of Myth. The Myth here is considered as a unity of the image, symbol and Eros.

Keywords: Myth, image, symbol, Trinity, Spirit of Music, Eros.

До сих пор в филологии нет убедительного толкования того, что представляет собой триада *Музыка–Слово–Миф* как реальный феномен искусства Серебряного века. Одни ищут в литературных текстах «музыкальные» приёмы и мифологические архетипы. Другие убедительно доказывают, что все «музыкальные» законы являются просто забытыми законами риторики, только иначе называемыми, а в Мифе видят не более чем чисто литературное явление, – образ или мифологему – «сознательное заимствование автором мифологических мотивов» [11, с. 236]. Но сами художники часто видели за ними реальности, особым образом проявляющиеся в мире, и стремились запечатлеть их в художественном пространстве.

Возможно, отыскать путь к решению создавшихся противоречий удастся, если мы поймём, что вкладывали в понятие триады сами художники: чем виделся им каждый из её элементов и каким – их взаимодействие.

Особое представление о Мифе у художников Серебряного века, как известно, связано с очень популярной на рубеже веков книгой Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», где трагический Миф осмысливается как сакральное очистительное переживание, открывающее человеку лик Бога и превращающее его в богоподобного теурга. Так, например, Вяч. Иванов говорил о познанном Ницше измерении Мифа как о «видении бога в пылающей купине», а о непознанном – как о «тайнодействии», «богодействии». С.Н. Булгаков писал, что «Миф возникает из религиозного переживания, почему и Мифотворчество предполагает не отвлечённое напряжение мысли, но некоторый выход из себя в область бытия божественного, некое богодействие» [8, с. 142]. А. Блок считал, что путь Мифологии заключается в её постепенном претворении в религию, где должно совершиться подлинное познание лика Логоса.

Для поэтов Серебряного века религиозное переживание означало не только приобщение к божественной истине, но и любой мистический опыт, выводящий человека за пределы «обыденного», «дневного» видения реальности: «И Господа и Дьявола / Хочу прославить я» [7, с. 379] (Брюсов); «Неважно, кто придёт: Христос или Антихрист. В экстазе – конец!» [6, т. 7, с. 385] (Блок). Кручёных называет видевшего Недотыкомку Передонова единственным положительным типом

в русской литературе, так как последний «видел миры иные и не сошёл с ума» [10, с. 7]. Не менее ценным мистическим опытом многие художники Серебряного века (в частности, Белый, Блок, Кручёных, Хлебников, Городецкий, Бунин) считали приобщение человека к стихийным силам земли и предполагали в пробуждении этих сил путь к иной реальности. Если мы хотим увидеть Миф глазами художников, нужно искать не мифологические образы и сюжеты, а некое сакральное пространство. Путь к данной цели указывал Ницше, говоря о том, что Миф – это одновременное пребывание в трёх реальностях: реальности Диониса, где человек осознаёт себя частью творимого воплощения, реальности Орфея, где он превращается в созерцателя лика Божества и его творчества, и в пространстве Аполлона, где он становится участвующим в воплощении создателем. Аполлиническое начало вне Мифа реализуется как созерцание, как сон, в котором сновидец являет собой нечто внешнее по отношению к сновидению, находящемуся в ином измерении. В Мифе же, где аполлиническое начало встречается с дионисийским, оно проявляется как видение, в котором сон и сновидец становятся одной реальностью: художник, приобщаясь к «истинно-сущему и вечному Я», через его отображения проникает «в основу вещей» [13, с. 36].

В разных проявлениях двух ликов Аполлона, замеченных Ницше, можно увидеть сопоставление двух ликов символа, возникшее в творческом диалоге романтиков с поздним Гёте. Споря о том, что делает символ всеобъемлющим: мистическое пребывание по ту сторону реальности или возмож-

ность жизненно-мгновенного раскрытия инобытия в ней, поэты называют видение, стремящееся вместить «смысловую бесконечность в «скромность» замкнутой формы», символом «дневным», «пластическим» [1, с. 392], а видение, «взрывающее замкнутость формы для непосредственного выражения бесконечности», – символом «ночным», «мистическим» [1, с. 392].

Художники Серебряного века развивали идеи немецких романтиков и Ницше, учитывая современные им открытия Потебни, который называл те же видения романтиков и явленные Ницше лики Аполлона субъективным и объективным образами. Художники Серебряного века, называя образом лишь субъективный образ, а объективный – символом, как и Потебня, видели в образе исключительно факт духовного мира, некую призму, помогающую разглядеть иную реальность лишь в границах времени и пространства. Символ же, существуя вне пространства и времени, вмещающая все возможные смыслы, не «отражает» иную реальность, а воплощает её в себе.

О подобном двояком отношении сознания к «творимой легенде» рассуждал в статье «Магия слова» Андрей Белый. Цитируя вышеприведённые слова Потебни, он заключал, что тайнодействие литературного творчества состоит в трансформации образа в символ, которая совершается в художественном пространстве по мере того, как образ «наделяется онтологическим бытием» [5, с. 327], «становясь воплощением», «реальной действующей причиной». Белый видел в этом процессе не что иное, как рождение из слова Мифа и, вновь ссылаясь на научные изыскания Потебни, выделяя

стадии этого процесса как переходы от эпитета к синекдохе и метонимии, открывающим путь к метафоре. «Эпитет вызывает к жизни новый предмет», образ, обнаруживающий некоторые новые свойства познаваемой реальности; когда же «борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения» (синекдоху и метонимию) и при этом «совершается замена самих предметов (метафора) <...> получается *символ*» [5, с. 329], рождается Миф.

Белый на протяжении всего творческого пути стремился запечатлеть этот процесс в своих художественных опытах. В качестве примера можно привести первую главу его «Четвёртой симфонии» – «Метель». Каждый из её трёх фрагментов делится на три фразы, в которых воплощаются все названные в «Магии слова» стадии. Возникший в первой фразе главы эпитет «бледные», определяющий внешне проявленное качество изображаемого (вихря метели), вызывает к жизни (уже во второй фразе) сравнение: вихри «как лилии», и, как следствие, в третьей фразе рождается метафора: «певучие ленты серебра налетали». С одной стороны, «ленты серебра» – метонимия по отношению к лилиям, – они «обволакивают» мир, являют собой уходящие в бесконечную высь лепестки, – и синекдоха по отношению к вихрям: «певучие ленты серебра» называют предмет по одному из его качеств; с другой стороны, – так как «новый предмет не содержится в обоих членах сравнения» [5, с. 326], он является метафорой, предметом, «обретшим онтологическое бытие» [5, с. 326], ставшим самостоятельно действующей реальностью. Из взаимодействия двух полюсов, – ре-

альности (эпитета) и воображения поэта (сравнения), – возникает метафора, которая стремится вобрать в себя весь универсум, воплотить в себе все его незримые связи.

Во втором фрагменте тот же самый процесс мы наблюдаем уже из иного измерения. Если первый фрагмент являет собой видение художника¹, рождённое на грани яви и сна, где из-за образов лишь «сквозит» символ, то второй – его подлинный диалог со стихией, в котором он ощущает себя не только свидетелем, но и самим творимым, и со-творцом. Едва в сознании человека рождается образ, – «казались прохожие бледными <...>, когда сталкивались» (через эпитет и повторяющееся сказуемое движение людей сопоставляется с кружением вихрей), он начинает понимать голоса стихии: «Знакомая тайна в душе пролетала неожиданно. Знакомые вопли раздавались призывно». И вот уже метель открывает ему, что он – лишь эхо её голосов: «Мелькали прохожие <...>, как тени столкнувшихся диких метелей». Но за миг до этого происходит чудо: повторяя прежние эпитеты, поэт создаёт чисто звуковой образ-заклинание: «Всё кружилось <...> бледным вихрем – снежным вихрем». И как раз в этот момент «слово ветра становится пурговой плотью» [5, с. 403]. Здесь и поэт, и стихия предстают как равноправные участники божественного акта Творения.

¹ Можно предположить, что Белый подчёркивает это и самим выбором образов: сопоставление зимних вихрей с лилиями может быть связано с подобным образом в «Тихих песнях» Анненского, ещё более вероятной кажется связь мошек-бриллиантов с мухами-топазами из «Сорочинской ярмарки» (Белый упоминает этот момент в «Мастерстве Гоголя»).

В третьем же фрагменте, прощаясь с вихрем, мы всецело переносимся в пространство символа, где все воплощённые во втором фрагменте энергии сосуществуют также в единстве и полноте, но лишь потенциально. Так, первая фраза начинается сразу с синекдохи (как бы упраздняя причинно-следственную связь, а с ними пространство и время): «Белый рукав поднимался вдоль стены». Никакого предмета вслед за этим не возникает. Вместо этого силы символа вновь возвращают к его центру, из которого является новая синекдоха: «белые паруса». За нею уже следует конкретный образ «воздушных кораблей», но его тотчас сменяет, так же неожиданно, другой – «белый мертвец». И тоже – «пролетает». В стремлении символа обрести грани внутри всеобъемлющей формы угадывается поиск «третьей правды» [5, с. 326], которая разрешит противоречия невоплотимости символа и ограниченности образа в их новом синтезе.

К такому же итогу приходили и другие символисты. Так, Блок (уже в 1900-е годы) размышлял о рождении Мифа как о трансформации образа в символ. В дневниковых записях он называл вслед за Вл. Соловьёвым Миф объединяющей вселенское и личное мечтой, которая становится реальностью путём «кристаллизации своего содержания» [6, т. 7, с. 48] во Вселенной. Мечта, по мысли Блока, всегда субъективна, замкнута в мире личности, являет собой некий абсолютный образ. Воплощение же её требует выхода за пределы субъективности, объективации во внешнем мире, которая совершается в процессе рождения символа. Блок подчёркивал, что обе составляющие Мифа в иной

реальности со-существуют от века и являются равноправными. Но «исторически» они раскрываются последовательно. На первой стадии развития Миф является лишь как «первобытно-туманная мечта» [6, т.7, с. 48]. Эта стадия, по мысли Блока, совершается в язычестве, когда Земля ещё только грезит о Небе, познаёт его в вещих аполлинических снах. Вторая стадия развития Мифа, по Блоку, начинается с момента возникновения «старого» христианства, принёсшего весть «о тайном сочетании здешнего и нездешнего, земного и небесного» [6, т. 7, с. 48], о символе. Современный же Блоку мир, по мнению самого поэта, ищет нового откровения, вмещающего в себя духовные завоевания двух прежних стадий Мифа.

Подобные искания мы можем увидеть и в художественных произведениях Блока. Обратимся к драме «Незнакомка». Образ Вечной Женственности, сияющей в небе звезды, в мечте поэта является как видение, отделённое от земного мира пространствами Вселенной и тысячелетиями божественного воплощения. Изображение на камее: женщина, сидящая на земном шаре и держащая над ним скипетр, напоминает поэту грезившийся ему в мечтах образ «Мироправительницы» [6, т. 4, с. 78]. Когда же мечта становится реальностью, – звезда падает и на мост восходит Незнакомка, – воплотившийся символ жаждет вместить в себя всё земное бытие: «Ты можешь сказать мне земные слова?<...> Кровь запеваёт во мне <...> Я страстнее всех ваших невест <...> Как сладко у вас на земле!» [6, т. 4, с. 85–88]. Но никто на земле не знает, как наделить символ полнотой воплощения, лишь поэт всё время пытается что-то вспомнить.

Такое же стояние на границе, у порога тайны, ощущали все символисты, даже старшее их поколение. Например, развитие небольшого стихотворения Зинаиды Гиппиус «Швея» останавливается как раз в тот момент, когда должно произойти чудо полного взаимомаскрывания символа и образа.

Футуризмидея о сверх-культурной ценности символа как эмблемы, переходящей из века в век, остаётся, безусловно, чужда. Но художники-«будетляне», как известно, видели цель своего творчества в том, чтобы передать ощущение «всемирной вибрации», единой для земли и космического пространства, связующей материальный и духовный миры. Достичь намеченной цели помогает им один общий для их творчества приём, – разложение образа на составляющие. Образ в художественном пространстве футуризма не собирает в нерасторжимое целое чувства испытывающим их существом, а, наоборот, делает более зримыми, нежели в реальности, границы между ними. Этот процесс можно увидеть в произведениях поэтов-футуристов, столь непохожих друг на друга и, на первый взгляд, несопоставимых.

Например, у Маяковского: «крик ни один <...> <ртом> / не выпущу из кусанных губ я», «мысли, запёкшиеся крови сгустки, <...> рвутся из черепа», «улыбку в губы вложишь», «ревность метну в ложи», «смятением разбита разума ограда», «отчаянье стягивал туже и туже сам» [12, с. 128]. Здесь эмоции предстают не просто как явления внутреннего мира человека, но как самостоятельные энергии, которые активно воздействуют на человека и принимают, в свою очередь, его воздействия. Такая же «двойная направ-

ленность» проявляется в качествах и действиях живых существ: «Вызолачиваются в солнце, цветы и травы», «веселятся, жизни всех стихий» [12, с. 130], не просто природная зона покрывает часть мирового пространства, но некая энергия, прорываясь из глубин земли, притягивает к себе именно эту местность: «тундрой мир вылинял» [12, с. 125].

Подобные же явления нетрудно отыскать в творчестве другого «будетлянина» – В. Каменского: «Под нами море *морится* <...>, / А в сердце горе *горится*» [3, с. 178]; «*Развесенились* вёсны ясные / На весенних весенях» [3, с. 178], «А розы в мае *майные*» [3, с. 179]; [3, с. 180]. У Северянина: «*Кружевет*, розовеет утром лес» [3, с. 166], «*бриллиантится* весёлая роса» [3, с. 166], «цилиндры *солнцевают*» [3, с. 168], «*ночает* поле» [3, с. 168].

Особенно интересна в данном контексте северянинская «Поврага». В первой части стихотворения происходит рождение сложного, многогранного образа Повраги, враждебной гармонии мира. В ней одной видится причина и мелких бытовых неурядиц, и природных, космических катаклизмов, и тёмных побуждений души (Поврага побуждает на блуд, на ворожбу). Поврага предстаёт в приведённых строках как неизбежный рок. Написанное в 1916 г. стихотворение с его заключительными строками «Пока, вражит, божа, Поврага, / Не будет счастья на земле» [3, с. 145], – могло бы быть воспринято как крик отчаяния и бессилья. Но следующая часть стихотворения рождает иную реакцию. Тема остаётся прежней, но теперь мы начинаем вовлекаться в её вихревое движение, погружаясь в реальность,

породившую этот образ: «То заблуждает сердце девье / И – заблуждённая – блудит, / То валит вялые деревья / И – ворожбовая – вражит...» [3, с. 168]. Мы начинаем осознавать власть Повраги над живыми существами, предметами и явлениями. Непосредственное переживание энергетического потока мира пробуждает в душе жажду сопротивления той силе, которая эти возможности крадёт. В следующей строке говорится о Драге, сияющей вновь подняться на вековую битву («Сражённая *врагиной Драга* / *Вздрожала дрогло* в *дряблой* мгле» [3, с. 145]). Согласные, отчеканивая барабанный бой, и гласные, трубя призывы, передают то стремление, в которое слились все чувства и мысли – решимости на великий подвиг: возратить утраченную живыми существами энергию и повернуть даже не «колесо истории», но ветрила самого мироздания.

Поэтом, достигшим в подобной «атомизации» образа некой предельной черты, был Алексей Кручёных. Его «заумные» стихи обладают способностью переносить читателя в мир поэтического переживания: вдохновение вспышками на миг освещает то одну, то другую черту будущего, ещё не рождённого образа: «Дыр, бул щыл / убешщур / скум / вы со бу / р л эз» [10, с. 37]. Эта звуковая вязь ещё ничего не выражает, но погружает читателя в поток изначальных энергий, ведёт подсознание и прапамять к отысканию заветного образа. Флоренский слышал в этом «что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное» [12, с. 183] – из глубин исторического прошлого Руси. У каждого читателя возникает при чтении свой образ, но едва ли его можно будет назвать случайным, так как указать

путь подсознанию и отыскать в прапамяти именно то, что нужно, помогают начертания букв и звучание стиха. Ту же функцию может выполнять и обычный язык в «заумном» стихотворении.

Например, в стихотворном цикле «Взорваль» Кручёных строки на обычном языке чередуются со строками, написанными «заумным» языком. Если мы прочтём отдельно только «обычные» слова («тянут кони», «Зверь испугался», «Сидит Вавула, / дрожат скулы», / «Впереди вол» [12, с. 36]), перед нами возникнет картинка, напоминающая рисунки примитивистов, на которых предметы предельно ясно очерчены, но привычные причинно-следственные, временные связи между ними «опущены». В живописи разрушение иллюзорных связей побуждает подсознание обратиться к иным средствам выразительности (цвету, форме, фактуре) в поисках подлинных связей вещей и явлений. То же самое происходит и в поэзии. Кручёных ввёл понятие фактуры, говоря о том, что элементы текста могут соединяться с помощью звуков, начертания, чтения, синтаксиса, рифмы, ритма. «Фактуры» открывают поэзии пути, которые ставит перед собой живопись: они помогают передать напряжение линий-сил, возникающих при взаимодействии предмета с окружающей средой. Во «Взорвали» трансформацию потенциальной энергии в реальную помогает ощутить повторение звука в новой вариации, отделяющей его от образа: *«Тянут кони / Непонятные нони / Зверь испугался / Откуда галь ся»* [12, с.36]... «Обычные» строки подсказывают ракурс зрения, очерчивают пространство, в котором нужно искать незримые связи, «заумные» же – погружают в мир энергий,

визуально не проявленных, но определяющих внешнюю реальность.

Хлебников искал в «зауми» путь к познанию законов мироздания. Например, сравнивая в одном из стихотворений строки, состоящие из одних и тех же слов и отличающиеся лишь двумя-тремя сочетаниями звуков, он передавал едва уловимые изменения направленности энергий: «Помирал морень, моримый морицей / Верен в веримое верицы. / Умирал в морильнях морень / Верен в вероча верни» [13, с. 170]. «Заумь» Хлебникова действует как заклинание: погружая адресата в магический мир стихий, она приближала к ответу на вопрос, куда направить силы, чтобы изменить реальность.

Несмотря на разнообразие творческих исканий художников-футуристов, всех их объединяет стремление запечатлеть проникающий зримый и невидимый миры всеобъемлющий источник, порождающую его волю. Они стремились отыскать центр объекта, из которого исходят все линии-силы, все векторы движения. Сделать этот центр зримым в поэзии можно было с помощью названных Кручёным «фактур». Благодаря «фактуре» видимым становился не только центр изображаемого предмета, но и ядро слова (в декларации «Новый цикл слова» [13, с. 205] это ядро прямо названо символом). Пространство, с которым обменивается энергиями слово, находило лаконичное определение: «Миф – создатель живого слова» [13, с. 207]. Следовательно, и футуристам было не чуждо мнение о символе и образе как о составляющих Мифа.

Поэты обоих течений видели в символе цель творчества, нечто, побежда-

ющее время и пространство. Однако символисты верили, что достижение конечной цели произойдёт лишь с наступлением полноты времён, поэтому в их художественной картине мира символ предстаёт как целостность всех частных проявлений (образов). Футуристы, считавшие, что цель творения реализуется бесконечно, а борьба со временем и пространством является необходимым условием существования, увлекались идеями Бергсона и, «прогрызая непрозрачное время» [10, с. 5], искали непрерывную длительность событий, разрушающую их последовательное восприятие. Поэтому в их творчестве все возможные проявления символа соединяются в образе, обозначающем внутреннюю бесконечность изображаемых явлений.

Понимание Мифа как внутреннего триединства остаётся неполным без разговора об Эросе – третьей составляющей Мифа. Раскрытие этой проблемы планируется в следующей статье.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С. Собр. соч./ Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София-Логос. Словарь. Киев: ДУХ І Літера, 2006. 912 с.
2. Анненский И.Ф. Печальная страна: Стихотворения. – СПб.: Азбука, 2009. 224 с.
3. Антология русской лирики первой четверти XX века. М.: Амирус, 1991. 667 с.
4. Белый А. Душа самосознающая.. – М.: Канон, 1999. – 528с.
5. Белый А. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т.2. – М., 2011. – 1253с.
6. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Художественная литература, 1965. – 544 с.
7. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973. 670 с.
8. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. 415 с.
9. Гиппиус З.Н. Собр. соч. Т. 2. М.: Русская книга, 2001. 506 с.
10. Кручёных А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академия, 2001. 389 с.
11. Литературоведческая энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1596 с.
12. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: «Правда», 1968. 463с.
13. Ницше Ф. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука-классика, 2010. 1056 с.
10. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа 1999. 342 с.
11. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. 317 с.
12. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., Республика, 1990. Т. 2. С.398.
13. Футуризм. Радикальная революция. Италия-Россия. М.: Красная площадь. 2008. 304 с.
14. Хлебников В. Председатель земного шара. Стихотворения и поэмы. СПб.: Азбука-классика, 2008. 288с.

УДК 821.111

Ефимова Н.В.*Московский государственный областной университет***СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ЦИКЛЕ Э. ПОУЭЛЛА
«ТАНЕЦ ПОД МУЗЫКУ ВРЕМЕНИ»**

Аннотация. В статье «Синтез музыки и литературы в цикле Э. Поуэлла «Танец под музыку времени» рассматриваются музыкальные приёмы, используемые автором для различных художественных целей. Звуковые и музыкальные мотивы выражаются в структуре цикла, в образном строе и смысловой составляющей романов. Значимым является мотив тишины, особенно важный в «военной трилогии» цикла. Подобные приёмы позволяют Поуэлли создать уникальное произведение, воплощающее единую концепцию времени на границе нескольких видов искусств. Музыка времени в цикле является отражением философской концепции, которой Э. Поуэлл придерживался на протяжении всей работы над романами.

Ключевые слова: интермедialность, музыка, контрапункт, лейтмотив, вариации, цикл.

N. Efimova*Moscow State Regional University***SYNTHESIS OF MUSIC AND LITERATURE IN THE CYCLE
“DANCE TO THE MUSIC OF TIME” BY A. POWELL**

Abstract. The article deals with musical techniques used by the author for various artistic purposes. Sound and music motives are expressed in the structure of the cycle, in the imagery and sense component of novels. Significant is the motive of silence, especially important in the «war trilogy» of the cycle. Similar techniques allow Powell to create a unique literary work that embodies the concept of time on the border of several arts. Music of time in the cycle is a reflection of the philosophical concept, which A. Powell adhered to throughout the work on novels.

Keywords: intermediality, music, counterpoint, leitmotif, variations cycle.

Диалог искусств и связанная с ним необходимость понимания механизмов подобного синтеза вызвали интерес исследователей к категории интермедialности. «В узком смысле интермедialность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств. В более широком смысле интермедialность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры)» [3, с. 8].

Интермедialность является особым типом внутритекстовых отношений и взаимосвязей, которые образуются в художественном произведении и основываются на взаимодействии различных видов искусств. Подобный синтез стал

возможен с возникновением совершенно нового качества интеллекта. Открытия в науке и эксперименты в искусстве XX века позволили авторам более свободно обращаться с художественными средствами. По замечанию А.А. Стрельниковой, «в то же время невербальный язык становится мощным выразительным средством, которое не только компенсирует и проясняет недосказанное, но и создаёт некую художественную реальность, сила воздействия которой на читателя – и особенно на зрителя – очень велика» [5, с. 60]. Потому естественным является обращение литературы к музыке. Благодаря синестезии, открылись новые возможности для взаимодействия искусств и дальнейшего развития этих отношений. «Художники начинают слышать музыку живописного пространства, музыканты видеть цвета рождающихся звуков или их пластическое выражение», – замечает А. Бобылева и намечает два пути развития подобной тенденции. Один из них – обогащение языка нескольких видов искусства, другой – стремление к синтезу нескольких видов искусств в одном произведении [3, с. 10]. В XX веке доминирует второй путь, то есть осознанное обращение авторов к синтезу.

Э. Поуэлл, (Anthony Powell (1905-2000), английский романист, в 12-томном цикле «Танец под музыку времени» (*Dance to the Music of Time*) обнаруживает тяготение к синтезу искусств. Цикл Э. Поуэлла музыкален по своей структуре, что соответствует авторской концепции времени, связывающей двенадцать романов в единое целое. Романы объединяются в трилогии. Сам Поуэлл признавался в интер-

вью, что в начале работы над циклом не предполагал подобного деления: «Лишь в середине работы я понял, что должен сделать, по крайней мере, три романа о войне. Уже были написаны шесть романов, и казалось очевидным создать ещё три для заключения. Мне показалось это хорошей мыслью, поэтому я сознательно написал их, чтобы создать аккуратные двенадцать томов. Но должен признать, что в 1915 году я не предполагал, что их будет ровно двенадцать» [7].

Деление двенадцати романов на четыре трилогии соответствует музыкальной форме произведения, а именно – симфонии. Первая трилогия соотносится с сонатной формой. В ней контраст между двумя героями, Дженкинсом и Уидмерпулом, выражается в структурном построении и последовательности сюжетных линий. В музыкальной форме это выражается с помощью частей: экспозиции, разработки и репризы. Вторая трилогия представляет собой тему с вариациями, значительное место в ней занимает мотив брака. Темой в данном случае является брак Дженкинса, вариациями – создание семьи другими героями цикла, в том числе и Уидмерпулом. Третья часть выполнена в форме скерцо маршевого типа и олицетворяет пляску смерти во время войны. Четвёртая часть является воплощением коды, она содержит мотивы тоски и прощания с жизнью. В этой трилогии музыка времени приближается к тишине. Подобная интерпретация музыкальной структуры приобретает несколько мистическое значение и связывает Поуэлла с модернистами.

Замысел Поуэлла – создать музыку своего времени – воплощается не

только в структуре произведения, но, в большей мере, в содержании. Прозу Поуэлла нельзя назвать ритмизированной в классическом понимании, но элементы ритма в цикле присутствуют. Повествование ведётся от лица рассказчика – Дженкинса – в настоящем времени. Именно с его точки зрения читатель воспринимает происходящие события. Весь цикл романов – это воспоминание Дженкинса о своей жизни. При приближении повествования к настоящему времени отрезки этих воспоминаний становятся меньше, а фразы – короче. Первая трилогия демонстрирует формирование характера героя, его попытки найти самостоятельное место в жизни. Потому в этих романах можно заметить усложнённый стиль повествования. Последующие трилогии – это рассказ взрослого человека, сконцентрированного в большей степени на окружающем его мире, нежели на себе, потому в тексте преобладают более короткие и энергичные фразы. Исследователь творчества Поуэлла Б. Бергонци трактует это следующим образом: «Возможно, что по мере приближения повествования к той временной точке, с которой Дженкинс рассказывает свою историю, отпадает необходимость в тщательном воспроизведении воспоминаний о далёком прошлом» [6, р. 37].

Ритм повествования замедляется с помощью воспоминаний Дженкинса, не относящихся к главной сюжетной линии. Зачастую герой «отвлекается» и тогда минувшее как бы уходит на второй план. Время может замедлиться или вовсе остановиться в этот момент. Подобная «задержка» возникает как сознательно, так и бессознательно. Дженкинс намеренно останавливается

для того, чтобы, например, описать, как он познакомился с тем или иным персонажем. Повествование может вращаться вокруг одной ситуации, с первого взгляда незначительной, но описанной с вниманием к деталям. Например, сцена из романа «Дешёвый рынок» (*A Buyer's Market*, 1952), в которой Барбара Геринг высыпает сахар на голову Уидмерпулу, занимает несколько страниц. Начало сцены – «Почему ты такой кислый сегодня вечером? Нужно тебя немного подсластить» – продолжается описанием того, как девушка поднимает сахарницу, как крупинки падают на голову, застревая в волосах, какое выражение лица при этом у героя и как оценивает эту ситуацию рассказчик. Нарочито замедленное описание этой сцены только усугубляет её абсурдность и комичность.

Поуэлл выработал свой неповторимый стиль, иногда называемый критиками «сухим», но подобная ёмкость повествования воплощается в чётких, как стаккато, диалогах, сжатых конкретных фразах, не усложнённых излишествами. В синтаксисе это можно проследить по множеству скобок и отсутствию большого количества союзов. Стенографический стиль Поуэлла несколько похож на манеру письма Хемингуэя, но по-своему уникален. «Голым контуром очертив цикл «Танец под музыку времени», не передать его колорита, особенно сложных переплетений историй, персонажей, главных и второстепенных, а их насчитывается несколько сотен» [6, р. 18], – замечает Б. Бергонци.

Количество персонажей в цикле действительно велико. Они могут появиться только раз, а потом исчезнуть навсегда или же переходить из рома-

на в роман, участвуя в событиях или возникая только в качестве воспоминания. Прибегает Поуэлл и к технике контрапункта, когда освещает одну и ту же проблему с разных сторон, в различных вариациях и перспективах. Но художественные приёмы, которые использует Поуэлл, скорее ближе всё-таки к танцу под музыку, а не просто к музыке. Танец является графической репрезентацией цикла, отражением действия в романах. Отдельные сюжетные линии сливаются в одну, устремляясь к гармоническому целому. Рисунок танца не меняется, мелодия продолжает звучать, несмотря ни на что. Сотни исполнителей танца, вопреки правилам хореографии, сталкиваются, меняются партнёрами, но не сбиваются с ритма. Танцоры появляются и исчезают самым неожиданным образом, что особенно заметно в ранних романах. В поздних же романах в повествование вмешивается война, старость и смерть, а героям становится всё сложнее вернуться на сцену. Герой-рассказчик становится старше, его беззаботности теперь угрожает сама история. Поуэлл блестяще поддерживает сложную хореографию танца. Все герои и сюжетные линии, которые он сплетал на протяжении долгих лет повествования, в конце цикла сливаются в сложный узор и становятся единым целым.

Использование музыкальных приёмов для характеристики личности героя или отражения его интересов – не новый метод, но в цикле Поуэлла музыка используется как рефрен, проходя через все романы. Музыкальность текста позволяет создать гораздо более полное переживание. Как заметил А. Гир, «Чаще всего, музыка определя-

ет и сюжет, и специфику дискурса» [2, с. 90]/ Музыка времени в цикле – это не просто подражание музыкальной композиции или её типовым формам в литературном тексте, это философская концепция, которой Поуэлл придерживался на протяжении всей работы над циклом. Поуэлл возвращается к классической концепции времени, «в которой седобородый старец с помощью музыки заставляет сменяться времена года» [8, р. 108], меняя, таким образом, судьбы людей. Поуэлл убеждён в том, что время неотделимо от человеческой жизни. Для каждого, кто танцует в его хороводе, оно субъективно, но есть и общее время, которому нет дела до личностных забот и проблем, оно безжалостно, но справедливо.

Музыка может восприниматься как спасение от смерти. В романе «Искусство ратных дел» музыкант Морланд говорит: «О Господи, как бы я хотел отбыть без промедления на Дальний Восток. Готов, как Брамс, тапёрствовать где-нибудь в борделе – играть там опусы самого даже Брамса; кое-что из «Реквиема» очень бы подошло. Но только бы перенестись в Сайгон или Бангкок, оставить позади Лондон и затмение» [4, с. 302]. Музыка в военную пору имеет иной эффект, нежели в мирное время. Грохот военных орудий или звуки налёта теряются в шуме ресторана, когда Дженкинс находится в отпуске и получает недолгую передышку. Но в литературе, как и в музыке, молчание – нечто большее, чем просто отсутствие звука. Внезапная тишина порождает напряжённое ожидание, добавляет остроту и драматизм ситуации. Тишина на войне немыслима, она неестественна и невозможна,

потому подобное затишье кажется только предвестником несчастья. В романе «Искусство ратных дел» внезапное молчание, нарушившее беседу во время ужина, чревато ужасными последствиями. Звук сирен, который почудился героине и в который никто не поверил, оказался вполне реален. Воздушный налёт уносит её жизнь, как и жизни ещё нескольких знакомых рассказчика. Внезапная тишина становится кульминацией и воплощением драматичности момента.

Звуковые и музыкальные мотивы в цикле Э. Поуэлла выполняют различные функции. Отмечены несколько способов, которыми Поуэлл оживляет повествование – использование структуры музыкального произведения в литературе, музыкальные приёмы, такие как контрапункт, вариации и лейтмотив, а также общие отсылки к музыкальной технике, метафоры и сравнения, которые ведут к серьёзным резонансам. Писатель, считавший, что литературе есть чему поучиться у музыки, выстраивает особые взаимоотношения между двумя видами искусства в своём цикле. Герои «Танца под музыку времени» движутся порой сбиваясь с ритма, но не прерывая процесса. Рассказчик Дженкинс наблюдает за этим мистическим действием несколько отстранённо, лишь как на-

блюдатель. Время в цикле становится соучастником автора и со страниц романов слышится музыка Времени.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бобылева А. Театральная утопия А. Аппиа // Аппиа А. Живое искусство. Сб. статей. Сост., пер., коммент. А. Бобылевой. М., 1993.
2. Гир А. Музыка в литературе: Влияние и аналогии // Вестник молодых учёных. Гуманитарные науки. СПб, 1999. №1. С 86-99.
3. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учебное пособие/ Н.С. Бочкарёва, И.А. Табункина, К.В. Загороднева. Пермь: Перм.гос.нац.исслед. ун-т. 2012. 90 с.
4. Поуэлл Э. Поле костей. Искусство ратных дел. М.: Радуга. 1984. 368 с.
5. Стрельникова А.А Семантика цвета в драматургии немецкого экспрессионизма //Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология», 2012. № 6. С. 62-69.
6. Bergonzi B. Anthony Powell. Longman group LTD, Longman House, Burnt Mill, Harlow, Essex, London. 1971
7. Interviewed by Michael Barber. Anthony Powell, The Art of Fiction. No. 68. URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/3475/the-art-of-fiction-no-68-anthony-powell>, (дата обращения 10.04.2014)
8. Morris R.K. The novels of Anthony Powell University of Pittsburg Press-1968, 252 p.

УДК 821.161.1

Карпова А.С.*Московский городской педагогический университет*

ОТРАЖЕНИЕ СЮЖЕТА О ПИГМАЛИОНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ДРУЖИНИНА

Аннотация. В статье раскрываются особенности прозы А.В. Дружинина в свете мифа о Пигмалионе и Галатее. Литература XIX века проявляла особый интерес к этому мифологическому сюжету, тем не менее имя Дружинина в его контексте ещё не исследовалось. Однако литература «второго ряда» всегда отражает важнейшие особенности эпохи, к которым можно отнести и стремление культуры к разработке популярных мифологических моделей. Автор статьи приходит к выводу о том, что в текстах писателя отсылки к мифу о Пигмалионе связаны, главным образом, с социальной проблематикой.

Ключевые слова: А.В. Дружинин, миф, Пигмалион, мифопоэтика.

A. Karpova*Moscow City Teachers' Training University*

THE REFLECTION OF PYGMALION PLOT IN A. DRUZHININ'S WORKS

Abstract. In the article, the features of Druzhinin's prose in the light of the myth about Pygmalion are revealed. The literature of the 19th century showed a particular interest to this mythological plot, nevertheless Druzhinin's name wasn't investigated in its context. However, the «second line» literature always reflects the most important features of an era, to which we can refer the cultural strive to the development of popular mythological models. The authors of the article come to a conclusion that the references to the myth of Pygmalion in writer's texts is associated mainly with social problems.

Keywords: A. Druzhinin, myth, Pygmalion, mythopoetics.

В середине XIX века в русской культуре возникает неподдельный интерес к мифу о Пигмалионе и Галатее: многие писатели в это время обращаются к нему в своих произведениях¹. Актуальность этого мифа обуславливалась тем, что он соприкасался с проблемой творчества и созидательного начала в человеке, построения себя и воспитания «другого», служил призывом оживлять мысль художника, творить, а также выступал посредником между автором и текстом, развивал мысль о важности воспитания не только себя самого, но и окружающих. Поэтому миф о Пигмалионе был особенно востребован литературой тех лет, которая видела свою задачу в том, чтобы пробудить общество, изменить патриархальную модель семейных отношений и показать новые пути сотворчества

© Карпова А.С., 2014.

¹ Основные работы по проблеме функционирования сюжета о Пигмалионе и Галатее в художественном наследии русской литературы середины XIX века: Л.А. Ходанен «Миф в творчестве русских романтиков» [13], Г.П. Козубовской «Середина века: миф и мифопоэтика» [11], А. Молнар «Поэтика романов И.А. Гончарова» [12].

двоих. Проза А.В. Дружинина, писателя «второго ряда», также является одним из ярких тому примеров, к тому же беллетристика нередко острее и явственнее отражает общую тенденцию культуры. В произведениях Дружинина злободневно звучат вопросы, связанные с женской эмансипацией, новыми принципами семейного союза, которые восходят к сюжетам жоржсандовского типа, но несут на себе и отпечаток мифа о Пигмалионе, поскольку персонажами его сочинений нередко оказываются художник или герой с явно выраженным творческим началом, и талантливая молодая женщина.

Современному читателю имя Дружинина знакомо в основном благодаря его переводам и литературно-критическим работам¹. Тем не менее он оставил интересное художественное наследие: повести «Полинька Сакс» (1847), «Рассказ Алексея Дмитрича» (1848), «Лола Монтес» (1848), роман «Жюли» (1849), рассказы «Фрейлейн Вильгельмина» (1848), «Шарлотта Ш-ц. Истинное происшествие» (1849), «Художник» (1848), комедии «Маленький братец» (1849), «Не всякому слуху верь» (1850).

Необходимо отметить особый интерес Дружинина-писателя к области чувств, к жизни семейной и новым веяниям времени в сфере взаимоотношений мужчины и женщины. Литератора волновал вопрос, какое место отведено

женщине в семье. В прозе Дружинина переплетены проблемы творчества и любви, а также показано, как они взаимодействуют в обычной жизни. Всё это писатель художественно реализовал в том числе с помощью мифа о Пигмалионе, который концентрирует в себе важную для той эпохи мысль о самосовершенствовании и о взаимовоспитании. В его художественных текстах всегда есть «приметы» сюжета о Пигмалионе: так, героиня, как правило, оказывается юной, не знающей жизни и не способной принимать её во всей полноте; она нередко напоминает холодную статую, каменное изваяние, которое нужно пробудить; герой активно созидает своё творение в виде молодой спутницы / супруги; подчас именно в созданное им самим «произведение» он и влюбляется. Бывает так, что мужские и женские роли в пигмалионовском «сюжете» у Дружинина меняются – и тогда женщина оказывается творцом.

С каким бы произведением Дружинина читатель ни столкнулся, в каждом фигурирует хорошенькая героиня юных лет. В скором будущем ей предстоит обрести правильное представление о жизни, открыть глаза на мир, благодаря влиянию и воспитанию мужчины.

Так, в повести «Лола Монтес» представлена вольнолюбивая, избалованная воспитанием девушка Лёля, которую родители хотят выгодно выдать замуж. Вот как говорит о Лёле выбранный её родителями жених: «Если б вы были женщиною... – я бы оставил вас. Но вы ребёнок, ребёнок избалованный, ребёнок, к которому я привязался до безумия» [4: с. 12]. В романе «Жюли» Юленька Ланицкая – настоящее дитя,

¹ В последние десятилетия появились значимые работы о творчестве А.В. Дружинина: Б.Ф. Егоров [9], О.Б. Кафанова [10]. Л.И. Шевцова-Щеблыкина [14] посвятила фундаментальный труд критической деятельности писателя, а Н.Б. Алдонина [1] составила наиболее обширную всеобъемлющую работу о Дружинине, содержащую в себе материалы для его научной биографии.

у которого «привычки её и манеры сохраняли очаровательную и неподдельную грацию детского возраста» [3: с. 78]. Своим знакомым мужчинам она напоминала произведение искусства, что в высшей степени примечательно в свете мифа о Пигмалионе: «с каждого её движения, с каждой её позы можно было написать картину, конечно не античную, но в высшей степени грациозную» [3, с. 133]. Схожая ситуация представлена в рассказе «Шарлотта Ш-ц. Истинное происшествие», где главная героиня с самого детства была «идолом своего семейства» [8, с. 289], и в рассказе «Художник», где показана «живая, миленькая девочка» семнадцатилетнего возраста. Такова и Ольга из рассказа «Фрейлейн Вильгельмина», чья ребяческая «бойкость светилась в каждом ... движении» [7, с. 109]. И, как ни странно, даже Костя из повести «Рассказ Алексея Дмитрича» – «(его тоже приходится причислять к героиням)» [3, с. 163] – со свой тонкой душевной организацией и непреодолимой нежностью к цветам также может быть отнесен к этому парадигматическому ряду.

Детскость героини согласуется у Дружинина с мыслью о схожести любой женщины с ребёнком до момента вступления её в брак: «Согласие, гармония, веселье – это воздух для ребёнка, и если вокруг него нет этих атрибутов, ребёнку дела нет, отчего это происходит; он возмущается против всех и каждого, не добиваясь до того, кто нарушает гармонии... Оттого-то и большая часть браков несчастны, – женщины те же дети, и для брака богатство есть залог согласия» [6, с. 223]. Героини Дружинина – это частный случай общей закономерности жизни.

По мнению писателя, каждой из них предстоит как развиться самой, так и воспитать любимого ею человека (иногда после того, как она сама достигнет определённых личностных высот). Женщина у Дружинина способна превзойти по силе духа мужчину, готова быть самоотверженной, в то время как «в горести мужчина может на время сделаться женщиной, даже ребёнком» [6, с. 223]. Как правило, таких высот героиня достигает после своего пробуждения / оживления.

Так, Полинька Сакс из одноименной повести была по-детски чутка, её характер не сформировался вполне, но супруг приложил немало усилий, чтобы «оживить» свою «статуэтку». Внешне Полинька, как и многие другие героини Дружинина, напоминала юное дитя: «Отличительная черта Полинькиной красоты – это её детская миловидность. Верхняя её губка далеко отстаёт от нижней: красота ребяческая, а не женская...» [2, с. 7]. Детскость – свидетельство внутреннего сна, но также и чистоты, и способности к пробуждению. Константин Сакс желал превратить супругу в «живую» женщину, у которой есть на всё своё зрелое суждение: «И вот уже год, как я бьюсь изо всех сил, чтоб оживить эту миленькую статуэтку!» [2, с. 8]. Здесь отголосок сюжета о Пигмалионе отражается в мотиве статуарности героини. Однако есть явная ирония, хотя и очень мягкая: статуя снижена до своего маленького подобия.

Таким образом, в прозе Дружинина содержится мысль о необходимости пробуждения героини, о неизбежной перестройке её детской сущности в женскую рассудительность и даже мудрость. Рождение женщины из де-

вушки-ребёнка подчёркнуто с помощью знаков мифа о Пигмалионе. Но не только.

Почти каждая из юных героинь Дружинина так или иначе несёт не себе отпечаток романов Жорж Санд, где женщина была поставлена на особый пьедестал. У Дружинина в романе «Жюли» героиня, сильно любящая своего мужа, уже «курит, водку пьёт, скачет верхом! А что хуже всего, ленива... просто чертёнок» [3, с. 8]. В «Полиньке Сакс» сам муж приносил для чтения супруге книги Жорж Санд. И Лёля хорошо скачет верхом, к тому же выше всего ценит свободу: «...я с досады могла влюбиться в кого-нибудь из них... единственно затем, чтобы погубить себя не по чужой, а *по своей воле*» [4: с. 5]. Таким образом, мотивы романов Жорж Санд в немалой степени объединяются с сюжетными элементами мифа о Пигмалионе в своей функциональности: они вместе служат идее просвещения и пробуждения женщины.

Важным моментом в творчестве Дружинина является тот факт, что сюжет о Пигмалионе обретает совершенно необыкновенный ракурс: в его произведениях не только жена развивается и просвещается мужем, но и муж оживляется и оживотворяется женой.

Ярким примером тому является рассказ «Шарлотта Ш-ц. Истинное происшествие», где юная героиня, как «настоящая Беатриче немецкого Данте, с великими надеждами предалась своей страсти с полным самозабвением, с самоотвержением, которое доходило до высокой поэзии» [8, с. 291]. В итоге ей пришлось даже пойти на самоубийство, одержимой мечтой жи-

вить собственного мужа и исцелить его от апатии по причине литературных провалов: «Чем больше думала Шарлотта о положении Гейнриха, тем более убеждалась она, что её смерть одна может возбудить его к жизни» [8, с. 306]. Писатель вложил в уста своей героини близкую для него идею о взаимном созидании: «Будем оживать, укреплять и ободрять друг друга; взявшись за руки опираясь один на другого, мы можем пройти далеко» [8, с. 296]. К сожалению, её жертва была напрасной, Гейнриху так и не удалось ожить, и своей любовью он не смог радовать и оживать свою супругу. Она же, покончив с собой, стала «бледная, холодная и прекрасная, как мраморная статуя» [8, с. 311] – так сюжет о Пигмалионе получил обратный вектор.

Женщина, которая возлагает на себя функции Пигмалиона по отношению к своему избраннику (мужу, отцу, спутнику), у Дружинина всегда самоотверженна и порой несчастна. Такова Лола Монтес, решившая выйти замуж не по собственной воле, а ради выгоды родственников и спасения от дуэли родного брата, не зная жестокой правды, что это был продуманный семейный стовор, обман. Такова Вера Николаевна, находящаяся под гнётом мачехи и обладающая умением оживать любимого отца, лишь только находясь с ним рядом. Она отреклась от личного счастья только потому, что он скучал в её отсутствие. Но, к сожалению, жертвенность и здесь не оправдалась: отец стал поддерживать свою жену, а Вера уже принесла «себя на жертву, чтоб поддержать на время дряхлую развалину, которая не ценит её жертвы...» [4, с. 286]. В самоотверженности преуспела и героиня рома-

на «Жюли», отрекающаяся от богатой жизни в пользу спокойствия мужа, с целью семейного счастья за городом. Схожую мысль Дружинин проводит в комедии «Не всякому слуху верь»: «обязанность женщины терпеливо переносить огорчения» [5, с. 64]¹.

Акцентируя жертвенность своих героинь, Дружинин констатировал, с одной стороны, существующее в обществе главенство мужчины, с другой – подчеркнул недооцененную созидательную роль женщины. Писатель сопереживает своим героиням и восхищён ими: «Я не хотел остановиться на мысли, что и в бесплодном самопожертвовании женщины есть своя святая, высокая заслуга – это поддержание веры в возможность чистейших побуждений на земле...» [6, с. 300].

Наиболее ярко сюжет о Пигмалионе отразился в рассказе Дружинина «Художник», в котором есть немало общего с романом «Обрыв». Последний задумывался И.А. Гончаровым как книга о художнике и должен был называться «Художник». Оба героя – Райский у Гончарова и Корсовский у Дружинина – творцы: первый хочет реализовать себя как скульптор, второй – как живописец. И в «Обрыве», и в «Художнике» поставлен вопрос о взаимоотношении творца с результатом собственного труда – творением. Герой рассказа Дружинина Корсовский ищет себя на творческом поприще, стремится оживить в себе творческую фанта-

зию, как и Райский, который говорил о подобии данного процесса созиданию каждым отдельным человеком собственной статуи. В «Обрыве» Гончарова и в романе Дружинина «Жюли» выражена близкая для обоих писателей идея житнетворчества: «А твой образ жизни ни дать ни взять картины твоей работы» [3, с. 61].

Рассказ Дружинина «Фрейлейн Вильгельмина» и роман «Жюли» также представляют особый интерес в свете мифа о Пигмалионе и соотносённости с романом Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Эти тексты объединяет сквозной персонаж – доктор Армгольд, во многом напоминающий своим аскетичным образом жизни Рахметова: «Суровое и бедное убранство и жёсткая мебель, груды книг без переплета и посреди них дорогие физические и медицинские аппараты, – всё это придавало комнате вид очень оригинальный и угрюмый» [3, с. 58]. Доктор обладал неправильными угрюмыми чертами лица, что делали его сродни «хладнокровному философу» [3, с. 58]. Тем не менее, герой Дружинина ещё не Рахметов, не желающий поддаваться чувствам, он влюбляется в Жюли, которая становится для него, как Галатея для Пигмалиона, источником вдохновения и хорошим другом. Он немало способствует созданию её семейного счастья и рад этому. Армгольд – явный предшественник Рахметова, аскет, только пока избегающий людей, не желающий активно действовать ради многих (он созидает счастье только одной Жюли): «Я служил, лечил людей, писал – ... а между тем мне было тошно и служить, и лечить, и писать... мне пришла пустая фантазия, что мне и тесно, и тяжело, что вокруг

¹ В этой пьесе и в «Маленьком братце» обнаруживается связь с романами И.А. Гончарова: характеры Льва Никитича Запольского и Павла Александровича Старосельского родственны гончаровскому Петру Адуеву. Оба героя Дружинина – старшие братья, выступающие в роли наставников по отношению к своим младшим братьям.

меня горы несправедливостей...» [7, с. 117]. Так, в творчестве Дружинина обнаруживаются значимые связи с прозой Гончарова и Чернышевского, чьё творчество и даже собственная жизнь (в особенности, у последнего) в той или иной мере содержали в себе элементы мифа о Пигмалионе.

Итак, сюжет о Пигмалионе служил в прозе Дружинина художественным проводником идеи о необходимости эмансипации женщины и общества, о ценности воспитания супругами друг друга, ведь именно «в сердце влюблённого человека происходит иногда удивительная эволюция» [7, с. 125], то есть тесно связан с актуальными для середины XIX века вопросами социального и семейного переустройства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алдонина Н.Б. А.В. Дружинин (1824–1864): Малоизученные проблемы жизни и творчества: Монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2005. 532 с.
2. Дружинин А.В. Повести. Дневник / Под ред. Б.Ф. Егорова, В.А. Жданова. М.: Наука, 1986. 511 с. Сер. «Литературные памятники».
3. Дружинин А.В. Жюли // Современник. 1848. № 1. С. 5–164.
4. Дружинин А.В. Лола Монтес // Иллюстрированный альманах. СПб., 1848. С. 1–27.
5. Дружинин А.В. Не всякому слуху верь // Современник. 1850. № 11. С. 61–96.
6. Дружинин А.В. Рассказ Алексея Дмитрича // Современник. 1848. № 2. С. 209–304.
7. Дружинин А.В. Фрейлейн Вильгельмина // Современник. 1848. № 6. С. 103–158.
8. Дружинин А.В. Шарлотта Ш-ц. Истинное происшествие // Современник. 1849. № 12. С. 287–312.
9. Егоров Б. Проза А.В. Дружинина // Дружинин А.В. Полинёк Сакс. Дневник. М., 1989. С. 5–22.
10. Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX века: (Мифы и реальность): 1830-1860 гг. / Отв. ред. Ю.Д. Левин. Томск.: Томский гос. пед. ун-т, 1998. 410 с.
11. Козубовская Г.П. Середина века миф и мифопоэтика. – Барнаул: БГПУ, 2008. – 273 с.
12. Молнар А. Поэтика романов И.А. Гончарова. М.: Спутник+, 2004. 157 с.
13. Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. 320 с.
14. Шевцова-Щеблыкина Л.И. Литературно-критическая деятельность А.В. Дружинина в 40-50-е годы XIX века. М., 2001. 243 с.

УДК 821.161.1–1 Соловьёв С.М.

Кошкина С.Н.

Московский государственный областной университет

**«ИМПРЕССИОНИЗМ АВТОРА В ЦИКЛАХ СТИХОВ
С.М. СОЛОВЬЁВА «МАСЛИНА ГАЛИЛЕИ» И «ЗОЛОТАЯ СМЕРТЬ»**

Аннотация Статья посвящена двум лирическим циклам поэта-младосимволиста С.М. Соловьёва – «Маслина Галилеи» и «Золотая смерть» из сборника «Цветы и ладан» (1907). В статье подробно анализируется образная система стихотворений и доказывается, что символическое содержание в лирике Сергея Соловьёва выражено в подчёркнуто импрессионистическом стиле. Импрессионистические особенности проявляются у поэта в его особом лирическом переживании текстов Священного писания и живописных картин природы, хранящих духовную энергию Творца.

Ключевые слова: впечатление, эмоциональный фон, композиция, символ, свет, Бог, храм, одухотворённость, природа, красота, импрессионистический стиль.

S. Koshkina

Moscow State Regional University

**IMPRESSIONISM OF THE AUTHOR IN THE SERIES OF POEMS
BY S. SOLOVYOV «THE OLIVE TREE GALILEE» AND «GOLDEN DEATH»**

Abstract. The article is devoted to two lyrical cycles of poet and young symbolist, S. Solovyov, «The Olive tree Galilee» and «Golden death» from the collection «Flowers and incense» (1907). The article analyzes in detail imagery poems and it is proved that the symbolic meaning in the lyrics of Sergei Solovyov was emphatically expressed in impressionistic style. Impressionistic features appear in the poet's special lyrical experience of the Scriptures and of paintings of nature that keep the spiritual energy of the Creator.

Keywords: the impression, emotional background, composition, character, light, God, the Church, spirituality, nature, beauty, impressionistic style.

К концу XIX века в русской поэзии усиливается импрессионистическое начало, которое ранее имело место, но не выдвигалось как последовательная программа, скажем, в лирике Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, Я.П. Полонского, К.К. Случевского. Л.А. Смирнова объясняет это стремлением поэтов и писателей порубежной эпохи к открытию «дотоле не освоенного пути к совершенному бытию» [4, с. 21]. По мнению исследовательницы, «всюду проявилась жажда предугадать поступь мира, выразительные формы и краски для запечатления его движения» [4, с. 21]. Задача данной статьи – проследить, как импрессионистические черты проявились в творчестве поэта-младосимволиста С.М. Соловьёва – в циклах стихов «Маслина Галилеи» и «Золотая смерть», включённых в книгу «Цветы и ладан» (1907).

Импрессионизм характеризуется выражением конкретных, частных впечатлений и чувств отдельным, индивидуально обособленным, творчески одарённым человеком, изображением жизни людей и природы в мгновенных, переходных состояниях, вниманием к едва заметным штрихам, полутонам, неуловимым оттенкам. Все эти особенности ярко проявляются в первом цикле книги «Цветы и ладан» – «Маслина Галилеи». Остановимся на стихотворении «Видение святого Бернарда». Оно начинается с описания природы, которую монах видит в окне. Вместе со спящим панорамное видение становится достоянием лирического героя. Его внимательный взгляд задерживается и на «тонких кустиках», растущих неподалёку, и на «уходящих в даль горах». Природа в стихотворении не статична, она полна жизни, показана в движении, в непрерывно меняющихся состояниях: «На окне раздёрнуты шторы. / Тонкие кустики гнутся. / Белей и белей / Вдаль уходящие горы. / Полей / Зелёные полосы выются» [6, с. 26]. С ветхозаветных времён горы – символ Бога-Отца, обитель Бога. С каждой минутой, с каждой секундой нарастает их насыщенность светом («белей и белей»). Белый цвет – цвет чистоты, радостного ожидания Богородицы. Монах не знает о её скором появлении, а лирический герой знает, предчувствует, благоговееет перед этим событием. Для него важно задержать мгновение, показать те малейшие проявления природного мира, которые предшествовали появлению Божьей Матери: «Догорающий луч скользнул, / Задрожав на оконной раме. / Он последний раз блеснул, / Осветив окрестность с горами» [6, с. 26].

Образы солнечного луча, как символа Святого духа, гор как символа Бога, наполняют всё вокруг атмосферой торжественности, благоговейного волнения. Лирический герой трепещет: он вот-вот увидит Чудо. Его чувство сродни дрожащему на оконной раме лучу.

Божья Матерь предстаёт в стихотворении неземной, воздушной. Для создания её святого образа С.М. Соловьёв применяет лаконичные краски, едва заметны несколькими штрихами обозначенные очертания: «Легки одежды воскрылия...»; «Тихо став пред святым, / С лаской Она глядела. / Одежды – легки как дым – Её овеяли тело» [6, с. 26, 27]. В то же время образ Пречистой необыкновенно живой. Глаголы несовершенного вида говорят о неиссякаемом движении: «Незабудки в Ее глазах / Сияли под тенью ресницы»; «На Ее голове золотой / Трепетал и светился круг»; «Голубыми струями текли, / Расплывались одежды складки» [6, с. 26, 27]. Богородица исчезает так же быстро, как и появляется: «А Она отплыла лёгкой тенью / Ускользящей» [6, с. 27]. Для поэта важно запечатлеть мгновение Её чудесного появления.

В.А. Скрипкина писала, что в каждом стихотворении цикла «Маслина Галилеи» «рассказ ведётся не сторонним наблюдателем о событиях и картинах, которые он видит, а всегда от первого лица. Отсюда многоголосие и многомерность и одновременно необычайная живость, приближение давних дел и переживаний к современности. Соловьёву прекрасно удаётся создать иллюзию соучастия, сопричастности прошедшему. Различные ипостаси лирического героя по-

разному расцветивают предмет описания и в то же время объединяют всё в едином мире души» [3, с. 97].

Вполне определённо проявлены импрессионистические черты в стихотворении «Вечера». В нём поэт повествует от лица Иоанна Богослова о прощальной трапезе Господа с апостолами. Автор и сам погружается в вечность, становится участником последнего вечера Христа перед ночным арестом: поэт всё видит, остро чувствует, переживает несовершенство мира, в котором возможно предательство Бога, Его казнь и одновременно величие Его подвига, тайну Его необъяснимой милости. Стихотворение наполнено атмосферой тревоги и тайны: «Окружённый толпой, на одре / Он в таинственной думе лежал. / Догорая, светильник дрожал... / Ночь была на дворе» [6, с. 22]. Ночь скрывает зримый образ Христа. Апостол лишь осязает Спасителя, находясь рядом с ним: «Я, прильнув к Его груди, спросил: / Кто предаст Тебя, Господи, кто? / И прильнув к Его груди, я креп. / Синий сумрак гляделся в окно. / Он мне подал вино / И разломленный хлеб» [6, с. 22]. После известия о предательстве чувство близкой опасности нарастает, усиливается. Тревожное состояние передают непроглядная темнота ночи, неизвестность, недосказанность, смутные, тяжёлые предчувствия. Постепенно волнение охватывает всех учеников. И хоть они идут «по знакомым садам» за своим Учителем, прежнего спокойствия уже нет: «Смутный шёпот ходил по рядам...» [6, с. 22]. В конце этой строки стоит многоточие: путь Спасителя и апостолов автором приостановлен на этом печальном отрезке. Ощущение грядущей тайны достигает

кульминации. Весь текст завершается строкой, которой заканчивалось первое четверостишие: «Ночь была на дворе». В финале образ ночи – не просто время суток, но символ вероломства, распятия Христа, тьмы и неверия людей.

Стихотворение «Родные страны» соткано из различных ощущений: зрительных, слуховых, осязательных, – полунамёков, получувств. Взгляд лирического героя устремлён в небо, к «блаженным долам», туда, где «бледных фиалок луга, / Дымные сосны, / Янтарные смолы, / В горних пределах снега» [6, с. 28]. Лирический герой называет эти страны «родными», к ним стремится, по ним тоскует его душа и души многих поколений: «О, этих стран неподвижные блески! / Вечно взлетают к вам грёзы земли» [6, с. 28]. Он видит красоту этих райских стран: их великолепие сродни красоте обычной земной природы с её лесами, полями, горами: «Тонут в лазури торжественных лилий, / Девственных, стройных и белых, леса» [6, с. 28]. И в то же время это «блаженные доли», – они озарены божественным светом, проникнуты незримым присутствием Творца: «Нежные розы – закатные *светы!*»; «Всех лучезарные *светы* залили...»; «О, этих стран неподвижные *блески!*» [6, с. 28]. «Блаженные доли» – это святое жилище Бога. Отсюда воздушность, лёгкость и в то же время торжественность в их изображении: «Остров. Закат. Шелестящие ласки. / Юноши в девах лобзают сестёр. / Волны кудрей, / Золотые повязки... / Ангел над ними крыла распростёр» [6, с. 28]. Все персонажи изображены в движении, исполнены живого дара любви. Для поэта важно показать полноту и радость райского состояния душ: «Любят, сго-

рают, восторги взаимны. / Бледные руки, скользящие сны» [6, с. 28].

Но следующая строка меняет эмоциональный настрой стихотворения: «Гимны Христу, непостижные гимны!» [6, с. 28]. Всё-таки «блаженные доли» являются недостижимыми для человека. Лирический герой, понимая это, грустит. Он снова оказывается на земле, глядит на небо, с молитвой обращается к звёздам: «Звёзды. Моления. Шёпот волны» [6, с. 28]. Последняя строка перекликается с знаменитым «Шёпот, робкое дыханье» (1850) А.А. Фета. Лирический герой С.М. Соловьёва видит приметы утраченного рая, божественную красоту и в обычной земной природе. В стихах цикла она одухотворена, исполнена глубочайшего смысла, выступает храмом Божиим на земле.

Название первого сборника – «Цветы и ладан» объединяет предмет изображения и его внутренний смысл, в нём символически обозначены «... красота мира (цветы) и понимание её как Божьего создания, неразрывно связанного на века в человеческом сознании» [3, с. 95]. Выразительно иллюстрирует это стихотворение «Вечерняя молитва». Оно наполнено чувствами благоговения, трепета, восхищения, одухотворённой надежды лирического героя во время вечерней молитвы: «И я стою перед развёрстым раем, / Где скорби все навек разрешены. / Стою один, / Овеян и лобзаем / Незримыми крылами тишины»; «Как чувства все таинственно окрепли! / Господь! Господь! к тебе зовёт слуга: / Огонь любви в моей душе затепли!» [6, с. 34]. Герой молится в храме природы. Его слово содержит окказиональные эпитеты, символические образы, в которых проступают импрессионистиче-

ские особенности. В «голубом атласе» неба поэт видит «взор лазурных серафимских глаз», вершины елей сравнивает с крестами: «недвижны ели, в небо поднимая / Ряды вершин – подобия креста» [6, с. 33]; зарю соотносит с алтарём: «И, небесам таинственно внимая, / Перед зари зажжённым алтарём, / Лежит земля, безлюдная, немая» [6, с. 33]. Картины природы в этом и в других стихотворениях С.М. Соловьёва часто озарены светом, имеющим неземное, божественное происхождение: «Окрашена вечерним янтарём / Эмаль небес за белыми стволами / Над тишиной передвечерних дрём / Закатный храм поёт колоколами, / И гаснет там, за синею чертой, / Последний раз сверкнувши куполами» [6, с. 33].

Многие образы С.М. Соловьёва вдохновлены современниками: В.С. Соловьёвым, К.Д. Бальмонтом, А. Блоком, А. Белым. В.Т. Захарова писала, что в новом импрессионистическом мышлении «сказалась соловьёвская идея красоты как одной из основных идей всеединства» [2, 99]. Философ утверждал: «<...> Вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через своё просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты... красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» [5, с. 76]. В такой соотнесённости этического и эстетического начал мира, по мнению исследовательницы, он воспринимал и назначение искусства, считая, что «поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, но только по-своему, только своею красотой и ничем другим» [5, с. 321].

В предисловии к «Цветам и ладану» С.М. Соловьёв писал: «Из *чувственно-го* материала *впечатлений* художник создает нематериальную действительность; призрачную реальность материи он преобразует в подлинную реальность красоты. Красота мыслима только при наличности природы, исходя от нее и ведая только ее» [6, 8].

Второй цикл стихотворений поэта «Золотая смерть» посвящён осенней природе. Эпитет «золотая» в названии, с одной стороны, свидетельствует о царственной, величественной красоте осени (эпиграфом служат строчки из стихотворения А.С. Пушкина «Осень» (1833): «В багрец и золото одетые леса»), – а с другой – указывает на просветлённые, озарённые божественным светом картины природы, увядающей в своей материальности, но бессмертной в своём духовном совершенстве.

О. Павел Флоренский писал, что «золото относится к духовному золоту – преднебесному свету Божьему» [7, с. 124]. В цикле «Золотая смерть» очень много импрессионистически ярких, просветлённых пейзажных зарисовок. Например, в первом стихотворении «Гимн осени» поэт прославляет осень, любит её красотой: «В *переливах* изумруда / *Блещет*, зыбко рябь струя, / Гладь расплавленного пруда – / Голубая чешуя» [6, с. 39]. Жизнь природы предстаёт в мгновенных, переходных состояниях: «Ветер дунет. Воду тронет, / Пошевелит стрекозу. / *Золотистую* уронит, / Грустно, дерево – слезу» [6, с. 39]. Опадающие на зиму листья рождают в душе лирического героя гармоничное чувство спокойного приятия смены времён: «Небывалою усладой / Полон я. Не шелестя, / Пролетай и в волны падай, / Лист – отцветшее

дитя!» [6, с. 39]. Осень неизбежна, без неё невозможен приход весны: «В этом кротком *позлащенье*, / В вешем шорохе листвы, / Извещенье возвращенья / Жаркой майской синевы» [6, с. 40]. Образ осени у С.М. Соловьёва не несёт в себе ощущения грустной безысходности. Озаренные светом картины природы, («молитвенная земля», «кроткое позлащенье») свидетельствуют о незримом присутствии благодатного начала в мире.

Ярким, солнечным настроением пронизано стихотворение «Рябина». Взгляд лирического героя обращён к небу: «*Солнце блестит* на заржавленном жёлобе / Утро – морознее; даль – необъятней / В небе безоблачном белые голуби / Вьются над ветхой моей голубятней» [6, с. 40]. Летящие голуби обновляют в душе героя чувство свободы. Его восхищает их «вольный полёт»: «*Ярко, светло*, и свободнее дышится, / О, этот вольный полет голубиный!» [6, с. 42]. Наряду с образом голубей – символом Святого духа, появляется и образ растения, рябины. Он является центральным (вынесен в название стихотворения) и несёт в себе символическое значение. В статье «Красота в природе» (1889) философ Владимир Соловьёв писал, что «растение есть первое действительное и живое воплощение небесного начала на земле...» [5, с. 56]. Вслед за дядей-философом С.М. Соловьёв запечатлел в рябине два начала, земное и небесное: «В небе далёком, холодном колышутся / Красные кисти созревшей рябины» [6, с. 42]. После этих строк эмоциональный настрой стихотворения меняется. Лирический герой понимает, что в отличие от дерева, не может прикоснуться к небу, к Богу. Отсюда эпитеты,

характеризующие небо, – «холодное», «далёкое», и ощущение себя «невольником мира».

В этом и во многих других стихотворениях С.М. Соловьева нет сюжета (импрессионистическая особенность). Пейзаж – это повод сказать о главном, выразить душу. Так, в стихотворении «У пруда» встреча с девушкой на лоне осенней природы наполняет душу героя чувством «священной прощальности». Стихотворение соткано из мгновений, которые поэт удерживает в слове: «Дорогу преградя, с берёзы ветка свисла, / В осенней золотой парче. / Ты шла; и зыблилось, и пело коромысло / На девственном плече» [6, с. 47]. К зрительному образу примешивается звук: «пело коромысло», что делает картину более полной, живой. Особой красотой пленяет пруд: «Вот пруд заискрился, и золотой, и синий, / Волнами жидкого свинца. / Коснулся тихий луч, скользнувши по рябине, / До твоего лица» [6, с. 47]. Картина природы пронизана светом. Скользящий по лицу луч, «девственное плечо» говорят о чистоте, невинности девушки. Её красота (и внешняя, и внутренняя) соединяется с красотой окружающей природы. В душе лирического героя этот моментальный портрет рождает трогательные, светлые чувства. Важно запечатлеть этот миг, потому что он никогда больше не повторится: «И для меня слились в священную прощальность / И ты, и облетевший лес, / И переливы струй, и голубая дальность / Безоблачных небес» [6, с. 47]. Сосредоточенность на мотиве утраты не приводит героя к отчаянию, грустной потери. К слову «прощальность» поэт подбирает эпитет «священная» (святость, покорность Божьей воле).

Отрадно, что эта встреча у пруда не забылась, приобрела ореол вечности – она воплощена в слове.

В цикле «Золотая смерть», однако, встречаются не только стихотворения яркие, озарённые светом, но и мрачные, рождающие чувства тоски, тревоги. Однако и в них есть надежда. Примером может служить стихотворение «Последняя роза». В первой публикации оно называлось просто «Роза». В нём С.М. Соловьёв нарисовал безрадостные картины умирающей осенней природы: «Чахлый кустарник, без устали зыблемый... / Гибель предчувствуя, стонут дубравы, / Стонут, взывают: погibli, погibli мы! / В тусклом сиянии – серые травы» [6, с. 43]. Повторяющиеся однокоренные слова «гибель», «погibli» усиливают ощущение безысходности. Следующее четверостишие наполняет картину хаосом: «Носятся дымные тучи несметные, / Саваном призрачным месяц облекши» [6, с. 47]. Тучи, к которым поэт подбирает эпитеты «дымные» (серые, мрачные), «несметные» (неисчислимы в своём множестве) закрывают саваном месяц. Саван (погребальное покрывало) скрывает свет. Кажется, что жизнь остановилась, что впереди только смерть. Но в стихотворении появляется образ розы: «Ночью холодною роза последняя / Дышит и слушает ветер осенний» [6, с. 47]. Она выступает здесь символом любви, красоты, жизни, которые способны противостоять смерти. Роза особенно трогательно смотрится на фоне тьмы и холода ночи. Приём олицетворения: «дышит», «слушает» позволяет сделать этот образ удивительно живым. Важную смысловую нагрузку в стихотворении несёт и эпитет «последняя». Не

случайно С.М. Соловьёв выносит его в название. Этот эпитет придает образу розы особую трогательность и значимость. Пройдёт день, другой, она осыплется, поэтому для поэта важно задержать мгновение и запечатлеть её красоту.

И.Ф. Анненский, относивший собственное творчество к «новейшей поэзии» рубежа веков, в «Книге отражений» писал: «У предтеч нашего стиха и нашего я» «природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идиолом»; тогда как – «наш стих» «идёт уже от бесспоротно-сознанного стремления символически стать самой природой» [1, с. 303]. Эта особенность отразилась в стихотворении С. Соловьёва «Печаль». С самых первых строк лирический герой испытывает чувства муки, тоски: «Истомился я долгою мукой» [6, с. 46]. Но он находится среди красоты осенней природы и уже в следующей строке признаётся, что «душа не вконец сожжена». Природа способна дарить успокоение герою, она близка его душе: «Убаюкай меня, убаюкай, / Голубых вечеров тишина!»; «Я тихонько иду по оврагу, / И с лазурью роднится душа» [6, с. 46]. Важно отметить, что не только лирический герой способен откликаться на малейшие проявления жизни природы, но и сама природа отвечает взаимным расположением: «Под ногами от каждого шага *просыпаются* листья, шурша» [6, с. 46]. В последнем четверостишии эмоциональный фон стихотворения меняется: вместо волнения, тоски герой испытывает спокойствие и смирение. Ему не нужно «весеннего счастья» – такого мимолётного, непостоянного. Он готов «с покорностью» встретить «ве-

чер», «стать самой природой», «чтоб в безмолвье опавшего сада, / Как заря, на заре, умереть» [6, с. 46].

Мысль о неразрывной связи человека и природы в лирике С.М. Соловьёва пронизывает и более позднюю его книгу стихов «Апрель» (1910). Так, в стихотворении «Весенний ливень, ливень ранний...» лирический герой, созерцая красоту весенней природы, испытывает небывалый душевный подъём, вместе с ним радуется и обновленная после долгой зимы природа: «Какая *нега* в ветке каждой! / Как все до малого стебля, / О как *одной* любовной жаждой / Трепещут *люди* и *земля!*» [6, с. 173]. В стихотворении «Присев на ветхое крыльцо» природный мир предстаёт адресатом лирического восклицания: «Земля, земля! *Союз* наш вновь / Неизреченней, сокровенней... / О, дай мне *пить* твою любовь / В сиянии зари весенней!» [6, с. 169].

В изображении природы у С.М. Соловьёва часто преобладает субъективное впечатление – здесь главная особенность импрессионистического письма. «Золотистую уронит *грустно*, дерево – слезу» [6, с. 39]; «Лес, пускай мы вместе канем в смерть *роскошную* земли» [6, с. 40]; «Тень от зеленого дерева *ласково* лежит меня» [6, с. 41]; «*Сладостно* мир умирает» [6, с. 44]; «Зелень – *беспомощно* мокрая...» [6, с. 45]; «С дерева, *грустно* засохшего, / На воду сыплются листья» [6, с. 48] и др.

Это свидетельствует о том, что поэт не просто копирует окружающую действительность, а воссоздает её заново, преобразуя «чувственный материал впечатлений» в «подлинную реальность красоты».

В завершение данной статьи можно сделать вывод о том, что в отличие от символизма импрессионизм не оформился в самостоятельное течение. В лирике С.М. Соловьёва, взаимодействуя с законами символического творчества, импрессионистические правила подчиняются задаче познания поэтом запредельных сущностей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987. 590 с.
2. Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография. Н. Новгород: НГПУ им. К. Минина, 2012. 272 с.
3. Скрипкина В.А. Сергей Михайлович Соловьёв. Духовные искания. Эволюция творчества. М., 2004. 307 с.
4. Смирнова Л.А. Золотой сон души: О русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Водолей, 2009. 392 с.
5. Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика/ вступ. статья Р. Гальцевой и И. Роднянской. М.: Искусство, 1991. 701 с.
6. Соловьёв С.М. Собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2007. 856 с.
7. Флоренский П.А. Иконостас. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 224 с.

УДК 821.161.1

Николаева А.А.*Рязанский государственный университет*

О ПОЭТИКЕ АТМОСФЕРЫ КАК ЭЛЕМЕНТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПОЭМА С.А. ЕСЕНИНА «ПУГАЧЁВ»)

Аннотация. Статья посвящена изучению относительно нового для литературоведения понятия «поэтика атмосферы». Рассматриваются способы реализации поэтики атмосферы в драматическом произведении, её связь с различными элементами художественного целого (композиция, хронотоп) в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачёв». По мнению автора статьи, поэтика атмосферы является важнейшим элементом художественной структуры произведения, реализуя заключённый в нём потенциал художественной «заразительности» в её толстовском понимании.

Ключевые слова: С.А. Есенин, поэтика драмы, поэтика атмосферы, художественная «заразительность» произведения.

A. Nikolaeva*Ryazan State University*

ON THE POETICS OF THE ATMOSPHERE AS AN ELEMENT OF THE ARTISTIC STRUCTURE OF A DRAMATIC WORK (POEM «PUGACHEV» BY S. YESENIN)

Abstract. The article is devoted to the relatively new literary concept of «the poetics of the atmosphere». The author considers the methods of realization of the poetics of the atmosphere in dramatic works, its relations with the different elements of the artistic whole (composition, time-space) in the dramatic poem «Pugachev» by S. Yesenin. According to the author of the article, the poetics of the atmosphere is the most important element of the artistic structure of the work, that is realized the artistic potential of «affection» (according to the L.Tolstoy's understanding).

Keywords: S. Yesenin, the poetics of the drama, the poetics of the atmosphere, the artistic «affection».

Понятие «поэтика атмосферы» ещё не обрело устойчивых позиций в литературоведческой терминологии, но первые попытки его определения уже имеются. Так, О.Ю. Багдасарян определяет это понятие как «обозначение эмоционально-экспрессивного колорита драматического текста» [1, с. 4]. На наш взгляд, поэтика атмосферы является производным от феномена художественной «заразительности» произведений литературы, о котором писал Л.Н. Толстой: «Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но

© Николаева А.А., 2014.

и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства» [9, с. 165]. Как известно, творчество Л.Н. Толстого оказало влияние на произведения С.А. Есенина [в числе последних исследований см. 6].

Особую роль данная категория приобретает в драматургии, о чём убедительно свидетельствует поэма С.А. Есенина «Пугачёв».

Характер атмосферы в драматической поэме С. Есенина «Пугачёв» является ещё не изученным аспектом есениноведения. На наш взгляд, в поэме можно выделить три типа атмосферы. Это экспрессивная атмосфера мятежа и бунта; мистическая атмосфера торжества тёмных стихий; лирическая атмосфера ностальгических воспоминаний об ушедшей юности.

Доминирующей в поэме оказывается *атмосфера мятежа и бунта*, что напрямую связано с замыслом автора. Несмотря на то что Есенин обращается к восстанию под руководством Емельяна Пугачёва, тема истории отходит в поэме на второй план. Гораздо важнее поэту показать отношение людей к происходящему, их готовность к борьбе. Поэтому Есенин намеренно воссоздаёт не атмосферу эпохи времён Екатерины, а атмосферу бунта и мятежа. «С первых строк чувствую в слове кровь и мясо» [8, с. 375], – так охарактеризовал своё впечатление от «Пугачёва» А. Мариенгоф.

Атмосфера мятежа создаётся различными средствами. Прежде всего,

её подчёркивает мотивный комплекс поэмы. Мотив неволи, смерти, возмездия позволяет варьировать атмосферу, придавая ей различные оттенки: от волнения до разочарования. Не менее важны динамические экспрессивные метафоры: «прыгают кошками жёлтыми казацкие головы с плеч» [7, с. 13], «мечь щенками кровавыми щенится» [7, с. 26], «если Россия – пруд, то чёрными лягушками в тину пушки мечут стальную икру» [7, с. 18].

Наиболее ярко этот тип атмосферы представлен во второй и пятой главах. В главе «Бегство калмыков» внутренняя динамика усиливается, так как все события напрямую связаны с темой мятежа и требуют активности всех действующих лиц, что подчёркивается различными средствами. Речь героев представляет собой не монологи и диалоги, что является отличительной особенностью драматических произведений, а эмоциональный *полилог*, переходящий в спор. Меняется, по сравнению с первой главой, метрический рисунок стиха: после хорей Есенин резко переходит на тактовик, подчёркивая смятение казаков. На протяжении всей главы используется речевой повтор. Интонационно-ритмический рисунок усиливает атмосферу всё нарастающего бунта благодаря активному использованию риторических вопросов, обращений, восклицаний.

В пятой главе атмосфера бунта показана через чувства действующих здесь лиц. Главным героем главы «Уральский каторжник», как известно, является Хлопуша. Основа его монологов – многократно выраженное в повторах «Проведите, проведите меня к нему, // Я хочу видеть этого человека» [7, с. 29, с. 31] желание видеть Пугачё-

ва во что бы то ни стало. Поэтому он выступает как языческий заклинатель, стремящийся всё подчинить исполнению своего желания. «Заклинатель всю силу свою сосредоточивает на желании, становится как бы воплощением воли. Эта воля превращается в отдельную стихию, которая борется или вступает в дружественный договор с природой – другою стихией ...» [3, с. 48].

Мистическая атмосфера в произведении связана с темой рока. На протяжении всей поэмы мы сталкиваемся с картинами мрачных предзнаменований в природе, с предчувствиями, неуверенностью действующих лиц в положительном исходе мятежа. «Если ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц вопреки их характерам, имея в себе что-то роковое и фатальное, внешне непреодолимое, что влечёт людей к преступлениям, гибели и другим событиям, не вытекающим из их характера, – перед нами “трагедия рока”» [2, с. 4], – подчёркивают исследователи поэтики античной драмы. На наш взгляд, Есенин продолжает традицию античного театра, заранее подготавливая читателя/зрителя к трагическому исходу. Картины мрачных предзнаменований в природе только нагнетают эту атмосферу: «и течёт заря над полем с горла неба перерезанного» [7, с. 9], «как скелеты тощих журавлей, стоят общипанные вербы» [7, с. 18], «около Самары с пробитой башкой ольха, капая жёлтым мозгом, прихрамывает при дороге» [7, с. 35]. Эстетика ужасного нагнетается танатологическими мотивами, образами «оживающих» мёртвых существ и фантомов.

Атмосферу тревоги усиливает и ритм поэмы. На протяжении всего

произведения Есенин намеренно использует систему тройных повторов слов, фраз и целых предложений, благодаря чему нагнетается тревожная атмосфера. «Сложная “партитура” этой вещи как бы прошита или прострочена трассирующим, каким-то барабанным ритмом, примитивным, монотонным, настойчивым... Барабанный этот ритм проходит сквозь пьесу как сигнал тревоги, как голос судьбы, неумолимого рока» [9, с. 157-158].

Мистическая атмосфера доминирует в четвёртой главе. Описание пейзажа здесь содержит предзнаменования смерти: «чёрным крестом в воздухе проболтнется шальная птица» [7, с. 24], «осень ... пророчит кому-то о гибели вещи» [7, с. 24]. Кульминацией мистической атмосферы является момент, когда Пугачёв рассказывает о призраке мёртвого императора. Есенин, по нашему мнению, следует мировой традиции «плясок смерти», известной и в немецком романтизме (И.В. Гёте, Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне), и во французском символизме (Ш. Бодлер), и в европейской и русской музыкальной культуре («Пляска смерти» К. Сен-Сенса, Ф. Листа, «Песни и пляски смерти» М.П. Мусоргского). Характерно, что поэт не просто воспроизводит основное действие мертвеца – танец («приплясывая»), но и обращается ещё к одному важному моменту: стремлению мертвеца «забрать с собой» живого человека.

Лирическая атмосфера в произведении чаще всего связана с образом Пугачёва, который выполняет функции не только действующего лица, но и лирического героя поэмы. В своих монологах он размышляет о жизни, вспоминает о юности и отчем доме, говорит

об утраченной гармонии в природе. По замечанию О.Е. Вороновой, в поэме мы имеем дело с «лирическим характером в структуре драматического произведения» [4, с. 129], который и привносит в него лирическую тональность.

На создание лирической атмосферы влияет и стремление Есенина воспроизвести архетипическое мышление. Как отмечает О.Е. Воронова, «человек для Есенина – это своеобразный «малый космос», и в нём также сосуществуют, порой жестоко противоборствуя друг другу, те же три начала, что и в макрокосме: растительное, звериное и человеческое» [5, с. 404]. В своих монологах герои демонстрируют жажду гармонии души и мироздания, а для самого Пугачёва важно не утратить равновесие внутреннего мира. Отсюда – появление лирико-медитативной атмосферы в поэме.

Интересен тот факт, что поэтика атмосферы связана с композиционными особенностями поэмы. Первый монолог Пугачёва заключает в себе сочетание элементов каждого из трёх типов атмосфер. Атмосфера бунта передаётся автором с помощью налёта благодаря использованию слов схожих лексико-семантических групп, обозначающих противостояние: «разбойный Чаган» [7, с. 7], «рать врагов» [6, с. 7], «придавленная чернь» [7, с. 7]. Мистическая атмосфера связана с ещё неясным для всех замыслом героя, желанием «грозно» его свершить и развёрнутой метафорой, вызывающей ассоциацию с мотивами предательства и смерти: «Не удалось им на осиновый шест водрузить головы моей парус» [7, с. 7]. Лирическая атмосфера определяется отношением Пугачёва к окружающему природному миру.

Последняя глава представляет развязку повествовательной линии произведения, связанной с темой бунта, поэтому и атмосфера здесь полностью зависит от главного события главы – стремления казаков схватить Емельяна. Осознанию Пугачёвым своей беззащитности соответствует лирико-исповедальная атмосфера, которая заглушает предыдущую. Перед смертью герой задумывается о прожитой жизни, мучается чувством неосознанной вины и прощается с окружающим миром.

Таким образом, лирическая атмосфера, с которой начинается и заканчивается произведение, обрамляет его и в итоге побеждает атмосферу бунта и мятежа. На наш взгляд, это связано и с выбранным поэтом жанром произведения – поэма находится на стыке эпического и лирического родов литературы и сочетает в себе признаки этих двух родов. Атмосфера мятежа подчёркивает повествовательное начало поэмы, мистическая выявляет её философскую глубину, лирическая атмосфера помогает глубже раскрыть внутренний мир героев, их переживания и смятение.

Необходимо отметить, что тип атмосферы связан со временем действия. Атмосфера бунта с её активными действиями и событиями предполагает день, мистическая усиливает ощущение пространственно-временных границ. Лирическая атмосфера, как правило, сопутствует ночи. Ближе к утру происходит первое появление Пугачёва в яицком городке, осенней ночью герой делится своими мыслями с Караваяевым, ночью же Чумаков и Бурнов размышляют об итогах восстания.

Итак, поэтика атмосферы является важнейшим элементом художественной структуры произведения, способным оказывать мощное воздействие на воображение, эмоции и сознание читателя, побуждая его к сотворчеству с автором. Атмосфера драматического произведения несёт в себе огромный потенциал художественной «заразительности» в её толстовском понимании, и поэма С.А. Есенина «Пугачёв» убедительно об этом свидетельствует.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Багдасарян О.Ю. Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 20 с.
2. Барсукова Е.В. Жанровая трансформация античной «драмы рока» в русской драматургии XVIII-XIX веков: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2008. 15 с.
3. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5: Проза. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. С. 37-66.
4. Воронова О.Е. Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания). Рязань: Изд.: М-ПРЕССС, 1997. 288 с.
5. Воронова О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Научное издание. Рязань: Узорочье, 2002. 520 с., илл.
6. Евдокимова В.Ю. Влияние философско-эстетических взглядов Л.Н. Толстого на раннее творчество С.А. Есенина: к постановке проблемы. // Сергей Есенин и русская история. Сб. трудов по материалам Международной научной конференции. Москва – Константиново – Рязань, 2013. С. 320-332.
7. Есенин С.А. Пугачёв // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. Поэмы. М.: «Наука» – «Голос», 1998. С. 7-51.
8. Мариенгоф А.Б. Роман без вранья // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 300-416.
9. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1989. 304 с.
10. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Собрание сочинений в 22 т. Т. 15. М.: Художественная литература, 1983. С. 41-221.

УДК 81'44:821.161.1"1879" Леонтьев К.Н.

Павлова А.В.

Московский государственный областной университет

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ
В БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ К.Н. ЛЕОНТЬЕВА 1879 ГОДА
«ОТЕЦ КЛИМЕНТ (ЗЕДЕРГОЛЬМ) – ИЕРОМОНАХ ОПТИНОЙ ПУСТЫНИ»**

Аннотация. В статье рассматривается повествовательная структура биографической повести К.Н. Леонтьева 1879 года «Отец Климент (Зедергольм) – иеромонах Оптиной Пустыни». На основе анализа данных словарей выводится объём понятия «повествование», включающий в себя событийный и временной планы. Доказывается, что на лексико-семантическом уровне доминирующими средствами создания повествовательной формы в повести К.Н. Леонтьева являются глаголы действия и наречия времени. Утверждается, что именно повествование как особый функционально-смысловой тип речи наиболее адекватно отвечает задачам объективного размышления о бытии и презентации сформировавшихся убеждений и устойчивых ценностных координат.

Ключевые слова: биографическая повесть, повествование, семантика глаголов, семантика наречий места и времени.

A. Pavlova

Moscow State Regional University

**LANGUAGE MEANS OF CREATING A NARRATIVE FORM
IN THE BIOGRAPHICAL NOVEL OF K. LEONTIEV «FATHER CLEMENS
(SEDERHOLM) – OPTINA HIEROMONK» (1879)**

Abstract. The article examines the narrative structure of the K. Leontiev's biographical novel of 1879 «Father Clemens (Sederholm) - Optina Hieromonk». Dictionaries' data indicates the scope of the notion of «narrative» that includes event and the time plans. It is proved that on lexico-semantic level dominant means of creating a narrative form in K. Leontiev's story are action verbs and adverbs of time. It is confirmed that the narrative as a special functional-semantic type of speech most adequately meets the targets of objective reflections on the Genesis and presentations of formed beliefs and sustainable values.

Keywords: biographic story, narrative, semantics of verbs, semantics of adverbs of place and time.

Вопрос о том, почему К.Н. Леонтьева так привлекала именно повествовательная форма подачи материала, решается благодаря авторской оценке жанра и цели, поставленной им в произведении «Отец Климент (Зедергольм) – иеромонах Оптиной Пустыни», которая связана с трансляцией его мироощущения, миропонимания, его раздумьями над смыслом бытия. Все эти размышления со временем формировали у автора желание работать с повествовательными жан-

рами, в которых он мог изложить всё, что так волновало его. Почему – со временем? Отметим, что К.Н. Леонтьев по образованию был врачом. Он блестяще окончил Московский университет, оказывал помощь раненым в годы войны в Крыму. Сам был на поле боя и спас не одну жизнь во время героической обороны Севастополя. На первый взгляд кажется, что карьера писателя никогда не привлекала внимание К.Н. Леонтьева и он был абсолютно далек от нее. Однако раздумья над смыслом жизни, над тем, Кто создал этот мир и Кто управляет им и судьбами миллионов людей, были характерны для писателя уже с юношеских лет. Приобретаемый им в ходе жизни духовный опыт способствовал становлению этого талантливого человека как писателя. Именно создание художественного произведения позволяет выразить всё, что занимает человека, не даёт покоя его мыслям и чувствам, о чём хочется размышлять; и повествовательная форма имеет самые большие возможности.

Главными языковыми средствами, создающими повествовательную структуру в произведении К.Н. Леонтьева «Отец Климент (Зедергольм) – иеромонах Оптиной Пустыни», являются глаголы и наречия места и времени. Повествование – это связный рассказ о чём-либо, именно поэтому особую роль в нём играют глаголы, с помощью которых рассказывается о каких-либо событиях в настоящем или в прошлом, а также наречия места и времени, которые указывают, где и когда происходило то или иное событие. Литературная энциклопедия даёт следующее определение повествования: «Повествование – это один из

трёх элементов сочинения, устанавливаемый традиционной стилистикой и определяемый как изображение действий или событий во времени. От описания повествование отличается, таким образом, тем, что изображаемые явления даются не в одновременности, но в их хронологической последовательности, от рассуждения – тем, что связь изображаемых явлений даётся в плане временной, а не логической последовательности» [8]. Энциклопедия «Литература и язык» определяет повествование более лаконично как «рассказ о действиях и событиях. В эпическом роде литературы повествование – основная часть произведения (включает авторские рассуждения, описания различных предметов, мест, людей, *несобственно-прямую речь* героев), практически весь текст, кроме *прямой речи* героев» [7]. Толковый словарь С.И. Ожегова также содержит определение этого понятия: «Повествование, -я, ср. Связный рассказ о каких-нибудь событиях, о чём-нибудь совершившемся» [9, с. 791], «Повествовательный, -ая, -ое. Излагающий что-нибудь, описывающий какие-нибудь события» [9, с. 791].

Итак, перед нами три определения понятия «повествование», обобщив и сравнив которые, можно утверждать, что повествование – это рассказ о совершившихся когда-то событиях. Это определение полностью соответствует следующей мысли А.Н. Кожина: «Само повествование (...) настраивает читателя на документальность», то есть на действительность, реальность описанных явлений [3, с. 12].

В повествовании как функционально-смысловом типе речи большая часть источников отмечает такие

черты, как временной план, событийность, наличие в пресуппозиции знания о состоявшемся событии. Этот объём понятия будет в нашей статье принят в качестве рабочего.

Рассмотрим, какие языковые средства создают повествовательную структуру в произведении К.Н. Леонтьева «Отец Климент (Зедергольм) – иеромонах Оптиной Пустыни», написанном в 1879 году. По жанру это биографическая повесть. В ней автор вспоминает о личности отца Климента (Зедергольма), о событиях, связанных с его пребыванием в Оптиной Пустыни. Отец Климент был духовным отцом К.Н. Леонтьева, вёл его по нелегкому жизненному пути, наставлял мудрыми советами. К сожалению, отец Климент скончался в ещё достаточно молодом возрасте – ему не было и пятидесяти лет. У всех, кто знал его, он оставил о себе добрую память. Почти сразу после кончины отца Климента К.Н. Леонтьев в знак уважения к нему, искренней любви и преданности написал эту замечательную повесть.

Для достижения указанной цели (выяснить, какие языковые средства создают повествовательную структуру в произведении) следует определить, какую функцию выполняют глаголы, наречия места и времени в тексте биографической повести.

Лексико-семантическая классификация (ЛСГ), предложенная Л.Г. Бабенко, основана на разграничении бытийных, оценочных, или эмоциональных, глаголов и глаголов действия, или акциональных.

К бытийным глаголам, характеризующим бытие предмета или лица, отнесём следующие единицы, использованные в тексте анализируемого

произведения: *бывать, быть, скончаться, явиться*. Как видим, их совсем немного в повести: «Весной 1878 года, в апреле, *скончался* от воспаления лёгких в Оптиной Пустыни иеромонах Климент, в миру Константин Карлович Зедергольм» [10, с. 28]; «Я испытывал совершенно другое чувство, когда мне случалось *бывать* в Православной Церкви» [10, с. 30]. Отметим, что бытийные глаголы являются средством бытописания – создают канву, донося информацию о совершившихся когда-то событиях, связанных с этапами или эпизодами жизни.

ЛСГ оценочных, или эмоциональных, глаголов используется для передачи эмоций говорящего или пишущего или для оценки, например, каких-либо событий: *влечёт, нравиться, отталкивать, привлекать, удовлетворять*. Как видим, эта ЛСГ представлена шире, чем бытийные глаголы: «Протестанство ничем *не отталкивало* меня, но ничем особенно и *не привлекало*» [10, с. 30]. «Религиозные потребности мои были сильны, но всё, что говорили наши пасторы, мне было не совсем по сердцу; всё это *не удовлетворяло* меня» [10, с. 30]. Оценочные глаголы так же, как и бытийные, способствуют созданию в тексте произведения повествовательной структуры. Как видно из приведённых выше примеров, автор с их помощью вспоминает случившиеся когда-то события, а также даёт им оценку. А без экспрессии трудно представить себе художественный текст.

Наконец, рассмотрим последнюю, третью ЛСГ глаголов. Это глаголы действия, или акциональные, глаголы. Как видно из их названия, они используются для передачи каких-либо действий, что особенно часто используется в та-

ком функционально-смысловом типе речи, как повествование: *искать, мечтать, миропомазаться, отвечать, петь, печатать, писать, помочь приблизиться, пресекать, приехать, присоединиться, разыгрывать, рассказывать, смешить, юродствовать*. Ряд глаголов в этом тексте актуализирует реляционный компонент значения как коннотацию. Как можем убедиться, из трёх рассматриваемых нами ЛСГ глаголы действия самые многочисленные: «Присоединился Зедергольм к Православной Церкви в 1853 году, в августе месяце, в оптинском скиту» [10, с. 32]; «Почему Зедергольм не миропомазался в Москве или в Петербурге, а приехал нарочно для этого в Оптину Пустынь?» [10, с. 34].

Проанализировав все три ЛСГ глаголов и увидев, что каждая из них необходима для создания повествовательной структуры в произведении, совершенно справедливо поставим вопрос: почему же самыми частотными из них являются глаголы действия? Ответ находим в определении повествования (см. выше). Для того чтобы донести до читателя произошедшее и передать временной план, необходимы, прежде всего, глаголы действия.

Итак, мы выяснили, что глаголы – важное языковое средство для создания повествовательной структуры в художественном произведении. Но подчеркнём, что ещё одним, не менее важным языковым средством, выполняющим эту же функцию, являются наречия места и времени в роли обстоятельств, как, впрочем, обстоятельства тех же разрядов, выраженных предложно-падежными формами.

Наречия места: *внутри, здесь, недалеко, сюда, туда, тут*. Например:

«Тут явились и побочные влияния, национальные, вовсе не духовные, но и они, по смотрению Божию, косвенно помогли мне приблизиться к истине» [10, с. 30-31]; «Имение Киреевского было в Лихвинском уезде, не очень далеко от Оптиной Пустыни, и из биографии его известно, что в последние годы своей жизни Киреевский часто ездил в этот монастырь для бесед с духовниками» [10, с. 36]; «Отец Климент говорил мне сам, что как только увидел он эти ворота, как вошёл в этот просторный, тихий и цветущий скит и посмотрел на все вокруг себя, так и сказал себе в сердце своём: «Здесь тебе кончить жизнь...» [10, с. 39]. Наречия места, конечно, играют большую роль в создании повествовательной структуры художественного произведения. С их помощью автор сообщает читателям, где происходили те или иные события.

В тексте повести встретились наречия времени: *заранее, недавно, никогда, однажды, одновременно, потом, прежде, ранее, сегодня, теперь, тогда, тотчас*. Как мы можем убедиться, наречий времени К.Н. Леонтьев использует значительно больше, чем наречий места. Эта закономерность полностью отвечает важности в повествовании как функционально-смысловом типе речи временного плана. Например: «Но я тогда уже мечтал о монастыре, – рассказывал мне отец Климент» [10, с. 32]; «Одновременно с поступлением на службу по духовному ведомству Зедергольм получил степень магистра» [10, с. 40]; «Перечитывая теперь эту ученую и очень хорошим языком написанную статью, я никак не мог понять, что нашли в ней враждебного Катону или унижающего его» [10, с. 40].

Подведём итог. Языковыми средствами, создающими повествовательную структуру в биографической повести К.Н. Леонтьева «Отец Климент (Зедергольм) – иеромонах Оптиной Пустыни», являются глаголы и наречия. Наибольшую роль играют ЛСГ глаголов со значением действия и наречия времени. Эти языковые средства обеспечивают в повествовательной структуре художественного произведения событийный и временной план.

Всё то, что волновало ум К.Н. Леонтьева, переживалось не единожды с сердечной болью, он выражал в своих романах, повестях, автобиографии, воспоминаниях, письмах, биографических повестях. Необходимо обратить внимание на то, что художественные произведения почти всех перечисленных жанров посвящены религиозной тематике: духовным подвигам монахов, жизнеописанию старцев, рассказам о святых местах, стремлению понять, что такое Православие. Художественные произведения К.Н. Леонтьева, как и многих других писателей, – это «сокровищница» духовно-нравственного опыта» [2, с. 99]. И именно повествовательная форма, характерная для произведений автора, явно отвечает передаче его сформировавшихся убеждений и устойчивых ценностных координат.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Долгов К.М. Восхождение на Афон: Жизнь и мирозерцание Константина Леонтьева. 3-е издание, переработанное и дополненное. М.: Издательство «Отчий дом», 2008. 720 с.
2. Киселева И.А. Изучение творчества М.Ю. Лермонтова как религиозно-философской системы: проблемы методологии [Электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2010. № 4. С. 95–100. URL: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/View/3233> (дата обращения: 20.05.2014).
3. Кожин А.Н. Повествование сквозь призму лирического рассказчика. [Электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2010. № 1. С. 10–13. URL: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/View/3075> (дата обращения: 20.05.2014).
4. Леонтьев К.Н. Моя литературная судьба. Воспоминания. Сост., вступительная статья, примечания Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2002. 528 с., портрет. (Русские мемуары. XIX век.)
5. Леонтьев К.Н.: pro et contra. Книга 1. Личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей 1891 – 1917 годов / Вступительная статья А.А. Королькова; составление, послесловие и примечания А.П. Козыренко. СПб.: РХГИ, 1995. 480 с.
6. Леонтьев К.Н.: pro et contra. Книга 2. Личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей 1891 – 1917 годов / Составление, послесловие и примечания А.П. Козыренко. СПб.: РХГИ, 1995. 699 с.
7. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. [Электронный ресурс] /Под ред. проф. А.П. Горкина. М.: Росмэн, 2006. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3719/ Повествование (дата обращения: 5.04.2014).
8. Литературная энциклопедия. В 11 т. [Электронный ресурс] /Под редакцией В.М. Фриче, А.В. Луначарского. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1929-1939. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3719/ Повествование (дата обращения: 5.04.2014).

9. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Около 100.000 слов, терминов и выражений / С.И. Ожегов; под ред. проф. Л.И. Скворцова. – 26-е изд., испр. и доп. М.: ООО «Издательство ОНИКС», ООО «Издательство «Мир и Образование», 2009. 1360 с.
10. Православный немец. Иеромонах Климент (Зедергольм) – насельник Козельской Оптиной Пустыни. Издание монастыря Введенская Оптина Пустынь, 2002. 384 с.
11. Пушкин С.Н. Историософия русского консерватизма XIX века. Нижний Новгород: Издательство Волго-Вятской академии государственной службы, 1998. 252 с.
12. Современный русский литературный язык / Под ред. П.А. Леканта. М.: АСТ – Пресс, 2013. 766 с.

УДК 821.161.1.09 Булгаков.

Чупкова О.В.

Московский государственный областной университет

ТЕМА МИЛОСЕРДИЯ В НАЧАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ М.А. БУЛГАКОВА

Аннотация. Литературоведческий анализ первых произведений М.А. Булгакова. В цикле рассказов о врачебной практике сформировались основные черты творческого кредо Булгакова-художника. Писатель анализирует жизнь молодого врача и показывает стремление личности к гармонии с миром и самим собой. Милосердие становится лейтмотивом творчества М.А. Булгакова. Во всех рассказах цикла на первом плане показаны чувства человека, который каждый день сталкивается с людьми, чьи жизнь и здоровье находятся в его руках. Идея гуманизма – основа создания этих рассказов.

Ключевые слова: композиция, основная тема, интерпретация, сюжет, лейтмотив, противопоставление, идея, оттенок исповедальности.

O. Chupkova

Moscow State Regional University

THE THEME OF MERCY IN THE EARLY CAREER OF MIKHAIL BULGAKOV

Abstract. Literary analysis of the first works of M. Bulgakov. A series of stories about medical practice formed the basic traits of creative credo of Bulgakov as an artist. The writer analyzes the life of a young doctor and shows the desire of the individual to be in harmony with the world and himself. Mercy becomes a leitmotif in M. Bulgakov's works. In all the stories of the cycle, in the foreground are the feelings of a man who every day faces the people whose lives and health are in his hands. The idea of humanism is the basis of the creation of these stories.

Keywords: composition, the main theme, the interpretation of the plot, the leitmotif, the opposition, the idea, confessional tone.

Творческий путь Булгакова-писателя начался одновременно с его карьерой врача. Писатель стремился бороться за жизнь с помощью медицины, а в итоге пришёл к тому, что ощутил необходимость влиять на людей с помощью искусства слова. Ведь вовремя сказанное (услышанное, прочитанное) слово оказывает на человека поистине целебное воздействие.

В период с 1922 по 1925 г. М.А. Булгаков создавал рассказы и очерки, которые посвятил не только злободневным темам, но и поиску истины и самого себя. Именно в это время он осознавал себя как художника слова. Всё его творчество этого периода завершилось созданием первого романа «Белая гвардия».

«Записки юного врача» (1925–1926) по композиции своего рода дневник молодого доктора, который ведёт нелёгкую борьбу не только с болезнями и страхом неудачи, но и с ужасающим невежеством жителей российской глуши. Повество-

вание ведётся от первого лица, что придаёт «Запискам» оттенок исповедальности. Рассказы проникнуты любовью и жалостью к людям. Сюжеты строятся на основе подробных описаний будничных дней начинающего врача. Сомнения в своей профессиональной состоятельности ни на минуту не оставляют молодого лекаря, что ведёт к ироничным самооценкам: «Я похож на Лжедмитрия», – вдруг глупо подумал я» [1, с. 17]. Постоянная неуверенность в себе компенсируется «лёгкой иронией, чтобы посмеяться над самим собой» [3, с. 164]. Каждый рассказ поражает не столько описанием сложного и ответственного труда медиков, сколько яркими образами людей, которые проходят непрерывным потоком перед молодым доктором. Нельзя не согласиться с мнением Б.В. Соколова: «Главный герой нёс просвещение (правда, не всегда успешно) тёмным, необразованным крестьянам, исцелял их от недугов, а службу в земстве осознавал как высокую миссию. Но такое чувство, скорее всего, появилось уже после связанных с революцией и гражданской войной крутых перемен в булгаковской судьбе. Тогда же, в земстве, всё представлялось молодому человеку будничным, лишённым романтики» [5, с. 33]. Чувство постоянной усталости сопровождалось страхом навредить людям, для которых он является последней надеждой. Беды пациентов будущий писатель переживал как свои собственные. Каждая «запись» проникнута не только желанием защитить человека от беды, но и горькой сатирой на людское невежество. Это слияние милосердия и насмешки красной нитью проходит через всё творчество М.А. Булгакова, является его стилевой

доминантой. Нельзя не согласиться с замечанием В.В. Петелина: «Булгаков обладает тончайшим умением «снимать покровы» и представлять человека во всей полноте его эмоциональной, интеллектуальной и подсознательной жизни» [3, с. 164]. Читателям показан герой сомневающийся, с постоянным страхом ошибки, которая может стоить человеку жизни.

Рассказ «Полотенце с петухом» – о первых днях в мурьёвской больнице, которые запомнились страшным случаем с юной девушкой, которую сильно покалечила мялка для льна. Это несчастье превзошло все страхи молодого врача. Катастрофическое противопоставление: «действительно редкостная красота. Не всегда, не часто встретишь такое лицо» [1, с. 22] и невообразимая травма, которую счел безнадежной персонал маленькой больницы. Отец девушки умоляет врача спасти своё единственное сокровище. Доктору страшно смотреть на сильного человека, сломленного горем. Появляется огромное желание сохранить жизнь девушке, дать надежду её отцу, у которого на свете только один родной человек – дочь. Мобилизация ученических знаний, пусть скудного пока ещё опыта, волевое сверхнапряжение врача и его помощников помогает спасти пациентку. В этот момент обнажается лейтмотив всего цикла «Записок» – борьба со смертью и со всем, что увлекает людей в водоворот страданий и гибели. Сильная любовь к жизни способна каждый день поддерживать врача на его нелёгком пути. Красавица стала инвалидом, но она жива, а молодой врач выиграл сражение со смертью. Все трудности и бессонные ночи меркнут перед радост-

ной встречей с весёлой и здоровой девушкой. Бывшая пациентка подарила своему спасителю на память «длинное снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом» [1, с. 24]. Подарок стал символом первой победы над смертью на первом рабочем месте молодого врача. Петух, как символ победы света над тьмой, его пение знаменует собой рассвет, а красный цвет – символ воскресения. Огромная любовь к жизни двигала каждым шагом доктора. «Трудно врачу с таким чутким сердцем. Страшно жить на свете. Ему мерещатся всюду боль, страдания» [3, с. 164], – писал по поводу ранних рассказов Булгакова В. Петелин. Ведь если Бог даёт человеку жизнь, задача врача – оберегать её. Опираясь на данные врачебной статистики Смоленского уезда, Б. Соколов констатировал: «Все отзывы сводятся к тому, что Булгаков был действительно хорошим и удачливым врачом» [5: с. 36].

В рассказе «Стальное горло» противопоставляется радостная детская пора и очень опасная болезнь. Жизнь девочки только началась, но над ней нависла фатальная угроза, усугублённая невежеством родителей. Опять крупным планом освещено противостояние красоты и смертельной опасности: «только на конфетных коробках рисуют таких детей – волосы сами от природы выкостыляются в крупные кольца почти спелой ржи. Глаза синие, громаднейшие, щёки кукольные. Ангелов так рисовали» [1, с. 26]. Врач любит трёхлетнюю пациентку, но её терзает инфекционное заболевание – дифтерия. Удручают врача просьбы матери и бабки о каплях, которые непременно должны помочь. Он не может сдержать

гнева при взгляде на родителей девочки, но при этом «в его голосе чувствуется боль, сострадание к чужому горю» [3, с. 165]. Молодой медик из всех сил старается спасти малышку. Невероятными усилиями он вылечил девочку, у которой на всю жизнь останется след – шрам на шее. Для героя в этом шраме воплощён символ невежества народа, который надеется на авось и обращается к врачам только в крайних случаях, когда может быть уже поздно. Об этих страшных картинах молодой врач боится даже думать. Автор намеренно придаёт своему произведению оттенок публицистичности, приближает рассказ к газетному очерку, заставляет читателя задуматься, над тем, как хрупка жизнь, особенно детская.

«Крещение поворотом» содержит новый выразительный сюжет: женщина, дающая жизнь, в условиях домашних родов подвергается неисчислимым страданиям, в особенности если ребёнок лежит неправильно. Самый большой страх юного врача – «делать поворот». Деревенскому лекарю приходится делать эту очень сложную и опасную процедуру. Ужас перед действием вслепую одолевается огромным желанием помочь. Часто сталкивается с этим уездный врач, но каждый раз это испытание. В данном случае от его умения зависели две жизни – матери и ребёнка. Рассказ построен на смене эмоций: страх, надежда, отчаяние, жалость, растерянность побеждаются чувством долга, которое определяет поступки главного героя.

Стремление учиться не оставляет врача, несмотря на то что ему некогда просто отдохнуть. «Большой опыт можно приобрести в деревне, – думал я, засыпая, – нужно только читать, чи-

тать, побольше... читать...» [1, с. 40]. Он устал и измучен тоской по привычным для него городским условиям жизни, родным и друзьям. Но не уходит желание помочь, в его душе нет равнодушия к людям. Все удачи молодого врача объясняются постоянным самосовершенствованием и сочувствием, которое он испытывает к каждому человеку. Только милосердие даёт силы врачу каждый день бороться за здоровье своих пациентов. Милосердие стало и источником вдохновения для автора «Записок».

«Вьюга» – самый трагический рассказ сборника. Ему предшествует эпиграф из стихотворения А.С. Пушкина «Зимний вечер»: «То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя» [1, с. 41]. Они характеризуют не только ужасную погоду, но и предупреждают читателя о том, что финал будет трагичен. Перед читателями во всей красе представлен его величество случай. Сильная любовь и радость от взаимности чувства конторщика Пальчикова к дочери агронома – «пламенная, иссушающая беднягино сердце» – не закончилась свадьбой. От чрезмерно сильного чувства влюблённого объект обожания обречён: Пальчиков погубил свою невесту.

По свидетельству повествователя, очень непросто быть уездным врачом: «возвращаясь из больницы в девять часов вечера, я не хотел ни есть, ни пить, ни спать. Ничего не хотел...» [1, с. 41]. Но одно стремление было неизменно – помогать, спасать, ограждать от бед. «Шёл бой. Каждый день он начинался утром при бледном свете снега, а кончался при жёлтом мигании пылкой лампы-молнии» [1, с. 42]. Врачи подобны воинам, и каждый выи-

гранный бой – это чья-то жизнь. Но не всегда предназначена победа. В страшную и вьюжную ночь молодой доктор в этом убедился. Вьюга за окном не просто явление погоды, здесь и смятение чувств молодого врача, который не в силах выиграть битву с неумолимым соперником.

Врача вызывают в с. Шалометьево, где невеста конторщика, «первая красавица, блондинка», в день помолвки получила страшную травму, несовместимую с жизнью. Контрастно противопоставлены предсвадебное веселье и летальный исход. Через бурю мчится врач на помощь, но он бессилён. Красоту и нежную любовь победила смерть. Безутешно горюют жених и родители, но уже ничем нельзя помочь девушке. Ужасный случай приводит врача в отчаяние. Несмотря на вьюгу, рассказчик выбегает из дома, где только сутки назад было счастье. В страшную пургу приходит он к пессимистическому выводу: «Как нелепо и страшно жить на свете! Несёт меня вьюга, как листок... Я один, а больных-то тысячи...» [1, с. 48]. Каждый день доктор вёл борьбу за жизнь, но ему было тяжело и одиноко, по пятам за ним следовала смерть. Буря закружила врача и возницу, они заблудились, их преследовали волки. Не зря в народе говорят, что от тоски можно волком быть. Врачебное подвижничество сопровождали не только победы, но и горькие разочарования.

Рассказ «Звёздная сыпь» повествует о печальных явлениях в истории нашей страны. Даже до глухой деревенской местности дошли отголоски войны в виде страшной заразы, которая не щадит ни мужчин, ни женщин, ни детей. И появились у врача новые задачи – регистрировать больных

сифилисом, спасать их семьи от распространения болезни. Галерея легкомысленных пациентов проходит перед глазами доктора. Его возмущает беспечность крестьян, их наивная вера, что любую болезнь могут излечить капли, а последствия инфекции капают не только взрослых, но и детей. Только одна молодая, стыдливая жена фронтовика боялась страшной заразы, переживала из-за предательства мужа, опасалась за здоровье детей, регулярно приходила на медосмотр и с ужасом ждала заключения врача. По предположению автора «Записок», судьба пощадила её и болезнь обошла стороной эту простодушную женщину только потому, что она «боялась». Беспечность жителей мурьёвской глуши вела к распространению венерических заболеваний. Но молодой врач не отказывался от избранного пути, наоборот, он настойчиво объяснял людям, чем может кончиться разврат и антисанитария. Он верил в то, что вместе с ним борются с болезнями ещё миллионы врачей, а значит, у них есть шанс оздоровить население.

В названии рассказа «Тьма египетская» подчёркнута власть тёмных сил, с которыми сталкивается весь штат маленькой больницы. Деревенские жители, в большинстве своём добрые и наивные, не понимают всей опасности, которую таят в себе не только болезни, но и лекарства. Слепая вера огромного и решительного мельника в то, что если принять сразу все порошки, то болезнь быстрее пройдёт, обескуражила медиков. Они успели спасти спешившего выздороветь пациента, но даже имевших большой опыт сотрудников больницы удивила невежественная «логика» больного.

Но не опускают рук ни рассказчик, ни его маленькая гвардия – они спасают, лечат, объясняют. В этом проявляется их любовь – любовь к своей профессии, к людям.

В рассказе «Пропавший глаз» речь идёт о том, что и через полтора года работы в уезде доктор иногда ошибается, часто не знает, как быть, сомневается в своих силах. При этом последователен он в познании главной истины: долг превыше всего. Лейтмотив произведения и характер главного героя верно определены исследователем: «В образе юного врача Булгаков воссоздал сложный мир человека думающего, тонко чувствующего, остро воспринимающего боли, беды, страдания человеческие» [3, с. 166]. Только такой человек способен лечить других, но это сложный и выматывающий душу труд, потому так часто звучит в голосе героя-рассказчика усталость и тоска по нормальной, даже беззаботной жизни, в которой допускается отдых и развлечения.

Основная тема рассказа «Морфий» (1927) – порочная страсть, которая последовательно убивает человека. Булгаков писал этот рассказ на основе собственного печального опыта наркотической зависимости. «Т.Н. Лаппа полагала, что в Никольском Булгаков стал писать только после начала драматической эпопеи с морфием» [5, с. 33], – читаем в монографии Б. Соколова. «Морфий» – это продолжение цикла рассказов «Записки юного врача». Вновь перед читателем проходят будни молодого доктора, который, отработав полтора года уездным врачом, перевёлся в большую городскую больницу. «Тяжкое бремя соскользнуло с моей души. Я больше не нёс роковой

ответственности за всё, что бы ни случилось на свете» [1, с. 87]. Ощущение свободы и независимости от обстоятельств новы и приятны молодому врачу.

Читатель узнает имя героя-рассказчика – Владимир Михайлович Бомгард. Герою уже двадцать семь лет, он многое пережил за полтора года практики, приобрёл бесценный опыт. Статус Бомгарда стал другим, теперь он в ответе лишь за маленьких пациентов, хотя полтора года в деревне вспоминает даже с некоторой ностальгией. Работа в мурьёвской больнице научила его брать на себя ответственность за жизни других людей. Трудные, но в то же время прекрасные месяцы, когда они остались позади, стали казаться счастливыми. «Давно уже отмечено умными людьми, что счастье – как здоровье: когда оно налицо, его не замечаешь. Но когда пройдут годы – как вспоминаешь о счастье, о, как вспоминаешь!» [1, с. 86] Рассказчик получает письмо с мольбой о помощи от знакомого по годам учёбы, своего коллеги, который сменил его на посту в мурьёвской больнице, Сергея Полякова, которому всего двадцать пять лет. Бомгард не успевает помочь Полякову: в отличие от прототипа, персонаж не выдерживает и убивает себя. История болезни молодого человека занесена в личный дневник, который наркоман передал коллеге на смертном одре.

Перед читателем раскрывается душа погибшего. Прежде чем свести счёты с жизнью, он посылает свой дневник коллеге. Записи содержат честное объяснение, почему печально закончилась не только любовная история, но и его собственная жизнь. Стилизованное под личную исповедь

повествование сопровождается комментариями доктора Бомгарда, которому стало известно, что к печальной зависимости от морфия Полякова привела несчастная любовь к оперной певице Амнерис, которая ушла от него.

А дальше полусон-полуявь – дневник наблюдений за течением болезненной зависимости от морфия. Поляков был сосредоточен на себе самом, своей личной жизни. Эгоизм коллеги поразил Бомгарда. Страдания от разлуки с любимой сменились маниакальным стремлением найти дозу. Любовь-страсть сравнивается автором с наркотиком, с опьянением и приравнивается к болезни, которая разрушает человека как личность. Образ безнадежно влюблённой в Полякова Анны К., которая готова на всё ради него, вызывает сострадание и недоумение. Он не любит эту простую и искреннюю женщину, а потому не щадит. Поляков не может разлюбить предавшую его певицу, для него верная и добрая Анна К. всего лишь средство получения желанной дозы.

Нравственный урок в этих путанных записях погибшего постепенно обнаруживается: человек не должен замыкаться на самом себе; если он живёт для других, ему намного легче бороться со своими дурными наклонностями. В финале следуют слова Бомгарда: «прошло десять лет, – жалость и страх, вызванные записями, конечно, ушли...». Для него самого важно желание помочь тем, кто, возможно, стоит на перепутье: нельзя давать волю слепому отчаянию и неудержимой страсти, ведь истинная любовь альтруистична. Жалость к себе разрушает, а неумение находить радость в том, что человек имеет, погубило немало талантливых людей.

Весь цикл рассказов о молодом враче построен на автобиографическом основании, описывает в преобразованном виде реальные случаи. Композиция дневниковых заметок придаёт большую достоверность происшествиям, о которых повествуется с беспощадной откровенностью. Противостояние долга и милосердия обеспечивает динамическое течение каждого рассказа.

Лейтмотив «Записок юного врача» составляет мысль: смерть – это зло, с которым нужно бороться всеми физическими и духовными силами. Именно врачебная практика подтолкнула М.А. Булгакова к профессии писателя, ведь исцелять человека *словом* ещё более необходимо, чем лечить тело. Бул-

гаков соединил в себе самом две благородные профессии. В истории русской литературы он остался как врач, который овладел искусством лечить людей с помощью художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Булгаков М.А. Театральный роман. – М.: АСТ, 2003. 580 с.
2. Воспоминания о Михаиле Булгакове: Сборник / Сост. Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. 528 с.
3. Петелин В.В. Мятёжная душа России. – М.: Советская Россия, 1986. 458 с.
4. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. 480 с.
5. Соколов Б.В. Булгаков. Мистический Мастер. М.: Вече, 2014. 520 с.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГАЗЕТА «РУСЬ» (1880–1886 ГГ.) КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ И ИХ РЕШЕНИЯ»¹

8 сентября 2014 г. в рамках исследования по гранту РГНФ «Газета «Русь»: исследования и комментарии» (проект №13-04-00033), в МГОУ состоялся круглый стол по проблеме «Газета «Русь» (1880–1886 гг.) как универсальное издание: проблемы и их решения». Инициатором мероприятия стала кафедра русской классической литературы. Присутствовали исследователи этой газеты, члены кафедры, а также студенты, специализирующиеся по кафедре русской классической литературы, были и гости. Руководитель исследования проф. В.Н. Аношкина обозначила главные проблемы, которые занимают коллектив исследователей. Предметом обсуждения стали вопросы, поднимаемые в публицистике 1880-х годов:

- государственная власть и общественные структуры;
- социально-исторические кризисы и их преодоление;
- роль традиций в истории России;
- религиозность и церковность в России 1880-х годов;
- международные проблемы: Россия и Запад, «славянофильство» и «западничество», «панславизм», славянская филология;
- бездуховность, нигилизм, терроризм – болезни общества;
- общественная роль просвещения и художественной литературы;
- роль выдающихся личностей в истории.

С интересными сообщениями о кризисной ситуации в стране после событий середины XIX века, об отношениях дворян с крестьянами, о земстве выступали канд. истор. наук М.Л. Белл (МПГУ) и доктор истор. наук А.Г. Задохин (Дипломатический корпус, МИД РФ); все эти проблемы поднимались на страницах газеты «Русь». Специалист, изучающий международные отношения, говорил о сложной ситуации на Балканах, о «панславизме», симпатиях славян к России, о значении нравственных проблем. Канд. истор. наук Б.В. Коптелов (МГГУ им. М.А. Шолохова) анализировал зарубежную прессу, посвящённую гениальному полководцу М.Д. Скобелеву, канд. филол. наук Э.В. Захаров (ГИТИС), специалист по наследию Ю.Ф. Самарина, осветил проблематику публикаций этого писателя в «Руси».

Филологическим, просвещенческим проблемам были посвящены выступления В.Н. Аношкиной (МГОУ), Н.К. Жаковой (СПбГУ), Л.Г. Лёнюшкиной (ветеран МГОУ), Т.В. Федосеевой (РГПУ им. С.А. Есенина). Они раскрыли глубокие связи научного и художественного наследия западных славян и русских писа-

¹ Обзор осуществлен в рамках исполнения проекта РГНФ №13-04-00033.

телей, учёных, музыкальных деятелей. Л.Г. Лёнюшкина обратила внимание на то, что в газете «Русь» о русском народе говорилось как о «самом музыкальном в мире, по признанию даже иностранных авторитетов».

В заключение научной дискуссии руководитель проекта В.Н. Аношкина отметила, что «почву» газеты «Русь» составила русская художественная ли-

тература «золотого века», а лирика той поры стала её «душой», выражением глубинных благородных чувств, дум, мечтаний, исповеданий. Причины этого кроются в том, что редактором газеты был талантливый поэт и безупречно честный публицист-патриот Иван Сергеевич Аксаков. Состоялся долгий и полезный разговор.

И.А. Киселева, В.Н. Аношкина

РЕЦЕНЗИИ

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «А.Л. ГОЛОВАНЕВСКИЙ. ТЮТЧЕВ – РУССКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ / МОНОГРАФИЯ. – БРЯНСК: «КУРСИВ», 2013. – 292 С.»

Монография Аркадия Леонидовича Голованевского – один из первых опытов, демонстрирующих переход от теоретических разработок в понимании феномена языковой личности (ЯЛ) к практическому созданию языкового портрета выдающегося русского поэта. Глубоко лингвистическая по своей сути, эта книга сочетает в себе методологию когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, поэтики текста, лексикографии и, несомненно, лексической семантики и фразеологии.

Во введении (с. 7) автор справедливо замечает, что портреты ЯЛ известных литераторов можно создавать, располагая словарями их языка. Сам А.Л. Голованевский является составителем «Поэтического словаря Ф.И. Тютчева», опубликованного в Брянском государственном университете в 2009 г. Этот полный толковый словарь языка поэта и широко известные труды Ю.Н. Караулова о ЯЛ составили основу рецензируемой монографии. Уже по её содержанию хорошо видно стремление автора к полноте и многоаспектности в описании предмета исследования. Книга включает шестнадцать разделов, касающихся специфики ономастической лексики в структуре ЯЛ, роли языковой архаики в формировании «русскости» личности Тютчева, особенностей метафоричности поэта, способов выражения говорения как значимого компонента лексико-семантического аспекта ЯЛ, её фразеологической составляющей и т. д. Существенным представляется тезис автора о том, что «Тютчев как ЯЛ раскрывается полнее в сопоставлении и в оценке других ЯЛ, в особенности своих великих современников» (с. 262). Поэтому не случайно включение в монографию разделов, посвящённых взаимовлиянию Тютчева, Достоевского и Толстого.

О каждой из названных сторон исследования можно было бы сказать отдельно, но, ограниченные объёмом сжатой рецензии, мы коснёмся только некоторых из них. Подчеркнём при этом, что А.Л. Голованевский, придерживаясь трёхуровневого построения структуры ЯЛ, разработанной Ю.Н. Карауловым (т. е. структуры, включающей вербально-грамматический, когнитивный и прагматический уровни), в то же время убедительно показывает, что «теоретические представления о построении ЯЛ, как своеобразная схема, не укладываются в практику её создания» (с. 18), когда происходит взаимопроникновение уровней, стирание границ между ними.

Характеристику ЯЛ поэта автор начинает с анализа собственных и нарицательных имён как показателей прецедентности и семантической значимости

текста (раздел II). В монографии приводится полный список имён собственных, извлечённых из поэзии Тютчева, и отдельно фамилии его современников, которым он посвятил свои стихотворения. В работе заостряется вопрос о связи имени и афористики Тютчева, которая в основе своей зиждется на античной, западноевропейской и русской культурной традициях и является собой существенную черту ЯЛ поэта. Здесь особенно ясно видно взаимодействие разных уровней в структуре ЯЛ. Отметим также, что А.Л. Голованевский предпринимает попытку обосновать так называемый афористический тип дефиниций в поэзии Тютчева. К таковым он относит, например, контексты со словом *Любовь* – одной из особо значимых единиц у поэта: *Любовь есть сон, а сон – одно мгновенье* («В разлуке есть высокое значенье...»), *Сияй, сияй, прощальный свет Любви последней, зари вечерней!* («Последняя любовь»).

Много интересных наблюдений содержит раздел IV, посвящённый понятию архаического у Тютчева. За многочисленными лексическими, семантическими, словообразовательными архаизмами поэта стоит, по мнению А.Л. Голованевского, присущая ему внутренняя «русскость», которая проявлялась как в реставрации, так и в архаизации русской лексики (с. 61–64). Здесь предлагаются объяснения некоторых «загадочных» тютчевских слов – например, существительного *огневица* из стихотворения «Сон на море». Полемизируя с другими исследователями, детально рассматривая семантику и структуру всего стихотворения, автор доказывает наличие у этого слова (с исходным смыслом ‘горячка, лихо-

радка, жар’) специфического значения ‘луна, заря или раннее солнце’.

Значительное место в книге уделяется исследованию собственно когнитивного уровня ЯЛ – системе формирующих его образных средств (разделы VI, VII и др.). Известно, что метафора Тютчева уже давно интересует специалистов (см. работы Ю.Н. Тынянова, А.Д. Григорьевой, Ю.М. Лотмана). Автор монографии пытается не повторять уже сказанного другими, и это ему в целом удаётся. Метафора Тютчева исследуется А.Л. Голованевским по понятийным полям на основе словообразовательных гнезд, состоящих из слов разной частеречной принадлежности. Удачно, на наш взгляд, представлена метафорика *светлого* в противоположность *тёмному*. Так, подробно говоря о роли всего *светлого* у Тютчева, приводя многочисленные «световые» дериваты (*светлеть, светлость, светозарно-голубой, светоносный...*) и показательные примеры из стихотворений, автор заключает: «Радостное, ничем не омрачённое состояние человека отождествляется в антропоморфной метафоре *светлый* ... Противостояние *тёмного* и *светлого* посредством антропоморфной метафоры – одна из особенностей поэтической личности Тютчева» (с. 117, 119).

Синтез единиц разных уровней в различных соотношениях характеризует и политический портрет Тютчева (раздел XIII). Хотя автор выстраивает его исходя из анализа поэтического языка (рассмотрено 40 стихотворений, в стороне остались эпистолярный и публицистика), читатель получает вполне определённое представление о политической ипостаси Тютчева. В её экспликации, как показано в книге,

особенно важны единицы когнитивного и прагматического планов: метафоры, фразеологизмы, афоризмы, уровень оценок, самооценок, предпочтений и т. п. См., к примеру, фрагменты, посвящённые взаимосвязи тем *свобода* и *самодержавие* и соотношению концептов *Запад* и *Восток* у Тютчева (с. 207–212).

Через всё исследование проходит мысль, признанная тютчеведами: стихотворения Тютчева представляют собой единый поэтический текст. Этим во многом определяется и цельность Тютчева как поэтической ЯЛ.

Специально скажем о нетривиальном завершении монографии. А.Л. Голованевский раскрывает свою интересную задумку – создать на материале русской поэзии учебное пособие «Поэтическая лексикология русского языка». Своеобразным подступом к нему является раздел XVI, посвящённый практическому выходу исследования (с. 239–253).

Конечно, любое новаторское издание не лишено недостатков и спор-

ных положений. В данном случае они касаются структуры книги (разделы II и III – «Имя собственное...» и «Авторский словарь...» – мы поменяли бы местами, так как изложенные в работе представления об авторском словаре примыкают к теоретическим основам её, описанным в разделе I), выделения понятийных полей (не вполне убедительно это сделано на с. 86 в отношении слов *Круг*, *кружиться* при рассмотрении пространственной метафоризации у Тютчева), логики изложения в отдельных частях и некоторых других моментов. В целом же следует признать монографию А.Л. Голованевского успешным опытом создания портрета языковой личности большого русского поэта. Книга будет полезна лингвистам, литературоведам, культурологам, всем, кто изучает язык и творчество Тютчева, любит и ценит русскую поэзию.

Л.Л. Шестакова

НАШИ АВТОРЫ

Алпатова Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета; e-mail: Alpatova2005@rambler.ru

Анисимова Дарья Александровна – ассистент кафедры русского языка Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова, аспирант кафедры истории русского языка и общего языкознания Московского государственного областного университета; e-mail: anisimowa.darya2012@yandex.ru

Аношкина Вера Николаевна – доктор филологических наук, академик МАН-ПО, почетный профессор кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета; e-mail: kaf-ruskdvv@mgou.ru

Володина Анастасия Всеволодовна – аспирант кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; e-mail: asya_v-07@mail.ru

Давиденко Рада Сергеевна – аспирант кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета; e-mail: russiansun@rambler.ru

Дрошнев Денис Дмитриевич – аспирант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: pykonpsi.cemu@gmail.com

Ефимова Нина Викторовна – аспирант кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета; e-mail: efim0va.nina@mail.ru

Карпова Анна Сергеевна – аспирант кафедры русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета; e-mail: velikaya123@mail.ru

Киселева Ирина Александровна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской классической литературы Московского государственного областного университета; e-mail: classikaxix@rambler.ru

Кошкина Светлана Николаевна – соискатель учёной степени кандидата филологических наук кафедры русской литературы XX века, учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы № 13; e-mail: lana_motilkova@mail.ru

Мацкевич Светлана Мирославовна – соискатель учёной степени кандидата филологических наук Московского государственного областного университета, учитель русского языка и литературы Дубковской средней общеобразовательной школы «Дружба»; e-mail: ravlik_s@mail.ru

Николаева Алла Александровна – аспирант кафедры литературы Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина; e-mail: allanikolaeva27@mail.ru

Никонова Елена Алексеевна – аспирант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: nikea-klin@mail.ru

Павлова Анна Васильевна – аспирант кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета; e-mail: anuapavlova-91@mail.ru

Родионова Инесса Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики преподавания русского языка Пензенского государственного университета; e-mail: Inessa96@bk.ru

Самсонов Николай Борисович – кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: ns3210@mail.ru

Симонова Лариса Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета, докторант кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; e-mail: mouette37@yandex.ru.

Сорокина Эльвира Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии Московского государственного областного университета; e-mail: ellasor@mail.ru

Стрельникова Алла Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета; e-mail: a-strelnikova@mail.ru

Строганова Ирина Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова; e-mail: arina-903@mail.ru

Трофимова Валерия Борисовна – кандидат педагогических наук, доцент-совместитель кафедры электронных библиотек, информационных технологий и систем Института информационных коммуникаций и библиотек Московского государственного университета культуры и искусств, старший научный сотрудник Федерального государственного научного учреждения «Институт художественного образования» Российской академии образования, Москва; e-mail: vbtrofimova@yandex.ru

Федорченко Евгения Алексеевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков Российской таможенной академии; e-mail: fedorchenko-ea@mail.ru

Чупкова Ольга Владимировна – аспирант кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета, учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы № 5 г. Серпухов; e-mail: monika6455@yandex.ru

Шестакова Лариса Леонидовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка имени В.В. Виноградова Российской академии наук; e-mail: lara shestakova@mail.ru



ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЛАСТНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Научный журнал «Вестник МГОУ» основан в 1998 г. На сегодня выходят десять серий «Вестника»: «История и политические науки», «Экономика», «Юриспруденция», «Философские науки», «Естественные науки», «Русская филология», «Физика-математика», «Лингвистика», «Психологические науки», «Педагогика». Все серии включены в составленный Высшей аттестационной комиссией Перечень ведущих рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание учёной степени доктора и кандидата наук по наукам, соответствующим названию серии. Журнал включен в базу данных Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

Печатная версия журнала зарегистрирована в Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. Полнотекстовая версия журнала доступна в Интернете на платформе Научной электронной библиотеки (www.elibrary.ru), а также на сайте Московского государственного областного университета (www.vestnik-mgou.ru).

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЛАСТНОГО УНИВЕРСИТЕТА

СЕРИЯ «РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»
2014. N 5

Над номером работали:

менеджер Отдела по изданию журнала «Вестник МГОУ» Ю.А. Паршенкова
литературный редактор Т.Е. Шаповалова
переводчик И.С. Шаповалов
компьютерная вёрстка Д.А. Зверева

Отдел по изданию научного журнала «Вестник МГОУ»
105005, г. Москва, ул. Радио, д. 10а, офис 98
тел. (499) 261-43-41; (495) 723-56-31
e-mail: vest_mgou@mail.ru
Сайт: www.vestnik-mgou.ru

Формат 70x108/₁₆. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Minion Pro».

Тираж 350 экз. Уч.-изд. л. 9,5, усл. п.л. 9,5.

Подписано в печать 10.11.2014. Заказ № 2014/11-5.

Отпечатано в типографии МГОУ
105005, г. Москва, ул. Радио, 10а