

# Вестник



МОСКОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ОБЛАСТНОГО  
УНИВЕРСИТЕТА

*Серия*

*РУССКАЯ  
ФИЛОЛОГИЯ*



*№ 6 / 2012*

---

Вестник  
Московского государственного областного университета  
**Серия «РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

**№ 6**

Выходит 6 раз в год

**2012**

---

**Научный журнал основан в 1998 г.**

«Вестник МГОУ» (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 (См.: Список журналов в редакции от 25.05. 2012 г. на сайте ВАК) по наукам, соответствующим названию серии.

**Учредитель журнала:**

Московский государственный областной университет

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

**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](mailto:vest_mgou@mail.ru)  
Сайт: [www.vestnik-mgou.ru](http://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.

**The academic journal is established in 1998**

«Bulletin of the Moscow State Regional University» (all its series) is included by the Supreme Certifying Commission into the List of the leading reviewed academic journals and periodicals, in which the basic research results of Ph.D. and Doctorate's academic degree thesis should be published (See: the List of journals edited 25.05. 2012 at the site of the Supreme Certifying Commission) in corresponding series.

**The founder of journal:**

The Moscow State Regional University

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](http://www.elibrary.ru)), as well as at the site of the Moscow State Regional University ([www.vestnik-mgou.ru](http://www.vestnik-mgou.ru))

**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](mailto:vest_mgou@mail.ru)  
Site: [www.vestnik-mgou.ru](http://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.

---

**№ 6**

Issued 6 times a year

**2012**

**Series «RUSSIAN PHILOLOGY»**

Bulletin of the  
Moscow State Regional University

---

---

---

**Редакционно-издательский совет «Вестника МГОУ»**  
**Publishing council «Bulletin of the MSRU»**

---

**Хроменков П.Н.** – к.филол.н., проф., ректор МГОУ (председатель совета)  
**Левченко М.Н.** – 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  
**Белозёров 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)  
**Коницев 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  
**Нелюбин Л.Л.** – д.филол.н., профессор МГОУ  
**Ницевич В.Ф.** – д.пол.н., проф., ректор Орловского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ  
**Пасечник В.В.** – д.пед.н., проф. МГОУ  
**Поляков Ю.М.** – к. филол. н., гл.ред. «Литературной газеты»  
**Пусько В.С.** – д.ф.н, проф. МГТУ им. Н.Э. Баумана  
**Трайтак С.Д.** – к.ф.-м.н., проф. МГТУ им. М.А. Шолохова  
**Троиц К. Г.** – доктор, проф. Кобленц-Ландау Университета (Германия)  
**Ху Гумин** – д.филол.н., проф. Института иностранных языков Уханьского университета (Китай)

**P.N. Khromenkov** – Doctor of Philology, Professor, Principal of the MSRU (*Chairman of the Council*)  
**M.N. Levchenko** – Ph. D. in 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. Belozherov** – 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. Zatulyn** – 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  
**L.L. Nelyubin** – Doctor of Philology, Professor of the MSRU  
**V. F. Nitsevich** – Doctor of Politics, Professor, the Principal 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  
**S.D. Traytak** – Ph.D. in Physics and Mathematics, Professor of the Sholokhov Moscow State University for the humanities  
**Klaus G. Troitzsch** – Doctor, Professor of Koblenz-Landau University (Germany)  
**Hu Gumin** – Doctor of Philology, Professor, Institute of Foreign Languages of Ukhan University (China)

---

**Редакционная коллегия серии «Русская филология»**  
**Series editorial board «Russian philology»**

---

*Отв. ред. серии:* **Лекант П.А.**, д. филол. н., проф.,  
*зам. отв. ред.:* **Шаповалова Т.Е.**, д. филол. н., проф.  
*Члены ред. коллегии серии:*  
**Алексеева Л.Ф.**, д. филол. н., проф.; **Аношкина В.Н.** д. филол. н., проф.; **Копосов Л.Ф.**, д. филол. н., проф.; **Леденева В.В.**, д. филол. н., проф.; **Моторин А.В.** д. филол. н., проф. (НГУ им. Ярослава Мудрого, Новгород); **Нагорный И.А.**, д. филол. н., проф. (БГУ, Белгород); **Петров А.В.** д. филол. н., доц. (ПГУ им. М.В. Ломоносова, Архангельск);  
**Гладров В.**, д., проф. (Берлинский университет им. Гумбольдта, Германия); **Гржибкова Р.**, д. (Карлов университет, Чехия); **Шеншина В.А.**, лектор Хельсинского университета (Финляндия)

*Editor-in-chief* - **P.A. Lekant**, Doctor of Philology, Professor  
*Deputy editor-in-chief* - **T.Ye. Shapovalova**, Doctor of Philology, Professor  
*Members of Editorial Board:* **L.F. Alexeyeva.**, Doctor of Philology, Professor; **V.N. Anoshkina**, Doctor of Philology, Professor; **L.F. Kopusov**, Doctor of Philology, Professor; **V.V. Ledeneva**, Doctor of Philology, Professor; **A.V. Motorin**, Doctor of Philology, Professor (Yaroslav Mudry Novgorod State University); **I.A. Nagorny**, Doctor of Philology, Professor (Belgorod State University); **A.V. Petrov**, Doctor of Philology, Associate Professor (Pomorsky State University, Arkhangelsk); **V. Gladrov**, Doctor of Philology, Professor (Humboldt University of Berlin, Germany); **R. Grzhibkova**, Doctor (Charles University, Czech Republic); **V.A. Shenshina** Lecturer of Helsinki University (Finland)

---

**ISSN 2072-8522**

Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2012. - № 6. – М.: Изд-во МГОУ. – 114 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 каталогу агентства «Роспечать» **36761**  
© МГОУ, 2012.  
© Издательство МГОУ, 2012.

---

**ISSN 2072-8522**

Bulletin of the MSRU. Series «Russian Philology». – 2012. – № 6. – М.: MSRU Publishing house. – 114 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 № **ФС77-26173**.

Index series « Russian Philology » under  
"Rospechat" agency catalog **36761**  
© MSRU, 2012.  
© MSRU Publishing house, 2012.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

### РУССКИЙ ЯЗЫК

<i>Берестова О.Г.</i> Статика и динамика в семантике состояния .....	7
<i>Леденёва В.В.</i> О лексике современных коммуникативных сфер: семантический портрет слова <i>телевизация</i> .....	12

#### *Публикации аспирантов*

<i>Духовнова Е.О.</i> Субстантивное метафорическое словосочетание как средство создания городского пейзажа в поэзии Серебряного века .....	17
<i>Сафронова Н.А.</i> О темпоральных возможностях обособленных деепричастий несовершенного вида .....	23
<i>Уварова Е.М.</i> Ирреальная модальность и категория времени в поэтическом тексте (на материале лирических стихотворений М. Цветаевой).....	29
<i>Хлупина М.А.</i> Слово <i>журналист</i> в оценке единицами предикатной лексики (на материале прозы С.Д. Довлатова).....	34

### ЛИТЕРАТУРА

<i>Алтатова Т.А.</i> История литературоведения и проблемы изучения личности писателя .....	39
<i>Белукова В.Б.</i> Персонажи пьесы Е.Н. Чирикова «Красный Паяц и белая Пьеретта» как маски <i>commedia dell'arte</i> .....	45
<i>Воронова Л. Я., Хузеева Л. Р.</i> Е. А. Боратынский-мыслитель в оценке казанского литературоведения .....	50
<i>Скрипкина В.А.</i> Архитектонические особенности поэмы Н. Гумилёва «Капитаны» в свете неоромантизма .....	58
<i>Стрельникова А.А.</i> Семантика цвета в драматургии немецкого экспрессионизма .....	62

#### *Публикации аспирантов*

<i>Ахриева Л.М.</i> Интерпретация исторической эпохи средствами литературной кинематографичности в рассказе Ю.Н. Тынянова «Подпоручик Киж» .....	70
<i>Бакиров Р.А.</i> Феномен формирования литературной маски: предромантик Г.П. Каменев глазами казанского литературоведа Е.А. Боброва.....	75
<i>Гузина С.В.</i> Значение осмысления феномена И.И. Козлова для реконструкции историко-литературного процесса эпохи романтизма .....	83
<i>Даниленко О.Д.</i> Социальные и философские символы в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорблённые» .....	89
<i>Рюкина А.А.</i> Поэтика С. Шаршуна в контексте художественных исканий Серебряного века .....	95

## НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

*Паикуров А.Н.* «...каждую минуту в целый век обратил...»: В.Н.Азбукин – исследователь истории русской литературы ..... 102

Международная конференция «Рациональное и эмоциональное в русском языке» ..... 106

## РЕЦЕНЗИИ

Рецензия на монографии Н.А. Герасименко «Бисубстантивные предложения в русском языке: структура, семантика, функционирование» (М.: Изд-во МГОУ, 2012. – 292 с.) ..... 108

НАШИ АВТОРЫ ..... 110

## CONTENTS

### RUSSIAN LANGUAGE

<b>O. Berestova.</b> Statics and Dynamics in the Semantics of the State .....	7
<b>V. Ledeneva.</b> On Lexicon of Modern Communicative Spheres: Semantic Portrait of a Word Televizatsiya .....	12

#### *Publications of post-graduate students*

<b>E. Dukhovnova.</b> Substantive Metaphorical Phrase as a Means of Creating Cityscape in the Poetry of Silver Age .....	17
<b>N. Safronova.</b> On Temporal Potential of the Detached Imperfective Adverbial Participles.....	23
<b>E. Uvarova.</b> The Unreal Modality and the Category of Tense in the Poetic Text (on Tsvetaeva's Lyric Poetry).....	29
<b>M. Khlupina.</b> The Word Journalist in the Assessment of the Units of Predicate Vocabulary (on the Material of S. Dovlatov's Prose).....	34

### LITERATURE

<b>T. Alpatova.</b> The History of Literary Criticism and the Problems of Analyzing Writer's Personality .....	39
<b>V. Belukova.</b> Characters of the Play by E. Chirikov "Red Clown and White Pierrette" as Masks of Commedia Dell'arte.....	45
<b>L. Voronova, L. Khuzeeva.</b> E. Boratynsky as a Philosopher in Kazan Literary Criticism.....	50
<b>V. Skripkina.</b> Architectonic Features of the Poem by N. Gumilev "Captains" in the Light of Neoromanticism .....	58
<b>A. Strelnikova.</b> The Semantics of Color in the German Expressionist Drama.....	62

#### *Publications of post-graduate students*

<b>L. Akhrieva.</b> Interpretation of the Historical Era Using Literary "Cinematic Look" in the Short Story by Y. Tynianov "Second Lieutenant Kizhe" .....	70
<b>R. Bakirov.</b> The Phenomenon of Formation of the Literary Mask: G. Kamenev through the Eyes Kazan Literary Scholar E. Bobrov .....	75
<b>S. Guzina.</b> The value of judgment of a phenomenon of I.I.Kozlov for reconstruction of historico-literary process of an era of romanticism .....	83
<b>O. Danilenko.</b> Social and Philosophical Symbols in F. Dostoevsky's novel «Humiliated and Insulted».....	89
<b>A. Ryukina.</b> S. Sharshuna's Poetics in the Context of Art Searches of the Silver Age .....	95

**THE SCIENTIFIC LIFE**

**A. Pashukov.** « ... turned every minute into century...» V. Azbukin – Historian  
of Russian Literature ..... 102

International conference «Rational and emotional in the Russian Language» ..... 107

**REVIEW**

Review on N. Gerasimenko's monograph «Bisubstantive sentences in the Russian language:  
structure, semantics, functioning» (Moscow: MSRU, 2012. - 292 p.) ..... 109

OUR AUTHORS ..... 111

# РУССКИЙ ЯЗЫК

УДК 81'367

**Берестова О.Г.**

*Камчатский государственный университет имени Витуса Беринга*

## СТАТИКА И ДИНАМИКА В СЕМАНТИКЕ СОСТОЯНИЯ

**O. Berestova**

*Vitus Bering Kamchatka State University*

### STATICS AND DYNAMICS IN THE SEMANTICS OF THE STATE

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности признака статичности/динамичности в конструкциях с семантикой состояния. Исследуется понимание признака статичности/динамичности в отечественной лингвистической литературе и его связь с другими признаками предиката состояния. В результате анализа конструкций с семантикой состояния автор пришёл к заключению, что предикат состояния, традиционно причисляемый к статическим, может использоваться и для обозначения динамической ситуации. Характер проявления статичности/динамичности обусловлен как семантическими особенностями предиката состояния, так и средствами его выражения.

*Ключевые слова:* семантика состояния, предикат состояния, статичность, динамичность.

*Abstract.* In the article, the peculiarities of sign of the static/dynamic in constructions with the semantics of state are revealed. The author investigated the understanding of the feature static/dynamic in Russian linguistic literature and its connections with other signs of the state. As a result of the analysis of structures with the semantics of the state, the author came to the conclusion that the predicate of state can be used to describe the dynamic situation. The nature of the manifestations of the static/dynamic was caused both by the semantic peculiarities of the predicate of state and means of its expression.

*Key words:* semantics of state, the state predicate, static, dynamic.

Семантика состояния сложна и многообразна, в русском языке существуют различные средства для выражения значения состояния. Но описание и анализ способов репрезентации семантики состояния невозможны без выявления сущностных признаков, формирующих содержание этого понятия. Целью данной статьи является выявление особенностей проявления признака статичности/динамичности в конструкциях с семантикой состояния.

Состояние – одна из понятийных категорий, которая занимает важное место в ряду общих, фундаментальных понятий, отражающих наиболее существенные, закономерные связи и отношения реальной действительности и человеческого познания. Среди нескольких значений слова *состояние*, выделяемых в толковых словарях, наиболее общими являются следующие: «положение, в котором кто, что-либо находится // физическое самочувствие или

настроение, расположение духа человека» [12, т. 4, с. 288] (Ср.: «положение, внешние или внутренние обстоятельства, в которых находится кто-что-либо // физическое самочувствие, а также расположение духа, настроение» [8, с. 751]).

Как правило, понятийную категорию состояния противопоставляют категориям качества и действия. Что лежит в основе этого противопоставления? Связь категорий состояние, качество и действие была выявлена ещё в античности, при этом отмечалось, что состояние находится в промежуточной позиции между качеством и действием. Качественная определённость явлений – это то, что делает их устойчивыми, качество – это постоянное свойство предмета, в силу которого он отличается от других предметов. Основное отличие качества от состояния и действия заключается в том, что качество представляет собой категорию, относительно независимую от времени. Для выявления характера соотношения состояния и действия необходимо обратиться к такому признаку как статичность / динамичность.

Действие – это проявление какой-нибудь энергии, деятельности, а также сама деятельность. Действие тесно связано с такими понятиями, как изменение, движение, процесс, динамика. Пожалуй, наибольшее различие между действием и состоянием связано с их отношением к понятиям динамика и статика. Динамика – это состояние чего-либо, находящегося в движении, развитии, и перспективы его изменения. Статика – это отсутствие движения, развития, неподвижность, неизменность в чём-либо. Динамика, динамичность предполагает развитие во времени, статика – отсутствие такого развития. Состояние, как правило, не изменяется во времени, оно существует в рамках какого-либо временного отрезка: «Состояния длятся, «стоят», а не протекают и не могут изменяться во времени» [11, с. 123]. Действие всегда динамично, состояние преимущественно статично. Действия обычно подразделяют на процессы и события, в основе данного разграничения

лежит такой признак, как длительность: процессы длятся, а события мгновенны. Таким образом, процесс отличается от состояния своей динамичностью, подразумевающей некоторую затрату энергии, а «для продолжения состояния обычно не требуется никаких специальных усилий субъекта; не требуется притока энергии для его поддержания» [10, с. 112]. От событий же, которые всегда мгновенны, состояния отличаются не только статичностью, но и длительностью.

Наиболее выпукло сущностные признаки семантики состояния проявляются в позиции предиката. Лингвисты выделяют ряд специфических особенностей предиката состояния, отличающих его от других типов предикатов. Глубоко и подробно вопрос о признаках предиката состояния рассмотрен в работах Т.В. Булыгиной, О.Н. Селиверстовой, М.В. Всеволодовой (см., например: [2; 3; 6; 11]) и др.

Практически все исследователи, обращавшиеся к типологии предикатов и анализу предиката состояния, выделяют такой его классифицирующий признак, как статичность. Следует заметить, что существует различное понимание признака статичности/динамичности в лингвистической литературе. Так, Т.Б. Алисова под статичностью подразумевает «неограниченность во времени» [1, с. 55]. Г.А. Золотова предложения статического класса рассматривает как сообщающие «о признаке постоянном, неизменном с обобщенным, а не актуальным значением времени» [7, с. 246]. Е.В. Падучева называет стативным предикатом «предикат, обозначающий не действие, а свойство или состояние объекта, вообще говоря, постоянное, а не ограниченное каким-то периодом» [9, с. 92], и, анализируя глаголы движения, подчёркивает, что «для движения обязательна динамичность, т. е. развитие во времени» [9, с. 121]. Действительно, отвлечённость от времени подразумевает статичность, но в то же время состояние – это, как правило, временный признак предмета, оно локализовано на временной оси. Поэтому представля-

ется логичным мнение, согласно которому следует разграничивать признак ограниченности/неограниченности во времени и признак статичности/динамичности, называя их «взаимно независимыми» [3, с. 54]. Проявление динамичности связано с действием, статичности – с состоянием и свойством: *Он – паникёр (качество, вневременное, статическое) – Он в панике (состояние, временное, статическое) – Он паникует (действие, динамическое, временное).*

Т.В. Булыгина в качестве одного из определяющих семантических признаков предиката состояния называет такое свойство, как временная локализованность (исследователь использует в своих работах ряд близких по значению терминов: «временная ограниченность», «непосредственная связанность со временем», «эпизодичность», «актуализированность»), отмечая: «предикаты состояния описывают временные «стадии» существования предмета (лица), приписывая ему именно как индивидууму признак, актуальный для данного отрезка времени (или для нескольких временных отрезков), и в этом смысле – признак преходящий, «случайный» [2, с. 33].

Действительно, в предложениях со значением состояния признак непосредственной связи со временем всегда ощутим, даже в тех случаях, когда речь идёт о некотором постоянстве состояния: *Только с тобой одной мне всегда легко, свободно, можно говорить обо всём действительно как с другом (И. Бунин).* Зачастую характер отношения состояния ко времени подчёркивается темпоральными конкретизаторами, которые указывают на:

- закреплённость состояния на определённом временном отрезке: *С конца июня по июль Набоков находился в возбуждении упоенного творчества (Б. Носик); Всё это время, до отъезда матери, я находился в тревожном состоянии и даже в борьбе с самим собой (С. Аксаков);*

- длительность состояния: *Я долго тосковал: я не умел понять, за что маменька так часто гневалась на добрую няню (С.*

*Аксаков); Воронцов уже давно находился под магическим влиянием Шульги (М. Елизаров).* На длительность состояния может указывать и фазисный экспликатор: *Но я продолжаю находиться в состоянии шоковой отстранённости (С. Минаев);*

- сменяемость одного состояния другим: *Мне было сначала грустно, потом стало скучно, и я заснул (С. Аксаков); Ещё через час я уже была в неопишемом состоянии ужаса, волнения (В. Набоков); Только что мне было холодно, я не хотела, чтобы они стреляли, и волновалась. А теперь мне было не холодно и я нисколько не волновалась (В. Каверин).*

Рассматривая в рамках анализа семантики состояния соотношение понятий статика/динамика и временная закреплённость (непосредственная связь со временем), необходимо остановиться на вопросе об изменчивости состояний. Изменение – один из способов существования материи, характеризующий всякое взаимодействие материальных объектов и смену их состояний. Во-первых, представляется, что изменение интенсивности состояния может рассматриваться как явление динамическое, но при этом не переходящее в ранг действия: *А вот и перешли эту черту, и не только ничего страшного не было, но всё веселее и оживлённее становилось (Л. Толстой); Напротив, ему [Тушину] становилось всё веселее и веселее (Л. Толстой); В игровой комнате, освещённой полным солнцем, становилось ещё оживлённее (Д. Григорович).* На наш взгляд, в данных примерах представлено значение состояния, осложнённое семантикой интенсификации, имеющей определённое формальное выражение. При этом степень нарастания интенсивности состояний не воспринимается как действие.

Во-вторых, изменчивость состояния проявляется в ситуациях перехода из одного состояния в другое. Такой переход может быть постепенным, на что указывают грамматическая семантика глагольных форм и лексические конкретизаторы: *Что-то на него*

навалилось, мягко давило, он **погружался в сон**, как в огромный, размером с мир, пуховик (И. Грекова); **Постепенно я проваливаюсь в сон** (С. Минаев). Изменение состояния может произойти и мгновенно: **И вдруг стало свежо и бодро, как будто вся земля сразу умылась** (М. Пришвин); **В двенадцать пятнадцать** меня охватила ярость, **в полпервого я страшно взволновалась** (Д. Рубина). Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев отмечают: «статичность, отличающая состояния от динамических явлений (процессов и событий), проявляется, в частности, в несочетаемости предикатов состояния с наречиями типа *постепенно, быстро, внезапно, вдруг* и т.п.» [3, с. 73]. Всегда ли верным является мнение о том, что внезапными могут быть только события, но не процессы и состояния? Если рассматривать события как мгновенные переходы от одного состояния к другому, а процессы как постепенные изменения состояния, то такое утверждение верно. Наречия *вдруг, внезапно* и т.п. свободно употребляются в предложениях, описывающих начало какого-либо состояния: *Проснешься, и так вдруг станет жалко себя* (И. Бунин); *Мне вдруг сделалось так легко, так весело, что, кажется я еще не испытывал такого удовольствия* (С. Аксаков); *Потом внезапно он [Горизонт] впал в черную меланхолию* (А. Куприн); *И тотчас же продавщицы впали в состояние, среднее между столбняком и религиозным экстазом* (Е. Шварц). Фиксация выхода из какого-либо состояния, прекращения состояния встречается реже, по всей видимости, потому, что наступающее состояние, как правило, для говорящего более актуально, чем завершающееся, иными словами, конец одного состояния – это всегда начало другого состояния.

Состояние всегда занимает отрезок на временной оси, этот отрезок имеет начальную и конечную точки. Поэтому признак фазовости, выделяемый некоторыми исследователями (см., например, [11, с. 127; 5, с. 323]) – одно из важнейших, на наш взгляд, свойств состояния. В этой связи возникает некоторое противоречие: если рассматривать переход

из одного состояния в другое как событие, то состояние не может характеризоваться фазовостью: «язык может маркировать срединную фазу только у таких ситуаций, для которых противопоставление начальной, срединной и конечной фаз может быть релевантно, т.е. у процессов... Гомогенные состояния, которые в каждый момент времени тождественны сами себе, с точки зрения такой системы в специальном выделении одной из фаз не нуждаются, поскольку все их фазы одинаковы» [10, с. 394].

По всей видимости, суть проблемы в том, что не все состояния можно рассматривать как гомогенные, т. е. однородные по характеру протекания во времени. Многие состояния не только, не гомогенны, они не «стоят», а «движутся» во времени, для их существования необходима энергия, движущая сила. М.В. Всеволодова к стативным предикатам, выражающим динамическое состояние, относит следующие: «*Маятник качается; Земля вращается*» [6, с. 137]. По нашим наблюдениям, как динамически длящиеся осознаются многие субстантивные предикаты состояния (например, такие, как *в припадке, в истерике, в работе, в хлопотах, в делах, в переписке, в контакте* и др.): *Детей же маленьких у нас трое, и Катерина Ивановна в работе с утра до ночи* (Ф. Достоевский); *С 28 по 31 августа вся Москва была в хлопотах и движении* (Л. Толстой); *Она [Наташа] в этот день встала в восемь часов утра и целый день находилась в лихорадочной тревоге и деятельности* (Л. Толстой); *Я постоянно в суете, а вы сидите все на одном месте, не живёте* (А. Чехов); *Весь хутор был в движении, в делах, в озабоченной суете* (М. Шолохов); *Лара вся была в трудах и заботах* (Б. Пастернак); *Ресторан находится в постоянном движении* (С. Минаев). В подобных конструкциях выделенные языковые единицы не содержат семы «состояние» в структуре лексического значения, но семантика состояния (в данном случае – состояния занятости, состояния движения) в предложении появляется, это происходит благодаря предика-

тивному употреблению определённой предложно-падежной формы.

Полагаем, что предикаты состояния могут выражать как статическое, так и динамическое состояние. Вероятно, на неоднозначность трактовки признака статичности-динамичности состояния оказывает влияние синкретичная природа самого понятия состояние, занимающего промежуточную позицию между действием и качеством. Как отмечал В.В. Виноградов, «устанавливается глубокое грамматическое различие между понятием действия, протекающего во времени, наделённого сложными оттенками пространственно-видовых значений и иногда предполагающего разнообразное предметное окружение, и между понятием качественного состояния, в котором являются лица и предметы или которое может быть у лиц и предметов» [4, с. 323]. Во многом это связано и с самой природой состояний, которая «отличается диффузностью, допускает одновременное сочетание разных признаков и их разнообразные связи с другими предикатами [5, с. 338].

Итак, такой семантический тип предиката, как предикат состояния, традиционно причисляемый к статическим, может использоваться и для обозначения динамической ситуации (положения дел). Характер проявления статичности/динамичности обусловлен как семантическими особенностями предиката состояния, так и средствами его выражения.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Алисова Т.Б. К вопросу о так называемых «стативных» предикатах // Всесоюзная конференция по теоретическим вопросам языкознания. Тезисы докладов секционных заседаний. – М., 1974. – С. 55-60.
2. Булыгина Т.В. К построению типологии предикатов в русском языке // Семантические типы предикатов. – М.: Наука, 1982. – С. 7-85.
3. Булыгина Т.В., Шмелёв А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.
4. Виноградов В.В. Русский язык. (Грамматическое учение о слове). – М.: Высшая школа, 1972. – 615 с.
5. Вольф Е.М. Состояния и признаки. Оценка состояний // Семантические типы предикатов. – М.: Наука, 1982. – С. 320-339.
6. Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 502с.
7. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М.: Наука, 1973. – 351с.
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
9. Падучева Е.В. Дейктические компоненты в семантике глаголов движения // Логический анализ языка. Семантика начала и конца. – М.: Индрик, 2002. – С. 121-136.
10. Плунгян В.А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. – М.: РГГУ, 2011. – 672 с.
11. Селиверстова О.Н. Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикатных типов русского языка // Семантические типы предикатов. – М.: Наука, 1982. – С. 86-157.
12. Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1981-1984.

УДК 81' 373.43

**Леденёва В.В.**

*Московский государственный областной университет*

**О ЛЕКСИКЕ СОВРЕМЕННЫХ КОММУНИКАТИВНЫХ СФЕР:  
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ СЛОВА ТЕЛЕВИЗАЦИЯ**

**V. Ledeneva**

*Moscow State Regional University*

**ON LEXICON OF MODERN COMMUNICATIVE SPHERES:  
SEMANTIC PORTRAIT OF A WORD TELEVIZATSIYA**

*Аннотация.* Статья посвящается исследованию одного из проявлений процесса расширения средств экспликации актуального фрагмента русской картины мира – «Телевидение» – в связи с увеличением количества информации в современном социуме, а именно вхождению в речь (тексты) слова *телевизация*. Исследуются значения этого слова, возникшего как потенциальное в первом десятилетии XXI века, в сегменте гипертекста Интернета – Рунете. Предлагается семантизация неологизма с учётом контекстуальных реализаций его лексико-семантических вариантов, определяется характер коннотаций и специфика оценочного содержания.

*Ключевые слова:* лексика, неологизация, семантизация, телевидение, телевизиация, тексты Рунета, язык СМИ.

Развитие языковой картины мира для современного человека, как известно, всё более и более связано с таким экстралингвистическим фактором, как увеличение количества информации по причине усиливающейся во многих сферах социальной жизни информатизации. Это не может не сказываться на состоянии средств репрезентации того или иного фрагмента картины мира: язык чутко реагирует созданием новых лексических единиц, развитием семантической структуры слов, в том числе за счёт оценочных значений, формированием неоднословных номинаций, устраняющих лакуны лексико-семантической системы. «Язык – живой организм, он развивается на уровне социально-сознательной практики как продукт восприятия информации в виде научных, идейных и оценочных состояний и/или категорий общественного сознания <...> структуры концепта» [17, с. 35].

Процесс расширения словаря, в частности благодаря неологизации или ренеологизации, рассматривался по его срезовым результатам в различных лингвистических работах – от статей до монографий, диссертаций, учебников [например: 14; 15, с. 75-129; 18].

Наиболее открыт для пополнения новыми единицами сопряжённый с креативной деятельностью человека язык СМИ, язык гипертекстового пространства Интернета. Это обусловлено динамичностью коммуникации, широким диапазоном тематики и спецификой функций,

*Abstract.* The article is devoted to the research of the process of explication means expansion in the actual fragment of Russian picture of the world – “Television” – in connection with increase in information in modern society, namely to entry into speech (texts) a word *televizatsiya*. The author investigates the meanings of this word which has arisen as a potential word in the 1st decade of 21st centuries, in a segment of the hypertext of the Internet – the Runet. The neologism meanings are interpreted taking into account contextual realization of its semantic options, the character of connotations and specifics of the estimated meaning is defined.

*Key words:* lexicon, neologisation, semantisation, television, *televizatsiya*, Runet texts, mass media language.

выполняемых текстами масс-медиа, прежде всего, безусловно, информативной и оценочной как ведущих [ср.: 19; 16, с.115-128].

В стилистически разнородных, имеющих разную степень информативности, т. е. различную прагматическую ценность для адресата, «пёстрых» текстах Рунета наше внимание привлекло имя существительное *телевизация*, демонстрирующее тенденцию к активности употребления не менее десяти лет, о чём свидетельствуют контексты публикаций интернет-версий журналов, газет, например: *Интернетом всё же пользуются не все. А вот более ранний этап информационного прорыва, приведший 15-20 лет тому назад к всеобщей **телевизации** самых беднейших уголков мира, привнёс в этот мир картинку совершенно другого образа жизни...* [10].

Слово *телевизация* в речи / текстах, по нашим наблюдениям, проявляет себя как полисемант, значения которого мы делаем предметом рассмотрения, предлагая их семантизацию. Своей задачей видим установление круга значений, закрепляющихся за новообразованием благодаря реализации в текстах, доступных широчайшей аудитории.

Лингвистический интерес к этой единице, «пробивающейся» из состава потенциальных слов (неологизмов, построенных по языковым моделям, обладающим удобной для коммуникации формой с логичной синтагматикой морфем) в узуальные, вызывают, по нашему мнению, такие факторы: а) множественность мотивации, которая обуславливает специфику семантики отдельных лексико-семантических вариантов; б) контрастный (вплоть до поляризации) характер коннотаций; в) репрезентация ряда явлений фрагмента картины мира информатизированного социума – *Телевидение*.

В связи с важностью названного фрагмента картины мира полагаем справедливым назвать в семантической структуре слова *телевизация* в качестве центральных те лексико-семантические варианты (ЛСВ), которые эксплицируют смысловую связь и

отношения производности со словом *телевидение* ('1. Передача на расстояние изображений подвижных объектов и звукового сопровождения при помощи электрических сигналов, передаваемых по радио или по проводам. 2. Область науки и техники, связанная с передачей изображений подвижных объектов на расстояние') [20]. Нацеленная выборка в гипертексте Рунета (<http://www.yandex.ru/>) по данному слову как ключевому показала, что заметной частотностью обладают контексты, где реализуется значение 'распространение телевидения (в мире, стране, конкретном регионе, городе и т. д.):'

*В результате «**телевизации**» развивающихся стран, мировая аудитория ТВ в 2011 году по сравнению с 2010 годом, по прогнозам Deloitte, увеличится на 40 миллионов человек – до 3,7 млрд., а время, проведенное перед голубыми экранами, вырастет по всему миру на 140 миллиардов часов.* [9];

*Глобализации противопоставляется всё возможное: от националистических движений до **телевизации** всей земли, чтобы удержать «социальную среду от распада на атомы»* [3].

Указанное значение можно в иерархии ЛСВ неологизма *телевизация* обозначить как первое. К нему примыкает оттеночное значение, дифференцируемое семей 'цифровое', т. е. отражающее в смысловом объёме идею перехода на цифровое телевидение – 'распространение, внедрение цифрового телевидения'. Например: «*Блага **телевизации**»* [заголовки]. <...> *Переход на «цифру», который коснётся каждого жителя России, имеющего телевизор (придётся обзавестись или новым телеприёмником, или приставкой к старому), должен завершиться в нашей стране в 2012 — 2015 годах* [7]. Со временем этот ЛСВ может вытеснить первый как лексико-семантический архаизм, при условии экстралингвистической поддержки – полного перехода телевидения в цифровой формат. Или, может быть, сам станет устаревшим, потому что появятся другие, более прогрессивные версии?

Имя существительное *телевизация*, в отличие от узуального *телевидение*, оказывается, как можно заметить, активным экспликатором процессуальных сем, что отражено в рассмотренных ЛСВ (см.: ‘распространить’, ‘изменить (на цифровой формат)’, ‘оборудовать’), а у лексемы *телевидение* лишь первый ЛСВ имплицитно её репрезентирует. О наличии процессуального компонента значения можно говорить и рассматривая употребление, которое мы семантизируем как ‘изменение формата передачи информации на телевизионный’: *«Телевизация торрентов и переход М.ВИДЕО в цифру»* [элемент заголовочного комплекса] [12]; *Я очень благодарен ребятам, которые понимают, что радиальные программы для телевидения, видимо, не очень хороши...* [2]. Можно ожидать (или выявить в перспективе по иным источникам) появление на основе данного также и метонимического ЛСВ, регулярного в русском языке при расширении семантической структуры слов-названий процессов, а именно: ‘Воплощение средствами телевидения, на телеэкране, в телеверсии. || Продукт такого воплощения (телевизионный фильм, программа и т. д.)’. Он предназначен обозначить результат деятельности, но в нашей выборке фактического материала отсутствует. Очевидна его избыточность.

Семантика результата выявляется у слова *телевизация* при обозначении им ‘проведения телекоммуникаций, организации новой телеточки’ (созначение – ‘установка телевизора’). Ещё более конкретизированное семантизируется как ‘услуга’, предполагающая эту деятельность. Например: *телевизация в Екатеринбурге* [11]. *Телевизация* указана как доступный вид услуги, наряду с телефонизацией и пр. Ср.: *Телевизация жилища. Сегодня провёл телеантенну на кухню* [1]. В данном случае имеем возможность говорить о двойственной мотивации значения рассматриваемого имени существительного в речи (отдельный ЛСВ) в связи с актуальностью смысловых и легко устанавливаемых словообразовательных отношений со словом

*телевизор* (‘Телевизионный приёмник, предназначенный для усиления и преобразования сигналов телевизионно-вещательной программы в изображение и звук’ [20]), потому что *телевизация* как ‘проведение телекоммуникаций’ сопровождается, естественно, установкой телевизоров в зонах / точках распространения телевидения. См.: *Победы и всеобщая “телевизация” сделали команду не только баварским, а и немецким клубом – болельщики у них появились по всей стране* [8]. Здесь семантику можно осмыслить в связи с такими факторами, как распространение телевидения и, следовательно, наличие у зрителей (по контексту – любителей спорта) телевизоров для регулярных просмотров программ (футбольных матчей).

Отвечает реальной задаче и возможностям телевидения доносить информацию с мест событий в режиме реального времени и с максимальной достоверностью понимание *телевизации* как инструмента гласности, популяризации, что отражается при использовании неологизма в значении ‘оборудование телетрансляционными приборами (телекамерами, экранами и т. д.) для синхронного показа события / мероприятия в деталях’. Например: *Опасения, что присутствие камер будет отвлекать внимание депутатов или создаст преимущества ловким ораторам-демагогам, не подтверждаются практикой, и некогда упорные противники парламентского телевидения теперь поддерживают идею «телевизации» законодательных органов, называя это «витриной демократии», «электронным мостом к народу»* [5]. Этот ЛСВ вступает в отношения своеобразной энантиосемии (‘воспроизведение’ – ‘съёмка’) с обладающим частотностью и выше отмеченным ‘проведение телекоммуникаций, организация новой телеточки’ || ‘размещение телевизора’.

Вопрос о стилистическом статусе решается с учётом характера коннотаций, доносимых контекстами, где функционируют различные ЛСВ слова *телевизация*, которое нередко оформляется кавычками, что указы-

вает на его необычность или на вовлечение в языковую игру. Специфика отмечаемых у слова *телевизация* контекстуальных коннотаций состоит в том, что они имеют развёрнутый диапазон: от нейтральных (констатация существования явления, процесса, вида деятельности, связанного с фрагментом картины мира «Телевидение») и – реже – положительнооценочных (телевизация – знак прогресса) до многочисленных случаев развития отрицательнооценочных, передающих иронию, негодование (телевизация – зло, наносит вред иным формам трансляции информации, развитию культуры, разрушитель традиций). Например: *Обеднение структуры досуга большинства за счёт его практически полной телевизиации, унификация в этом плане запросов и вкусов даже у более образованных групп российского населения, социальный и культурный крах интеллигенции <...>* [4]. В таких случаях поддержку негативной оценки осуществляет языковая игра, основанная на жонглировании разнообразными словами на -ция (*автомобилизация, журнализация, компьютеризация, телеканализация, цивилизация* и т. д.), которые возбуждают мысль о надуманности и даже абсурдности всего, что лишает жизнь социума её подлинных гуманистических ценностей (*Телевизация и журнализация культуры, сокращение длительности внимания, его выветривание. Кнопочность общения друг с другом в эмейлах и эсэмсках* [13]). Телевизиация становится знаком рефлексии с установкой на неодобрение, осмеяние (*ТЕЛЕВИЗАЦИЯ – цивилизация, в которой существует телевидение как ведущее средство бытового обустройства. В домах, до которых доходит Т., обычно появляется ящик с голубым экраном* [6]).

Итак, можно представить следующий семантический портрет рассмотренного полисеманта: *Телевизиация*, -и, ж. 1. Распространение телевидения (в мире, стране, конкретном регионе, городе и т. д.). || Распространение, внедрение цифрового телевидения (иного формата). 2. Изменение формата передачи информации на телевизионный. 3. Про-

ведение телекоммуникаций, организация новой телеточки. || Установка телевизора. || Услуга, предполагающая эту деятельность. 4. Оборудование телетрансляционными приборами (телекамерами, экранами и т. д.) для синхронного показа события / мероприятия в деталях.

В контексте тот или иной ЛСВ может передать оттенок шутки, иронии, неодобрительную оценку, продемонстрировать тенденцию к ограничению употребления в языке профессиональной сферы. Слово с книжным аффиксом, *телевизиация* функционирует по преимуществу как разговорное.

#### ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА:

##### ИСТОЧНИКИ:

1. Блоги [Электронный ресурс]. – URL: bochkavpechatleniy.com/Блоги/blog/105472/54353 (дата обращения: 02.11.2012).
2. Венедиктов А. «Эхо Москвы». 6.7.2008. [Электронный ресурс]// Форум зрителей канала RTVi: [сайт]. [2008]. – URL: rtviforums.com/forum/index.php?showtopic=4158&st=220 (дата обращения: 15.12.2010).
3. Глобализация и атомизация [Электронный ресурс] // Livejournal: [сайт]. [2008]. – URL: http://alla2008.livejournal.com/128181.html (дата обращения: 02.11.2012).
4. Дубинин Б. Читатель в обществе зрителей// Знамя. – № 5. – 2004. [Электронный ресурс]// Журнальный зал в РЖ, “Русский журнал” [сайт]. [2001]. – URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2004/5 (дата обращения: 02.11.2012).
5. Егоров В.В. Телевидение: Страницы истории. – М.: Аспект Пресс, 2004. [Электронный ресурс]. – URL: /http://evartist.narod.ru/text3/58.htm (дата обращения: 30.10.2012).
6. Кликабельное телевидение. Форум г. Боровичи. 26. апреля 2008 г. [Электронный ресурс]// БОРО .РФ [сайт]. [2008]. – URL: http://forum.borovich.ru/viewtopic.php?f=31&t=7440. (дата обращения: 02.11.2012).
7. Ларина Ю. Блага телевизиации [Электронный ресурс]// Огонёк. – № 14. – 2012. – URL: http://www.ogoniok.com/4939/2/ (дата обращения: 01.11.2012).
8. Новости команды Бавария [Электронный ресурс]// MassFootball.com: [сайт] [2008—2012]. – URL: http://massfootball.com/ (дата обращения: 03.11.2012).
9. Путеводитель начинающего маркетолога [Электронный ресурс]: [сайт]. [2012]. – URL:

- [http://marketassist.ucoz.com/publ/stati\\_o\\_reklame/mify\\_reklamy/televidenie\\_kartinka\\_budushhego/18-1-0-275](http://marketassist.ucoz.com/publ/stati_o_reklame/mify_reklamy/televidenie_kartinka_budushhego/18-1-0-275) (дата обращения: 02.11.2012).
10. Святенко И.Ю., Маслюк С.Г. Проблемы глобализации и защиты национальных интересов России [Электронный ресурс]// Право и безопасность. – № 4 (5). Декабрь 2002 г. – URL: [http://dpr.ru/pravo/pravo\\_4\\_24.htm](http://dpr.ru/pravo/pravo_4_24.htm) (дата обращения: 01.11.2012).
  11. Справочник предприятий Екатеринбурга [Электронный ресурс]: [сайт]. [2012]. – URL: <http://spravka-ekaterinburga.ru/keywords/42319>. (дата обращения: 30.10.2012).
  12. Табаченко К. Телевизация торрентов и переход М.ВИДЕО в цифру [Электронный ресурс] //ВИДЕОРЫНОК 30 (88)// Бюллетень кинопрокатчика. 24.04.12: [сайт] [2012]. URL: <http://www.kinometro.ru/video/show/id/87> (дата обращения: 02.11.2012).
  13. Цайтгайт, или дух времени [Электронный ресурс] // Livejournal: [сайт]. [2007].// <http://nkboikov.livejournal.com/53288.html> (дата обращения: 30.10.2012).
- ЛИТЕРАТУРА:
14. Блинецова Т.А. Глагольные новообразования как средство отражения языковой картины мира II-й половины XX века // Филологическое образование в современной школе: Сб. научно-методических статей. – М.: ГОУ Педагогическая академия, 2010. – С.104-108.
  15. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке. – М.: Логос, 2003. – 304 с.
  16. Валгина Н.С. Функциональные стили русского языка. – М.: ИЛЕКСА, 2011. – 224 с.
  17. Головки В.Н. Интертекст в массмедийном дискурсе. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 264 с.
  18. Исаева Н.В. Сложные наименования лиц по профессии в языке современной печатной рекламы // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – М.: Изд-во МГОУ, 2009. – №3. – С. 78-81.
  19. Публицистика и информация в современном обществе/ Под ред. Г.Я. Солганика. – М., 2000. – 204 с.
  20. Словарь русского языка АН СССР: В 4-х тт. – М., 1981-1984. [Электронный ресурс] // Версия [1999]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/30/ma475010.htm> (дата обращения: 30.10.2012).

## Публикации аспирантов

УДК 811.161.1'37

*Духовнова Е.О.*

*Московский государственный областной университет*

### СУБСТАНТИВНОЕ МЕТАФОРИЧЕСКОЕ СЛОВСОЧЕТАНИЕ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

*E. Dukhovnova*

*Moscow State Regional University*

### SUBSTANTIVE METAPHORICAL PHRASE AS A MEANS OF CREATING CITYSCAPE IN THE POETRY OF SILVER AGE

*Аннотация.* В центре внимания автора статьи – субстантивные метафорические словосочетания, формирующие образы городского пейзажа в поэзии Серебряного века. Объектом исследования стали общезыковые, «сквозные», и индивидуально-авторские метафоры, их семантические модели и доминирующие функции в тексте. Анализ языкового материала позволил сделать следующие выводы: оригинальные, авторские метафорические словосочетания преобладают над «сквозными» (общезыковыми, или общепозэтическими); образы городского пейзажа в поэзии Серебряного века, как правило, «бесцветны» (цветовые метафоры редки) или резко контрастны (в пейзаже представлены два разных цвета); метафоры, формирующие городской поэтический пейзаж, реализуются в основных – изобразительной, кодирующей, конспирирующей, текстообразующей – функциях.

*Ключевые слова:* городской пейзаж, субстантивное метафорическое словосочетание, антропоморфная метафора, олицетворение, перифраза, общезыковые и индивидуально-авторские метафоры, изобразительная, кодирующая и текстообразующая функции метафоры.

*Abstract.* The author of the article focuses on the substantive metaphorical phrases used as a means of creating cityscape in the poetry of Silver Age. The object of the study were general linguistic, prevailing, and individual-author metaphors, their semantic models and dominant features in the text. The analysis of linguistic material led to the following conclusions: the original, author's metaphorical phrases dominate over the prevailing (common language, or universal poetical); images of the cityscape in the poetry of the Silver Age are, as a rule, «colorless» (color metaphors are rare) or sharply contrasting (in the landscape involved two different colors); metaphors that shape the cityscape perform major – graphic, encoding, covering, text-forming – functions.

*Keywords:* cityscape, substantive metaphorical phrase, anthropomorphic metaphor, personification, paraphrase, the common language and individual-author metaphor, display, coding and text-forming function of metaphor.

Городской пейзаж – объект внимания поэтов и живописцев, творение пера и кисти, он часто становится ярким фоном изображаемых событий, в том числе относящихся к внутренней жизни человека, его переживаниям. В городских пейзажах, “обрамляющих” создаваемую художником картину жизни, как правило, скрыт (“зашифрован”) некий код к постижению основной идеи произведения. В этом смысле большой интерес представляют поэтические метафоры Серебряного века, осуществляющие в тексте кодирующую функцию [2], в которых, как в зеркале, отражено мироощущение поэтов разных направлений, их восприятие города как особым образом организованного пространства.

Объектом нашего исследования стали субстантивные метафорические словосочетания, используемые поэтами Серебряного века в качестве средств создания городского пейзажа. Соответственно, предметом – семантические модели и функции этих единиц, доминирующие в языке поэтов разных художественных направлений.

В метафорах В. Маяковского реализуются предикатные интерпретации (в терминологическом варианте Л.В. Кнориной [3]) посредством опорных предикатов (абстрактных имён существительных с семантикой состояния, передающих сущностные свойства, особенности чего-либо); ср.: *В бульварах я тону, тоской песков оваян...* Субстантивное метафорическое словосочетание **тоска песков**, представляющее собой олицетворение, является кодом к постижению эмоционального тона всего произведения, настроения лирического героя, т. е. реализует кодирующую функцию в тексте (об этой функции подр. см.: [2]). Сам по себе “говорящий” образ дополняется лексемами *тону*, *оваян*, которые акцентируют интенсивность проявления признака, формирующего коннотацию метафоры. В “Толковом словаре русского языка” под ред. Д.Н. Ушакова приводятся следующие дефиниции данных глаголов: *тонуть* ‘1. Идти ко дну, погружаться

на дно’; *перен.* ‘погружаться во что-н. мягкое, зыбкое; увязать, застревать в чём-н.’; ‘быть занятым множеством каких-н. дел, терять способность справиться с делами из-за их множества (*разг.*)’. ‘2. Становиться незаметным среди чего-н. (*поэт.*)’ [4, т. IV]; *овеять* ‘(*книжн. и поэт.*) обдать (струей воздуха, ветром и т. п.)’; *перен.* окружить, обнять (веянием чего-н., воспоминаниями и т. п.; *поэт.*)’ [4, т. II]). В отношении строк стихотворения В. Маяковского могут быть применимы все эти дефиниции, так как переносное коннотативное значение способно складываться сразу из нескольких коннотаций, или ассоциативных признаков (в терминологическом варианте Ю.Д. Апресяна [1, с. 89-90]), и какому из них поэт отдаёт предпочтение – часто так и остаётся загадкой для читателя. Между тем «интуитивное понятие коннотации, – по утверждению Ю.Д. Апресяна, – может быть объективировано в большей степени, если существенно пополнится арсенал экспериментальных приёмов распознавания коннотаций» [1, с. 90].

Для образного мира В. Маяковского характерны антропоморфные метафоры, или олицетворения; ср.: *Смех! / Перед мордами вылезших годов / онемели земель старожилы, / а злоба / вздувала на лбах городов / реки – / тысячевёрстые жилы; Багровый и белый отброшен и скомкан, / в зелёный бросали горстями дукаты, / а чёрным ладоням сбегавшихся окон / раздали горящие жёлтые карты.* Перифразой *земель старожилы*, очевидно, названы города в обобщённом понимании, т. е. не конкретные города, а любые города с многовековой историей. Заметим, что перифразы *земель старожилы* и *тысячевёрстые жилы* (рифмующиеся друг с другом) сами по себе не являются метафорическими (слова в них “взяты” в своих прямых значениях), но в приведённом контексте, разумеется, они развивают переносные коннотативные значения, становясь антропоморфными метафорами, одна из которых к тому же является гиперболической (*тысячевёрстые жилы*). В данном случае налицо троп, в котором со-

четаются метафора и перифраза [6, с. 226], – используется описательный оборот, основанный на олицетворении и реализующий конспирирующую функцию [2]. Городской “портрет” создаётся благодаря образу *лбы городов*, основанному на метонимическом переносе (*лоб* ‘верхняя часть лица’ [4, т. II]), однако интерпретировать этот образ можно двояко: сравниваются ли города со лбами – в этом случае мы имеем дело с метафорой-сравнением, или двойной метафорой (в терминологическом варианте Ю.Ю. Ушаковой [5]), в основе которой коннотация ‘верх, “глава”, “мозг” чего-либо’, – или же лбы принадлежат городам (тогда под лбами подразумеваются ровные пространства суши, берега, а в основе метафоры – коннотативный признак ‘нечто ровное, гладкое, покато’) – в этом случае перед нами олицетворение, дополняемое антропоморфной метафорой *жилы* (‘реки’). Во втором примере редкие для городского пейзажа цветные метафоры совмещаются с обозначением формы и олицетворением: вначале окна сравниваются с *чёрными ладонями*, а затем с *горящими жёлтыми картами*, и, контрастируя, цветные метафоры (антропоморфная метафора *чёрные ладони сбежавшихся окон* и метафора-перифраза *горящие жёлтые карты*) создают живописный “портрет” ночного города. В анализируемом контексте отчётливо проявляются возможности развёрнутой метафоры – её способность к порождению текста, т. е. текстообразующая функция.

Преобладание в поэтическом языке В. Маяковского антропоморфных метафор (олицетворений) даёт основание полагать, что поэт воспринимал город как живой организм с его особенностями и механизмами функционирования. Между тем в стихотворениях поэта-футуриста, в частности в примере с ночным пейзажем (стихотворение «Ночь»), прослеживается стремление к типизации, даже стандартизации, городских реалий (ср.: одинаковым чёрным *ладоням окон* «раздали» однотонные жёлтые *карты* – контрастирующие чёрный и жёлтый цвета в

сочетании с однообразием формы (*ладони – карты*), оттеняя друг друга, передают однотипность объектов (тёмных и “горящих” окон)).

Для стихотворений Б. Пастернака, как правило, характерны субстантивные метафорические словосочетания с опорными оформителями, такие, как *булки фонарей*, *пышки крыши*; ср.: *Тротуар в буграх. Меж снеговых развилин/ Вмёрзшие бутылки голых чёрных льдин; Город, как болото, топок,/ Струнья снега на счету...* и др. Используя названия артефактов для художественного обозначения природных объектов (явлений), поэт кодирует представление о городской природе как неестественной, искусственно-неживой (ср.: *бутылки льдин*). Метафорическое сочетание *струнья снега* также реализует кодирующую функцию; в данном случае, обозначая остатки снега лексемой *струнья*, поэт наделяет весенний город признаками живого существа, к тому же болезненного (ср.: *strup* ‘сухая корочка, образующаяся на заживающей ранке’ [4, т. IV]).

Городской пейзаж в произведениях Б. Пастернака создаётся также с использованием какого-либо одного выпуклого образа, обозначаемого субстантивным метафорическим словосочетанием. Например, в стихотворении «Всё снег да снег, – терпи и точка» единственным маркером города становится образ асфальта, по внешнему виду (формой или цветом поверхности) напоминающего поэту салат; ср.: *И солнце маслом/ Асфальта б залило салат*. В данном контексте продуктивная для поэтического языка Серебряного века метафора *масло*, неоднократно использованная для обозначения солнечного света также С. Есениным, с одной стороны, мотивирует рождение оригинальной, авторской метафоры *салат асфальта*, а с другой – сама в полной мере “раскрывается” только в настоящих речевых условиях (ср.: *залило*). Словом, обе метафоры являются друг для друга необходимыми, находясь в отношениях взаимной обусловленности.

“Городских” анималистических метафор в поэзии Серебряного века сравнительно

немного, примеры их использования единичны, но оригинальные сочетания встречаются, например, в поэтической речи Б. Пастернака: *Там город, – и где перечесть/ Московского съезда соблазны,/ Ненастий горящую шерсть./ Заманчивость мглы непролазной.* Анималистическая метафора выполняет здесь изобразительную и кодирующую функции, поддерживаемые контекстом. Уподобление природных явлений (*ненастий*) *шерсти* животных придаёт образу неживой природы такие черты, как загадочность, диковатость, непредсказуемость. Эпитет (*горящую*) способствует этому: шерсть у многих животных действительно “горит”, т. е. блестит, сверкает.

У В. Ходасевича преобладают сочетания с предметными опорными (оформителями или номинациями свойств), представленными конкретными и собирательными именами существительными: ... *По паркету парижских луж/ Ковыляют жена и муж; Вот – закружился [голубь] над Плющихой – / Над снежным полотном реки...; Трамвай зашипел и бросил звезду/ В чёрное зеркало оттепели* и др. Следует отметить, что переносные значения лексем *паркет* (1) *только ед., собир.* ‘небольшие тонкие дощечки, наклеенные в виде какого-н. геометрического рисунка на деревянные квадратные щиты особого устройства, которые идут для настилки полов’; 2) ‘пол, выстланный такими дощечками, в отличие от простого деревянного’ [4, т. III]), *полотно*, *зеркало*, используемых в качестве опорных слов в составе индивидуально-авторских метафорических сочетаний, постепенно получают статус узуальных, так как с реалиями, ими обозначаемыми, традиционно сравнивается гладкая, ровная поверхность чего-либо, в том числе водоёмов – озёр, рек, морей и т. д. (вспомним пушкинский пейзаж: *Опрятней модного паркета/ Сияет речка, льдом одета*). Однако в стихотворении В. Ходасевича метафорическое сочетание *паркет парижских луж* выполняет кодирующую функцию: относясь к показателям комфортабельной, роскошной

жизни, паркет является атрибутом богатых домов, залов, модных салонов, но никак не городских улиц, поэтому данное метафорическое слово в сочетании с лексемой *луж* задаёт иронический тон рассматриваемому контексту. Это поддерживается лексемой *ковыляют* (*ковылять* ‘(разг.) идти, хромая или медленно, с трудом передвигая ноги’ [4, т. I]), сообщающей о неудобстве перемещения по таким улицам.

Символисты, придерживаясь тенденции через форму постигать и отражать многогранность мира, отдают предпочтение оформителям; ср.: ...*Но рукою Судьбы/ Кто-то городу дал непомерный избыток,/ И отравленной пыли полетели столбы* (А. Блок. «Легенда», цикл «Город»); *Ты так же стоял здесь, обрызган и в пене,/ Над тёмной равниной взмутившихся волн;/ И тщетно грозил тебе бедный Евгений,/ Охвачен безумием, яростью полн* (В. Брюсов. «К Медному всаднику»); *Сверкали фонари, окутанные пряжей/ Капитанов царственных...* (В. Брюсов, «Париж»); *В последний раз взглянул я свыше/ В моё высокое окно:/ Увидел солнце, небо, крыши/ И горюда морское дно* (В. Брюсов. «Побег») и др.

Конечно, форма у символистов даёт возможность распознать осложнение коннотациями. Так, лексема *пряжа*, встречающаяся и у Брюсова, и у Блока, предстаёт своеобразной заменой узуальных метафор с опорными *сеть/ паутина* (ср.: *В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли,/ Тёмный профиль женщины наклонился вниз* (А. Блок, «Повесть», цикл «Город»)), доминирующая коннотация которых – ‘то, что очертаниями своими напоминает множество скрещённых, пересечённых, переплетённых линий, нитей, прядей’ [4, т. IV]. В данном случае можно говорить о синонимии лексем, употреблённых в переносном значении. Лексема *пряжа*, помимо интерпретации оформления (‘нити, полученные прядением’ [4, т. III]), отражённой в указанной коннотации, реализует значение ‘действие по глаг. *прясть*, прядение (обл.)’ [4, т. III]. Кроме того, *пряжа*, в отличие, например, от паутины, – произведение

человека, вызывающее ассоциации с чем-то тёплым (шерстяная пряжа) и по-домашнему уютным, а также с тем, из чего можно сделать удивительные по красоте и изяществу вещи. По степени метафоричности рассматриваемые синонимы можно расположить в следующем порядке: *сеть* – *паутина* – *пряжа* (от утратившего образность, общезыкового, к “живому”, образному). Совмещение интерпретации оформления (*дно* ‘нижняя стенка, низ какого-н. сосуда, ящика’ [4, т. I]) с добавочной коннотацией ‘нечто глубокое, скрытое от света и воздуха (подобное морскому дну)’ (ср.: *море* ‘углубление, впадина в земной поверхности, заполненная горько-солёной водой’ [4, т. II]) – наблюдается и в метафоре **города морское дно**.

У А. Блока антропоморфные метафоры не только выполняют художественно-образовательную функцию (являются средством создания образов, портретов, пейзажей), но и служат выражению определённого настроения, эмоционального фона произведения. В цикле «Город» А. Блок создаёт образ города – живого существа, что находит отражение в пейзажных зарисовках; ср.: (1) *Город в красные пределы/ Мёртвый лик свой обратил,/ Серо-каменное тело/ Кровью солнца окатил;* (2) *В пыльный город небесный кузнец прикатил/ Огневой переменчивый диск./ И по улицам – словно бесчисленных пил/ Смех, и скрежет, и визг;* (3) *Исчезали спины, возникали лица,/ Робкие, покорные унынью низких туч.* В первом примере пейзаж основан на приёме цветового контраста: серо-каменное тело города внезапно “заливается” солнечной кровью. Чередование характеристик, соотносимых с неодушевлёнными, неживыми предметами (*мёртвый лик, серо-каменное тело* города), и антропоморфных метафор (*лик, тело, кровь*) передаёт и температурный контраст: (холод (ср.: *мёртвый, серо-каменное*) – тепло (ср.: *тело, кровь*). Во втором примере появляются образы *небесного кузнеца* (мифологический образ), *огневого переменчивого диска* – солнца (*переменчивость* характерна для одушевлённых предметов),

город “оживает” с наступлением дня, наполняется звуками, уподобляемыми *смеху, скрежету и визгу бесчисленных пил*. В третьем примере тучи наделены способностью унывать: метафорическое сочетание *унынье туч* реализует кодирующую функцию, передавая ощущение некоего давления, оказываемого на горожан, для обозначения которых используется метонимия (ср.: *спины, лица*), а для характеристики – “говорящие” определения *робкие, покорные*.

В стихотворениях А. Ахматовой метафоры, участвующие в создании городского пейзажа, как правило, связаны с выражаемой идеей, являются ключом к её постижению, т. е. реализуют кодирующую функцию; ср.: *И внезапным согретый лучом/ Снежный прах так тепло серебрится; Пустых небес прозрачное стекло,/ Большой тюрьмы белесое строенье/ И хода крестного торжественное пенье/ Над Волховом, синеющим светло.* Использование именно слова *прах* в сочетании с лексемой *снежный* не случайно: мотив воспоминания, проходящий через всё произведение («Годовщину последнюю празднуй...», цикл «Тростник»), актуализируется благодаря отождествлению снега с прахом, пылью, тленом, сухими перегнившими останками, т. е. с тем, что свидетельствует о прошлой жизни, является её единственным материальным напоминанием о ней. В метафоре *пустых небес прозрачное стекло*, наряду с доминирующим коннотативным признаком ‘прозрачность, способность пропускать свет, как у стекла’, реализуется коннотация ‘бесцветность, пустота, безжизненность, неподвижность’, дополняющая бледный, скудный городской пейзаж (белесое строенье тюрьмы и прозрачное «стекло» пустых небес контрастируют с торжественным пением крестного хода над Волховом, «синеющим светло»).

В литературоведении не раз отмечалось, что русские поэты чаще обращаются к простым, ничем не примечательным пейзажам, более склонны изображать родную природу во всей её естественности и кажущейся неприглядности, таящей нечто близкое и по-

нятное россиянам (вспомним поэзию Золото-го века: изображение полей, степей, лесов у А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и др.). Городские пейзажи в поэзии Серебряного века не исключение, они являются неким эмоциональным фоном для создания образов, позволяющим провести параллели между явлениями природы и душевным состоянием героя; ср.: *Серый, усталый и скучный! Город, влюблённый в туман, / В шёпот дождя однозвучный, / В северной ночи обман* (Б. Дикс). В данном четверостишии город снова предстаёт живым существом, уподобляется человеку (ср.: *усталый, влюблённый в туман*), чему способствуют субстантивные метафорические словосочетания, рисующие пейзаж – *шёпот дождя, северной ночи обман*.

Таким образом, для поэзии Серебряного века характерно уподобление города живому существу при помощи олицетворений, участвующих в создании городского пейзажа. При этом, как показывает анализ материала, живописцы-лирики творят оригинальные образы, реже используя “сквозные” (общепозитические) метафоры (31% от общего числа единиц) и, наоборот, чаще – индивидуально-авторские, уникальные (69% от общего объёма). Отметим, что при подсчёте единиц учитывались не только “сквозные” метафорические сочетания, но и опорные слова (лексемы), образующие их и ставшие общезыковыми, продуктивными в поэзии Серебряного века (“общепозитическими”), например, такие, как *сеть, столб, паутина, шёпот, полотно* и др. И общезыковые, и индивидуально-авторские субстантивные метафорические словосочетания актив-

но реализуют изобразительную, кодирующую, конспирирующую, текстообразующую функции в поэтическом тексте, расширяя собственный изобразительно-выразительный потенциал и сочетаемостные возможности лексем.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Апресян Ю.Д. Коннотации как часть прагматики слова // Современный русский язык: Лексикология. Фразеология. Лексикография: Хрестоматия и учебные задания / Сост. Л.А. Ивашко и др.; отв. ред. Д.М. Поцепня. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. – 496 с.
2. Дегтярева М.В., Духовнова Е.О. Кодирующая и конспирирующая функции субстантивных метафорических словосочетаний в поэзии Серебряного века (на материале семантического поля «город») // Вестник Московского государственного областного университета. – Серия «Русская филология». – 2012. – № 5. – С. 20-24.
3. Кнорина Л.В. Нарушение сочетаемости и разновидности тропов в генитивной конструкции // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста / Ин-т языкознания; Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1990. – С. 115-125.
4. Толковый словарь русского языка. В 4 т./ Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Изд-во Астрель; Изд-во АСТ, 2000. – с.
5. Ушакова Ю.Ю. Лексическая наполняемость и структурно-семантические особенности компаративных тропов в русском языке. Монография. – Калуга, КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2005. – 268 с.
6. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочёты / Под ред. А.П. Сковородникова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 480 с.

УДК 81.367

**Сафронова Н.А.**

*Владимирский государственный университет*

**О ТЕМПОРАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ  
ОБОСОБЛЕННЫХ ДЕЕПРИЧАСТИЙ НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА**

**N. Safronova**

*Vladimir State University*

**ON TEMPORAL POTENTIAL OF THE DETACHED  
IMPERFECTIVE ADVERBIAL PARTICIPLES**

*Аннотация.* Категория относительного времени в синтаксисе признаётся одной из категорий, формирующих полупредикативность обособленных членов предложения. Статья посвящена выражению относительного времени в обособленных оборотах с деепричастиями несовершенного вида. Рассматриваются основные темпоральные значения обособленных деепричастий несовершенного вида, а также средства формирования этих значений. Выявляется роль лексико-грамматических показателей темпоральности в формировании относительного времени в названных конструкциях.

*Ключевые слова:* деепричастия несовершенного вида, относительное время, полная одновременность, частичная одновременность, псевдоодновременность, предшествование, следование.

*Abstract.* The category of the relative tense is one of the syntactic categories which form the semi-predication meaning of the detached constructions. The article reveals the ways to express the relative tense in detached constructions with imperfective adverbial participles. The author considers the main temporal meanings typical for combinations with imperfective adverbial participles, as well as the ways to demonstrate such meanings. The article denotes the role of lexical-grammatical indicators of temporality reflecting the relative tense in these structures.

*Key words:* Imperfective adverbial participles, relative tense, complete simultaneity, partial simultaneity, pseudo-simultaneity, precedence, sequence.

По вопросу о категории времени у деепричастий среди лингвистов до сих пор нет единства взглядов. Некоторые из них считают, что у деепричастий представлена категория времени (Н.И. Греч, А.Х. Востоков, Ф.И. Буслаев, А.А. Зализняк и др.). Однако большинство современных исследователей полагают, что деепричастие не обладает категорией времени, а способность обнаруживать в предложении относительное временное значение связывают с видом (В.В. Виноградов, А.В. Бондарко, А.А. Камынина и др.).

Е. Кржижкова называет причастия и деепричастия формами, «специально предназначенными для выражения временной соотносительности; однако вследствие свойственной им полупредикативной функции обозначаемые ими действия отодвигаются на второй план» [5, с. 22]. Но даже в этих формах относительное временное значение не всегда может быть чётко и однозначно квалифицировано.

Проявление относительного времени в обособленных деепричастных оборотах связывают прежде всего с соотношением видовых форм деепричастия и видо-временных форм финитного глагола.

Традиционно считается, что деепричастия несовершенного вида (НСВ) выражают действия, одновременные с действием глагола [3, с. 128; 5; 308 и др.]. Однако одновременность

понимается достаточно широко и не означает точного совпадения времени проявления предикативного и полупредикативного признаков. В этой связи актуальными кажутся замечания В.С. Храковского о том, что значения одновременности, предшествования и следования не являются «далее неделимыми семантическими сущностями», поэтому «необходима дальнейшая субкатегоризация этих значений» [8, с. 29], что позволит более точно охарактеризовать относительное временное значение обособленных конструкций различных типов. Поэтому кроме термина *одновременность* по отношению к конструкциям с деепричастиями НСВ используется и более широкий термин – *соположенность* [4, с. 308].

Соположенность, кроме значения полной одновременности, предполагает также значение одновременности частичной, при которой действия, представленные как одновременные, совпадают во времени своего проявления не на всей протяженности. В литературе отмечается, что соположенные во времени действия представляются «как одновременные в тех случаях, когда оба они (либо одно из них) являются процессными, то есть выступают в динамике своего протекания и допускают выделение некоторого “срединного фиксируемого периода”» [7: 258], что и передаётся формами деепричастий НСВ: *Герман трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени* (А. Пушкин). При этом возможно значение как полной одновременности, так и одновременности частичной.

Значение частичной одновременности наиболее ярко проявляется в предложениях, где деепричастие НСВ обозначает процесс, а глагол совершенного вида (СВ) имеет перфектное значение: *О смерти Бунина я узнал, живя под Москвою, уже в новой, советской деревне, так не похожей на старую деревенскую глушь* (И. Соколов-Микитов).

Однако даже при широком понимании одновременности не всегда возникает возможность говорить о совпадении во времени деепричастного действия с глагольным.

В.В. Виноградов отмечал «вневременность» формы деепричастий на *-а, -я* от основ несовершенного вида, считая, что «в предложении... вневременность этой формы понимается как одновременность с главным действием... в тех случаях, когда в высказывании подчёркивается видовое значение повторяемости, кратности, обычности, деепричастие несовершенного вида может выражать побочное действие, не одновременное основному действию, а лишь всегда сопутствующее ему, хотя бы в порядке предшествования» [1, с. 320]. В данном случае выделение «срединного фиксируемого периода» действия, выражаемого деепричастием, затруднено, а часто и невозможно: *Часов в десять дом, как всегда, был уже тёмный, только горела свеча в кабинете за гостиной, где он жил, приезжая* (И. Бунин).

Действие, выраженное деепричастием НСВ, может следовать за действием, выраженным глаголом: *В мае я переселился, по её желанию, в старинную подмосковную усадьбу, где были настроены и сдавались небольшие дачи, и она стала ездить ко мне, возвращаясь в Москву в час ночи* (И. Бунин); *И она не слушала, а оглядывалась, видя тёмную стену крепости перед собой, тёмное небо над головою, вооружённую охрану, а за нею молчаливую группу с лопатами* (Б. Васильев). Однако отношения следования менее характерны для конструкций с деепричастиями НСВ. По нашим наблюдениям, подобного рода временное соотношение чаще возможно в постпозиции деепричастной конструкции по отношению к сказуемому: *Их [дни] проводили на воздухе, возвращаясь в вагон только на ночёвку* (Б. Пастернак); *Юра шёл один, быстрой ходьбой опережал остальных, изредка останавливаясь и их поджидая* (Б. Пастернак). Нередко изменение порядка следования предикативной и полупредикативной частей предложения или невозможно, или затруднено, так как при этом изменяется порядок действий и причинно-следственные отношения между ними. Ср: *...она стала ездить ко мне, возвращаясь в Москву в час ночи*

и Возвращаясь в Москву в час ночи, она стала ездить ко мне. Юра быстрой ходьбой опережал остальных, изредка останавливаясь и их поджидая (= опережал, поэтому останавливался и поджидал) и Изредка останавливаясь и поджидая остальных, Юра быстрой ходьбой опережал их (= останавливался и поджидал остальных, но потом опережал их).

В формировании относительного времени обособленных конструкций могут участвовать лексико-грамматические показатели темпоральности (ЛГПТ). ЛГПТ способны конкретизировать значения полной и частичной одновременности, характерные для конструкций с деепричастиями НСВ.

К ЛГПТ, подчёркивающим частичную одновременность, можно отнести наречия *иногда, часто, изредка, временами, порой, поминутно, ежесекундно, периодически* и т. д., предложно-падежные сочетания *время от времени, по временам, от времени до времени, то и дело, каждую минуту* и т. д., повторяющийся союз *то – то*. Данные ЛГПТ, включённые в состав деепричастной конструкции, указывают не только на частичное совпадение основного и второстепенного действий во времени, но и на частоту (периодичность) совершения второстепенного действия, а также на чередование полупредикативных признаков: *В этой куче с шумом возились крысы, иногда выбегая на свободное пространство каменного пола и снова скрываясь в стружках* (Б. Пастернак); *Мать сидит на диване, поджав ноги под себя, и лениво вяжет детский чулок, зевая и почёсывая по временам спицей голову* (И. Гончаров); *Песня исходила неведомо откуда, то заглушаясь, то нарастая* (И. Соколов-Микитов).

Частичное совпадение времени проявления предикативного и полупредикативного признака, выраженного деепричастием НСВ, может быть конкретизировано при помощи ЛГПТ, называющих временной промежуток, в течение которого совершается действие, выраженное деепричастием (*сначала, в первые минуты, поначалу* и т. д.): – *Батюшки! на что ты похож!* – сказал Сергей Иванович,

*в первую минуту недовольно оглядываясь на брата* (Л. Толстой).

Полное совпадение во времени основного и второстепенного действий может подчёркиваться при помощи ЛГПТ, таких как *всё время, в то (же) время, непрерывно, никогда, ни на минуту (не), постоянно* и т. д. Они так же, как и ЛГПТ, участвующие в создании отношений частичной одновременности, могут быть разделены на несколько групп с точки зрения морфологической природы: 1) наречия (*постоянно, всегда, никогда, одновременно, вечно, непрерывно* и т. д.), 2) предложно-падежные сочетания (*в то (же) время, ни на секунду (не), всё время* и т. д.). ЛГПТ, участвующие в выражении отношений полной одновременности, с точки зрения семантики также неоднородны. Часть из них указывает только на совпадение во времени предикативного и полупредикативного признаков (*в то (же) время, в это (же) время, одновременно* и др.): – *Я рада, – ответила ей Маргарита, в то же время подавая руку другим* (М. Булгаков). Другая, большая по количеству, группа служит не только для указания на их одновременность, но и для выражения постоянства полупредикативного признака (*вечно, всегда, всё время, ни на минуту (не), никогда, постоянно, непрерывно* и др.): *Гордон и Дидоров осторожно, всё время глядя под ноги, чтобы не наступить на них, ступали между спящих* (Б. Пастернак).

Некоторые ЛГПТ способны выражать отношения как полной, так и частичной одновременности (например, *ежеминутно, ежесекундно, каждую минуту, постоянно, всё время, непрерывно* и т. п.). При этом отношения полной одновременности возникают при сочетании данных ЛГПТ с деепричастиями НСВ, обозначающими процессные действия, а частичной одновременности – с деепричастиями НСВ, обозначающими единичные повторяющиеся действия. Ср.: *Кучер остановил лошадей почти у полотна, всё время сдерживая их и подпрукивая на них тоненьким бабьим голоском, как няньки на квасящихся младенцев, – лошади пугались*

*железной дороги* (Б. Пастернак) – *Вверх по насыти, всё время обрываясь и съезжая по песку, кондуктора и городовые неловко волокли тело* (Б. Пастернак).

Отношения одновременности / разновременности могут возникать не только между основным и второстепенным действиями, но и между второстепенными действиями, выраженными деепричастиями НСВ. При этом ведущая роль в их формировании принадлежит именно ЛГПТ: *Он дернулся, что-то заорал хрипло и злорадно, бросил микрофон и выхватил винтовку, перекидывая её на руку и одновременно перезаряжая* (Ч. Айтматов); *Она показала Зойке непонятной, – разбирая вещи в своей комнате и сидя потом на балконе за завтраком, она то очень много говорила, то неожиданно смолкала, думала что-то своё* (И. Бунин). При отсутствии ЛГПТ, указывающих на одновременность / неодновременность полупредикативных признаков, между несколькими второстепенными действиями, выраженными деепричастиями НСВ, чаще всего возникают недифференцированные временные отношения, то есть действия представляются неупорядоченными по отношению друг к другу: *Он быстро, не желая ни о чём думать, положил под голову узелок, укрылся пальто и, протягивая ноги во всю длину, пожимаясь от росы, засмеялся от удовольствия* (А. Чехов). Для отправителя речи важным оказывается не последовательность или одновременность второстепенных действий, а то, что эти действия сопутствуют главному, протекая в один период времени с ним.

При помощи ЛГПТ могут не только устанавливаться отношения одновременности основного и второстепенного действий, второстепенных действий относительно друг друга, но и выражаться одновременность деепричастного действия по отношению к действию или ситуации, которые представлены в другой предикативной части сложного предложения: – *Ах, да и вы тут?* – *вдруг сказал Тарантьев, обращаясь к Алексееву в то время, как Захар причёсывал Обломова* (И. Гончаров).

ЛГПТ способны как конкретизировать отношения полной или частичной одновременности глагольного и деепричастного действий, так и оказывать «переключающее» воздействие на формы деепричастий НСВ. «Переключение» заключается в том, что «средство одного уровня оказывается в смысловом отношении «сильнее» другого, как бы подавляет его, меняя его значение» [2, с. 12]. При этом могут формироваться значения и предшествования, и следования деепричастного действия по отношению к глагольному: *С этими словами он вышел из купе, предварительно долго высматривая кого-то в коридоре, набитом солдатами* (Б. Васильев) – значение предшествования; *И он, и она прислушивались к этим звукам, уловляли их и спешили выпевать, что каждый слышит, друг перед другом, не подозревая, что завтра зазвучат другие звуки, явятся иные лучи, забывая на другой день, что вчера было пение другое* (И. Гончаров) – значение следования. Без ЛГПТ, передающих значение разновременности, между деепричастием и глаголом-сказуемым сложилось бы иное временное соотношение, в частности значение одновременности, наиболее обычное для обособленных конструкций подобного типа. Ср.: *И он, и она прислушивались к этим звукам, уловляли их и спешили выпевать, забывая, что вчера было пение другое.*

Такие ЛГПТ, как *мгновенно, сразу, тотчас, тотчас же*, могут формировать значение непосредственного следования, показывая, что действие, выраженное деепричастием НСВ, следует сразу за действием, выраженным глаголом: *Довольно мне было увидеть вуаль, чтобы нравственная и нервная ломота, благодаря которой я проснулся с определённой тревогой, исчезла, сменяясь мгновенно чувством такой сильной радости, что я подошёл к Биче с искренним, недовольным возгласом...* (А. Грин)

Наречия *вперёд, заранее*, употребляемые в составе конструкции с деепричастием НСВ, устанавливают её временную соотнесённость с каким-либо событием, которое ещё не со-

вершилось, но должно совершиться в будущем. При этом возникает возможность говорить о двойной временной соотнесённости указанных конструкций: с одной стороны, деепричастие НСВ выражает одновременность с действием, выраженным глаголом, а, с другой стороны, наречие указывает на то, что деепричастное действие совершается ранее какой-либо ситуации в будущем: *Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлёт переписывать завтра?* (Н. Гоголь)

«Вневременность» формы деепричастий НСВ проявляется и в том, что между ними и глаголом-сказуемым могут возникать недифференцированные временные отношения, когда в пределах целостного периода времени действия не упорядочены относительно друг друга: *Обычай этот хоть и сохранился теперь, но в нём как-то не стало прежнего смысла, потому что и реки теперь вскрываются как попало, и коров выгоняют не по Егору, а по погоде, справляя Егоря больше уже по привычке да понаслышке от стариков* (С. Клычков).

Замечено, что «в некоторых случаях элементы обусловленности ограничивают возможности выражения временных отношений» [7, с. 274], что способствует возникновению недифференцированных временных отношений между деепричастием и глаголом: *Они сносили труд как наказание, наложенное ещё на праотцев наших, но любить не могли, и где был случай, всегда от него избавлялись, находя это возможным и должным* (И. Гончаров).

Ещё одним фактором, препятствующим однозначному проявлению относительного временного значения деепричастия, можно считать отношения характеристики, возникающие между деепричастным и глагольным действиями. Выделяются 2 типа конструкций [7, с. 274]:

а) действия относятся к одному и тому же семантическому плану высказывания – констатирующему: – *Прощайте навсегда! Я уле-*

*таю, – кричала Маргарита, заглушая вальс* (М. Булгаков);

б) к разным семантическим планам – констатирующему и интерпретативно-оценочному: *И так он лежал, поражая проезжающих на мулах и шедших пешком в Ершалаим людей* (М. Булгаков).

Именно во втором типе конструкций говорить об одновременности / разновременности глагольного и деепричастного действий представляется некорректным. Рассматриваемые высказывания обычно передают информацию об одном внеязыковом событии, характеризуемом с разных сторон. Интерпретативный характер деепричастной конструкции может подчёркиваться при помощи специализированных лексических средств: указательных местоимений *тем, этим*, сочетания *тем самым*: *И поднял палец, намекая тем на прежнее злоречие Иуды* (Л. Андреев).

Для предложений данного типа характерны отношения псевдоодновременности: действия, представленные как одновременные, в действительности не являются таковыми, так как в реальности имеет место одно действие, а деепричастие лишь характеризует его с другой точки зрения.

Препятствуют возникновению отношений одновременности деепричастия НСВ и глагола и субъективно-модальные значения неуверенности, предположительности, которые появляются в предложении при наличии специализированных модально-вводных слов (*видимо, видно, должно быть, кажется, наверно, очевидно* и т. д.): *Он спохватился и покраснел, видимо стыдясь собственной разговорчивости* (В. Белов); сравнительных союзов и частиц (*словно, будто, точно, как будто, как, якобы*), сочетаний *будто бы, словно бы* и др., служащих для ввода деепричастной конструкции в состав предложения: *Они исчезли покорно, без борьбы, словно зная о справедливости: всему свой черёд и своё место* (В. Белов); *Выдержала паузу: посмотрела сквозь вино на свет, повернула голову, как бы желая увидеть далёкое, за горизонт загля-*

*нуть, вернулась к присутствующим, оглядела их по очереди, слабо улыбнулась, подарив им одобрение...* (Н. Нестерова).

В указанных конструкциях между деепричастиями НСВ и глаголом также формируются отношения псевдоодновременности.

Таким образом, соположенность действий, выраженных деепричастием НСВ и глаголом, может проявляться в частных значениях полной и частичной одновременности, непосредственного следования или предшествования деепричастной конструкции, псевдоодновременности. Между деепричастием НСВ и глаголом могут складываться и недифференцированные временные отношения, когда действия представляются неупорядоченными по отношению друг к другу в рамках единого временного периода. Большую роль в формировании указанных временных отношений играют ЛГПТ, способные конкретизировать или изменять временное соотношение предикативной и полупредикативной частей предложения. Элементы семантики причинной обусловленности, отношения характеристики между деепричастной конструкцией и сказуемым, а также некоторые субъективно-модальные значения (неуверенности, предположительности) препятствуют возникновению отношений одновременности / разновременности

между деепричастием и глаголом, формируя отношения недифференцированного типа или значение псевдоодновременности деепричастной конструкции.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). Издание 2-е. – М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
2. Гулыга Е.В., Шендельс Е.И. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке. – М., 1969. – 184 с.
3. Козинцева Н.А. Деепричастие // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 128.
4. Краткая русская грамматика / Под ред. Н.Ю. Шведовой и В.В. Лопатина. – М.: Русский язык, 1989. – 640 с.
5. Кржижкова Е. Некоторые проблемы изучения категории времени в современном русском языке // Вопросы языкознания. – 1962. – № 3. – С. 17-27.
6. Савина В.М. О синтаксической семантике деепричастий // Современный русский синтаксис: предложение и его членение. – Владимир: ВГПУ, 1994. – С. 58-65.
7. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис / Отв. ред. А.В. Бондарко. – Л.: Наука, 1987. – 348 с.
8. Храковский В.С. Таксис: семантика, синтаксис, типология // Типология таксисных конструкций / Отв. ред. В.С. Храковский. – СПб.: Знак, 2009. – С. 11-116.

УДК [81'366.58+ 81'366.59]: 82-1

**Уварова Е.М.**

*Московский городской педагогический университет*

**ИРРЕАЛЬНАЯ МОДАЛЬНОСТЬ И КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ)**

**Е. Uvarova**

*Moscow City Pedagogical University*

**THE UNREAL MODALITY AND THE CATEGORY OF TENSE  
IN THE POETIC TEXT (ON TSVETAEVA'S LYRIC POETRY)**

*Аннотация.* Статья посвящена изучению частных значений императивных и конъюнктивных конструкций, процессу взаимодействия модальной и временной семантики форм ирреального наклонения и других элементов в поэзии М. Цветаевой. Рассматриваются формы императива и конъюнктива как языковые средства дальней периферии функционально-семантического поля темпоральности.

*Ключевые слова:* М. Цветаева; ирреальная модальность; императив; конъюнктив; категория времени.

*Abstract.* The article deals with the study of private meanings of imperative and conjunctive construction, of a process of interaction of modal and temporal semantics of forms of an unreal modality and other elements in Tsvetaeva's poetry. Forms of an imperative and a conjunctive are considered as language means of the distant periphery of a functional-semantic field of temporality.

*Key words:* M. Tsvetaeva; unreal modality; imperative; conjunctive; the category of tense.

Модальность – это целый класс, система грамматических значений, проявляющихся на разных уровнях языка и речи [8, с. 13].

Категория [модальности] непосредственно связана с предложением и только в предложении обретает свою функциональность и динамику деривации [7, с. 26].

Категория модальности в русском языке теснейшим образом связана с категорией времени. Реальная модальность, представленная категорией изъявительного наклонения, «работает» со всеми формами времени, более того, по мнению А.В. Бондарко, именно «модальность создаёт условия для той или иной реализации темпоральных отношений» [1, с. 6]. Ирреальная модальность лишена морфологических показателей времени, однако нередко формы императива и конъюнктива оказываются способными выразить те или иные темпоральные значения, при этом лишь «сужая темпоральную перспективу», но не устраняя её как таковую [1, с. 7].

Когда говорят о возможности выражения формами ирреального наклонения временных значений, как правило, речь идёт о времени синтаксическом, а не морфологическом. «Категория синтаксического времени, – пишет Т.Е. Шаповалова, – в сопоставлении с одноименной морфологической категорией характеризуется несколькими чертами: 1) принадлежит предложению в целом, а не отдельным его элементам; 2) является его облигаторным, а не факультативным элементом; 3) содержит в себе смысловое качество, отличающееся от семантики входящих в него элементов; 4) имеет более широкие и специфические средства выражения, чем морфологическая категория» [11, с. 4].

Целью данной статьи является попытка описать некоторые формы ирреального наклонения и их контекстуальную возможность выражать временные значения. Объектом исследования выступают поэтические тексты М. Цветаевой.

«В поэзии, – пишет Н.К. Рябцева, – время изображается, переживается, переоценивается и преобразуется – отодвигается, останавливается, расширяется или сворачивается – с тем, чтобы увидеть в нём отражение человека и мира. Поэтическое восприятие времени – это вчувствование в него, его художественное осознание и освоение...» [10, с. 81].

Обратимся к раннему стихотворению М. Цветаевой «Не гони мою память! Лазурные края...» (названному по первой строчке). Поэтический текст изобилует языковыми формами, выражающими временную отнесённость: это личные глаголы, причастия, наречия времени, временной союз. Всё стихотворение строится на противопоставлении трёх временных планов: *как было* (прошедшее), *как стало* (настоящее) и *как будет* (будущее).

*Как было*: значение прошедшего времени реализуется за счёт глагольных форм прошедшего времени (*встречалось, не сумела*), страдательных причастий прошедшего времени (*разрушено, утрачено*), действительных причастий прошедшего времени (*минувшее, ушедшая*) и словоформ *как прежде, былое*.

*Как стало*: семантика настоящего времени реализуется глагольными формами настоящего времени (*выходим, бьётся*), словоформами *здесь, каждый вечер*.

*Как будет*: перспективный план представлен глагольными формами будущего времени (*прильнёшь, пригрезится, встретимся, отвечу, возникнет*), словоформами *не скоро, вновь, в мае, когда*.

Таким образом, само время оказывается как бы главным действующим лицом, лейтмотивом стихотворения.

Первое четверостишие начинается императивной формой «не гони», реализующей

не столько волеизъявление, сколько значение просьбы, желания. Отрицание вносит в систему повелительного наклонения новые семантико-экспрессивные оттенки, а именно значение «желательного» запрета:

*Не гони мою память! Лазурны края,  
Где встречалось мечтание наше.  
Будь правдивым: не скоро с такою, как я,  
Вновь прильнёшь ты к серебряной чаше.*

Представляется возможным говорить о том, что формы повелительного наклонения «не гони» и «будь правдивым» контекстуально отнесены к настоящему времени. Каким образом? Названные императивные формы соседствуют с глагольными формами прошедшего времени – «встречалось» и будущего времени «прильнёшь» – и находятся в оппозиции к ним. Значения императивных форм тесно связаны с моментом речи лирической героини и прочитываются как: «Не гони мою память» сейчас, ведь были «лазурны края, // Где встречалось мечтание наше», «будь правдив», потому что в будущем «не скоро с такою, как я, // Вновь прильнёшь ты к серебряной чаше». Временные наречия «не скоро» и «вновь», употребляясь в одном контексте с формой простого будущего времени «прильнёшь», также указывают на отнесённость действия к плану будущего.

Надо сказать, что формы будущего времени изъявительного наклонения связаны с семантикой гипотетичности [6; 3]. Говорящий надеется увидеть осуществлённым в будущем то действие, которое названо глагольной формой. «Будущее событие может мыслиться как предполагаемое, связанное с наличием определённых условий, как желаемое, необходимое, обязательное, совершения которого требуют. Иными словами, в сфере будущего времени теснейшим образом переплетаются две важнейшие категории, конституирующие предикативность: синтаксическое время и синтаксическая модальность» [11, с. 60].

Формы будущего времени в стихотворении М. Цветаевой реализуют значение же-

лания, необходимости того, о чём говорится, передают внутреннее ожидание лирической героини:

*Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там,  
Где на правду я правдой отвечу;*

В 3-й, 4-й строфах стихотворения узуально-характеризующее время оказывается перенесенным в ирреальный, воображаемый мир лирической героини:

*Каждый вечер по легким и зыбким мостам  
Мы выходим друг другу навстречу.*

*Чуть завизжу знакомый вдали силуэт, -  
Бьётся сердце то чаще, то реже...  
Ты как прежде: не гневный, не мстительный, нет!  
И глаза твои, грустные, те же.*

*Это грезы...*

В 5-й и 6-й строфах императивные формы «не гони», «кивни», «вспомни» контекстуально выражают значение будущего времени. Семантика будущего времени создаётся контекстом: речь лирической героини, адресованная своему бывшему возлюбленному, обращена в будущее, она просит его понять и принять её решение:

...  
*Но проснувшись, мой друг, не гони, как врага,  
Образ той, что солгать не сумела.*

*И когда он возникнет в вечерней тени  
Под призывы былого напева,  
Ты минувшему счастью с улыбкой кивни  
И ушедшую вспомни без гнева.*

Императивные формы от глаголов совершенного вида («кивни», «вспомни») «обозначают действие, отнесённое к плану будущего» и реализуют «чисто желательное значение» [5, с. 122]. Временной союз *когда* участвует в выражении значения последовательности: событие главной части предложения (содержащей императивы «кивни», «вспомни») следует за событием, описанным в придаточной части (*И когда он возникнет*

*в вечерней тени...*). Таким образом, можно говорить о том, что данные императивные формы имеют проспективную временную направленность. Точкой отсчёта в этом случае становится один из этапов предполагаемого, но ясно увиденного лирической героиней будущего времени.

Формы повелительного наклонения, «ориентированные на будущее поведение исполнителя» [11, с. 65], тесно связаны с семантикой будущего времени. Однако, когда речь идёт о непосредственной последовательности событий, границы настоящего и будущего времён оказываются размытыми. Так, во 2-м стихотворении «Скоро уж из ласточек – в колдуньи!» (1921) из цикла «Молодость» волеизъявление, характеризующее действие, на первый взгляд, как отнесённое к плану будущего, становится актуальным только в момент речи адресанта, здесь и сейчас: –

*Скоро уж из ласточек – в колдуньи!  
Молодость! Простимся накануне...*

формы повелительного наклонения, которые можно рассматривать и как призыв к совершению совместного действия, «заклучаются» в строго определённые временные рамки: *скоро* молодость пройдёт – *накануне* должны проститься. Действие, названное императивной формой, должно быть реализовано сразу после слов лирической героини – и ни минутой позже. *Полыхни, утешь, спляши, полосни* сейчас, пока ещё есть время:

...  
*Постоим с тобой на ветру!  
Смуглая моя! Утешь сестру!*

*Полыхни малиновою юбкой,  
Молодость моя! Моя голубка  
Смуглая! Раззор моей души!  
Молодость моя! Утешь, спляши!*

*Полосни лазоревою шалью,  
Шалая моя! ...*

Первые 3 строки 4-й строфы «подготавливают почву» для выражения самой главной мысли стихотворения. И если первые строки

строфы свидетельствуют о некоторой растерянности лирической героини: «*Неспроста руки твоей касаюсь, // Как с любовником с тобой прощаюсь*» <...>, то последние – «*Вырванная из глубин – // Молодость моя! – Иди к другим!*» – звучат совершенно иначе. Об этом говорит глагол «*иди*» – форма повелительного наклонения, выражающая категоричность волеизъявления, решимость. Приказы лирической героини, её просьбы, пожелания, не нашедшие отклика, теряют свой смысл и актуальность. Все, о чём она просит, будет потом, когда-то, но уже не с ней.

Теперь рассмотрим пример употребления в поэтическом тексте форм сослагательного наклонения и попытаемся описать возможность данных форм давать определённую темпоральную характеристику событиям и фактам.

В стихотворении М. Цветаевой «Я сейчас лежу ничком» (1913) почти в каждой строфе встречаются конъюнктивные формы. Наиболее ярко выражена темпоральная отнесённость в первых двух строфах:

*Я сейчас лежу ничком  
– Взбешенная! – на постели.  
Если бы Вы захотели  
Быть моим учеником,*

*Я бы стала в тот же миг  
– Слышите, мой ученик? ...*

В этих строках формы сослагательного наклонения реализуют семантику будущего времени. Противопоставление реальности и гипотетичности происходит на уровне временных характеристик: *сейчас – если бы – в тот же миг*. Интересно, что состояние лирической героини полностью зависит от действий адресанта, который при определённых условиях становится каузатором: *лежу – захотели быть учеником – встала*. Синтаксическая конструкция с союзом *если* относится к предложениям, выражающим значение обусловленности, где «соотнесены две ситуации, из которых одна поставлена в зависимость другой» [9, с. 562]. Нереально-

условная ситуация (обе не соответствуют действительности) для лирической героини мыслится как потенциально возможная и даже необходимая. «Условие можно рассматривать как возможную или необходимую причину события-следствия» [4, с. 365].

Таким образом, представляется возможным говорить о том, что конъюнктивные формы «*Если бы Вы захотели быть учеником*» – «*Я бы стала в тот же миг*» реализуют значение непосредственного следования. «Употребление глагола совершенного вида в форме сослагательного наклонения также способствует восприятию гипотетического события, отнесённого к будущему» [11, с. 64].

Ещё один пример – стихотворение «Не любовницей – любимицей...» из цикла «Вячеславу Иванову» (3, 1920). Временная локализованность стихотворения – настоящее время. Это значение реализуется за счёт глагольных форм настоящего времени (*говорю, думаю, клянусь*) и окказиональных деепричастий несовершенного вида (*утыкаячись, не вздыхаючи, не млеючи, не смеючи*), выражающих полную одновременность осуществления действий глагола-сказуемого и дополнительных процессуальных действий. Предложение с конъюнктивной формой оказывается вовлечённым в сферу настоящего (художественного) времени:

*– Если б знал ты, как божественно  
Мне дышать, –дохнуть не смеючи –  
На малиновой скамеечке  
У подножья твоего!*

Т.Е. Шаповалова пишет: «Темпоральная отнесенность к настоящему времени находит выражение при функционировании форм сослагательного наклонения с модальным значением предположительного условия или возможности» [11, с. 63]. Значение условия реализуется за счёт синтаксической конструкции с союзом «если».

Проанализированный нами материал доказывает, что «темпоральность – это <...> двустороннее единство темпоральной семантики и системы равноуровневых средств её

выражения, т. е. функционально-семантическое поле» [2, с. 66], а формы повелительного и сослагательного наклонений, синтаксические конструкции с модальным значением, имплицитно темпоральную отнесённость ситуации к настоящему или будущему, можно характеризовать как основные типы языковых средств дальней периферии этого поля.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бондарко А.В. Основы функциональной грамматики: Языковая интерпретация идеи времени. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2001. – 260 с.
2. Бондарко А.В. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. – Л.: Наука, 1990. – 262 с.
3. Зеленщиков А.В. Пропозиция и модальность. Изд. 2-е, доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 216 с.
4. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: ИРЯ РАН, 2004. – 544 с.
5. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986. – 206 с.
6. Курилович Е. Очерки по лингвистике. – М., 1962. – 456 с.
7. Немец Г.П. Актуальные проблемы модальности в современном русском языке. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1991. – 187 с.
8. Петров Н.Е. О содержании и объёме языковой модальности. – Новосибирск: Наука, 1982. – 160 с.
9. Русская грамматика: в 2 т. Т. 2. Синтаксис. – М., 2005. – 712 с.
10. Рябцева Н.К. Аксиологические модели времени // Логический анализ языка. Язык и время / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. – М.: Индрик, 1997. – 352 с.
11. Шаповалова Т.Е. Категория синтаксического времени в русском языке. Монография. – М.: МПУ, 2000. – 151 с.

УДК 811.161.1'373

**Хлупина М.А.**

*Московский государственный областной университет*

**СЛОВО ЖУРНАЛИСТ В ОЦЕНКЕ ЕДИНИЦАМИ  
ПРЕДИКАТНОЙ ЛЕКСИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ С.Д. ДОВЛАТОВА)**

***M. Khlupina***

*Moscow State Regional University*

**THE WORD JOURNALIST IN THE ASSESSMENT OF THE UNITS OF PREDI-  
CATE VOCABULARY (ON THE MATERIAL OF S. DOVLATOV'S PROSE)**

*Аннотация.* В статье на материале прозы С.Д. Довлатова рассматривается слово *журналист* в оценке единицами предикатной лексики. С помощью предикатных характеристик писатель даёт оценку профессиональных и личностных качеств журналистов. В лексическом значении изучаемых единиц предикатной лексики актуализируются семы 'мастерство', 'обязанность', 'благородство', 'цинизм', 'алкоголь'. Авторская оценка журналистов и журналистики, зафиксированная в художественных текстах Довлатова, дополняет представление о его языковой личности.

*Ключевые слова:* предикатная лексика, журналист, Довлатов, языковая личность.

*Abstract.* In the article, on the material of S. Dovatov's prose the word *journalist* is considered in the assessment of the units of predicate vocabulary. With the help of predicate characteristics the writer gives an assessment of professional and personal qualities of the journalists, outlines the features of a typical representative of the profession. In the lexical meaning of the studied units of predicate vocabulary actualized are the following components: 'skills', 'duty', 'generosity', 'cynicism', 'alcohol'. The author's evaluation of journalists and journalism, recorded in Dovatov's fiction, complements the notion of the writer's language personality.

*Key words:* predicate vocabulary, journalist, Dovatov, linguistic personality.

Литературное творчество было призванием С.Д. Довлатова, и современные читатели знают его именно как писателя. Но Довлатов, помимо литературы, занимался журналистикой. По воспоминаниям А. Арьева, «Серёже мешало то, что он очень хотел быть профессиональным писателем и печататься где угодно. Отчасти именно поэтому он очень много работал как журналист в разных газетах» [6, с. 165]. Сравним с оценкой Довлатовым своей журналистской работы: «Становлюсь журналистом. Всё же перо, бумага, типографская краска. Издали похоже на литературу» [11, с. 225]. По нашему мнению, писателя привело в журналистику желание увидеть напечатанными хотя бы свои статьи, ведь в Советском Союзе опубликовать большинство художественных произведений не представлялось возможным.

Другой причиной обращения к журналистике было отношение к ней как к источнику заработка. В интервью В. Ерофееву Довлатов признавался: «Я не журналист по духу. Меня не интересуют факты, я путаю, много вру, я не скрупулезный, не энергичный, короче – не журналист. Хотя всю жизнь зарабатывал именно этим» [4, с. 475].

В прозе Довлатова слово *журналист* приобретает аксиологические коннотации, называемая им деятельность получает амбивалентную авторскую оценку, переданную единицами предикатной лексики.

«Предикатная номинация <...> представляет собой процесс познания конкретного явления. <...> Именно в сфере предикатных номинаций, фиксирующих знания человека о мире,

возникают, интегрируются и дифференцируются значения» [1, с. 109]. В.В. Леденёва справедливо пишет о заметной роли предикатной лексики, «с помощью которой можно обнаружить те или иные субъективные факторы – индикаторы авторской интенции» [7, с. 399].

Довлатов показывает социальную значимость профессии журналиста: *Ведь партийный работник и журналист где-то, я бы сказал, – коллеги* (Компромисс) [5]. Использовано бисубстантивное предложение, в котором «все вводные конструкции со значением источника информации являются средством выражения значения субъекта оценки, характеристики, отождествления...» [2, с. 179]. В контексте в речевой партии секретаря райкома предлагается авторская оценка: Довлатов несколько лет был сотрудником эстонской партийной газеты и хорошо знал особенности профессии журналиста.

Довлатов указывает определённые сферы журналистской деятельности (*Стал промышленным журналистом* (Компромисс); *Он был известным спортивным журналистом* (Ремесло)). *Промышленный журналист* неуязвим для цензуры: *Шаблинский работал в промышленном отделе, его материалы не вызвали дискуссий. В них преобладали цифры, рассчитанные на специфического читателя* (Компромисс). Спортивный журналист может прославиться (обратим внимание на предикатную характеристику *известный*): один из довлатовских героев был редактором журнала «Хоккей-футбол». *А футбол и хоккей заменяют советским людям религию и культуру* (Ремесло).

Журналистская деятельность, в отличие от литературной, могла обеспечить писателям-нонконформистам приемлемый уровень жизни: *Журналист по образованию, Рид давно бросил газетное дело. Денег не было* (Ремесло). Предикатная характеристика *журналист по образованию* важна Довлатову ещё и по причине того, что он сам не имел диплома журналиста.

В текстах Довлатова, повествующих о журналистской работе, проводится разде-

ление штатных и внештатных сотрудников: штатная работа имеет преимущества, но налагает обязательства, в том числе создание *социально значимых материалов*. Проблема поиска темы такой статьи решается благодаря совету написать *про мать-героиню*. Автобиографический герой последовал совету: *Что мне оставалось делать? Всё-таки я штатный журналист* (Чемодан). Риторический вопрос: *Что мне оставалось делать?* – трижды встречается в тексте повести как самооправдание действий автобиографического героя, несущее коннотацию безысходности.

Значения предикатных характеристик *штатный* и *профессиональный* сближаются благодаря актуализации семы ‘обязанность’ в контексте: *Слушайте, – рассердился Туронок, – не занимайтесь демагогией! <...> Материал должен быть готов к среде. Вы профессиональный журналист...* (Компромисс). Профессионализм автобиографического героя-журналиста заключается в умении написать статью на заданную тему в указанный срок.

Положительную авторскую оценку способностей автобиографического героя видим в контексте: *Я готовил первый выпуск. Написал довольно милые стишки. <...> Универсальный журналист, я ими тайно гордился* (Компромисс). Характеристика единицей предикатной лексики *универсальный*, как и *профессиональный*, выявляет сему ‘мастерство’. Но о своих способностях Довлатов пишет сдержанно: *Лично я стал тем, кем был, наверное, и раньше. <...> То есть – литератором и журналистом. Увы, далеко не первым. И, к счастью, далеко не последним* (Марш одиноких). Нам представляется, что в книге «Марш одиноких» оценка высказана прямо, от лица самого писателя. Несовпадение оценок объясняется творческим методом Довлатова, который он называл псевдодокументализмом [3, с. 166]: автор наделил героя своими чертами, но они художественно переосмыслены, в результате чего складывается образ, который читатели отождествляют с личностью писателя.

*Первый и последний* – это противоположные характеристики: *первый* – ‘Лучший из всех в каком-н. отношении, отличный’ [9, с. 497]; *последний* – ‘Совсем плохой, самый худший (разг.)’ [9, с. 566]. В контексте предикат *литератор* предшествует предикату *журналист* как более широкий по объёму, несущий положительнооценочные коннотации. Это подтверждает приоритет литературной деятельности над журналистской в системе ценностей писателя.

Довлатовская исповедальная автохарактеристика передаётся с помощью секундарной предикации: *Только чудо может спасти Корчного от поражения. И я, неверующий, циничный журналист, молю о чуде...* (Марш одиноких). *Циничный* – ‘Полный цинизма, бесстыдный’ [9, с. 873], где *цинизм* – ‘Пренебрежение к нормам общественной морали, нравственности, наглость, бесстыдство’ [там же].

По Довлатову, цинизм, который он видит в себе, является одной из черт *типичного журналиста*: *Когда нас познакомили, это был типичный журналист с его раздвоенностью и цинизмом* (Компромисс).

Положительная оценка профессиональных качеств журналиста дана в контексте: *Этими материалами заведовал Герман Беляев, хороший журналист из тех, что “продаются лишь однажды”* (Ремесло). Ср.: *О журналистах замечательно высказался Форд: “Честный газетчик продаётся один раз”. <...> В журналистике есть скупочные пункты, комиссионные магазины и даже барахолка* (Компромисс). *Продаться* – ‘перен., кому. Изменить, бесчестно перейти на чью-н. сторону из корыстных побуждений’ [9, с. 607]. Авторскую оценку личностных качеств Беляева можно считать амбивалентной (*продаётся, но лишь однажды*). Неоднозначная оценка, ироническое переосмысление раскрывается в расширенном контексте благодаря вставной конструкции: *По существу, он был добрым и порядочным человеком. (Как большинство российских алкоголиков.) Но в жёстко обозначенных границах своего*

*понимания действительности* (Ремесло). Предикаты *добрый* и *порядочный* содержат в своей семантике компонент положительной оценки: *порядочный*<sup>1</sup> – ‘Честный, соответствующий принятым правилам поведения’ [9, с. 565]. Однако Беляев охарактеризован как *добрый* и *порядочный* с долей допущения: у него *своё понимание действительности*, в которое, вероятно, входит и способность *продаться однажды* – поступить на номенклатурную должность. В сочетании взаимноисключающих качеств (порядочность и продажность) состоит *раздвоенность*, свойственная, по Довлатову, всем журналистам.

Довлатов приписывает доброту и порядочность Беляеву, объясняя положительные качества тем, что журналист – алкоголик. По мнению Э. Тышковски-Каспшак, в прозе Довлатова «именно пьяницы оказываются порядочными людьми» [10, с. 70]. Если порядочность Беляева является спорной, то благородство другого алкоголика-журналиста не вызывает сомнений у автора: *Милиция затем приходила ещё раз четыре. И я всегда узнавал об этом заранее. Меня предупреждал алкоголик Смирнов.*

*Гена Смирнов был опустившимся журналистом* (Заповедник);

*В окне напротив постоянно торчал Гена Сахно. Это был спившийся журналист и, как многие алкаши, человек ослепительного благородства. <...> Если к нашему подъезду шла милиция, Гена снимал трубку* (Наши). Отметим парадоксальность коннотативной положительной оценки *алкоголика*. В двух повестях писатель показывает одну и ту же ситуацию, но даёт своему герою разные фамилии. В этом проявляется псевдодокументализм.

В некоторых случаях Довлатов пишет о пьющих журналистах без оценки их морального облика, но показывает, что увлечение алкоголем может привести к увольнению – потере социального статуса: *Костя Беляков считался преуспевающим журналистом. <...> Он поискал глазами самого невзрачного из участников конференции <...> и говорит:*

<...> Я дыхну, а ты мне скажешь – пахнет или нет...

Невзрачный оказался вторым секретарём обкома. Костю уволили из редакции (Записные книжки).

Преуспевать – ‘Хорошо жить и хорошо вести свои дела, благоденствовать’ [9, с. 584]. Характерен выбор связки *считаться*, имеющей значение, «промежуточное между подлинностью и мнимостью» [8, с. 93]: журналист не только считает возможным прийти на партийную конференцию нетрезвым, но и неосторожно обнаруживает своё состояние – это не соответствует поведению преуспевающего журналиста. Контекст окрашен авторской иронией.

«Но если в прозе Довлатова пьяницы являются хорошими людьми, то по аналогии – непьющие вызывают недоверие и в конце концов оказываются негодьями» [10, с. 70]. Автор пишет о непьющем журналисте: *В любой газетной редакции есть человек, который не хочет, не может и не должен писать. И не пишет годами* (Компромисс). Предикаты передают оксюморонное значение ‘непишущий журналист’. Это объясняется тем, что Вагин – *стукач*. Выбор предиката, обладающего пейоративными коннотациями, свидетельствует об отношении Довлатова к доносчикам: писатель не считал себя высокоморальным человеком, но доносительство резко осуждал.

Довлатов показывает присущую журналистам завышенную оценку своих способностей: *Вообще редакционные пьянки – это торжество демократии. Здесь можно подшутить над главным редактором. Решить вопрос о том, кто самый гениальный журналист эпохи* (Компромисс). В контексте проявляется авторская ирония: предикатная характеристика *гениальный* употреблена в форме превосходной степени, дано ироническое определение *пьянки* как *торжества демократии*, журналиста эпохи выбирают из числа присутствующих сотрудников редакции.

Знакомая Довлатову проблема трудоустройства после очередного увольнения

отразилась в прозе: его герой испытывает беспричинную неприязнь к возможному работодателю, с которым лично не знаком:

– *Есть вакансия. <...> Запиши фамилию – Каширин.*

– *Это лысый такой?* (Компромисс).

Собеседник автобиографического героя пытается вызвать у него положительное отношение к Каширину, указывая на профессионализм последнего: *Каширин – опытный журналист*. Автором выбрана предикатная характеристика *опытный*, которая содержит сему ‘мастерство’, как и характеристики *профессиональный, универсальный*.

Довлатов с помощью контекстуальных партнёров лексемы характеризует журналиста по принадлежности к стране и господствующей в ней идеологии: *Ты, Далматов, был советским журналистом. Затем стал антисоветским журналистом. Теперь опять будешь советским журналистом* (Фиалил).

Писатель радуется успехам соотечественников в эмиграции: *...я даже за Наврозова обрадовался. <...> первый американский журналист из наших...* (Марш одиноких). В предикатной характеристике наблюдается положительная авторская оценка, обусловленная отношением Довлатова к нашим (*Вы – моя национальная гордость!*).

В контекстах, повествующих о жизни Довлатова или его автобиографического героя в Америке, автор, не отрицая своей писательской сущности, открыто называет журналистом и себя, и героя; характеристика себя как журналиста может занимать первое место (с указанием национальной принадлежности): *Кому я, русский журналист и литератор, мог предложить свои услуги?* (Ремесло). Это вызвано тем, что в эмиграции писатель стал одним из создателей и главным редактором газеты «Новый американец», в которой он мог публиковать материалы на любые темы, не опасаясь цензуры.

Анализ 21 контекста, содержащего слово *журналист* в оценке единицами предикатной лексики, показал неоднозначность отношения С.Д. Довлатова к журналистам

и журналистике. С помощью предикатных характеристик, в семантике которых актуализируются компоненты 'мастерство', 'обязанность', 'благородство', 'цинизм', 'алкоголь', писатель создаёт типологию журналистов, показывает их социальный статус, обрисовывает черты типичного представителя профессии, даёт оценку профессиональных и личностных качеств других журналистов и самого себя как журналиста, руководясь тем, соответствует ли конкретное лицо авторскому идеалу журналиста (профессионал высокого класса, сохранивший порядочность и благородство).

При всей важности для Довлатова писательского творчества нельзя отрицать значимость журналистики: журналистика отчасти была *литературным* занятием. Авторская оценка журналистов и журналистики, зафиксированная в художественных текстах, дополняет представление о языковой личности писателя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – I–XV, 896 с.
2. Герасименко Н.А. Соотношение объективного и субъективного компонентов смысла в бисубстантивных предложениях [Электронный ресурс] // Электронный научный журнал «Вестник Московского государственного областного университета». – 2012. – № 4. – С. 177–181. – URL: [http://vestnik-mgou.ru/vipuski/2012\\_4/stati/pdf/gerasimienko.pdf](http://vestnik-mgou.ru/vipuski/2012_4/stati/pdf/gerasimienko.pdf) (дата обращения: 04.11.2012).
3. Глэд Дж. Писать об абсурде из любви к гармонии: Интервью с Сергеем Довлатовым // Время и мы. – Нью-Йорк. – 1990. – № 110. – С. 159–173.
4. Довлатов С.Д. Дар органического беззлобия // Довлатов С.Д. Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 4. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 468–476.
5. Довлатов С.Д. Собрание сочинений: в 4 т. – СПб.: Азбука-классика, 2006.
6. Ковалова А., Лурье Л. Довлатов. – СПб.: Амфора, 2009. – 441 с.
7. Леденёва В.В. Особенности идиолекта Н.С. Лескова: Средства номинации и предикации: дис... докт. филол. наук: в 3 т. – Т. 1. – М., 2000. – 481 с.
8. Лекант П.А. Семантика связок // Семантика лексических и грамматических единиц: Межвузовский сборник научных трудов. – М.: МПУ, 1995. – С. 87–94.
9. Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – 23-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1991. – 917 с.
10. Тышковска-Каспшак Э. Гармония таится на дне бутылки. Мотив алкоголя в творчестве Сергея Довлатова // *Ħmogus ir Ħodis: Literaturologija (mokslu darbai)*. – Вильнюс, 2005. – Т. 7. – № 2. – С. 67–72.
11. Штерн Л. Довлатов – добрый мой приятель. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 352 с.

# ЛИТЕРАТУРА

УДК 82;316.3

*Алпатова Т.А.*

*Московский государственный областной университет*

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИЧНОСТИ ПИСАТЕЛЯ \*

*T. Alpatova*

*Moscow State Regional University*

### THE HISTORY OF LITERARY CRITICISM AND THE PROBLEMS OF ANALYZING WRITER'S PERSONALITY

*Аннотация.* В статье анализируются направления развития современного литературоведения, выделено значение истории литературоведения как особого направления в развитии гуманитарного знания. Сделан обзор сложившихся тенденций в развитии истории литературоведения. Освещены перспективы её изучения и преподавания в высшей школе и в системе подготовки современного молодого учёного.

*Ключевые слова:* история литературоведения, личность писателя-классика, историко-функциональное изучение литературы, рецептивная эстетика, духовно-нравственный потенциал, художественно-эстетическое своеобразие литературы, восприятие, интерпретация, историко-литературная концепция.

История литературоведения – одна из тех дисциплин, изучение которых всегда будет вызывать споры и методология которых не может быть чем-то единственно установившимся. Историографическое знание в этом случае само становится методологией – и потому, что во всякой отрасли науки огромное значение имеет личность учёного, его научно-педагогические принципы, талант мыслителя, но главное – история литературоведения представляет собой науку об искусстве и именно поэтому неизбежно вбирает часть пафоса тех художе-

*Abstract.* The article analyzes direction of development of modern literary criticism, value of literary history as a special direction in the humanitarian knowledge. The authors studies current trends in the development of history of literary criticism, highlights the prospects of its study and teaching in high school and in the training of young scientists.

*Key words:* the history of literary criticism, writer's personality, historical and functional study of literature, receptive aesthetics, spiritual and moral potential, artistic and aesthetic identity of literature, perception, interpretation, historical and literary concept.

---

© Алпатова Т.А., 2012.

\* Работа выполнена при поддержке Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 годы, ГК № 14.740.11.0562.

ственных и духовно-нравственных открытий, что делает в своём творчестве писатель и без познания которых невозможно истинное чтение – «художественная встреча» (И.А. Ильин) [6, с. 8] автора и читателя. Литературоведение в конечном итоге довершает в наших глазах построение научной картины мира – правда, мира словесности, поскольку «историческая действительность никогда не выразит своей эпохи полнее и вернее, чем гениальные творения духа, в ней возникшие, – именно потому, что они говорят иное и большее, нежели действительность» [5, с. 73].

Историки русской науки не раз отмечали её специфический характер, резко отличающийся присущее сознанию русского человека целокупное, всеобъемлющее любознательное от более сухого, рационалистичного, институализированного в виде школ и систем знания на Западе. Так, выделяя среди прочих особенностей русской философии её антропоцентризм, В.В. Зеньковский утверждал, что именно тема человека и истории и позволяет в России «объединить с философией и другие формы, в том числе литературу» [4, 1, с. 1, 20]. Добавим – и филологию, потому что в России философичны часто очень далекие от собственно философии науки, а сама философия ищет свои корни – как в области методологии, так и в сфере построения дискурса – в областях, пограничных между наукой и искусством. Основа целокупного знания – особое построение словесного дискурса, и именно филология, литературоведение способны описать законы его существования и возможности.

Категория личности писателя-классика имеет особое значение не только для истории русской литературы, и даже не только для истории литературоведения, но для всей отечественной культуры в целом. Это определяется уже в самом терминологическом значении таких понятий, как «литературная классика» и «писатель-классик». Произшедшие от идеи «образца, в русском сознании они обрели статус одной из определяющих аксиологических категорий, ибо классика –

область безусловных ценностей в литературе, не подверженная временной редукции, «вечная», в противоположность сиюминутно популярной беллетристике, и писатель-классик, творчество которого направлено на создание вечных ценностей, прошло проверку временем и выражает наиболее значительные, фундаментальные культурные ценности народа.

Личность и творчество любого писателя-классика безусловно представляет собой некий особый, целостный, внутри себя завершённый и самодостаточный мир, обращение к которому – не только читательское, но и филологическое, исследовательское – не может быть произвольно-волюнтаристским. Какими бы ни были целеполагающие установки исследователя, соприкоснувшись с творчеством яркого, значительного художника слова, он неизбежно корректирует свои подходы с тем, чтобы они были соприродны исследуемому материалу. Таким образом личность и творчество писателя обретают в историко-литературном описании особый статус, становятся не безличным «объектом» научного анализа, но направляют и в известной мере организуют исследовательскую мысль. Именно этот закономерный процесс в конечном итоге вписывает историю литературоведения в общий строй литературной, и шире – национальной культуры страны.

Одним из вызовов современности по справедливости может считаться чувство «конца», «заката» истории (О. Шпенглер), ощущение ситуации, когда уже будто бы невозможно создание чего-то нового, а глобализировавшееся и отчуждённое от породившего его человека знание сливается в обезличенный «гипертекст». В этих условиях исследование истории науки (в том числе истории литературоведения) представляется наиболее естественным и в то же время действенным ответом на вопросы, поставленные временем: «Наука обретает реальный смысл, когда её рассматривают не как отвлечённую данность, а как итог работы всех поколений ... Никакое научное положение,

ни одно наблюдение, ни одна идея не существуют сами по себе. Любая идея есть результат усилий, затраченных кем-то, и, пока вы не узнаете, кто был этот человек, в какой стране он трудился, что он считал истиной, а что заблуждением, пока вы не узнаете все это, вы не сможете по-настоящему понять тот или иной научный тезис или факт, ту или иную идею» [1, с. 49-50]. Культурообразующая роль истории науки, без сомнения, заключается в возможностях увидеть динамику на первый взгляд устоявшихся идей – и увидеть личность человека там, где, казалось бы, присутствует лишь надчеловеческая, рационально постижимая истина. И в этом смысле комплексное исследование истории литературоведения сквозь призму изучения личности и творчества русских писателей-классиков раскрывает значительные методологические возможности как для истории науки, так и для самого литературоведения как такового.

Комплексное исследование обсуждаемой проблемы требует уточнения таких понятий, как «рецепция», «интерпретация», «художественное восприятие», «прочтение» и др., и в первую очередь своеобразного разграничения собственно читательского (т. н. «наивного») восприятия и чтения исследователя – ранее обозначавшегося как «эталонное», но, по-видимому, более органично определяемое как «герменевтическое», «рефлексивное» – т. е. рационализированное и нацеленное на выявление скрытых смыслов художественного текста [2], [3], [11]. Ю.Б. Боров в развёрнутом очерке развития наиболее авторитетных теоретических разработок герменевтики и рецептивной эстетики выделяет целый ряд проблем, которые возникают в связи с различными понятиями «чтения» («прочтения»). Это в первую очередь своеобразная легитимизация интерпретаций, без которой невозможно понять художественное целое – принципиально «открытое произведение» (У. Эко), нацеленное на то, что будет воспринято реципиентом («читательское восприятие участвует в конструирова-

нии произведения, формировании его онтологического статуса» [3, с. 6]). Изменение этого восприятия обладает самостоятельной культурной ценностью, исторической обусловленностью, свидетельствует не только о новых смыслах текста, актуализирующихся в процессе обновления его восприятия, но и о том воздействии, которое способен оказать текст на личность, воспринимающее сознание. «Произведение многолико в своём воздействии на аудиторию и в синхронном, и в диахронном срезе» [3, с. 17], – аудитория меняется под влиянием этого воздействия; в случае же, когда речь идет о профессиональном, «герменевтическом» чтении, эти изменения в восприятии личности писателя, его творчества, отдельного текста и т. д. свидетельствуют о становлении и развитии самой методологии анализа.

Указанный аспект представляется развитием идеи Г.Р. Яусса об исторической логике развития рецепции как социокультурного феномена, одной из граней которого оказывается перспектива развития научной (литературоведческой) методологии. «Историк литературы, прежде чем он поймет и оценит произведение, сначала должен стать читателем. <...> Филологическое знание всегда связано с интерпретацией, целью которой должно быть осознание и описание актов познания своего предмета как момента нового понимания. История литературы – это процесс эстетической рецепции и производства литературы, который осуществляется в актуализации литературных текстов усилиями воспринимающего читателя, рефлексирующего критика и творящего, т. е. постоянно участвующего в литературном процессе писателя» [13, с. 45]. «Рефлексирующий критик», рационально обусловленное, «герменевтическое» чтение при таком подходе становится одним из ключевых звеньев не только социокультурного бытования литературного произведения, но и того вос-создания его смысла, ради которого и осуществляется «художественная

встреча» (И.А. Ильин) автора и его самых разных (в том числе и «профессиональных») читателей.

Отдельной проблемой в комплексном исследовании феномена личности и творчества русских писателей-классиков как меры методологического развития историко-литературной науки оказывается оформление самого понятия «литературной классики», «классического». По справедливому мнению целого ряда современных исследователей, сегодня оно оказывается одним из самых спорных – постмодернистская парадигма, ориентированная на «ризоматичную» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) культурную модель, принципиально отвергает установку на классическое как «образцовое», безусловно избранное. Вместе с тем, феномен литературной классики всё чаще привлекает исследователей – и как духовно-нравственная, национально значимая ценность [10], и как социокультурное явление, своеобразный «литературный пантеон», включение или же невключение в который – свидетельство не столько о ценности самого писателя, сколько о процессах, протекающих в общественном сознании той или иной эпохи и кристаллизующихся вокруг личности и творчества писателя-классика, вокруг его «литературного мифа».

Думается, что, хотя абсолютной точности и завершённости в интерпретации понятия «классика» внести невозможно, всё же важным шагом здесь может стать и синтез духовно-нравственного, социокультурного и собственно художественного его значения; именно о последнем в определении классического исследователи говорят не столь часто, хотя сами художники, пожалуй, воспринимали этот критерий как определяющий – вспомним пушкинскую формулу: «чувство соразмерности и сообразности, в котором только и состоит сущность искусства» [8, с. 11, 52]. Не «правильности», «образцовости», но точности, уместности и потому высшей гармонии художественного воплощения. Именно в этом видел основу понимания классического в искусстве А.В. Михайлов:

«„классика“ понимается не только и не столько в смысле образца, сколько в смысле поэтической системы, метода, стилистического склада» [7, с. 486]; «стремящееся к простой, объёмной и точной простоте, классическое слово снимает стилистические уровни слова, преодолевает их и стремится к точной предметности своего значения <...> захватывает предмет в его неразложимой цельности» [7, с. 490]. Цельное знание о мире, воплотившееся в органичной художественной целостности, духовно значимое в развитии нации, социума, отдельных личностей – один из основных критериев классической литературы; её постижение становится своеобразным «вызовом» историко-литературной науке, «отвечая» на который, она и формирует свою методологию.

Изучение личности и творчества писателя, в особенности писателя-классика, значение которого для становления национальной культуры является общепризнанным и наследие которого рассматривается как ценностный феномен в развитии литературы всего народа, – важнейшая задача историко-литературной науки. Сама специфика её существования в системе культуры определяется тем, что историко-литературное знание всегда «очеловечено», всегда существует «в персональном измерении», т. к. обращено к истолкованию целостного духовно-эстетического феномена, каким является личность и творчество крупного художника. Поэтому в периоды методологических кризисов, поиска новых путей развития, в стремлении обосновать собственную научную парадигму история литературы, наряду с тенденцией сближаться с иными науками, нередко выходящими за пределы чисто гуманитарного дискурса (естественными науками в XIX в., математическими – в середине XX в.), гораздо более значительным направлением оказывается обращение к ярким, многогранным личностям писателей, творчество которых имело поистине «знаковый» характер для своей эпохи. Исследование А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехо-

ва – всякий раз новая литературоведческая проблема; взятая в целом, как единая парадигма научного знания, сфокусированная вокруг творческой индивидуальности писателя, она обретает собственную логику развития и становится важной составной частью национальной культуры. Осознание места указанной научной парадигмы в контексте культурной ситуации эпохи – одна из серьезнейших проблем современного гуманитарного знания, не разрешив которую, невозможно ни обновить методологию литературоведения, ни решить его общественные задачи, ни совершенствовать как литературную, так и научную культуру общества в целом.

Определение перспективных путей изучения отечественной историко-литературной науки на сегодняшний день обретает особую актуальность. Она определяется целым рядом факторов: от прагматической методической задачи органичной интеграции курса литературоведческой историографии в новую систему подготовки студента-филолога до осознания общекультурной проблемы: чем обосновывается значимость гуманитарного знания в современном мире, какими путями развивается интеллектуальная история и что ждёт человека на этих путях? История литературоведения, рассматриваемая как факт национальной культуры, живёт и развивается в системе общекультурного целого, по его законам; но и сама она, как научная дисциплина, имеет собственные законы развития. Понять их необходимо прежде всего для того, чтобы история литературоведения окончательно обрела свой статус исторической дисциплины – и таким образом основой изучения литературоведческой историографии на разных этапах современного вузовского и послевузовского образования становится идея единства литературы, литературоведения и культурной ситуации, в которой и происходит желанная «художественная встреча» автора и его читателя – критика, интерпретатора, учёного.

Развитие этой идеи неизбежно заставляет признать, что в истории литературоведения

как науки, пусть в иной форме и иными дискурсивными средствами, реализуется та же – или схожая – задача, что и в самой литературе как искусстве слова. Отсюда такое важное значение проблемы выражения, стиля, языка науки – гораздо большее, нежели это принято в иных сферах гуманитаристики. По мысли А.В. Михайлова, литературоведению как науке присуща особая рода точность, которая «состоит в том, что отдельное постоянно соопределяется с историческим целым – с целостным процессом развития национальной литературы, который сам, в свою очередь, находится в беспрестанном процессе осмысления и оценки (никогда не стоит на месте, никогда не бывает готовым результатом, чем-то сложившимся)» [7, с. 31]. Только в этом случае литературная наука получает возможность реализовать свою главную задачу – стать «языком и проводником культурной традиции» [7, с. 31] и в конечном итоге – частью национальной культуры в целом. И основой для этого становится язык, а следовательно, само развитие историко-литературной науки немислимо изучать вне сферы его понимания – т. е. вне личностного, живого, динамично изменчивого начала.

Художественный мир писателя-классика, рассматриваемый с феноменологической точки зрения, предстает для исследователя особого рода системой, в которой, по мысли Ф. Шлейермахера, «словарь автора и историческая эпоха образуют целое, внутри которого отдельные произведения понимаются как части» [12, с. 65]. Поэтому для истинного понимания художественного произведения толкователю предстоит «уподобиться автору» [12, с. 65], т. е. воспринять его как целое, вступить с ним в живой творческий диалог. Автор для интерпретатора – не безличный «материал» исследования, он обладает субъективной значимостью – как «другой» (М. Хайдеггер), «зеркало» (И.Ф. Анненский), «собеседник» (М.М. Бахтин). Рождающийся при таком подходе диалог автора и его читателя развёртывается в истории литературоведения как науки в «большой диалог» дина-

мично развивающихся сфер гуманитарной мысли, школ и отдельных учёных, всякий раз по-своему отвечая на брошенный автором вызов – ибо «всякое чтение текста <...> всегда осуществляется внутри того или иного сообщества, той или иной традиции, того или иного течения живой мысли, которые имеют свои предпосылки и выдвигают собственные требования» [9, с. 39-40].

Взгляд на историю литературоведения, представляемую в личностном измерении, предполагает, что центром изучения становится своеобразный диалог автора и его читателей – развертывающийся во времени, изменчивый, определяемый целым рядом закономерностей – как социальных, исторических, культурных, так и психологических, зависящих и от общественных процессов, и от личных жизненных принципов и эстетических представлений.

Уже в недрах зарождавшейся в XVIII столетии историко-литературной науки оформлялся этот интерес к личности художника как целостному культурно-эстетическому и психологическому феномену – исследователи ощущали особую магию таких авторов, как А.Д. Кантемир, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков, стремились понять их роль в становлении и развитии национальной культуры. На рубеже XVIII-XIX вв. центром изучения становятся также «менявшие» свою эпоху Д.И. Фонвизин, Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин. Пушкин, Лермонтов, Достоевский – каждый из этих художников становится особой задачей для своих истолкователей, от-

ражаясь в их художественных мирах как в своеобразном зеркале, последующие эпохи искали и обретали возможность лучше познать себя.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Азимов А. Зачем нужна история науки? // Химия и жизнь. – 1976. – № 10. – С. 49-50.
2. Богин Г.И. Типология понимания текста. Калинин, 1986. – 86 с.
3. Боров Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. – М., 1985. – С. 3-68.
4. Зеньковский В.В. История русской философии: в 2-х т. – М., 1991.
5. Иванов В.И. О гении // Иванов В.И. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 73-74.
6. Ильин И.А. О чтении и критике // Ильин И.А. О тьме и просветлении. – М., 1990.
7. Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997. – 912 с.
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937 - 1959. Т. 11. Критика и публицистика, 1819 - 1834. – М.; Л., 1949. – 600 с.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. – М., 2008. – 624 с.
10. Хализев В.Е. Классика как феномен исторического функционирования литературы // Классика и современность. – М., 1999. – С. 67-83.
11. Чтение: рецепция и интерпретация. Сборник научных статей: в 2 ч. – Гродно, 2011.
12. Шлейермахер Ф. Герменевтика. – СПб., 2004. – 242 с.
13. Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34-84.

УДК 821.161.1 «20»

**В.Б. Белукова**

*Московский государственный областной университет*

**ПЕРСОНАЖИ ПЬЕСЫ Е.Н. ЧИРИКОВА «КРАСНЫЙ ПАЯЦ  
И БЕЛАЯ ПЬЕРЕТТА» КАК МАСКИ COMMEDIA DELL'ARTE**

**V. Belukova**

*Moscow State Regional University*

**CHARACTERS OF THE PLAY BY E. CHIRIKOV "RED CLOWN  
AND WHITE PIERRETTE" AS MASKS OF COMMEDIA DELL'ARTE**

*Аннотация.* В статье рассматривается использование традиционных масок commedia dell'arte в творчестве крупного писателя рубежа XIX-XX веков Евгения Николаевича Чирикова. Обращение к драматическому произведению периода гражданской войны Е.Н. Чирикова, знаковым связям между главными героями, соответствующие традиционным маскам Арлекина, Коломбины и Пьеро, а также к изображению обстановки описываемого времени позволяет сделать вывод о высоком художественном мастерстве писателя, следовавшего театральным традициям и внесшего свою пронзительную ноту в изображение характеров героев в сложное историческое время.

*Ключевые слова:* Евгений Чириков, commedia dell'arte, маски, Коломбина, Пьеро, Арлекин, Гражданская война, конфликт, театральная традиция.

*Abstract.* This article discusses the use of traditional commedia dell'arte masks in the works of Evgeny Chirikov, a major writer at the turn of the 19-20th centuries. Exploration of the dramatic work by E. Chirikov, written at the time of the Civil War, of the significant relationships between the main characters that match the traditional masks of Harlequin, Columbine and Pierrot, and the atmosphere of the time portrayed allow us to suggest a high artistic skill of the writer, who followed the theatrical traditions and made his most vivid contribution to the images of the characters at a complex historical time.

*Key words:* Evgeny Chirikov, commedia dell'arte, masks, Columbine, Pierrot, Harlequin, the Civil War, conflict, theatrical tradition.

Возникший к середине XVI века в Западной Европе народный уличный театр сформировал театр профессиональный, и название *commedia dell'arte* трактуется как *комедия масок*, в персонажах которых концентрируются не индивидуальные, а общие – типические – черты. Хотя роль сама по себе могла варьироваться как угодно, типаж персонажа был жёсткий: за конкретным актёром закреплялась определённая маска. В современном театре «маска» – это не только специальное приспособление, которое актёр надевает на лицо, за этим понятием стоит определённый социально-психологический тип. Им может быть и влюбчивый старик, и надутый, самонадеянный невежда, и разбитной слуга, и проказница служанка, наперсница госпожи, и т. д., поэтому, по определению А.К. Дживилегова, «основное значение свое “маска”, от которого театр итальянской комедии получил одно из своих названий, другое. Маска – это образ актёра, который он принимает раз и навсегда и в который воплощает свою артистическую индивидуальность. Это – ключ, в котором актёр ведёт мелодию своей роли» [1, с.117]. У каждого из персонажей народного театра был определённый костюм и неизменный набор сценических приёмов – характерных выражений, жестов, поз. *Commedia dell'arte* дала театальному миру три маски вечного любовного треугольника: Арлекин – Коломбина – Пьеро,

где Пьеро любит Коломбину, та любит повесу Арлекина, который довольно часто не любит никого! Рассмотрим, как трансформируются маски *commedia dell'arte* в драме Евгения Николаевича Чирикова «Красный паяц и белая Пьеретта» (1922, 2006), где представлены образы, которые могут соответствовать маскам *commedia dell'arte*: Арлекин – Коломбина – Пьеро. Но присущи ли они, обозначенные маски, на протяжении всей пьесы одним и тем же сценическим персонажам?

В начале произведения можно расставить маски так: Арлекин – Муравьёв, Коломбина – Елена, Пьеро – Струйский. Действительно, Муравьёв в начале пьесы – красный полковник, всесильный начальник «чрезвычайки», удачливый карьерист, не останавливающийся ни перед чем. Пользуясь своим положением, он может без допросов послать человека на расстрел, как это было со студентом Ильёй Васильевым, сумасшедшим Петром Никоновым, не пришедшей в сознание от глубоко обморока, вызванного ужасом неминуемого расстрела, Ниной Темиряевой, а может позволить себе быть «великодушным»: удовлетворяет просьбу царского генерала быть расстрелянным «в орденах и погонах», которые заслужены «верной тридцатилетней службой царю и отечеству», несмотря на то, что генерал отказался подать ему руку – «извините, г. полковник, я без перчаток» [2, с. 164]! В названии драмы маскарадными именами задано карнавальное начало, и, как часто бывает, карнавальные маски скрывают не только истинное физическое лицо, но и политическое: *красный* – *белая*. Муравьёв – комиссар, т. е. *красный*, Елена – монархистка-заговорщица, т. е. *белая*. Однако избранные автором имена собственные вступают в перекличку, важную для понимания идейного содержания произведения и особенностей его конфликта. *Муравьёв* и *Елена* – мало говорящее об этом сочетание имён героев, зато предназначенные им масками имена *Паяц* и *Пьеретта* столкнулись в заглавии, т. е. сильной позиции текста, не случайно. Пьеретта – Пьеро – одного корня:

«Паяц – это то же, что Пьеро» (Ушаков), значит, Паяц и Пьеретта – близки по духу. Е.Н. Чириков в драме о гражданской войне исследовал характеры персонажей сквозь призму нравственных ориентиров, где главной была любовь во всех своих стадиях: и как простое увлечение, и как чувственное влечение, и как страсть, разрушающая всё на своём пути, и жажда тихих радостей семейного счастья, и как предельное бескорыстие. Все поступки человека, более того, решение вопроса жить ему или умереть, – во многом зависят от того, может ли человек любить самоотверженно, самозабвенно, есть ли в нём самом то чувство, суть которого составляет «любовная простота и беззаветность, когда самого себя человек берёт за скобку и больше не видит, а весь мир и вся радость, и вся красота, и всё благородство воплощается в другом человеке» (Осоргин). Персонажи драмы, блуждая во мраке неизвестности и вражды времени гражданской войны, пытаются найти выход, поначалу боятся и не верят, что его можно найти в любви, но именно любовь спасает души героев. Глушение в себе голоса совести привело к тому, что главным в отношениях между людьми станет игра, а игра это – неискренность, это – маска. Уже в названии пьесы автором подчёркивается, что герои надели маски: Паяц – *красную*, Пьеретта – *белую*. Но кто стоит за этими масками? Кто они, эти маски? С первых страниц пьесы задан тон на переодевание и маскарадность, на театральность: в подвале тюрьмы Муравьёв узнаёт в *переодетом* в штатское платье *артиста* Камского поручика Струйского, именно того, кто ему нужен. В ремарках автора и речи персонажей щедро используется театральная лексика, как-то: «*вид провинциального актёра*», «*я – артист*», «*за кого вы меня приняли*», «*бросим этот маскаррад*», «*героиня*», «*комедия*», «*допрос важного политического арестанта – как для актёра-художника роль в пьесе*», «*исполняйте свою роль палача, но не осложняйте её кощунственным паясничеством*» и др. Итак, первая маска сорвана: артист Камский таковым не является, облик

артиста принял на себя поручик Струйский, т. е., военный *превратился* в сугубо штатского. Зачем? Выполнить боевое задание или... спасти свою жизнь? Что стоит за этим переодеванием? *Превращаясь* в другого человека – принимая его имя, облик, профессию, повадки, т. е. надевая *маску*, – человек обретает спасительный шанс на жизнь. Кто сорвал с *белого* поручика Струйского маску *актёра* Камского? *Красный* полковник Муравьёв, который, как выясняется впоследствии, в прошлой жизни был в одном стане с поручиком Струйским. Каждый из них прячет свою суть под маской: один под маской *артиста* Камского, другой под маской *красного* полковника Муравьёва. *Артист Камский, некая женщина-арестантка, комиссар чрезвычайки* – это всего лишь маски, которые надели на себя некогда близко знакомые люди. Обращение автором к традиционным маскам *commedia dell'arte* проливает свет на понимание судеб данных героев. Роль Колумбины, героини, в которую непременно влюблены два персонажа, достаётся в драме Зборовской, когда-то невесте Муравьёва. Напряжение действия драмы нарастает: Елена в руках некогда отвергнутого ею мужчины, думая при этом, что Струйский уже им расстрелян. Что её может ожидать? Неминуемая смерть. Но происходит совершенно обратное: *красный* полковник всё ещё любит эту женщину и готов на жертвы во имя любви. Грозный Муравьёв, оказывается, все эти страшные годы разыскивал Елену Зборовскую, чтобы спасти её от неминуемой смерти: мясорубка красного террора действовала на полную мощность. Лексика чекистов («разгрузка тюрьмы», «новый список для освобождения мест», «приостановить очистку», «вывод в расход») суть синоним убийства людей. Что же заставило Муравьёва из русского офицера, храброго, честного, строго державшегося кодекса чести – дворянской и офицерской – *превратиться* в красного полковника? В социально детерминированном царском обществе он, несмотря на свои несомненные личные достоинства,

оказался человеком второго сорта, сделался изгоем, как только стало известно, что он сын дворянина и *дворовой* девушки. Муравьёв в глазах общества, к которому он принадлежал, теперь всего лишь «маргариновый аристократ»! За это его отвергла любимая девушка, уже давшая согласие стать его женой, – ведь отныне ему закрылся доступ в «приличное» общество, пропитанное немаскируемым снобизмом, где каждый за внешней *маской* «приличного человека» прячет пустоту устремлений, мелочность взглядов, жажду материального благополучия, полное моральное ничтожество. Муравьёва же к *маске*, к игре толкают как трагедия несчастной любви, так и оскорблённое чувство собственного достоинства: его боевые заслуги приписал себе Струйский и получил за них боевые награды. У каждого из троих персонажей есть причины ненавидеть врага, соперника и желать ему смерти. Превращению подвергаются все, но по разным причинам: Муравьёв ищет ту справедливость в стане *красных*, которую он не нашёл у *белых*, белогвардеец Струйский, поправ понятия чести, покупает себе ценой предательства и дела, и любимой женщины *превращение* в красного полковника («откуда-то шествует взвод солдат с винтовками под командой красного офицера, очень напоминающего поручика Струйского» [2, с. 186]). Автор показывает, что гражданская война способствует карнавально-обманному поведению героев: Муравьёв знает, что Баранчук, с одной стороны, его подчинённый, а с другой – наблюдатель, готовый доложить «наверх» обо всём, что кажется ему подозрительным в поведении Муравьёва, поэтому, подпоив Баранчука, он так усыпляет его бдительность, нарисовав картину будущих наград за поимку важных врагов, что Баранчук восторженно восклицает: «Ты – гениальный актёр!» [2, с. 178] автор показывает, что в минуты страшного напряжения герой по-карнавальному готов от слёз внезапно перейти к притворному веселью (действие первое, картина первая, сцена с Баранчуком). Автор достаточно точно передаёт

моральное разложение в среде чекистов того времени: Муравьёв, желающий провести вечер «в порядочном кабаке» с его неизменными атрибутами, не вызывает подозрений, и такой хозяин «чрезвычайки», развлекающийся самыми примитивными способами и подверженный низменным страстям, понятен и приятен подчинённым. Как раз вызывает неодобрение и подозрение жертвенная любовь к женщине.

Маска всегда скрывает лицо героя, его истинные намерения и дела, она прикрывает вынужденную ложь героя: автор показывает, что Муравьёв надел маску злого и бездушного комиссара, каким он на самом деле не был, только для того, чтобы найти Елену и спасти ей жизнь. Поэтому Муравьёв постоянно, «играя с огнём», морочит Баранчука: после допроса Елены, когда им задумывается план спасения Елены, Муравьёв делает всё, чтобы Баранчук не понял ход его мыслей. А что заставило Струйского надеть маску признавшего правоту большевистской власти и перешедшего к ней на службу? Развёртывание автором действия позволяет понять, что начальное поведение Струйского тоже маска; все его слова о достоинстве, чести, долге – маска, истинное лицо проявляется в минуту трудную, опасную. В отличие от Елены, Муравьёв знал, что «поручик Струйский не так упрям и силен духом», как Зборовская, что тот «готов купить жизнь предательством не только своей идеи, но и друзей...» [2, с. 185], но Елена этому не верит. Автор рисует всё нарастающее напряжение: Муравьёв предлагает Елене лично убедиться в подлом поведении Струйского и разрешает ей тайно присутствовать на допросе. Елена морально раздавлена: Струйский предал её и их дело. Моральное падение Струйского в драме подготовлено мелкими, но значительными деталями, автор показывает, что в душе Струйского всегда была некая червоточина: например, Струйский знал, что не заслужил Георгиевский крест, но принял его; знал, что Елена была невестой Муравьёва, но соблазнил её; знал, что Елена замужем,

но роман с женой генерала Зборовского выгоден для продвижения по служебной лестнице; знал, что по своим личным качествам Муравьёв достоин всяческого уважения, но не стал с ним драться на дуэли, объясняя социальным неравенством свой отказ (с «маргариновыми» настоящие аристократами не стреляются!), но, скорее всего, просто струсил. Раскрывая образы героев любовного треугольника, автор заставляет всех героев пройти через сложные испытания: в начале драмы Елена горевала о том, что ей не удалось умереть вместе со Струйским, которого, как она считала, увели на расстрел, но ей пришлось перенести и другое испытание – убедиться в подлости возлюбленного. Зборовская долго не верила Муравьёву, что Струйский способен на предательство, рискуя собой, выгораживала Струйского, взяла всю вину на себя. Но одно дело скорбеть по невинно убитому рыцарю, другое – увидеть и услышать, как этот «рыцарь» дважды предаёт её: сначала грязно клеветает, перекладывает на неё весь заговор, приписывая ей руководящую роль в организации «Белый щит» и объявляя её «Шарлоттой Кордэ» и прикидываясь обманутым ею, затем, как уточняет автор, «подобострастно» готов выложить комиссару всё, что тот хочет узнать. Пелена с глаз Елены упала: она любила, защищала и выгораживала подлеца и приспособленца.

Музыкальные аллюзии, выраженные в обращениях к знаковым операм «Кармен» Бизе и «Паяцы» Леонковалло, способствуют раскрытию характеров героев трагедии; автор пьесы целенаправленно обыгрывает мотив *превращений*. В ремарках эпилога значится, что наряду с «хаосом городских звуков» («трескотня извозчичьих пролёток, шум моторов и автомобильных гудков, часы на городской башне, медленно выбивающие колоколом 12, звонки трамваев»), слышен «далёкий оркестр городского сада, наигрывающий из “Кармен” арию Тореадора, потом период сравнительной тишины, и в неё врезывается тоскливая скрипка – кто-то наигрывает арию из “Паяцев” Леонковал-

ло – «Смейся, паяц! »» [2, с. 196]. Муравьев прямо ассоциирует себя с Паяцем из оперы «Леонковалло» «Паяцы» («Да, я – *красный паяц*: я смеюсь над своей разбитой любовью, смеюсь страшным кровавым смехом» [2, с. 177]), почти дословно повторяя слова арии Канио из оперы Леонковало «Паяцы»: («Смейся, Паяц, // Над разбитой любовью, // Смейся, Паяц, // Ты над горем своим!»). Канио – символ дважды обманутого героя: и на сцене Коломбина (жена) изменила Паяцу (мужу) с Арлекином (любовником), и в жизни Недда (Коломбина) изменила мужу Канио (Паяцу) с Сильвио (любовником). Отметим, что в опере Бизе «Кармен» звучит не ария, а марш и куплеты тореадора Эскамильо, счастливого соперника запутавшегося несчастного, простодушного, влюбленного в Кармен Хозе. Ставшие сразу знаменитыми, браваурный марш и куплеты тореадора воспринимаются как победа удачливого соперника над неудачливым. Итак, в пьесе Е.Н. Чирикова главные герои напоминают героев *commedia dell'arte*, но, конечно же, не копируют их. По законам жанра в пьесе Чирикова

показан любовный треугольник, герои которого неразрывно связаны друг с другом. Но, в отличие от масок итальянской комедии, героиня Елена (*белая Пьеретта*) смогла стряхнуть с себя морок оболстителя Струйского (*Арлекина*) и вернуться душой к первой чистой любви – Муравьеву (*красному Паяцу, Пьеро*). Так *Пьеро* и *Пьеретта*, благодаря воскресшему чувству любви, вновь обрели друг друга. Стало ясно, насколько определения *белый/красный* бессильны перед истинными чувствами людей. Маски упали, и открылись любящие сердца.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 117 с.
2. Чириков Е.Н. Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во дни террора): Драма в 3-х действиях с прологом и эпилогом // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 27-28 июня 2005 г. Выпуск 3. Часть 1. Литература русского зарубежья / Редактор-составитель Л.Ф. Алексеева. – М.: Водолей Publishers, 2006. – С. 159-187.

УДК 82.0(091)

**Воронова Л. Я., Хузеева Л. Р.**

*Казанский (Приволжский) федеральный университет*

**Е. А. БОРАТЫНСКИЙ-МЫСЛИТЕЛЬ В ОЦЕНКЕ  
КАЗАНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ \***

**L. Voronova, L. Khuzeeva**

*Kazan (Volga Region) Federal University*

**E. BORATYNSKY AS A PHILOSOPHER IN KAZAN LITERARY CRITICISM**

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению интерпретаций философских взглядов и мировоззренческих основ поэзии Е.А. Боратынского в казанском литературоведении в начале XX в. и на рубеже XX–XXI вв.. Также в статье обозначены основные направления современного боратыноведения в Казанском университете. Изучение литературоведческих работ позволяет определить преемственность учёных разных поколений, выявить актуальные подходы к анализу творчества «поэта мысли» и определить перспективные направления в изучении творчества Е.А. Боратынского.

*Ключевые слова:* Е.А. Боратынский, Казанский университет, литературоведение.

*Abstract.* The article deals with the interpretation of philosophical views and philosophical foundations of poetry of E. Boratynsky in Kazan literary criticism at the beginning of 20th century and at the turn of 20-21st centuries. Also the article outlines the key areas of modern studies of Boratynsky at Kazan University. The study of literary works allows to determine the continuity of scientists from different generations, identify relevant approaches to the analysis of the work of «the poet of thought» and to identify perspective directions of in the study of works of E. Boratynsky.

*Key words:* E. Boratynsky, Kazan University, literary criticism.

На страницах научных литературоведческих журналов часто обсуждается вопрос о том, как писать историю литературы, какой она должна быть<sup>1</sup>. Однако не менее важным является и вопрос об истории литературоведения. Сегодня мы наблюдаем, как происходит переосмысление накопленного методологического и прикладного опыта. В науке совершенно очевидной становится необходимость пересмотреть существующие истории литературоведения с новых позиций, а также дополнить их актуальным материалом и расширить источниковую базу. Одним из интереснейших аспектов этой задачи является изучение региональной науки о литературе.

Интерес к Е.А. Боратынскому в казанском литературоведении не случаен. В научной литературе его не называют казанским поэтом, что отчасти справедливо: здесь он бывал несколько раз, а в 1831 году жил с семьей почти год (даты в статье приводятся в соответствии с «Летописью жизни и творчества Е.А. Боратынского» [4]). Этот период, на первый взгляд,

---

© Воронова Л. Я., Хузеева Л. Р., 2012.

\* Работа выполнена при поддержке Министерства образования и науки РФ (грант-проект ФЦП «Региональная модель формирования и развития русского академического литературоведения: Казанская научная школа»: номер соглашения 14.А18.21.0536).

<sup>1</sup> Например, в номере, посвященном 40-летию журнала «Вопросы литературы» (1997, № 2), в разделе «Каким должен быть курс истории литературы?» были изложены взгляды не только на преподавание дисциплины, но и на академическую науку, а с пятого номера 2010 г. в том же журнале существует постоянная рубрика «История русской литературы. Какой мы видим историю русской литературы?». Также интересна в этом аспекте статья Гаспаров М. Л. Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 142-146.

был не самым плодотворным для творчества поэта, о чём он сам пишет И.В. Киреевскому в 1832 г.: «Ты прав, что Казань была для меня мало вдохновительной. Надеюсь, однако же, что несколько впечатлений и наблюдений, приобретённых мною, не пропадут» [9, с. 285]. Однако тесная связь с Казанью очевидна: здесь произошли важные для внутренней жизни Боратынского события, о чём также свидетельствует его переписка. Например, отсюда Боратынский писал письма Киреевскому относительно его журнала «Европеец» и активно работал над материалом, предназначенным для его издания.

Изучение библиографии литературоведческих работ о Е.А. Боратынском в Казани позволило сделать любопытное наблюдение о том, как неравномерно распределяется исследовательский интерес к личности и творчеству поэта.

«Всплеск» внимания сосредоточен вокруг двух дат: 1900 год, когда отмечалось 100-летие со дня рождения Боратынского, и 2000 год, ознаменованный празднованием 200-летнего юбилея. В связи с этим представляется важным рассмотреть, какие аспекты в изучении «поэзии мысли» Е.А. Боратынского интересовали исследователей, разделённых столь значительной временной дистанцией.

Цель данной статьи – проследить динамику восприятия и оценки философского начала в поэзии Е.А. Боратынского в казанском литературоведении в начале XX в. и на рубеже XX–XXI вв., а также обозначить основные направления современного боратыноведения в Казани.

На рубеже XIX – XX веков в Казани к анализу поэзии Е.А. Боратынского обратились А.С. Архангельский, Е.А. Бобров, И.Я. Порфирьев. Каждый из трёх исследователей отмечал противоречие между простой, на первый взгляд, биографией поэта и сложной, напряжённой внутренней жизнью, однако подходы к анализу в их работах заметно отличались.

Первым по времени из указанных исследователей к данному вопросу обратил-

ся А.С. Архангельский [4; 5; 6; 7]. Его речь, произнесённая на собрании Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина 27 февраля 1900 г., с сокращениями была напечатана в газете «Казанский телеграф», а через два года статья была опубликована в расширенном варианте под названием «Е.А. Боратынский и его поэзия». Целью учёного было рассмотреть Боратынского как представителя широкой общественной группы.

Рассматривая речь А.С. Архангельского в контексте юбилейных речей и торжеств, один из авторов этой статьи особое внимание уделял высокой оценке учёным творчества Боратынского и отметил, что при анализе творчества Е.А. Боратынского невозможно проигнорировать аспекты взаимодействия его поэтической системы и вопросов философии. К сожалению, это понимали не всегда. Наверное, именно поэтому творчество поэта было недооценено некоторыми его современниками, а сам он был отнесён к писателям второго ряда. По мнению И.Н. Розанова, большую роль в этом сыграл В.Г. Белинский, критика которого «на долгое время развенчала Боратынского, которого в двадцатые годы прочили в классики» [13, с. 100], а многочисленные издатели Белинского «<...> разнесли повсюду его оценки, много раз переповторив или передав своими словами его отзывы, и утвердили их не как выражение точки зрения определённого момента критики сороковых годов, а как незыблемый догмат» [13, с. 100].

Профессор Казанского Императорского университета А.С. Архангельский в своей речи вступает в полемику с В.Г. Белинским. Его не устраивает заявленный в статье принцип – у каждого «своё место». Результаты следования этому принципу в литературоведении и критике Архангельский сравнивает то с картинной галереей, то с базаром, то с гостиним двором, где каждый писатель и поэт со своими произведениями занимает своё, точно определённое критикой помещение, в котором «торговал своим товаром» [2,

с. 28]. Но каждая из «литературных лавочек» открывалась для публики по очереди: «когда публике распродавался один товар, лавочки всех других «представителей» предполагались как бы закрытыми» [2, с. 29]. Не завидным было и положение публики: «фланирующим образом», она переходила из лавочки в лавочку, покупая вещь за вещь, но по пути могла их и потерять.

А.С. Архангельскому ближе исследования позднейшего времени, в которых значительно раздвинуты старые представления о литературных «героях» и «корифеях», а также о «публике» и «толпе».

В речи А.С. Архангельского акцент ставился на выявлении внутренней, духовной стороны жизни поэта, основное внимание уделяется анализу творчества. На его основе выявляется характер художественного творчества Боратынского, подчёркивается общая отличительная черта его поэзии – «оригинальность мысли и чувства», «не общее выражение лица». Такие произведения, как «Лагерь» (1821), «Не ослеплен я музою моею...», «Подражание Лафару», «Смерть», «Череп», «Последняя смерть» служат подтверждением того, что «поэтическая грусть» Боратынского не результат какой-либо литературной моды, а особенность личности Боратынского, «склонной к философской рефлексии».

Однако, как подчёркивает А.С. Архангельский, пессимизм – это не главное в мировоззрении поэта. В душе его «вообще мало демонического», он враг всяких крайностей. И снова налицо скрытая, без упоминания имён, полемика с предшествующими критиками, которые или не оценили философский смысл и эстетическую ценность поэзии Боратынского (В.К. Кюхельбекер, В.Г. Белинский), или, признавая в поэте только мыслителя, считали, «что это ум – остуживающий поэзию» (И.С. Аксаков), или преувеличивали французские влияния (А.А. Бестужев).

Казанскому учёному ближе пушкинская оценка, основанная на самохарактеристике Е.А. Боратынского. На конкретных примерах («Деревня», «Дельвигу», «Молитва») А.С. Ар-

хангельский показывает, как «живая жизнь души поэта», «чувство», вступает в борьбу с «холодной думой» пессимиста, рвётся наружу и нередко одерживает верх. Двойственность поэзии Боратынского рассматривается как своеобразное отражение общей духовной двойственности, неопределённости, противоречий в идеях, стремлениях, характерных для современной поэту эпохи. Ряд имён героев и названий произведений напоминают о хорошо известных авторах («Манфред» Дж.Г. Байрона, «Вертер», «Фауст» И.-В. Гёте, «Вильгельм Ловелл» Л. Тика и др.) и сюжетах, в которых героем является «мировой человек», а общей темой – «несоразмерность между требованиями личности и реалиями общественной жизни» [2, с. 44].

Главной находкой Архангельского можно считать сопоставление последнего сборника Боратынского «Сумерки» с чрезвычайно типичной в этом отношении книжкой весьма популярного в Европе писателя Жана Поля Рихтера «Dämmerung für Deutschland» («Сумерки в Германии» (1809)).

Вообще, для того чтобы современники почувствовали пульс этой сложной эпохи, услышали «слово» и уловили «мысль» поэта, Архангельский очень широко использует «чужое слово». Здесь отрывки и ключевые слова из поэтических произведений, писем, статей Боратынского; цитаты из воспоминаний, писем, критических статей, стихотворений его современников (И.В. Киреевского, А.С. Пушкина, А.А. Дельвига, К.Н. Батюшкова, В.Г. Белинского, М.Ю. Лермонтова и др.).

С иных позиций рассматривал поэзию Е.А. Боратынского литературовед и философ Е.А. Бобров. В круг интересов исследователя входили вопросы, связанные с философией, литературой, искусством, науками, что обусловило его интерес к «поэзии мысли». Философские взгляды самого учёного в науке определяются в рамках направления персонализма, представители которого особое внимание уделяли вопросам личности и её развития [1]. Учёный посвятил Е.А. Бо-

ратынскому несколько статей: «А.А. Фукс и казанские литераторы 30 – 40 годов» (1904), «Из жизни Е.А. Боратынского» (1907), одну из глав книги «Дела и люди» (1907), «Из поэзии Е.А. Боратынского» (1914). Литературоведческую позицию Е.А. Боброва рассматривала А.Н. Ерофеева [8], однако вопрос об интерпретации учёным личности и творчества Боратынского изучен ещё не полностью.

Одним из основных направлений научных поисков Е.А. Боброва было стремление понять и объяснить причины отчуждения и неприязни литературных кругов к поэзии Е.А. Боратынского, колебания интереса читателей к нему. К этому вопросу литературовед выходит через попытку определить философские взгляды Боратынского. Не примкнувший ни к одному лагерю, чуждый и консерваторам, и демократам, не разделявший модного в то время увлечения идеями Гегеля, Боратынский оказался буквально вытеснен из литературного круга: «Боратынский был жертвой нашей обычной русской нетерпимости к чужому и самостоятельному мнению» [3, с. 236]. Ощущение одиночества не могло не отразиться в его творчестве. Литературный материал для Боброва был не основным источником исследования, а показателем глубинных переживаний поэта. Объектом анализа становится биография поэта, отражённая в работах М.П. Погодина, переписке с П.А. Плетнёвым и К.Я. Гротом, воспоминаниях П.Г. Кичеева, Н.В. Путяты и др. Бобров не реконструировал системы философских взглядов поэта, однако отметил, что взгляды Боратынского были несвоевременны, он опередил время, что и навлекло на него непонимание как критиков, так и публики.

Через творческую судьбу Е.А. Боратынского Е.А. Бобров выходит к проблеме восприятия и становления образа поэта в сознании окружающих, ведь творческая судьба Боратынского – это лишь один пример, показывающий, как критика может формировать взгляды читателей, предавать определённые фамилии забвению.

Преподаватель Казанской Духовной Академии И.Я. Порфирьев, также интересовавшийся литературным краеведением, понимал литературный процесс близко к идеям культурно-исторической школы, но он стремился избежать крайностей этого метода. В диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук казанская исследовательница Н.И. Макарова определяет научный метод учёного как историко-эстетический, который с учётом идеи историзма признаёт в литературе доминирующую роль эстетических ценностей [11]. В главе о Боратынском из книги «История русской словесности» (1910) Порфирьев определяет круг наиболее значимых для Боратынского понятий, размышление над которыми и составляли сущность его поэзии: «Вопросы об истине, свободе, о счастье и несчастье, добре и зле и загробной жизни постоянно занимают поэта» [12, с. 247]. Весь поэтический потенциал Боратынского, по мнению литературоведа, был направлен на поиск гармонии, преодоление трагизма жизни, попытку уйти от пессимизма. Однако уйти от элегического, грустного тона поэзии для Боратынского не представляется возможным, так как причина его грусти неотделима от автора – это обстоятельства жизни. Как убедительно доказывает Н.И. Макарова, И.Я. Порфирьев, воспринимая Боратынского как родоначальника «гамлетизма» на русской почве, не ограничивал философии поэта исключительно этим направлением: «<...> пессимизм – лишь часть поэтического познания и принятия мира посредством мышления, он не всеобъемлющ и не является деконструктивным» [6, с. 145]. Признавая за фактами биографии Боратынского значительную роль в формировании его поэтического мировоззрения, Порфирьев всё же не относит его к поэтам исключительно пессимистической направленности.

Таким образом, мы видим, что в начале XX века отправной точкой для казанского литературоведения послужила интерпретация Боратынского как поэта мысли, за-

меченного и оцененного А.С. Пушкиным. На основании биографии поэта и его творческого наследия, писем и воспоминаний современников поэта А.С. Архангельский, Е.А. Бобров и И.Я. Порфирьев обратились к рассмотрению философских взглядов Боратынского и особое внимание сосредоточили на соотношении гамлетовских черт, также меланхолии, пессимизма в системе взглядов поэта.

Двухсотлетний юбилей Е.А. Боратынского в Казани в 2000 году стал стимулирующим фактором для появления большого комплекса новых литературоведческих работ и активной исследовательской деятельности. В рамках празднования была проведена Международная научная конференция «Слово и мысль Е.А. Боратынского», результатами которой стали два издания: том «Учёные записки Казанского университета» [15], а также сборник тезисов по материалам конференции [14]. Обзору конференции и её результатов, а также освещению празднования юбилея поэта в Казани в целом посвящена статья Л.Я. Вороновой и Л.С. Андреевой [15, с. 3–11].

Анализ научных работ показывает, что литературоведение в Казани сосредоточено в первую очередь на поэтике Боратынского и изучении его творчества с различных методологических позиций.

В современном боратыноведении в Казани отчётливо выделяются следующие направления исследований:

1) литературное краеведение (И.В. Завьялова «Казанский архив Боратынских» и «Семейное собрание Боратынских в Казани», Б.И. Колмаков «Романтические традиции воплощения темы востока в поэтических произведениях журнала «Заволжский муравей» (1832–1834)», С.П. Саначин «Казанские дома Боратынских», Л.Ф. Хайрутдинова «Е. Геркен (потомок Е. Боратынского) – поэт, драматург и критик»);

2) уточнение биографии поэта (Т.П. Гончарова «Е.А. Боратынский и Н.Д. Иванчин-Писарев. К вопросу о круге общения Е.А. Бо-

ратынского», Т.А. Карпеева «Некоторые проблемы изучения биографии Е.А. Боратынского»);

3) рассмотрение литературных взаимодействий (А.В. Азбукина «Семантика образа-символа “Соловей” в индивидуально-авторском контексте (на примере сопоставления элегий “La chute des feuilles” Ш. Мильвуа и “Падение листьев” Е. Боратынского)», В.Р. Аминова «Традиции “поэзии мысли” в татарской литературе начала XX века», Ю.В. Жиглий «“Поэзия Боратынского требует реставрации” (С.А. Андреевский о поэзии Е.А. Боратынского)», А.Н. Пашкуров «Евгений Боратынский и Гавриил Каменев: к постановке проблемы» и ««Евгений Боратынский и Гавриил Каменев: некоторые грани диалога и поэтических миров», Е.В. Синцов «Невыразимое как результата жанровых взаимодействий (“Эда” – “Руслан и Людмила”», В.В. Сыченков «Разговор в эпоху А. Пушкина и Е. Боратынского (к истокам интервью-портрета)»);

4) изучение отдельных вопросов творчества (Т.Г. Бочина «Контраст в лирике Е.А. Боратынского», Я.Г. Сафиуллин «Об экзистенциальном в поэзии Е. Боратынского», Е.В. Синцов «Полижанровая структура поэм Е. Боратынского “Эда” и А. Пушкина “Руслан и Людмила”», Ж.В. Фёдорова «Ливонская тема в творчестве Е. Боратынского и Ф. Булгарина»);

5) восприятие Е.А. Боратынского в науке, критике и обществе (Л.Я. Воронова «Столетие со дня рождения Е.А. Боратынского в Казани», Л.Я. Воронова, Л.С. Андреева «200-летие со дня рождения Е.А. Боратынского в Казани», В.Н. Крылов «Е. Боратынский в восприятии русских символистов (1890 – 1900-е годы)», Н.И. Макарова «Творчество Е.А. Боратынского в оценке И.Я. Порфирьева», Л.Х. Насрутдинова «Семантика мотива дара в художественно-документальной прозе о Е.А. Боратынском», Л.Л. Филиппенко «Пушкин-критик о Боратынском»);

6) рецепция Е.А. Боратынского в литературе последующего времени (Т.А. Корнеева «Традиции Е.А. Боратынского в творчестве

поэтов-символистов», Т.Г. Прохорова «Опыт типологического сравнения поэзии Иосифа Бродского и Евгения Боратынского» и «Читателя найду в потомстве я...» (Е. Боратынский и И. Бродский)» [14, 15].

В свете рассматриваемого нами вопроса об интерпретации философских взглядов Е.А. Боратынского обратимся к некоторым из перечисленных работ. Непосредственно к философским основам поэзии обращается Я.Г. Сафиуллин в статье «Об экзистенциальном в поэзии Е.А. Боратынского» [14, с. 69–70] и таким образом определяет индивидуальный стиль автора. В творчестве поэта XIX века исследователь констатирует сознательный уход Боратынского от метафизики философской поэзии и обнаруживает черты, роднящие его с более поздней философией экзистенциализма: «... прежде всего осознание самоценности, самодостаточности духовного опыта отдельно взятой личности» [14, с. 69]. На основании анализа лирики ученый приходит к выводу, что поэт отчасти не соответствует и романтическому канону, поскольку его на первый взгляд романтическая обращённость к собственным переживаниям и мыслям, «не будучи освещённой гармонией и онтологией, останавливается <...> перед ничто и одиночеством» [14, с. 69]. Таким образом, Я.Г. Сафиуллин обращает внимание на множественности вариантов интерпретации философских взглядов Боратынского, их отражения в творчестве, а также поднимает вопрос об актуализации «поэзии мысли» в более поздние эпохи, в периоды активной разработки философских вопросов, связанных с проблемой личности.

В тесной связи с вопросами экзистенциализма в творчестве Е.А. Боратынского находится и исследование В.Н. Крылова «Е. Боратынский в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы)» [15, с. 77–85]. Символисты, видевшие свои истоки в русской философской лирике и поэзии мысли, в числе учителей называли и Е.А. Боратынского. На рубеже XIX–XX вв. ими была предпринята попытка вернуть «поэта мысли» читателю.

Раскрывая роль символистов в этом процессе, В.Н. Крылов анализирует мотивы их обращения к поэзии предыдущего периода и указывает на близость в мировоззрении, что отразилось в общих темах: «...тотальное одиночество, трагическое самосознание человека, неверие в прогресс, судьбы поэзии, искусства в условиях надвигающегося «железного века» и т. д.» [15, с. 80]. Материалом для исследования стали критические работы поэтов-символистов, и на основе их исследования, определения полемических уровней, расхождений в оценках учёный реконструирует общий портрет Боратынского в критике символистов.

Вопросу актуализации поэзии Боратынского в последующие литературные эпохи посвящена и статья Т.Г. Прохоровой «Опыт типологического сравнения поэзии Иосифа Бродского и Евгения Боратынского» [15, с. 110–118]. Отправной точкой для исследователя стал тот факт, что И. Бродский часто в своих выступлениях давал высокую оценку поэту XIX века. Выявление причин этого привело автора к идее о том, что в творчестве двух поэтов существуют некие инвариантные элементы, которые позволяют говорить об их типологическом родстве. К объединяющим факторам Т.Г. Прохорова относит психологический (тип темперамента), субъективный (Бродский сам неоднократно говорил о влиянии на него Боратынского), сознательное выстраивание своего творчества как поэзии мысли, экзистенциализм мышления, трагический, полный пессимизма взгляд на мир и др. Автор исследования приходит к выводу, что дисгармоничность мировосприятия Боратынского и одновременно его стремление к обретению гармонии были ориентиром для Бродского, а типологические схождения в творчестве писателей разных эпох стали косвенной причиной возрождения интереса к Боратынскому во второй половине XX века.

Вместе с тем необходимо отметить, что боратыноведение в Казани входит в круг интересов не только университетской науки, но и, что не менее важно, музейных работни-

ков. Конференция «Слово и мысль Е.А. Боратынского» укрепила связи Казанского университета с единственным в России музеем Е.А. Боратынского [15, с. 8]. С 2001 года ежегодно проводятся «Литературные чтения в усадьбе Боратынских», в программу которых традиционно входят не только вопросы, касающиеся Боратынских, но и литература, культура и история провинциальной России конца XVIII – начала XX вв.

Подводя промежуточные итоги, поскольку об окончательных пока говорить рано, можно отметить следующее. Современное литературоведение в Казани сохраняет и поддерживает интерес к личности и творчеству Е.А. Боратынского, высказанный ещё на рубеже XIX–XX вв., **однако можно наблюдать изменение научных интересов.** В начале XX века казанские исследователи интересовались более общими вопросами, например, основами философских взглядов Боратынского, его принадлежностью к какой-либо философской системе, а также предпринимали попытки реконструировать его мировоззрение в целостности. На современном этапе исследования зачастую останавливаются на частных вопросах поэтики (мотивный анализ, вопросы, связанные со стихосложением и проч.). Не менее значительны работы казанских учёных, выводящих исследования за границы одной персоналии и фокусирующих внимание на вопросах литературной традиции в творчестве поэта, проблемах восприятия Боратынского в критике, также рецепции в художественной практике последующих поколений.

Нам представляется следующий, только один из возможных вариантов объяснения процесса изменения в приоритетах направлений изучения. Боратыноведение в начале XX века стояло перед необходимостью после долгого забвения поэта сформулировать общее представление о нём, определить ключевые элементы поэтики. Это проявилось не только в работах, направленных на целостный анализ личности или поэзии (Е.Д. Жураковский, В.Ф. Саводник и др.), но

и в значительном интересе учёных к фактам биографии (П.П. Филиппович, М.Л. Гофман, С.С. Трубачёв и др.). Как отмечал Г.Г. Гадамер в теории герменевтического круга, часть познаётся через целое, а целое – через часть. Так и в боратыноведении за общими работами последовали более детальные исследования, дополняющие, корректирующие или пересматривающие и отвергающие предыдущие. Разумеется, общие закономерности и тенденции науки в целом и российской науки в частности не могли не отразиться на казанских исследованиях о Е.А. Боратынском.

В то же время можно говорить, что именно в начале XX века в казанских исследованиях особо пристальное внимание уделялось вопросу о философском аспекте поэзии Боратынского и его мировоззренческих основах (в первую очередь в работах Е.А. Боброва).

Одним из определяющих факторов, влияющих на казанское литературоведение рубежа XX–XXI веков, **являются научные направления деятельности кафедры истории русской литературы.** Одно из них – это изучение вопросов теории и истории критики и истории литературоведения, заложенные ещё в научной деятельности В.Н. Коновалова. Другое направление связано с изучением романтизма и его взаимодействий с реализмом, представленное в работах Н.А. Гуляева и его учеников.

Несмотря на то что «возвращение» Е.А. Боратынского к читателю идёт с 1970 года (именно тогда Ст. Рассадин в журнале «Вопросы литературы» сформулировал проявившуюся тенденцию), внимание к нему литературоведов также нестабильно. По иронии судьбы юбилейные даты Боратынского совпадают со сменой веков, которая традиционно связывается с эпохами перемен, сломов в различных областях жизни. В то же время и поэзия Боратынского сочетает в себе рефлексию о жизни и её смысле, поиск ориентиров и ценностей, философские размышления о смерти. Поскольку ни в науке, ни в искусстве выявление закономерностей не возможно на основании только внешних

или только внутренних факторов, то можно предположить, что всё это в совокупности и является одной из причин, отчего периодически, именно на сломе веков происходит «возрождение» Боратынского.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абрамов А.И. Бобров Евгений Александрович // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т.1, А – Д / Науч. ред.: М.С. Ковалева и др. – М., 2000. – С. 281 – 282.
2. Архангельский А.С. Е.А. Баратынский и его поэзия // Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка. – М., 1902. – С. 28 – 48.
3. Бобров Е.А. Из жизни Е.А. Боратынского // Известия Отделения Русского языка и словесности Имп. Академии Наук. – Т. XII, кн. 3. – СПб., 1907. – С. 226 – 239.
4. Воронова Л.Я. Столетие со дня рождения Е. А. Боратынского в Казани // Слово и мысль Е.А. Боратынского: Тезисы международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения Е.А. Боратынского (21 – 24 марта 2000 г.) – Казань, 2000. – С. 17 – 19.
5. Воронова Л.Я. Александр Семенович Архангельский, 1854 – 1926. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2002. – 31с.
6. Воронова Л.Я. А.С. Архангельский как историк науки // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: международной научной конференции, посвящённой 200-летию Казанского университета (Казань, 4 – 6 окт. 2004 г.): труды и материалы / под общ. ред. К. Р. Галиуллина. – Казань, 2004. – С. 326 – 327.
7. Воронова Л.Я. А.С. Архангельский как исследователь творчества В.А. Жуковского // Ученые записки Казанского государственного университета. – Б.м. – 2007. – Т. 149. Кн. 2. – С. 11 – 23.
8. Ерофеева А. Н. Проблемы изучения литературного наследия Е. А. Боброва // Литературные чтения в усадьбе Боратынских: (19 – 20 марта 2002 г.) / ; Нац. музей Респ. Татарстан, Музей Е.А. Боратынского.— Казань: Национальный музей Республики Татарстан, 2002. – С. 24 – 26.
9. Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского, 1800 – 1844 / сост. А.М. Песков; текст подгот. Е.Э. Лямина, А.М. Песков. – М., 1998. – 496 с.
10. Литературные чтения в усадьбе Боратынских: Тезисы выступлений / Гос. объедин. музей Республики Татарстан, Музей Е.А. Боратынского. – Казань, 2001. – 79 с.
11. Макарова Н.И. И.Я. Порфирьев как исследователь русской литературы: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Казань, 2000. – 182 с.
12. Порфирьев И.Я. Е.А. Баратынский // История русской словесности, часть II, отд. 3, изд. 4. – Казань, 1910. – С. 244 – 251.
13. Розанов И.Н. Литературные репутации. – М., 1990. – 464 с.
14. Слово и мысль Е.А. Боратынского: Тезисы международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения Е.А. Боратынского (21 – 24 марта 2000 г.) / Редкол.: Л.Я. Воронова (отв. ред.) и др. – Казань, 2000. – 131 с.
15. Учёные записки Казанского государственного университета. Т. 139. Слово и мысль Е.А. Боратынского : К 200-летию со дня рождения : Материалы науч. конф., 21-24 марта 2000 г. / Сост. и отв. ред. Л.Я. Воронова. – Казань, 2000. – 262 с.

УДК 821.161.1.09

**В.А. Скрипкина**

*Московский государственный областной университет*

**АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭМЫ Н. ГУМИЛЁВА  
«КАПИТАНЫ» В СВЕТЕ НЕОРОМАНТИЗМА**

**V. Skripkina**

*Moscow State Regional University*

**ARCHITECTONIC FEATURES OF THE POEM BY N. GUMILEV "CAPTAINS"  
IN THE LIGHT OF NEOROMANTICISM**

*Аннотация.* Особенности строя поэмы Н.С. Гумилёва «Капитаны» можно соотнести с организацией классической сонаты, что позволяет постигнуть глубинную суть замысла поэта, философский подтекст образа центрального героя.

В каждой из четырех частей поэмы оригинально проявляется неоромантический пафос, что открывает изменение ритма, метра, образной системы, оригинальные реминисценции, поэтические ассоциации. Наиболее интересно заключающее поэму стихотворение, выводящее лирический сюжет на новый уровень обобщения.

*Ключевые слова:* архитектоника, неоромантизм, соната, кода, дифирамб, романтический пафос.

*Abstract.* The system features of a poem by N. Gumilev "Captains" can be correlated with the organization of a classical sonata that allows to understand the deep essence of poet's plan, philosophical sense of an image of the protagonist.

In each of four parts of a poem neo-romantic pathos that opens change of a rhythm, meter, figurative system, original reminiscences, poetic associations is shown in an original way. The verse that concludes the poem takes the lyrical plot to a new level of generalization.

*Key words:* architectonic, neo-romanticism, sonata, code, dithyramb, romantic pathos.

О природе неоромантизма рубежа XIX –XX веков писал современник создателя поэмы «Капитаны» литературовед Семён Афанасьевич Венгеров, он предложил термин «неоромантизм» применить к характеристике всего русского литературного движения 1890-1910-х годов, т. к. «у всего поколения (...) есть одно общее устремление куда-то в высь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и даёт основание сблизать литературную психологию 1890-1910-х годов с теми порывами, которые характерны для романтизма». [2, с. 17] Разные стороны «нового» романтизма рассматривали Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок. Понятие «неоромантизм» в наши дни органично для литературоведческой науки как одна из характеристик «культурного ренессанса конца XIX – начала XX столетия. Ему посвящены статьи в различного рода словарях и энциклопедиях, используется он и в научных трудах [4, с. 5]. Н.С. Гумилев, безусловно, причислен к представителям «неоромантического» художественного метода. Е.Ю. Кармалова в своей диссертации, посвящённой этому вопросу, утверждала, что «неоромантические черты характерны не только для творчества, но и для мировоззрения Гумилева». [4, с. 16]

«Тяготение души к неясному музыкальному началу» [7] как черта «неоромантизма» в «Капитанах» Н.С. Гумилёва проявляется прежде всего на уровне архитектурном, идейно-композиционном». Четырёхчастная форма поэмы, её смысловая и ритмическая организация соответствуют в музыке трёхчастной канонической сонате, завершающейся кодой (дополни-

© В.А. Скрипкина, 2012.

тельной частью, служащей выведению главной партии на качественно иной, аксиологический уровень. (Когда снимает контрасты, закрепляет «устойчивость», но основывается на самостоятельном материале).[6, с. 257] В свою очередь сонатная форма состоит из экспозиции, разработки и репризы. Первая из данных частей включает в себя изложение и первоначальное развитие темы (главной партии), «содержит ведущую мысль» [6, с. 514, В.П. Чинаев].

В первой главе «Капитанов» Гумилёва, написанной трёхстопным анапестом, что придаёт тексту размеренно-повествовательный эпический характер, уже в первых строфах обозначена главная тема (ведущая партия): «капитаны – открыватели новых земель» [3, с. 116]. Такое определение главного героя (обобщённого характера) устанавливает связь с другой поэмой Н. Гумилёва «Открытие Америки», вошедшей в книгу «Чужое небо» (1912) и имеющей для поэта, как можно предположить, программный характер. Не случайно многие исследователи творчества автора «Жемчугов» образ «музы дальних странствий» соотносили не с героем поэмы Колумбом, а самим Н.С. Гумилёвым. Думается, это произошло в связи с включением самого создателя «Открытия Америки» вместе с героем в круг тех, кого поэт определил словом «Капитаны».

Эпичность, широкий временной диапазон художественному пространству одноименной поэмы придаёт всего лишь один гомеровский эпитет из второй строфы первой главы – «быстрокрылые» (вернее «быстрокрылых»), с подразумеваемым словом «корабли». Фольклорно-сказочный образ, обозначенный этим словосочетанием, навеивает ассоциацию с пушкинской «Сказкой о царе Салтане...». Т. о. «зачин» (экспозиция) сразу погружает читателя в дивный мир романтики, приключений, путешествий. Этот эффект достигается использованием описательных конструкций вместо предметов-существительных. У Пушкина: «Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет...» Главное –

действие. У Гумилёва: «по морю» заменено красивым – «По изгибам зелёных зыбей». «Ветер» не называется вовсе, а подразумевается в строчке: «Шелестят паруса кораблей». И пространство («На полярных морях и на южных») и время раздвинуты безмерно. Вопрос «когда это происходило?» имеет один ответ: «всегда». Что тоже сближает поэму с древними эпическими формами и устным народным творчеством. Характеристика «капитанов» идеальна. Они бесстрашны, опытные в мореплавании, решительны. Им присуща дерзость первооткрывателей и воля в достижении поставленной цели. Слово «мальстремы» во множественном числе не только напоминает новеллу Э. По, но указывает на умение капитанов в любой экстраординарной ситуации сохранять светлым ум и не поддаваться эмоциям. Общий абрис героя поэмы, кажется, дан. В четвертой и пятой строфах вступают, если использовать музыкаведческую терминологию, «побочные партии»: «покинутый порт» и «бунт команды», они будут главными в репризе – третьей главе. Поэт подчёркивает, что речь ведётся не об одном исключительном герое, а о многих, прославившихся в веках, смело вступающих в сражение с морской стихией. Обозначается тип героя повтором утвердительного местоимения «ни один». Капитан твёрдой рукой ведёт корабль, не пасуя перед бурями и грозами, даже если «гребни волн поднялись в небеса» [3, с. 116]. Снова почти прямая цитата из новелл поэта-романтика Э.А. По. В конце первой главы «Капитанов» «главная партия» расширяется: к образу первооткрывателей добавляются воин (возможно даже пират), китобой, контрабандист. Этот перечень напоминает о знаменитых приключенческих романах Стивенсона, Мелвилла, Конрада, Киплинга, др. Тема заявлена, романтический портрет нарисован, но и то, и другое требует развития и углубления.

Главной чертой художественной палитры Гумилёва в первой главе поэмы можно считать очень точные, ёмкие, часто метафорические эпитеты, делающие центральный образ полно-

кровным, выпуклым, вызывающим массу разнообразных ассоциаций: («меткая пуля», «исполинские киты», «ночь многозвёздная», «свет маяков охранительный» и т. п.). Используются эпитеты как для создания портрета героя, так и для обозначения фона его деяний.

Доминантой второй главы становится углубление представления, что речь идёт не об отдельной личности, а о понятии обобщённом, типаже. Отсюда соединительные словесные конструкции, включающие местоименные формы: вы все, вы, и вы, ваши грезы, ваши имена. Общее определение собирательного героя тоже меняется. Капитаны теперь «паладины Зелёного Храма» [3, с. 117], т. е. подчёркивается их доблесть и рыцарское служение своему делу, морю. Поэт включает в это многоуровневое сообщество и реально живших, прославившихся своими открытиями мореплавателей разных стран (Португалии, Англии, Франции, Испании, Италии), вплоть до древнего Карфагена (7–6 вв. до н.э.) и выдуманных легендарных, мифологических персонажей. Интересно отметить, что большинство упомянутых совершали свои открытия или путешествовали на Востоке, на Великом Тихом океане или возле столь любимой Гумилёвым Африки. Главная тема всё больше расширяется. В понятие «капитаны» включаются и морские разбойники, и рыцари-крестоносцы, и даже «первые люди на первом плоту» [3, с. 117]. Развитие темы идёт не только по пути включения все большего количества примеров. Нет. Хвалебный «дифирамб» посвящён людям, объединённым общим стремлением предпочесть спокойному и благополучному существованию «счастье дерзновенья» (по определению В. Брюсова, именно так назвавшего творческое начало в истинном герое). «Любимцы веков»). Гумилёв эту ёмкую характеристику распространил:

*И все, кто дерзает, кто хочет, кто ищет,  
Кому опостытели страны отцов,  
Кто дерзко хохочет, насмешливо свищет,  
Внимая советам седых мудрецов!* [3, с. 117]

Одический характер второй главы усилен экспрессией особенной эмоциональной окра-

ски: восхищения, преклонения, мысленного уподобления своим кумирам. В трёх заключительных строфах к гимну капитанам добавляется новый мотив романтической мечты, грёзы о далеких путешествиях, экзотических, не открытых ещё землях, «куда не ступала людская нога» [3, с. 117]. Эта часть (три строфы) построена в виде полемического диалога романтика-мечтателя и так называемого «мудреца» обывателя, по мнению которого, всё уже известно, открыто и даже все звёзды пересчитаны. Спор имеет открытый финал, чем поэт включает в спор-размышление и читателя, позволяя каждому определить свою позицию.

Центральный образ получает иное качественное осмысление. Включением большого числа глаголов подчёркивается важность деяния. Слово «открытие» тоже приобретает многозначный характер, благодаря расширенному толкованию творческого дерзания, готовности к поступку, смелому нарушению стереотипов.

Третья глава – явная реприза. Резко меняется ритмико-мелодический рисунок. Размеренный четырёхстопный амфибрахий заменяется четырёхстопным же хореем. Аллитерации второй главы сменяют разнозвучные ассонансы. Главную партию (тему капитанов) – побочные: порт и жизнь «весёлых матросов» на берегу, которые даются в сниженно ироническом ключе. «Развлечения» их низкопробны: пьянство, азартные игры, драки, пустая болтовня, замешанная на обмане. Это отражено и вербально («хватив сидру», «в заплёванных тавернах», дерзко выклянчить», «на затоптанном полу», «пьяных слов бессвязный лёт» и т. п.) [3, с. 118]. Тем не менее, поэт не осуждает своих героев-матросов, показывая только их слабость по отношению к «зову дурмана» береговой жизни. Просто на земле, в противоположность морю, для них нет достойного занятия, поэтому «хорошо по докам порта/ И слоняться, и лежать» [3, с. 118], но жить полнокровно можно только в плавании, преодолевая водные пространства и себя. Главному герою в этой главе посвящены только две строки.

Портовая жизнь не его стихия. Главная партия завершает эту часть поэмы.

*Только рупор капитана  
Их к отплытью призовет. [3, 118].*

Думается, что поэт использует выражение «рупор капитана», а скажем, не «голос капитана» преднамеренно, вызывая невольную ассоциацию с «рогом Роланда», переводя тем самым лирический сюжет вновь в героико-романтический ракурс.

Четвёртую часть (коду) отделяет от предыдущих не только иной пафос, но и особенный легендарный сюжет. История о Летучем Голландце, корабле-призраке, наиболее любимый пример морского фольклора, многовариантный и бессмертный, можно даже сказать, вневременный. Кажется, что сам жанр легенды романтичен по своей природе. У Гумилёва он подчёркивается отражением в литературном произведении, снова явный намёк на новеллы Э. По (например, «Рукопись, найденную в бутылке», сюжет которой разворачивается, как и легендарной истории, за «тропиком Козерога», т. е. Южным тропиком). Кроме фольклорно-литературного плана параллелей, есть ещё и музыкальный – переключка с сюжетом оперы «Летучий Голландец» знаменитого немецкого композитора и поэта-романтика Рихарда Вагнера, очень популярного в начале XX века в России. Кажется, достойное завершение романтической поэмы. Но Гумилёв уже в первых строчках делает заявку на совершенно особую роль этой вроде бы дополнительной части:

*Но в мире есть иные области,  
Луной мучительной томимы.  
Для высшей силы, высшей доблести  
Они навек недостижимы [3, 119].*

О каких же «иных областях» идёт речь? Мистике, оккультизме, астрологии? Думается, нет. Ведь все варианты легенды о «Летучем Голландце» сходны в одном: «капитан с лицом Каина» (у Гумилёва) всегда убийца, часто заключивший союз с дьяволом, вдобавок богохульник, страшно наказанный за свои грехи, проклятый навек. Как известно,

даже встреча с кораблём-призраком грозит морякам бедой. Поэт переводит размышление в мир онтологических ценностей: Добра и Зла, жизни, смерти и бессмертия, преступления и наказания. Тайна бытия влечёт и пугает. Внутренние диссонансы личности находят отражение во внешнем мировом неблагополучии. Вопрос поиска смысла жизни и личного самопознания и самоопределения становится в XX веке ещё острее, чем прежде.

Классический четырёхстопный ямб с пиррихиями и спондеями делает лирическую интонацию убедительной и уверенной. Будто ведёт за собой. Несмотря на сюжетность главы, читающий распознаёт субъективный характер повествования. Так можно говорить только об очень личном, самом важном и значительном. «О том, что где-то есть окраина...» [3, с. 119]. Край света, земного существования или конец времён? Снова вспоминаются строки Брюсова: «Смерти таинство проверь!» Бесконечен путь постижения неведомого, как будто утверждает и Гумилёв.

Построение поэмы по принципу музыкальному сонатной формы с добавлением в качестве четвёртой части коды делает, на наш взгляд, неоромантический пафос более убедительным и достоверным.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собрание соч. в 7-ми т. Т. I. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 145.
2. Венгеров С.А. Русская литература XX века. 1980 – 1910. – М.: Республика, 2004. – С. 17.
3. Гумилёв Н.С. Сочинения в 3-х томах. – Т. I. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 116 – 119.
4. Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н. Гумилёва 1900 – 1910-х годов: автореф. дисс. канд. филол. наук. – Омск, 1999. – 17 с.
5. Кружков Г.М. *Communio roeparum*: Йетс и русский неоромантизм: Автореф. дисс. канд. филол. наук. – М., 2003. – 22с.
6. Кюрегян Т.С. Кода//Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Энциклопедия, 1991. – 672 с.
7. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского (Неоромантизм) Т. 1 – М.-Л.: изд. Д. Фенкель, 1925.– С. 514.

УДК 82

**Стрельникова А.А.**

*Московский государственный областной университет*

## **СЕМАНТИКА ЦВЕТА В ДРАМАТУРГИИ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

**A. Strelnikova**

*Moscow State Regional University*

### **THE SEMANTICS OF COLOR IN THE GERMAN EXPRESSIONIST DRAMA**

*Аннотация.* В статье раскрываются роль и значение цвета в произведениях немецких экспрессионистов – Райнхарда Зорге (Sorge R.), Георга Кайзера (Kaiser G.) и Эрнста Толлера (Toller E.). Использование чистых, интенсивных, контрастных цветов в символике и образной системе пьес, в ремарках находится в русле экспрессионистской эстетики и связано с актуализацией в драмах мифологических истоков. Способствуя раскрытию конфликта и выстраиванию ритма пьесы, цвет обретает концептуальное значение.

*Ключевые слова:* экспрессионизм, драматургия, дополнительные цвета, миф, архетип, утопия.

*Abstract.* The article describes the role and meaning of color in German Expressionists' works – Reinhard Sorge, Georg Kaiser and Ernst Toller. The use of pure, intense, contrasting colors in the symbolism and the plays image-system, remarks are within the framework of the expressionist aesthetics and related to the actualization of the mythological origins in drama. Contributing to the disclosure of the conflict and rhythm alignment of the play, color gets the conceptual meaning.

*Keywords:* expressionism, drama, adjective colors, myth, archetype, Utopia.

В экспрессионистской драматургии происходит переосмысление роли и соотношения речевых и невербальных компонентов произведения. Монологи, диалоги, реплики персонажей обычно отрывисты, усечены, неровны, в них часты повторы, паузы, обрывы на полуслове. 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. Целые пантомимы, немые сцены, своеобразные живые картины, гротескная жестикация начинают занимать полноправное место в пьесе. Усиливается также значение организации пространства. Особую роль играет свет и цвет.

Цвет выступает не сразу заметным, но важным и интересным для анализа компонентом «рисунка» драматургического произведения. Известно, что экспрессионистская живопись совершила, а точнее, довершила революцию в использовании цвета: в его сочетаниях и комбинациях, в осознании и апробации его символики и архетипичности. В группах «Мост» и «Синий всадник» цвет был философски и эстетически переосмыслен. Из художественного средства он превратился в объект изображения – цвет борется с формой, с рисунком, заполняя собой пространство холста и диктуя композицию, идею, ритм. Если на картинах Людвига Кирхнера яркие, беспримесные цвета буквально втиснуты в узкие вытянутые готические контуры и ведут их за собой, то Василий Кандинский и Франц Марк работают с абстракциями, представляющими собой целые цветовые оркестровки.

Не только экспрессионисты, но несколько раньше Винсент ван Гог, Анри Матисс активно экспериментируют с цветом, оказав на немецких художников значительное влияние. Вместе с тем интерес экспрессионистов к цвету восходит к истокам значительно более глубоким, чем французская живопись, постимпрессионизм или фовизм, в которых отсутствовало мистическое понимание цвета, столь важное и необходимое для немецких авторов. В немецкой культуре цвет был непрестанным предметом осмысления уже со Средневековья. Анализом происхождения цвета и его толкованием занимались как мистики, так и учёные, причём даже научная интерпретация его никогда не носила физического, материального характера, а была тесно связана с древними мистико-религиозными изысканиями. Книга Якоба Бёме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612) создала традицию алхимического понимания цвета. На новом этапе «Учение о цвете» И.В. Гёте и трактат «Цветовая сфера» Ф.О. Рунге, вышедшие в одном году (1810), перевели исследование в научное русло, однако и в их трудах проблема, как и сам подход к вопросу о цвете, носит духовно-философский характер. В творчестве немецких романтиков цвет также стал особой частью художественного мира, таинственным связующим звеном между небесным и земным началом, открывающимся лишь поэтическим личностям, энтузиастам. Такие традиции были творчески восприняты и русским Серебряным веком, и немецкими авангардистами.

В 1910-е годы в театр и в литературу приходят художники и скульпторы (О. Кокошка, О. Шлеммер, В. Кандинский, Э. Барлах), сценографы-оформители (Л. Шрейер). Они не только формируют сценическое пространство, ориентируясь во многом на цвет, но и наполняют им литературное произведение. В результате рождается театр бессюжетных цветомузыкальных композиций, который стремится освободиться от литературного диктата. Несмотря на текстовую основу,

эти пьесы, действительно, подчиняются законам ритма, пластики, изобразительного искусства. Как правило, они были экспериментальными – «Жёлтый звук» («Der Gelbe Klang», 1909) В.Кандинского, «Убийца – надежда женщины» («Mörder, Hoffnung der Frauen», 1907) О. Кокошки, «Святая Сюзанна» («Sancta Susanna», 1914) А. Штрамма, «Ночь» («Nacht», 1916), «Море» («Meer», 1916) Л. Шрейера. Кандинский не случайно назвал такие произведения «динамической живописью» — перед нами разворачивается действие того театра, которым завладели художники. Они прекрасно понимали, какое сильное воздействие может оказывать на зрителя цвет, и акцентировали свое внимание именно на роли абстрактного цвета, заставив его «заговорить» на сцене, двигаться, складываться в многообразные смысловые картины, распадающиеся как узор калейдоскопа и стягивающиеся в новый семантический круг. В основе этой непрерывности лежит динамика, движение, которые связаны с неиссякаемой энергией искусства. Во многом эти композиции остались камерными опытами творческих программ художников, сценографов, теоретиков театра. Они происходили на протяжении не только 1910-х годов, но и – уже в конструктивистской трактовке – до конца 1920-х.<sup>1</sup>

В историко-литературном контексте экспрессионизма при осмыслении значения цвета в драме в первую очередь интерес представляет «классическая», «литературная» драма, образцы которой были даны Райнхардом Зорге, Георгом Кайзером, Эрнстом Толлером. При этом все же важно, что развивалась драматургия тех и других авторов – создателей цветомузыкальных сценических композиций и «литературных» пьес – в одно и то же время, в одних и тех же творческих кругах.

На первый взгляд, по сравнению с яркими и насыщенным цветом полотнами экспрес-

<sup>1</sup> Тема живописного начала в театре авангарда и цветомузыкальных композиций как особое явление сценического искусства раскрыта в книге: Березкин В. Театр художника. Россия. Германия. – М., 2007.

сионистов, пьесы кажутся выполненными в крайне сдержанном колорите с преобладанием оттенков чёрного. Аскетизм, лаконизм достигается некой контрастной графической выразительностью.

Тем резче на этом сумрачном фоне высвечиваются интенсивные чистые цвета, к использованию которых прибегают драматурги. Они обращаются, как и живописцы, преимущественно к основным цветам спектра: это красный, синий, жёлтый, зелёный. Мы можем наблюдать полный отказ как от импрессионистических полутонов, так и от изысканных цветовых метафор и сравнений символистов («малахитовое небо», «жемчужная белизна» и т. д. у Уайльда). Экспрессионисты обозначают цвет только качественно, то есть не метафорически – «grün», «rot», «gelb», «blau». Беспримесные цвета служат визуальному позиционированию конфликта пьесы. По словам Анри Матисса, «чистые, простые цвета тем сильнее влияют на наши чувства, чем эти цвета проще» [5, с. 74]. Цветовые решения в экспрессионистских драмах в основном строятся на контрастах, и не только на контрастах, но чаще всего на парах дополнительных цветов. Именно эти пары и являются ведущими в передаче ритма и смысла произведения. Дополнительные цвета в науке о цвете были выявлены уже в самом начале XIX века: это красный и голубой; зелёный и пурпурный; синий и жёлтый. Четвёртой парой являются ахроматические цвета: чёрный и белый.

Драматургия цвета способствует заострению коллизий пьесы, выявлению её подтекста и пробуждению психологических и мифологических архетипов. Как писал Кандинский в работе «О духовном в искусстве», «психическая сила краски [...] вызывает душевную вибрацию», «цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу» [4, с. 45].

Одним из первых использовал колористические возможности Райнхард Зорге (Sorge Reinhard, 1892-1916) в пьесе «Нищий» («Der Bettler», 1912). В пьесе речь идёт о молодом

поэте, убеждённом в своём творческом предназначении. Он работает над пьесами, которые должны стать основой нового театра – театра будущего. Его жизнь омрачает безумие отца и полное безволие матери. Драматичные сцены семейной жизни следуют одна за другой. Желая покончить с этим, Сын убивает Отца, а также косвенно и Мать. Вместе со своей возлюбленной, верящей в его творческую избранность, он уходит из дома – в бедной мансарде он работает, ведя жизнь ничего, но вольного художника.

На фоне почти бесплотных фигур-персонажей выделяется образ Отца, выписанный чрезвычайно колоритно. Он оглушительно стучит в детский барабан, мечется по комнатам, раскладывает и развешивает всюду свои чертежи (он архитектор). Его безумные сны и фантазии привносят в пьесу нечто крайне тревожное, иррациональное, непостижимое. Наиболее ярким и фантазмагорическим видением Отца становится Марс — огромная, огненная планета, которую он видит лучше и подробнее, чем в любой телескоп. На пылающем Марсе кипит работа по прокладке каналов, в которой участвуют странного вида люди и машины. Одержимый идеей строительства каналов, отец намерен переустроить всю Землю и, если потребуются, распылить скалы, сдвинуть Гималаи или уничтожить Сахару. Прямые как струна, сверкающие каналы, возникающие в его воспалённом воображении, — свидетельство предельного рационализма мира отцов, в своей крайности превратившегося не только в иррациональную, но и в безумную фантазмагорию. Как и Сын, Отец желает осчастливить мир, но его путь изображён тупиковым и гибельным. Сын-Поэт выбирает духовно-эстетическую утопию.

Теоретик театра Феликс Эммель в статье «Экстатический театр» писал, что действие пьес происходит не вовне, а в душе человека. Душа представляет собой сложный мир, наполненный голосами, темнотой и свечением звёзд, но в ней никак нельзя обнаружить бытовых предметов: стен, вешалок

для одежды или ковриков [7, с. 13]. Эммель писал так в середине 1920-х годов, когда экспрессионистские спектакли стали частым и устоявшимся явлением, а дематериализация реальности – условием экспрессионистской пьесы и постановки.

В отличие от более поздних драматургов-экспрессионистов, Зорге не избегает материальной конкретности своего художественного пространства. В «домашних» сценах дан, как может показаться, вполне реалистический антураж: в комнате есть ковёр, обои, скатерть, мебель. Однако смысловая игра цветом разрушает правдоподобие и переводит действие в условный план. Все предметы комнаты, как указывает автор, красного цвета. Все, включая обивку мебели, занавески и проч. Так Зорге находит другой способ абстрагирования реальности. И в этой «красной» комнате появляется безумный Отец в голубом шлафроке. Красный и голубой – это противоположные, или дополнительные, цвета, то есть находящиеся по разные стороны цветового спектра. Именно такие пары и используют экспрессионисты. В них самих уже кроется вызов.

Мазок голубого на красном фоне создаёт эффект неожиданности, психологической встряски. Здесь уместно привести слова А. Матисса: «[...] синий цвет в ореоле дополнительных цветов действует на чувство как сильный удар гонга» [5, с. 74]. При этом нужно ещё вспомнить, что, появляясь на сцене, Отец стучит в барабан. Сочетание цвета со звуком, то есть синего, неожиданно возникающего на красном фоне, с неистовым барабанным боем, даёт эффект чрезвычайно резкий. Кандинский пишет о том, что силу красного «можно погасить синим, как раскалённое железо остужается водою», «это насильственное трагическое охлаждение» [4, с. 74]. Именно трагическая нота начинает звучать в пьесе с появлением Отца. Образ Марса, а также Солнца и звёзд не исчезает из «Ничего» до самого конца. Интересуясь идеями Ф. Ницше, философской символикой пьес М. Метерлинка, а также древними мистико-

религиозными учениями, Зорге не случайно делает Марс лейтмотивом драмы. Согласно теории Я. Бёме, Марс возник из огня, из гигантского огненного снопа и был «укрощён» и остановлен светом Солнца. Огонь и Свет – две разнонаправленные силы, первая из которых связана с неистовством, буйством, одержимостью, вторая – с Божественной любовью. Красный огонь Марса – важнейший символ пьесы, находящийся в нерасторжимом единстве с образом Отца и в его лице, со всем старшим поколением.

Красный и голубой – этот лейтмотив будет сопровождать все события пьесы. В фантазиях отца появляется красный раскалённый Марс, а сын грезит о голубом Солнце. Сталкиваются также цвета синего вечернего неба и снова пылающего Марса. Кроме того, лейтмотивом становится кровь – так, отец в приступе отчаяния прокусывает себе руку. Когда у него заканчивается красная тушь для чертежей, он убивает выпавшего из гнезда птенца и рисует его кровью. И всё это происходит на фоне голубого весеннего неба и фиалок. Резкое столкновение диаметрально противоположных цветов – красного и голубого – указывает на противоборство, которое пронизывает всё произведение.

Нужно отметить, что контрастные пары цветов не всегда и не всеми мыслились как диссонансные, особенно если их было несколько. Так, ван Гог, охарактеризовав в письме Полю Гогену свою картину, пишет, что «с помощью всех этих очень разных тонов я пытался передать чувство абсолютного покоя» [2, с. 201] (в этой картине звучат все четыре пары дополнительных цветов). Экспрессионисты прибегают, как правило, к единичным ярким мазкам и делают это редко и неожиданно. Столкновение цветов в экспрессионистской драме всегда трагично.

Красный свет в мифологии авангарда воплощает женское, иррациональное, земное начало, а голубой – мужской холодный разум. Так, вспоминается картина «Борьба форм» (1914) Франца Марка, а также пьеса Кокошки «Убийца – надежда женщин», где мужчи-

на выступает в «синих доспехах», а женщина одета в «красное платье». У Зорге картина несколько сложнее, поскольку в игру красного и голубого вовлекается целый ряд предметов и явлений. В данном случае синий, в цвет которого одет Отец, и красный цвет, который сопровождает его, сталкиваются, обнажая трагический диссонанс мертвенного рационализма отцов, превратившегося в свою противоположность – одержимость, страсть, безумие.

За пределами этой борьбы находится серебряный цвет, который связан с мечтой, красотой, тайной бытия – «серебряная луна», «серебряная вода».

Оставшись, на самый первый взгляд, в рамках сценической материальной реальности, Зорге на самом деле полностью её абстрагировал, преимущественно за счёт цветовой игры, с помощью которой он достиг мифологического и архетипического звучания пьесы. «Нищий» считается первой экспрессионистской драмой, и уже очень скоро у неё появились последователи.

В трилогии Кайзера о газе – «Коралл» («Die Koralle», 1917), «Газ» («Gas», 1918), «Газ. Ч. II» («Gas II», 1920) – серебристые тона выступают в той же функции, что и в пьесе Зорге. Серебристые, как и золотистые, лучи знаменуют возрождение и преображение человечества. Такими оттенками, пронизанными светом, обозначается метафизический, сверхреальный мир, близкий к природе и к Богу. Сознательно или нет, но и Зорге, и Кайзер прибегают к древнему пониманию света и цвета. Согласно этим учениям, восходящим к алхимии и средневековой мистике, любой цвет есть не что иное, как земная, посясторонняя реализация Божественного света: спускаясь вниз, к материальному миру, свет теряет свою ослепительную яркость и становится цветным, доступным человеческому глазу и психическому восприятию. Прорыв к Богу, отречение от привычных будней сопровождается у экспрессионистов (особенно у Зорге и Кайзера) сияющим светом.

Но охотнее и чаще, в соответствии с идеями своих пьес, Кайзер также обращается

к парам дополнительных цветов или к контрастным цветам. В пьесе «Газ» среди немногочисленных действующих персонажей выступает «господин в белом», а также «господа в чёрном». Пятеро совершенно одинаковых, как винтики в одном механизме, персонажей в чёрных сюртуках требуют дальнейшего производства газа на заводе. Белый цвет у Кайзера ассоциируется с катастрофой и со смертью: так, «господин в белом» предупреждает о «белом ужасе» («das weiße Entsetzen») при возможном взрыве газа, а один из персонажей (секретарь) мгновенно седеет после взрыва. «Белый ужас» вызывает ассоциацию с первым всадником Апокалипсиса на белом коне. Чёрный и белый противопоставлены Кайзером, но не как тьма и свет, а как начало и исход человеческих бедствий: машинная цивилизация и её неминуемое разрушение. Кайзер чаще чем кто бы то ни было прибегает к сопоставлению ахроматических цветов — чёрному и белому. Не исключено, что подобная особенность объясняется тем, что немецкий драматург высоко ценил Платона (и посвятил ему несколько статей), и воспринял не только принцип контрапункта, который сделал важнейшим компонентом своих драм, но и теорию о цвете греческого мыслителя. В трактате Платона «Тимей» речь идёт о существовании четырёх основных цветов: чёрного, белого, красного и сверкающего, из сочетаний которых происходят все другие цвета.

Чёрный, белый и красный, а также синий определяют смысловое звучание пьесы «Коралл» (первой части трилогии) – именно эти цвета настойчиво возникают на разных, но ритмически сопоставимых этапах произведения и создают устойчивые композиционные «узлы» и символическую переключку событий. Миллиардер-фабрикант, производитель газа, достиг богатства и славы. В память о голодных днях своего детства, а также в качестве своего рода нравственной индугенции он раз в месяц открывает двери нуждающимся, оказывая им материальную поддержку. Но, осознавая свою жизнь как

постоянное бегство от нищеты, он препоручает все встречи секретарю-двойнику, отличить которого от миллиардера можно только по кораллу на цепочке, который всегда хранится у секретаря. Обнаружив, что и сын, и дочь отказываются от его благодеяний, стремятся жить среди рабочих и помогать им, Миллиардер идёт на преступление (убивает секретаря) и обрекает себя на казнь, самоуничтожая, таким образом, фабрикантскую власть, вызывающую неприятие его детей.

Ритмика цвета в пьесе очень активна и построена на контрастах. Прежде всего, это контраст чёрного и белого: так, на яхте Миллиардера все одеты в белое, а его сын плывёт кочегаром и матросом на угольном судне «Альбатрос». Сталкивается цвет роскоши и цвет тяжёлой работы, при этом имя судну, везущему чёрный уголь, дано по белоснежной птице – альбатросу, которая всегда в художественной традиции символизировала Божественную правду и поэтическое начало.

Яркой алой каплей последовательно выделяется на разных фонах – белом, синем и чёрном – коралл. В первом действии речь о нём заходит в овальной комнате, кресла которой обтянуты белой слоновой кожей. И, хотя сам коралл не показан, он ассоциативно (психологически) воспринимается как резкий звук в «белой» комнате. Красный цвет возникает здесь и ещё одним путём: в ремарке при описании интерьера комнаты упоминается «пламенное сердце земли» («das heiÙe Herz der Erde») и, хотя в контексте ремарки значение этого выражения остаётся не вполне понятным, красный цвет проникает в самую суть сцены. Белый цвет ассоциируется с молчанием и отсутствием движения, поэтому драматургическое действие начинается тогда, когда на фоне белого появляются посетители (они же в большинстве своём просители): «господин в синем», «дама в чёрном», «господин в сером». Драматургическая интрига возникает тогда, когда речь заходит о коралле и связанной с ним подмене двойников.

Далее следствие по делу убийства ведётся в синей квадратной комнате, и снова, теперь

как улика, появляется коралл. Красная точка на синем фоне оживляет пространство и вносит в него тревожную ноту. И, наконец, в смертной камере перед нами предстаёт осуждённый Миллиардер, одетый в чёрную куртку с красным воротником и сжимающий в руке коралл. В этой сцене, в которой участвуют главный герой и священник, есть только два цвета – красный и чёрный. Священник (одетый, видимо, хотя на это и не указывается в тексте, в чёрную сутану) держит в руке чёрный крест, а герой – коралл. Чёрный цвет здесь ассоциируется со смертью, а на его фоне, усиленный чёрным, как будто разгораясь, появляется красный, который становится для Миллиардера символом возможного обретения рая, символом освобождения от страданий.

Коралл от эпизода к эпизоду меняет своё значение: если в белой комнате первой сцены он был только капризом богатого фабриканта, если в синей комнате в глазах следователя он был «похож на каплю крови, которая застыла на преступнике» [3, с. 61], то в финальной сцене – в сгустившейся чёрной тьме – он уподоблен ключу от потерянного рая.

Нужно заметить, что Кайзер, по сути, выполняет концептуальную часть работы сценографа, поскольку различные эпизоды его пьесы чётко определены цветовой символикой.

Во второй части этой пьесы («Газ. Ч. II») сталкиваются два цвета, находящиеся по разную сторону спектра. С противоположными намерениями встречаются «люди в синем» и «люди в жёлтом» (по семь человек). «Люди в жёлтом» требуют восстановления процесса производства после бунта для того, чтобы поставлять газ на фронт. Они — безликие марионетки в руках властей, которые поддерживают и разжигают войну, сея смерть. После взрыва человек в жёлтом на руинах возвещает об Апокалипсисе и призывает человечество к самоуничтожению, стреляя затем себе в рот. По определению Кандинского, жёлтый цвет связан с «припадком бешенства», «насилием», он оставляет впечатление чего-то колющего, особенно в сочетании с

соответствующими, то есть острыми, геометрическими формами [4, с. 68]. Характерно, что данная финальная сцена происходит на обломках взорвавшегося завода.

Перед взрывом появляется тревожный сигнал – жидкость в контрольной трубке становится красного цвета. Однако в пьесе эта деталь почти лишена своего технического значения и выступает знаком неотвратимой угрозы – цвет не просто красного, а кровавого цвета: «кровоточит в трубке» («blutet im Sichtglas»)[8, с. 368].<sup>1</sup> Угроза нарастает, чтобы потом взорваться белым и жёлтым смертоносным облаком, подобно распустившемуся ядовитому цветку. Немецкий глагол «bluten» (кровоточить) созвучен с существительным «Blüte» – «цветок», «цветение». Кроме того, стеклянный шар с ядовитым газом в руках инженера (он одет в белый китель) тоже красного цвета, от которого даже ночь загорится «кроваво-красным маяком» («blutrotes Fanal»). **Три цвета со всей очевидностью воплощают смерть и Апокалипсис: белый, жёлтый и красный.** Об этом свидетельствует и предсмертный бред рабочего, который стал жертвой взрыва: «– белая кошка вскочила – глаза красные выпучены – жёлтая пасть стиснута [...] белая кошка взорвалась!!» [3, с. 86-87].<sup>2</sup>

В сером и бесцветном пространстве завода яркими красками расцветивается социальная утопия. «Слепы вы – слепы к краскам», – упрекает герой рабочих и показывает им проект будущего города-сада: «зелёные линии – улицы, обсаженные деревьями. Красные, жёлтые, синие кольца – площади, заросшие зеленью, цветущие лужайки» [3, с. 93].

Интересно, что с неукоснительной закономерностью духовная, мистическая утопия передаётся в пьесе через серебристые, жемчужные, золотистые тона, а социальная утопия – всегда цветная. Она напоминает нам о мечтах-проектах архитектора Бруно Таута,

который считал, что городская реальность должна быть оживлена именно через цвет (цветные стёкла, разноцветные фасады). Экспрессионисты в большинстве своём полагали, что человек может переустроить мир с помощью духа, Таут и его сподвижники-архитекторы надеялись, что новая среда породит свободного и эстетического человека. В пьесе перед нами, хоть и в проекте, настоящий город будущего, «ребус, который переливается всеми красками» [3, с. 93].

Главным колоритом утопии Кайзера становится зелёный – цвет природы, данный по контрасту с заводской механистичностью. Но эта идиллия отвергается рабочими и провоцирует пик драмы, «взрываясь» противоборством людей в жёлтом и людей в синем. В зелёном, как известно, скрыты эти цвета, и, подобно дремлющим силам, они готовы пробудиться. Кайзер ставит под сомнение такую «зелёную» утопию, не желая довольствоваться социальными реформами и стремясь к духовным преобразованиям. Кстати, Кандинский видел в зелёном «скуку», «пассивность», «самодовольство» и «ограниченность» [4, с. 70].

Иначе распределены цвета в философско-политической пьесе Э. Толлера «Человек-масса» («Masse-Mensch», 1920). Здесь обнаруживаются три цвета: красный, жёлтый (золотой), серый. В отличие от Кайзера и других экспрессионистов, у Толлера цвета не обозначены в ремарках, не имеют предметного значения и полностью выражены в речи персонажей, как метафоры. Зависимость палитры Толлера от социального и политического замысла его драмы очевидна. Цветом золота обозначен мир власти, государственности, денег. Например, «зловонный дом на золотых цепях», «золотой алтарь», «жёрнов мельниц золотых, что мелют прибыль» [6, с. 324; с. 323; с. 350], **офицер с золотыми галунами.** Серый цвет, как и у большинства современников, передаёт образ толпы, рутинную жизнь рабочих («серенький дождь» [6, с. 322] в рабочих кварталах). Так, у Кайзера в упомянутых пьесах заводские рабочие буквально

<sup>1</sup> В русском переводе – «кровавеет в трубке» [3, с. 86].

<sup>2</sup> В оригинале: «weiße Katze gesprungen – rote Augen gerissen – gelbes Maul gesperrt [...] die weiße Katze explodiert!!» [8, S. 368-369].

стекаются в зал из «серой дымки», они одеты в серую одежду, женщины в серых платках.

И, наконец, самым выразительным и частым у Толлера становится красный – он связан с двумя основными образами: огня (факел, пожар, костёр, пламя) и насилия (кровь, кирпичная стена для расстрела). Эти образы сочетаются – «бурно-пламенная [...] воля мятежа», «разъярённая пучина крови», «факел насилия» [6, с. 340; с. 351; с. 355]. Таким образом, в плакатном невербальном языке Толлера проявляются три темы и три силы действия пьесы: государство и его власть; рабочее; бунт. Они вступают в столкновение, причём проблема заключается в том, что инертная масса рабочих перевоплощается в безжалостную и сокрушительную мятежную силу. Революционного насилия Толлер не принимает и потому цвет крови выступает зловещим, губительным. Лидер мятежников Безымянный хочет построить царство справедливости в буквальном смысле на крови.

В отличие от пьес Кайзера, в «Человеке-массе» почти нет мистики цвета — краски регламентированы социальной проблематикой и служат весьма конкретной «подсказкой» к замыслу драмы. Более того, именно такой тип распределения и жёсткой идейной схематизации цвета, как в данной пьесе Толлера, возьмёт впоследствии за основу эстетика соцреализма.

Палитра экспрессионистов-драматургов немногочувствительна, а точнее её можно назвать

минималистской, но весьма выразительна. Цвет начинает «говорить» и сообщает часто о конфликте и персонаже больше, чем они могут сказать сами. Цвет более не несёт декоративной функции — он трагичен и осязаем. В мир изломанных линий, косых теней, скупой обозначенной предметности, тёмных сумерек, изредка прорезаемых боковым лучом света, врываются яркие и однозначные цвета. Вместе с другими невербальными средствами они создают особую атмосферу драмы и превращаются в некий параллельный текст.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Берёзкин В.И. Театр художника. Россия. Германия. – М.: Аграф, 2007. – 463 с.
2. Ван Гог В. Письма к друзьям. – СПб.: Азбука-классика. – 222 с.
3. Кайзер Г. Драммы / предисл. А.В. Луначарского/ – М.-П.: Петропечать, 1923. – 299 с.
4. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.
5. Матисс А. Капелла чётков // Матисс А. Заметки живописца. – СПб.: Азбука, 2001. – 636 с.
6. Толлер Э. Человек-масса // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. Переводы. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – 405 с.
7. Emmel F. Das ekstatische Theater. Prien: Kampmann&Schnabel, 1924. – 356 S.
8. Kaiser G. Dramen 1. Werke in drei Bänden / hrsg. von K.Kändler/ Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. – 723 S.
9. Sorge R. Der Bettler. Eine dramatische Sendung. Berlin: Fischer, 1919. – 167 S.

## Публикации аспирантов

УДК 821.161-3 «20»

*Ахриева Л.М.*

*Московский государственный областной университет*

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ СРЕДСТВАМИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ Ю.Н. ТЫНЯНОВА «ПОДПОРУЧИК КИЖЕ»

*L. Akhrieva*

*Moscow State Regional University*

### INTERPRETATION OF THE HISTORICAL ERA USING LITERARY “CINEMATIC LOOK” IN THE SHORT STORY BY Y. TYNIANOV “SECOND LIEUTENANT KIZHE”

*Аннотация.* Статья посвящена литературной кинематографичности как одной из главных черт художественных произведений Ю.Н. Тынянова. Как с помощью её приёмов автор раскрывает историческую эпоху, проанализировано на примере рассказа «Подпоручик Кизже». В ходе исследования пришли к выводам, что, используя кадровый принцип построения текста, «наведение кинозгляда», «раскадровку» отдельных сцен, писатель показывает быт, нравы определённого исторического периода России, даёт ироничную оценку его событий и характерных черт.

*Ключевые слова:* литературная кинематографичность, ирония, исторический рассказ, композиция, монтаж.

*Abstract.* The article is dedicated to literary “cinematic look” as a key feature of Y. Tynianov’s art work. The way the author is using literary cinematic techniques to depict the historical era is analyzed on the example of “Second lieutenant Kizhe”. The following conclusion was made during the study: using the frame principle in text structure, “camera aiming of a camera”, “splitting into scenes”, the author shows the life, customs of a certain historical period in Russia, gives the ironical assessment of its events and peculiarities.

*Key words:* literary “cinematic look”, irony, historical short story, composition, editing.

Юрий Тынянов – писатель, литературовед, критик, переводчик и сценарист первой половины XX века. Часть его деятельности связана с кинематографом: работа на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм», выступление с лекциями по вопросам киноискусства, написание ряда статей («Кино – слово – музыка», «О сценарии», «О сюжете и фабуле в кино», «Об основах кино», «О фэксах»). Им созданы сценарии к «Шинели» (экранизация повести Н.В.

Гоголя), к картине «Окно над водой» вместе с В. Кавериным. В соавторстве с литературоведом Ю. Оксманом Тынянов работал над фильмом о декабристах «С. В. Д.» («Союз великого дела»).

С кино связано и появление рассказа «Подпоручик Кижэ». Первоначально произведение задумывалось как сценарий немого кинофильма в 1927 году. Экранизация впоследствии осуществлена в 1934 году в звуке. Музыка к фильму написал композитор Сергей Прокофьев, а после переделал её в сюиту. Позже в Большом театре с успехом шёл балет, который возник на основе этого музыкального произведения.

Рассказ «Подпоручик Кижэ» был впервые опубликован в журнале «Красная новь» в 1928 году. В основе произведения лежит анекдот<sup>1</sup> времён правления императора Павла I. Впоследствии выражение «подпоручик Кижэ» стало крылатым.

В произведении показана государственная машина эпохи Павла I, её бюрократическая и военная системы, страх ошибки, стро-

<sup>1</sup> «Въ одномъ изъ приказовъ по Военному вѣдомству писарь, когда писалъ «прапорщики-жэ такіе-то въ подпоручики», перенесъ на другую строку слогу *ки-жэ*, написавъ при этомъ большое К. Второпяхъ, пробѣгая этотъ приказъ, государь слогу этотъ, за которымъ слѣдовали фамиліи прапорщиковъ, принялъ также за фамилію одного изъ нихъ и тутъ же написалъ «Подпоручикъ Кижэ въ поручики». На другой день онъ произвелъ Кижэ въ штабсъ-капитаны, а на третій - въ капитаны. Никто не успѣлъ ещё и опомниться и разобрать въ чемъ дѣло, какъ государь произвелъ Кижэ въ полковники и сдѣлал отмѣтку: «Вызвать сейчасъ ко мнѣ». Тогда бросились искать по приказамъ, гдѣ этотъ Кижэ? Онъ оказался въ Апшеронскомъ полку на Дону, и фельдъегерь, сломя голову, поскакалъ за нимъ. Велико было изумленіе полковаго командира, до котораго ещё не дошло обычнымъ порядкомъ производство Кижэ-прапорщика, и который даже не понималъ, о комъ идётъ рѣчь, такъ какъ въ его полку не было Кижэ. Фельдъегерь тоже не могъ ничего объяснить и, не отдыхая, поскакалъ обратно. Донесеніе полковника, что у него въ полку никогда не было никакого Кижэ всполошило всё высшее начальство. Стали искать по приказамъ, и когда нашли первое производство Кижэ, тогда только поняли въ чемъ дѣло. Между тѣмъ, государь уже спрашивалъ, не приѣхалъ ли полковникъ Кижэ, желая сдѣлать его генераломъ. Но ему доложили, что полковникъ Кижэ умеръ. «Жаль, - сказалъ Павелъ, - былъ хорошій офицеръ!» // «Павел I. Собрание анекдотовъ, отзывовъ, характеристикъ, указовъ и пр.». Составители Гено А. и Томичъ. С.-Петербургъ, 1901. С 174-175.

гое следование написанному «бумажному» слову. Фабула такова: новый писарь, «молодой ещё мальчик» [7, с. 338], канцелярии Преображенского полка в Санкт-Петербурге переписывал срочный приказ, который должен был быть готов ровно к шести часам вечера: «Опоздание было преступлением» [7, с. 338]. Но в спешке допустил нелепую ошибку: «...вместо «Подпоручики же Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются» написал: «Подпоручик Кижэ, Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются». Когда он писал слово: «Подпоручики», вошёл офицер, и он вытянулся перед ним, остановясь на букве *к*, а потом, сев снова за приказ, напутал и написал: «Подпоручик Кижэ»» [3, с. 338]. Так Кижэ получает жизнь и судьбу: его ссылают за нарушение режима (некий офицер крикнул под окном императора «Караул!» и в качестве виновного выдаётся мнимый Кижэ), затем оправдывают, женят на фрейлине; Кижэ растёт по службе, становится генералом, заболевает, умирает и похоронен с почестями.

Писатель и близкий друг Тынянова Вениамин Каверин ставил «Подпоручик Кижэ» на первое место среди исторических рассказов Тынянова и отмечал, что они проникнуты иронией – «по видимости добродушной, а на деле язвительной и горькой. То соединение гротеска и трагедии, обыденного и невероятного, смешного и печального, та безнадежность, против которой опасно, но и бесполезно бороться» [2, с. 14].

В рассказе «Подпоручик Кижэ» по другой ошибке писаря в том же приказе, в котором появился Кижэ, поручик Преображенского полка Синюхаев становится «мёртвым» на бумаге: «...поручика Синюхаева написал умершим, так как Синюхаев шёл сразу же после умершего майора Соколова» [7, с. 338]. Молодой военный «привык внимать словам приказов как особым словам, не похожим на человеческую речь. Они имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть» [7, с. 343]. Поэтому, после чтения на утреннем разводе приказа, поручик «...начал сомневаться, жив ли он» [7, с. 344]. В государствен-

ной машине Павла I достаточно описки, чтобы из неё вышла тень, которая занимает всё большее место в сознании, распоряжаясь судьбами беспрекословно послушных мёртвому ритуалу людей [2, с. 11]. Синюхаев «ни разу не подумал, что в приказе ошибка. Напротив, ему показалось, что он по ошибке, по оплошности жив» [7, с. 344].

Не только ирония, но и кинематографичность тыняновского текста отмечается многими исследователями. А, как известно, она характеризуется кадровым принципом построения, самобытностью композиционно-синтаксической организации: малыми и нетрадиционными абзацами, вставными конструкциями, номинативными цепочками, сегментиваронными высказываниями [5, с. 16]. В «Подпоручике Кижее» Ю. Тынянов использует этот принцип. Текст рассказа разделён на маленькие главки, то есть «кадры», «сцены». Переходя от одной к следующей, читатель на примере одного случая, одной ошибки писателя, в сознании выстраивает картину целого государства. Приём кинематографичности, когда произведение не утяжелено большими главами и частями, делает восприятие более динамичным и целостным, по выражению И. Мартыановой, динамизирует изображение наблюдаемого [5, с. 13].

В «Подпоручике Кижее» анекдотическая история павловской эпохи передаётся через лаконичные, чаще простые, предложения с описаниями природы, императорского дворца или города («Круглые булыжники мостовой были не похожи один на другой, как разные братья» [7, с. 347]); лирические отступления («Искусанный пёс любил уходить в поле и лечиться там горькими травами» [7, с. 357]) и краткие авторские пояснения («Но и цепи были не верны – их охраняли часовые» [7, с. 346]). Ирина Мартыанова в книге «Киновок русского текста: парадокс литературной кинематографичности» называет фразу Тынянова «сценарной»: «И в его научных статьях, и в прозе краткая сценарная фраза, брошенная на разные временные отрезки, устанавливает иерархию предметов,

она необходима для создания объективной, нейтральной позы рассказчика» [5, с. 146; курсив автора].

В наброске автобиографии Юрий Тынянов отмечал: «После романа о Грибоедове [«Смерть Вазир-Мухтара». – Л. А.] я написал несколько рассказов. Для меня это были в собственном смысле рассказы: есть вещи, которые именно рассказываешь, как нечто занимательное, иногда смешное. Я работал тогда в кино, и там так начинался каждый фильм и так находились детали» [2, с. 10]. Пишущие о Тынянове отмечают, что «в основе романа «Смерть Вазир-Мухтара» – короткая фраза, редко переходящая в придаточное предложение. Подчас одно слово заменяет сцену. Между сценами – а иногда и между фразами – паузы, и автор не щадит читателя, который должен перебросить между ними воображаемый мост... Кадр романа – частица последовательно раскрывающейся перед читателем картины» [3, с. 203]. Этот принцип письма проявился и в рассказе «Подпоручик Кижее». «Короткие фразы» в нём – это односоставные и простые двусоставные нераспространённые предложения. Односоставные в свою очередь представлены в виде неопределённо-личных, безличных и назывных. Автор переносит их в красную строку, как отдельные части текста: «Он [новый писатель. – Л.А.] знал, что если к шести часам приказ не поспеет, адъютант крикнет: «Взять», и его возьмут. Поэтому его рука не шла, он писал всё медленнее и медленнее и вдруг брызнул большую, красивую, как фонтан, кляксу на приказ» [7, с. 338] – и далее, раскрывая напряжённое состояние героя, автор говорит о времени, которого очень мало, чтобы исправить ошибку: «Оставалось всего десять минут» [там же]. Краткое предложение в этом фрагменте служит средством передачи психологического накала.

Таковыми же предложениями Тынянов завершает главу, ставя смысловую точку или многоточие. Например, в сцене, когда адъютант поспешно «задом» удаляется из покоев императора после подписании приказа

«по гвардии Преображенскому полку»: «Как только дверь неслышно затворилась, Павел быстро размотал шейный платок и стал тихонько раздирать на груди рубашку, рот его перекосялся и губы задрожали» [7, с. 342]. В тексте передаётся напряжённое психологическое состояние императора. И следующим, завершающим «кадром», несколько раз лейтмотивом звучащим в произведении, автор раскрывает причины такого поведения: «Начинался великий гнев» [там же; курсив автора].

В некоторых фрагментах рассказа Тынянов помещает такие абзацы-предложения один за другим, передавая напряжённую ритмику повествования. Обратимся к главе 6, посвящённой Павлу I, а точнее, описанию его психического состояния. Писатель предваряет его анализом происхождения страхов императора: «Он не боялся ни жены, ни старших сыновей, ... подозрительно весёлых министров и подозрительно мрачных генералов» [7, с. 346]. Автор ищет причинно-следственную связь между опасениями и действиями Павла и продолжает: «Он не боялся их, взятых в отдельности. Вместе же это было море, и он [Павел. – Л.А.] тонул в нём» [там же]. И уже «на экране», в завершении главы, Тынянов фокусирует внимание на поступке императора: «И он приказал окопать свой петербургский замок рвами и форпостами и вздёрнуть на цепи подъёмный мост» [там же]. Такое поведение государя порождало напряжённую атмосферу двора: «Поэтому, когда из императорской комнаты слышались то маленькие, то растянутые, внезапно спотыкливые шаги, все переглядывались с тоской и редко кто улыбался» [7, с. 346]. Окружение понимало, что скоро начнёт «работать канцелярия криминальных дел» – Павел обдумывал очередное наказание, меру предотвращения, как ему казалось, новой опасности. Писатель передаёт это в заключительной «раскадровке», динамизируя действие. Первый общий план (один кадр – один абзац) – императорские покои: «В комнате великий страх» [7, с. 346]. Далее детализа-

ция действия («то маленькие, то растянутые ... шаги») вынесена в отдельный абзац-предложение: «Император бродит» [7, с. 346].

В кинематографическом типе текста сознательно имитируется работа кинооператора [5, с. 43]. Часто используемый Тыняновым приём – «наведение» киновзгляда. Различные словоформы как бы приближают «взгляд читателя – камеру оператора» к конкретному предмету или месту: «... он стал рыться в бумагах за чистым листом, хотя здесь (здесь и далее курсив мой. – Л.А.) чистых листов вовсе не было, а они лежали в шкапу, в большом аккурате сложенные в стопку»; «Но это уже было написано мелким почерком, внизу распоряжения № 940, *висящего тут же на стене, перед глазами писаря...*»; «первая строка им же самим давеча переписанного донесения *изображена была...*» [7, с. 338-339]. Благодаря приёмам кино (наведение камеры на отдельный предмет или действие, монтажная композиция) писателю удаётся передать как общую атмосферу двора, так и личное состояние императора.

Монтаж выполняет в литературном тексте разнообразные функции [5, с. 13], в том числе имплицитного сравнения образов и героев. Тынянов использует этот приём в композиции глав рассказа. В произведении происходит, казалось бы, невообразимое: в приказе по канцелярской ошибке «рождается» человек – Кижэ, в то же время тот же документ «убивает» живого и здравствующего Синюхаева. «Не занимательность привлекла Тынянова к этому «анекдоту». Не парадоксальное стремление противопоставить две биографии – человека, возникшего из небытия, потому что он был записан живым, и другого человека, умершего, потому что он был объявлен мёртвым» [2, с. 13]. Автор представляет свидетельство «внутренней, невысказанной связи», которая «лежит вне сюжета». Это подтверждается и в последних трёх коротких главах, в которых «события шли быстро»: Кижэ «опасно заболел», по приказу императора помещён «в госпиталь», но «к вечеру третьего дня ... скон-

чался» [7, с. 366]. Судьбы героев описаны в завершающей главе рассказа. Кижэ был торжественно похоронен, «выполнив всё, что можно было в жизни, и наполненный этим: молодостью и любовным приключением, наказанием и ссылкой, годами службы, семьёй, внезапной милостью императора и завистью придворных» и «имя его значится в «С.-Петербургском некрополе»» [7, с. 367]. Далее, будто вскользь, автор добавляет: «В «Петербургском некрополе» не встречается имени умершего поручика Синюхаева. Он исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал». В конце главы писатель даёт краткое описание дальнейшей судьбы императора: «А Павел Петрович умер в марте того же года, что и генерал Кижэ, – по официальным известиям, от апоплексии» [7, с. 367]. Как в кино, эта «сцена» – упоминание об императоре – даётся в рассказе последней, в подтверждение «мнимой истины, объемлющей государство», которая основана «на мёртвой закономерности приказа» [2, с. 13], на страхе перед «великим гневом».

В «Подпоручике Кижэ» «анекдотическая фабула гротескно разработана Юрием Тыняновым как универсальная модель служебной карьеры в условиях российского политического быта» [6, с. 697-699]. В этом рассказе продемонстрирована взаимосвязь литературы и кинематографа, проявившаяся в синтаксисе, монтажности и кадровом принципе.

Такое композиционно-стилистическое решение позволило писателю ярче раскрыть историческую эпоху правления Павла I, показать её характерные черты. Благодаря использованию приёмов кинематографичности, автором одновременно передаётся психологическое, личное состояние героев и общая атмосфера жизни государства, а особенно отдельных министерств, императорского окружения, фрейлин. Это проявляется как в масштабных сценах военных построений, скитания по стране поручика Синюхаева, так и в «камерных» картинах изображения канцелярии Преображенского полка, покоев императора Павла, а также описания его психологического состояния.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
2. Каверин В.А. // Юрий Николаевич Тынянов. Кюхля. Рассказы. – М.: Правда, 1981. – 560 с.
3. Каверин В.А., Новиков В.И. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. – М.: «Книга», 1988. – 320 с.
4. Костелянец Б.О. Драма истории и её герои. // Тынянов Ю.Н. Избранное. – Кишинёв, 1977. – 734 с.
5. Мартынова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – СПб.: САГА, 2002. – 240 с.
6. Новиков В.И. Русские писатели 20 века. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия. Рандеву-АМ, 2000. – 808 с., ил.
7. Подпоручик Кижэ // Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. – М.: Правда, 1981. – 560 с.

УДК 82.09

**Бакиров Р.А.**

*Казанский федеральный университет*

**ФЕНОМЕН ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ МАСКИ:  
ПРЕДРОМАНТИК Г.П. КАМЕНЕВ ГЛАЗАМИ  
КАЗАНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА Е.А. БОБРОВА\***

**R. Bakirov**

*Kazan Federal University*

**THE PHENOMENON OF FORMATION OF THE LITERARY MASK:  
G. KAMENEV THROUGH THE EYES KAZAN LITERARY SCHOLAR E. BOBROV**

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема формирования литературной маски как процесса во многом обусловленного взглядом учёного-литературоведа. Автор раскрывает особенности масочного пространства в литературе русского предромантизма и отдельно останавливается на творчестве казанского поэта Г.П. Каменева. Далее автор переходит к анализу проявлений философско-психологических элементов масочности в исследованиях представителя Казанской школы академического литературоведения Е.А. Боброва. Автор приходит к выводу, что теория литературной маски органически соотносится с мировоззренческой системой Боброва и потенциально служит необходимой составляющей для конструирования объективного образа писателя в культуре как житнетворческой категории. На основе этого в статье проводится анализ взгляда исследователя на писателя и выводятся основные составляющие представлений Боброва о литературной маске Каменева. В научный оборот заново вводятся некоторые малодоступные тексты Е.А. Боброва.

*Ключевые слова:* литературная маска, предромантизм, казанское литературоведение, Г.П. Камнев, Е.А. Бобров.

М.М. Бахтину принадлежит интереснейшая мысль о том, что «автор – пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его от этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению» [1, с. 332]. Обозначенная здесь Бахтиным прямая зависимость феномена авторства и всех его составляющих от позднейшей

© Бакиров Р.А., 2012.

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ (грант-проект ФЦП «Региональная модель формирования и развития русского академического литературоведения: Казанская научная школа»: № соглашения 14.А18.21.0536).

*Abstract.* The article deals with the problem of the literary mask formation as a process caused by the views of literary scientists. The author reveals features of a mask in Russian Preromanticism and separately stops on the creativity of the Kazan poet G. Kamenev. Then the author goes on to analyze the manifestations of the philosophical and psychological elements of mask in studies of E. Bobrov, the representative of the Kazan school of academic literary criticism. The author comes to the conclusion that the theory of literary masks organically related to the Bobrov's ideological system and potentially served as a necessary component for the construction of an image of the writer in culture. Based on this, the author analyzes the views of the researcher on the writer and lists the main components of the Bobrov's literary representations of Kamenev's mask.

*Key words:* literary mask, Kazan literary scholarship, Preromanticism, G. Kamenev, E. Bobrov.

литературоведческой интерпретации позволяет сделать вывод о важности и анализа взгляда учёного-литературоведа и необходимости его внедрения в контексте его эпохи при составлении объективной картины художественного творчества и самого «образа автора». Одной же из самых неисследованных сторон авторского феномена и поныне остаётся категория литературной маски. Среди основных черт авторской маски наиболее характерными представляются те, которые связаны с автобиографическим началом [22, с. 11; 18, с. 36; 23]. Однако при всём необходимом автобиографизме литературной маски нужно не забывать и том, что «помимо сугубо биографических, лирическая маска <...> актуализирует гораздо более широкий спектр ассоциаций и аллюзий, получающих свое идеологическое, общекультурное, литературное, историко-философское или социально-психологическое обоснование» [27, с. 117]. Маска, таким образом, является одним из механизмов функционирования не только литературы, но и культуры вообще. Расцвет же масочности как своеобразного культурного факта приходится на рубеж XVIII-XIX веков [20, с. 100, 197, 343], когда не только литература «переливалась в жизнь, но и жизнь становилась формой литературного творчества» [21, с. 23]. Проявилась маска на рубеже XVIII-XIX веков, в большей степени, в литературе предромантизма как явления самого по себе порубежного. В частности, именно в предромантической поэзии складывается феномен «личностной рефлексии» [24, с. 25], являющейся своеобразным «идейным» компонентом авторской маски в лирике на пути её движения к лирическому герою поэзии романтизма. Наиболее же полно «личностная рефлексия» нашла своё выражение, как известно, в «кладбищенской поэзии» как одной из доминирующих форм литературы «тёмного» предромантизма<sup>1</sup>. Если же говорить собственно о внутренних характеристиках маски писателя-предромантика такого типа, то в данном случае мы вполне

<sup>1</sup> О разделении русского предромантизма на «светлую» и «тёмную» его разновидности см.: [25].

можем выделить некий общий «рецепт» её составления: здесь сливаются элементы готической, элегико-идиллической, оссианической и литературно-масонской поэтик. Особенным образом это проявилось именно в «кладбищенской» модификации русской элегии, для авторов которой «ореол мрачности, ипохондрии, уныния – это своего рода художественная игра, мистификация, созданный образ» [19, с. 73]. Здесь также важно помнить как раз об автобиографической составляющей «кладбищенской» элегии, тем более учитывая главенствующее влияние на её развитие в России поэзии Э. Юнга, во многом обусловленной как раз личной трагедией писателя. Гораздо меньше подобного автобиографизма присутствует в вершинных произведениях русских элегиков рубежа веков. Здесь происходит скорее обратное влияние, и уже жизнь смотрит на «искусство как на область моделей и программ. <...> Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит «подражать» ему» [20, с. 181]. Соответственно таким моделям формируются и соотносимые с ними маски, как поведенческие, так и литературные.

Типичным примером реализации такого рода маски является жизнь и творчество казанского писателя-предромантика «кладбищенского направления» в поэзии Гавриила Петровича Каменева (1772-1803). Практически во всех творческих опытах Каменева присутствует предельно близкий к автору внетекстовому, реальному, лирический субъект со структурными элементами литературной маски. Выделяется же этот тип авторского сознания не только в каменевской лирике, но также в художественной и художественно-документальной прозе (в данном случае мы говорим об эпистолярном наследии писателя, весьма своеобразном по своим жанровым характеристикам). Характерная маска ищущего смерти «меланхолика» весьма удачно ложится в контекст динамично развивающейся «тёмной» предромантической поэтики, проникая в саму эту систему. Так, у Каменева она, например, отражена во всех

его литературных жанрах и в поведенческой модели: в Казани же любимым местом прогулок Каменева становится именно кладбище Хизического монастыря. Именно «блуждая постоянно по кладбищу и непрерывно предаваясь своему отчаянию, Каменев дожидался до галлюцинаций» [7, с. 89], что стало основой сюжета его этюда «Хижицы», а также отразилось в его стихотворении «Сон». Вскоре после написания этих произведений Каменев ушёл из жизни, «приняв смерть от меланхолии». Таким образом, маска сначала выявилась у Каменева в феномене «личностной рефлексии», а затем стала уже не жизнью, а «смертотворческим» фактором.

Между тем, личность и творчество Каменева являются одними из самых малоисследованных в истории русской литературы. Вплоть до современности во многом определяющими образ писателя в литературоведении остаются исследования профессора Казанского университета Евгения Александровича Боброва (1867-1933)<sup>1</sup>. Являясь представителем академической школы литературоведения, Бобров, тем не менее, не может быть вполне причислен к какому-либо определённому её направлению. Для исследовательского метода Боброва характерен синтез исследовательских средств биографического и культурно-исторического литературоведения, с включением элементов методологии философии и психологии, а также вниманием к текстологическим проблемам. Объясняется эта особенность литературоведческой мысли Боброва широким кругом первоначальных интересов учёного: с 1893 по 1896 гг. он преподавал в Дерптском университете древнюю и новую историю философии, логику, психологию, а в 1895 г. защитил магистерскую диссертацию по философии на тему «Отношение искусства к науке и нравственности» [9]. Основной же этап интереса учёного к литературе связан с его работой в Казанском университете, в котором он преподавал в 1896-1903 годах в должности экстраординарного профессора философии.

<sup>1</sup> О жизни и научном творчестве Е.А. Боброва подробнее [16].

При этом ещё в 1898 ему была присвоена степень кандидата русской словесности за диссертацию о Д.В. Веневитинове. Однако наиболее востребованными в современной науке оказались литературоведческие работы Боброва, посвящённые Г.П. Каменеву [4, 5, 7, 11]. Представляется важным включение этих работ в общий контекст формирования литературной маски Каменева, учитывая внимание учёного не отдельно к биографической [17] или творческой [15] её составляющей, а ко всему житнетворческому потенциалу каменевского феномена. Эта особенность анализа Бобровым каменевского творческого материала во многом и определила методологическую доминанту последующих исследований, посвящённых казанскому писателю.

В этом отношении особенно интересно, что основным текстовым материалом, с которым «работает» Е.А. Бобров, является эпистолярное наследие Каменева, наиболее сложная в жанровом плане разновидность каменевского текста. С характерным для всех писем (как жанровой формы) документализмом здесь сочетаются весьма самобытные обильные вкрапления художественности, не позволяющие с полной уверенностью определить как внутридигетическую авторскую инстанцию<sup>2</sup>, так и адресата. Кроме того, определённую сложность для работы Боброва и для последующих интерпретаторов его исследований представляет практически полная неразработанность терминологического словаря науки литературоведения того времени. Не имея возможности осознанно работать с такими понятиями, как «маска», «лирический герой», «автор вне- и внутритекстовой» и т. д., Бобров почти во всех слу-

<sup>2</sup> В случае, если доминировать в тексте будет документализм, то с большой степенью вероятности мы будем иметь дело с автором, предельно близким к реальному, внехудожественному; если же художественность – разумеется, наоборот, практически иным типом авторского сознания. Таким образом, литературная маска как инстанция пограничная, одновременно автобиографическая и вымышленная, для таких типов текстов представляется наиболее подходящим вариантом, позволяющим предельно точно выразить их авторскую специфику.

чаях отождествляет реальную личность писателя и автора внутритекстового. Причём происходит это не только при анализе им эпистолярного наследия Каменева, но и при рассмотрении литературно-художественного прозаического и поэтического творчества казанского писателя<sup>1</sup>.

Однако, несмотря на вышеназванную общую неоформленность понимания теории авторских инстанций в тексте в литературоведении рубежа XIX-XX веков мы можем говорить о присутствии в исследовательской картине мира Боброва довольно обширного пласта элементов феномена масочности. Думается, обусловлено это профессиональным интересом учёного в том числе к философии и психологии – именно тем областям, которые вкупе с литературоведением и формируют основное «научное поле» исследования литературной маски.

Среди главных же особенностей философско-психологического взгляда Е.А. Боброва следует выделить то, что «основу мировоззрения профессора составлял персонализм. <...> В центре персонализма Боброва находится признание личности как высшей духовной ценности, а также идеи первичной данности реальности воспринимающему субъекту» [28, с. 58]. Свою же философско-психологическую концепцию Бобров назвал «критическим индивидуализмом», который «выступает как учение о личности как онтологической категории, основном проявлении бытия» [29, с. 7]. Соответственно этому в монографии «О понятии искусства» Бобров писал, что внешний мир и его прекрасные предметы «есть не более как проекция, т. е. нами самими произведённое вынесение наружу и субстанцирование своего собствен-

ного душевного содержания: представлений, впечатлений и пр., даже понятий и иных логических форм» [цит. по: 28, с. 58]. При этом учёный считал, что, «первою задачи поэтики будет определение специфического характера искусства, как деятельности души» [9, с. 9], так как «существует особое всегда психическое соотношение (сознаётся оно или нет – всё равно) между творцом и его творческой деятельностью» [9, с. 72]. Таким образом, уже и в бобровских исследованиях нелитературоведческого характера, определяемых прежде всего личным мировоззренческим отношением учёного к реальности, мы можем в полной мере найти следы феномена масочности, для которого характерно стремление строить субъектно-объектные и объектно-объектные отношения окружающего мира, исходя из интенциональной направленности. В частности, поведенческая маска предполагает, что мир вокруг способен изменяться, подстраиваясь под определённый масочный тип. По сути, протеизм становится для масочной логики единственным способом управления бытием. В отношении Каменева, например, это проявляется в том, что весь реальный мир для писателя – это воплощение его мрачных представлений, перестраивается же он исключительно исходя из конкретного настроения конкретного субъекта, одновременно дополнительно подпитывая масочную форму<sup>2</sup>. При этом в

<sup>2</sup> См., например, из писем Каменева: «Напившись чаю я почувствовал жестокий жар и думал что это начало болезни, долженствующей умертвить меня. Ночь была ветрена, темна, дождь стучал в оконницы, и нахтвехтеры, которые кричат часы, ходя по улицам; осиплым своим голосом помножали тоску мою. Если умру здесь, думал я, то разве один Иван поплачет над моим трупом, и прежде нежели вы узнаете, что друга вашего нет на свете; зимний ветер занесет бугор снегу на могиле его. Слава богу!.. С зарею утра взошла надежда на горизонте отчаяния. Я имел сильный пот, и теперь начинаю оправляться...» [26, с. 131] (в данном случае мы видим и характерное для сентименталистско-предромантической поэтики сообразие пейзажных мотивов и душевных переживаний автора/героя); сходное, но уже с гораздо большей степенью авторефлексивности, мы читаем в другом письме: «в продолжение моей болезни имел я время сделать Voyage autour de ma chambre (Путешествие по моей комнате). Рассматривая картины, которыми комната увешена, мое

мировоззренческой системе Боброва вполне ясно формируется определённое понимание поведенческой маски как характерной черты социальной личности вообще – в статье о Н. Добролюбова учёный эмоционально пишет: «Мы постепенно приучаемся казаться иными, чем мы есть на самом деле, мы начинаем носить маску пред светом, тяжёлую маску, которой иногда не снимаем до смерти; мы смеёмся и шутим с посторонними, когда слёзы навёртываются на глазах, и сердце готово лопнуть от невыносимой боли. <...> У некоторых это умение маскировать свои чувства достигает виртуозности. <...> И они иногда удачно успевают в своём намерении, проводят всех, порой к собственному ущербу...» [13, с. 73].

На основе вышеприведённых идей Боброва, думается, можно составить некоторое общее представление о характере научных поисков исследователя. Отразились эти идеи и в работах учёного о русской литературе. Для выявления же общих методологических принципов Боброва важным представляется даже сам выбор темы исследования. Так, например, помимо работ о жизни и творчестве Г.П. Каменева, учёный занимался изучением Д.В. Веневитинова [12], А.И. Полежаева [2,3, 6, 14], Е.А. Боратынского [8, 10]. Показательно значима в этом отношении конструируемая связь в литературоведческом сознании Боброва таких писателей, как Каменев, Веневитинов, Полежаев, судьбы которых являют пример упомянутого нами «смертетворчества» в различных своих вариантах, от каменевского и веневитинского «меланхолического» до крайне бунтарского

внимание обратилось на историю блудного сына представленную в шести картинах. <...> Было время, когда и я с пламенными от вина щеками, присусеживался к публичным красавицам, сыпал полною горстью, нажитое отцом моим, и большими глотками вливал в себя яд меня разрушающий. Рассудок тогда удался, не было благодетельной руки, которая бы бокал у меня вырвала, не было благодетельного человека который бы сказал: стой, несчастный» [26, с. 142]; или: «В праздничные дни часто хожу я по соборам, во время обедни. Собор Архангельской питает мою меланхолию <...> и я, чувствую, какое то печальное, но приятное удовольствие» [26, с. 139] (пунктуация источника. – Р.Б.).

полежаевского, когда смерть поэта является во многом закономерным итогом его творчества, в котором ещё на раннем этапе моделируется определённый тип литературной маски, переходящей иногда в образ моно-лирического героя.

Если же говорить именно об особенностях работ Боброва, посвящённых Каменеву [4, 5, 7, 11], то здесь в первую очередь, стоит выделить пристальное внимание учёного к биографии писателя. В частности, особенно важными исследователю представляются молодые годы Каменева: бурная молодость поэта приводит к тому, что постепенно его «здоровье слабло и разрушалось, а меланхолия, спутница душевного вырождения и неуравновешенности, надвигалась на поэта всё ближе и грознее» [5, с. 11]<sup>1</sup>. Однако были и светлые моменты в биографии Каменева – это, по мнению Боброва, прежде всего знакомство поэта с известным казанским масоном С.А. Москотильниковым, который «легко подчинил своему влиянию мягкого, страждущего и юного Каменева. Это влияние было для него безусловно благотворным, что сознавал сам Каменев» [5, с. 33], и именно «Москотильников научил Каменева находить себе утешение в области искусства слова. Москотильников же сделал для Каменева и ещё большее: он ознакомил его с серьёзным взглядом на жизнь, – с тем взглядом, какой разделял он сам со старшими поколениями московских масонов, учеников Шварца» [5, с. 34], «несомненно, что наш бедный юноша-поэт, попав в атмосферу москотильниковского кружка, вздохнул свободнее. Кружок отвлекал его от меланхолии, от семейной драмы, от службы, от скучных коммерческих дел. Здесь он мог чувствовать себя свободно, мог давать волю своему природному добродушному юмору» [5, с. 35]. При этом всё это было лишь признаком психической нестабильности поэта, доставшейся ему

<sup>1</sup> В основном, мы будем пользоваться как источником статей Е.А. Боброва «К биографии Гавриила Петровича Каменева» [5], так как эта работа является итоговой и наиболее полной в осмыслении Бобровым феномена Каменева и включает в себя все предыдущие мысли литературоведа о казанском писателе.

по наследству: «Если отец и передал своему сыну-поэту что-либо из своей физической организации, то это не слабость здоровья вообще, а некоторую нервную расшатанность, которая, являясь в дальнейшем потомстве признаком дегенерации, не мешает проявлению сильных талантов (каким и обладал Гавриил Петрович), но за то вносит в баланс психики “неуравновешенность”. Неуравновешенность есть уже психическое расстройство и выражается, прежде всего, в органической склонности к меланхолии и ипохондрии» [5, с. 10]. Таким образом, Бобров говорит здесь об одной из необходимейших составляющих масочности – принципиальной невозможности полной слиянности душевных элементов субъекта, постоянной борьбе в его сознании и подсознании двух начал. Притом в случае с Каменевым своё отражение в его творчестве нашло в первую очередь меланхолическое мировидение, реализовавшееся в упомянутой выше «личностной рефлексии». Интересно, что сам Бобров, несколько противореча себе, отрицает возможность проявления в каменевских произведениях авторской маски. Вот, например, как учёный сопоставляет особенности авторских инстанций Карамзина и Каменева: «сентиментализм у Карамзина был скоропреходящим и поверхностным налётом на его довольно-таки прозаической и позитивной натуре. Пожав лавры на литературном поприще, Карамзин сбрасывает “чувствительность” и обращается к “сочинению” русской истории. У Каменева заимствованный им у немцев сентиментализм вполне соответствовал его мягкой натуре и являлся у него не маскою, а искренним и естественным духом его произведений» [5, с. 37-38]. Но уже далее в этой же работе исследователь говорит, что «в общем Каменев был довольно трезвый и реалистический наблюдатель действительности. Любопытно его постоянное стремление избирать местом действия своих рассказов и стихотворений близко знакомые и родные места» [5, с. 39].

Дальнейшее же литературное развитие Каменева также, по мнению Боброва, связа-

но с глубинными психологическими особенностями казанского поэта: «Каменев не мог не примкнуть, он должен был примкнуть к романтизму, который как нельзя более соответствовал его собственному мрачному, даже отчаянному настроению духа. <...> Романтическая поэзия давала обильную пищу для этой сумрачности, все более овладевавшей Каменевым» [5, с. 39]. Бобров видит здесь важную и необходимую для литературной маски связь элементов поэтики литературного направления и душевно-биографических фактов, долженствующих находиться, согласно данной форме авторской инстанции, в постоянном взаимодействии: жизнь и искусство определяются друг через друга.

Между тем и сам Бобров делает акцент на наличии некоторых диалогических противоречий в творческом сознании Каменева: «в дальнейших письмах для психолога и психиатра весьма любопытна постоянная смена настроений. Поэт забудется, увлечётся, сыпятся из-под пера его тонкие остроты и шутки... вдруг одно воспоминание, один факт, затрагивающий какую-либо болезненную струну – и поэт как бы съёживается, пред нами больной: “я страдаю” слышится нам его болезненный стон» [5, с. 46-47], но «угрюмое настроение, питаемое отчасти собственными впечатлениями личной жизни поэта, отчасти его новыми литературными вкусами – романтизмом, сильнее и сильнее овладевало бедным Каменевым» [5, с. 85]. Как видим, из равноправного диалога искусства и жизни творческая индивидуальность писателя становится в большей степени строящейся по модели, в которой главенствующее положение занимает искусство, наделяя поэта маской, что постепенно реализуется в жизни и буквально «сводит Каменева в могилу»: «Каменев с особенною охотою обращается к кладбищам и посвящает им несколько оригинальных стихотворений. Но не только в поэзии, но и в жизни направлялся он к кладбищу» [5, с. 86], «блуждая постоянно по кладбищу, и непрерывно предаваясь своему отчаянию, Каменев дожил до галлюци-

наций: пред ним стали въявь происходить те чудеса, о которых он когда-то только читал в романтических повестях и рассказах, пред ним стали разверзаться могилы и являться загробные призраки, предвещающие близкую смерть» [5, с. 89-90]. В итоге же: «меланхолия Г.П. Каменева, в конце концов, надо думать, перешла в полную душевную болезнь, окончательно подорвавшую его истощённый организм и приведшую его к скорой смерти» [5, с. 88].

Таким образом, как нам кажется, Е.А. Бобров в своих исследованиях, посвящённых Г.П. Каменеву, довольно близко подобрался к раскрытию феномена масочности. Объективно в работах Боброва присутствует и достаточная степень «антимасочной» теории и даже прямое отрицание возможности реализации маски как важной составляющей поэтики Каменева. Связано это, возможно, с односторонним пониманием и неразработанностью в литературоведении рубежа XIX-XX веков теории внутридигетических авторских инстанций. Однако на глубинном уровне, и что в дальнейшем было подхвачено исследователями, мы можем выделить элементы масочной теории в литературоведческих взглядах Боброва. Связаны они будут прежде всего с вниманием к автобиографической составляющей творчества писателя и с пониманием диалогического процесса взаимодействия литературы и жизни, с доминирующим влиянием у писателей масочного типа именно первой на вторую.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 412 с.
2. Бобров Е.А. А.И. Полежаев об А.С. Пушкине. – СПб., 1907.
3. Бобров Е.А. Из истории жизни и поэзии А.И. Полежаева. – Варшава, 1904.
4. Бобров Е.А. Из истории русской литературы XVIII и XIX столетий: Г.П. Каменев и В.А. Жуковский. Предсмертное стихотворение Г.П. Каменева // ИОРЯС. – 1906. – Т. 11, кн. 4.
5. Бобров Е.А. К биографии Гавриила Петровича Каменева // Варшав. унив. изв. – 1905. – №1. – С. 1-24; №2. – С. 25-109.
6. Бобров Е.А. К столетию годовщины рождения поэта А.И. Полежаева (1805 – 1905). – Варшава, 1905.
7. Бобров Е.А. Литература и просвещение в России XIX в. Материалы, исследования и заметки. Т.3. – Казань, 1902. – 199 с.
8. Бобров Е.А. О Боратынском. // ИОРЯС. – 1907. – Т. 12, кн. 3.
9. Бобров Е.А. Отношения искусства к науке и нравственности. – Юрьев, 1895. – 82 с.
10. Бобров Е.А. Памяти Е.А. Боратынского. // Дела и люди – Юрьев, 1907.
11. Бобров Е.А. Первый русский романтик Г. П. Каменев: Биографический очерк // Исторический вестник. – 1903. – № 8. – С. 526-547.
12. Бобров Е.А. Поэзия Д.В. Веневитинова в связи с его жизнью // Материалы, исследования и заметки по истории русской литературы и просвещения в XVIII и XIX столетиях. – Казань, 1902. – Т. 1. – С. 3-82.
13. Бобров Е.А. Роковые бури юности // Философия и литература. Сборник статей (1888-1898). – Т. 1. – Казань, 1898. – С. 71-100.
14. Бобров Е.А. Этюды об А.И. Полежаеве. – Варшава, 1913.
15. Вацура В.Э. Готический роман в России. – М., 2002. – 544 с.
16. Воронова Л.Я. Е.А. Бобров // Русское литературоведение в Казанском университете: Библиографический указатель. – Казань, 2011. – С. 15-19.
17. Залкинд Г.М. Г.П. Каменев (1772-1803): Опыт имущественной характеристики первого русского романтика. – Казань, 1926. – 120 с.
18. Исакова И.Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. – 2003. – №1. – С. 27-36.
19. Карташева Е.И. Неизданные письма Гавриила Петровича Каменева // Диалог поэтов в культурном пространстве Казани: Литературно-публицистические чтения к 200-летию смерти Г.П. Каменева и 170-летию приезда А.С. Пушкина в Казань. Материалы выступлений. 23-24 октября 2003 года. – Казань, 2004. – 176 с.
20. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб., 2011. – 413 с.
21. Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. – М.-Л., 1966. – С.5-52.
22. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х гг.: Автореф. дис. д-ра филол. наук. – Саранск, 2009. – 40 с.
23. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, ста-

- новление традиции, специфика функционирования). – Саранск, 2008. – 188 с.
24. Пашкуров А.Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: Автореферат дис. д-ра филол. наук. – Казань, 2005. – 44 с.
25. Пашкуров А.Н. Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2004. – 212 с.
26. Письма Г.П. Каменева к С.А. Москотильникову // Бобров Е.А. Литература и просвещение в России XIX века. Материалы, исследования и заметки. Т. 3. – Казань, 1902. – С. 109-170, 190-199.
27. Салова С.А. Екатерина II, Вольтер, Державин: о контексте оды «Фелица» // Екатерина Великая: писатель, историк, филолог: Сборник научных работ, подготовленный по материалам Четвёртых научных чтений, посвящённых творчеству Екатерины II. – М., 2011. – С. 117-122.
28. Хулапова А.А. Искусство как психическая деятельность (по Е.А. Боброву) // Северо-Кавказский психологический вестник. – 2010. – № 8/1.
29. Хулапова А.А. Историко-психологические особенности теории критического индивидуализма Е.А. Боброва: Автореферат дис... канд. психол. наук. – Рн/Д, 2011. – 20 с.

УДК 71.2:81.161.1

**Гузина С.В.**

*Московский государственный областной университет*

**ЗНАЧЕНИЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА И.И. КОЗЛОВА  
ДЛЯ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА  
ЭПОХИ РОМАНТИЗМА\***

**S. Guzina**

*Moscow State Regional University*

**THE VALUE OF JUDGMENT OF I. KOZLOV'S PHENOMENON  
FOR RECONSTRUCTION OF HISTORIC AND LITERARY PROCESS  
OF AN ERA OF ROMANTICISM**

*Аннотация.* Статья посвящена оценке творчества одного из интереснейших представителей русского романтизма Ивана Козлова в критике XX века. Представлены разносторонние оценки поэтического труда, переводческой деятельности поэта, а также оценка личности Ивана Козлова и его роли в литературном процессе XX века. Материалом для анализа послужили публикации в периодических изданиях XX века, учебные пособия, монографии, диссертационные исследования. Особое внимание уделено проблеме духовно-нравственного идеала Козлова и его значения для формирования ценностных ориентиров читателя. Проводится мысль о неразрывности этического и эстетического содержания художественного творчества, определяющей силу его воздействие на читателя.

*Ключевые слова:* личность, нравственный идеал, общество, романтизм, переводческая деятельность.

*Abstract.* This article is devoted to the appreciation of one of the most interesting representatives of Russian romanticism and literary criticism of 20th century – Ivan Kozlov. The paper presents different appraisals of his poetical creative work, poet's activity as a translator, his personality and his role in literature of the 19th century. The publications in periodical editions of the 19th century, notes, literary critical articles, textbooks, monographs, thesis works were the material for this analysis. Special attention was paid to the problem of the moral ideal of Kozlov and its importance for the formation of readers' values. The author also studied the connection between ethical and aesthetical content of poet's creative work which defined the power of his influence on readers.

*Key words:* literature, moral ideal, personality, society, tradition, literary critical articles.

И.И. Козлова относят к поэтам «второго ряда», но его личность и творчество в эпоху, когда жил и творил поэт, во многом определяли духовные настроения современников. При жизни поэта было довольно много откликов на его творчество, тогда как XX век характеризовался слабым вниманием к феномену И.И. Козлова, хотя ряд работ всё же появился и они занимают важное место в реконструкции объективной картины русского историко-литературного процесса эпохи романтизма.

Начало XX века ознаменовалось выходом четырёх книг И.И. Козлова. Прежде всего, это подготовленный А.И. Введенским сборник «Стихотворений» (1-е изд. – СПб., 1892; 2-е изд. – СПб., 1902), книга «Три поэмы И.И. Козлова» (СПб., 1900), включавшая «Чернеца», «Кня-

---

© С.В. Гузина, 2012.

\* Статья выполнена в рамках исполнения ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 годы, ГК 14.740.11.0562

гиню Наталью Борисовну Долгорукую» и «Безумную», и сборник «Стихотворения: лирические стихотворения, оригинальные и переводные; поэмы; объяснительные статьи» (СПб., 1906). Важным событием стала публикация дневника И.И. Козлова, осуществленная в 1906 г. К.Я. Гротом в альманахе «Старина и новизна». К.Я. Гроту также принадлежит опубликованная в 1904 г. в «Известиях Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук» статья «К биографии, творениям и переписке И.И. Козлова», которая в том же году была переиздана отдельным оттиском. Кроме того, к творчеству И.И. Козлова в начале XX века обращались Н.М. Данилов, В.И. Маслов, Б.В. Нейман, Ю.И. Айхенвальд. Вспомнили о поэте и в периодике, например, Максим Леонов [10] писал о Козлове как об «одном из даровитых поэтов Пушкинской славной эпохи». Но подробнее остановиться необходимо на статье Ю.И. Айхенвальда [2], в которой дана прекрасная оценка Козлову, прежде всего, как человеку, что важно для выбора читателем своего нравственного ориентира: «Стихотворения Козлова, это поэзия доброго человека. Мировое солнце Добра часто превращается у него в тепло доброты. Он считает, что лучшее создание Бога – это муж праведный. У него есть какая-то милая наивность. Для него идеал – мудрец с младенческой душой, светлый Карамзин и ничего нет лучше его истории. Добрый человек, он встретил на своем пути искушение – перестать быть добрым, но преодолел его» [2]. Это высказывание во многом подытоживает всё то, что было сказано критикой XIX века, которая видела в личности Козлова не столько великого поэта, сколько человека, чья жизнь может служить примером для подражания, нравственным ориентиром. Такой аспект оценки также важен и для понимания феномена романтизма, в основе которого лежит идеал искренности поэзии, то есть её обусловленности реально жизненными ценностями.

Исследования советского периода можно условно разделить на три значительных

группы: популяризаторские публикации о жизни и творчестве И.И. Козлова; статьи об особенностях романтизма Козлова, его творческой манере; переводческой деятельности, рассматривавшие произведения Козлова в контексте международных литературных связей. Среди публикаций этих лет наиболее значительны исследования М.П. Алексеева, Ю.Д. Левина, Э.А. Веденяпиной, И.Р. Эйгес, Ц.С. Вольпе, Л.И. Никольской, Б.О. Кормана, А.М. Зверева, В.И. Сахарова, И.К. Полуяхтовой, Т.С. Царьковой. Э.А. Веденяпина, к примеру, в своей диссертации «Романтизм И.И. Козлова» (1972) отстаивает мнение о связи поэзии Козлова с действительностью и о мастерстве писателя-психолога, отражающего движение сложных чувств в душе человека, которое начинал осваивать русский романтизм: «Основной целью Козлова было воспроизведение движений души человека в разные моменты его жизни, передача отношения к действительности, воспринимаемой не столько рассудком, сколько чувством. Объект изображения Козлова – чувство, различные оттенки которого он мастерски передает в своих произведениях. В соответствии с этим его творчество должно быть названо психологическим» [4]. Об «элегическом психологизме» Козлова, подчёркивая личностное начало его лирики, пишет В.И. Сахаров, считая, что «элегическое воспоминание о собственной жизни становится центральным образом творчества поэта» [12].

Наиболее полное осмысление творческого пути Ивана Козлова, осуществлённое в художественно-документальном жанре, содержится в книге В.В. Афанасьева «Жизнь и лира» (1977) [3]. Автором использован весь доступный архивный материал (с привлечением фондов Козлова в РГАЛИ, РНБ), предпринята попытка воссоздания целостного образа поэта, складывающегося как из его лирики, так и из воспоминаний современников. Перед нами предстаёт вся жизнь поэта, и эта жизнь поучительная, яркая, мученическая в христианском смысле. На основании изложенного В.В. Афанасьевым можно гово-

речь о том, что романтизм явился для Козлова формой и способом выражения содержания русского национального бытия, которое требует не отторжения от действительности, не презрения к повседневности, но её принятия с последующим одухотворением.

Академик М.П. Алексеев [1], собирая и публикуя материалы о связях русской литературы с зарубежной, включает творчество Козлова в контекст мирового литературного процесса и определяет его роль как проводника западных литератур (особенно английской). Решение проблем, связанных с деятельностью Козлова-переводчика во многом обнаруживает вопросы влияния западной литературы на русский романтизм. В опубликованном в 1972 г. труде Сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского Дома «Ранние романтические веяния» в разделе «О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма», написанном Ю.Д. Левиным [11], важное место также уделяется трансляциям Козлова как индикатору концепции романтической эстетики перевода.

Интерес к Козлову-переводчику проявлялся и у западных историков литературы. В 1970 – 1980-е гг. за рубежом были опубликованы три монографии, посвященные творчеству И.И. Козлова. Канадский учёный Г. Баррат [14] в 1972 г. издал две книги о русском поэте на английском языке, причём одна из них посвящена оригинальной поэзии Козлова, вторая – его переводам из Дж. Г. Байрона. Монографии представляют собой беспрецедентный пример высочайшей оценки западными филологами значимости изучения переводного творчества Козлова в прояснении вопроса о взаимовлиянии литератур. В 1984 г. польским учёным Й. Малишевским была издана монография, посвящённая проблемам поэтики Козлова, в которой художественная позиция Козлова вписана в контекст европейского романтизма.

В 1997 году в Москве выходит учебное пособие «История русской литературы XIX века», автором которого является В.И. Кулешов. В данной работе привлекает внимание

раздел ««Байронический» романтизм», в котором значительное внимание уделено Козлову. Как и многие авторы до него, он говорит о сильном влиянии Байрона на Козлова, но в переводах поэта он видит мало внутренней энергии, полагая, что мощь бунтарской поэзии Байрона не подхватывалась Козловым, который лишь выделяет мотивы страдания, грусти и усиливает мотив упования на Провидение [8].

Современное литературоведение справедливо относит Козлова к числу тех поэтов, кто внёс наиболее значительный вклад в укрепление русско-английских литературных и историко-культурных связей XIX в., развитие поэтического перевода, в последнее время наметился заметный интерес именно к Козлову-переводчику. Так, в учебном пособии А.Н. Гиривенко «Из истории русского художественного перевода первой половины XIX в.» (2002), переводам Козлова посвящены два параграфа («И.И. Козлов – поклонник Байрона: перевод, разрушающий стиль» и «Секреты вокального перевода: песни Козлова»), где предлагается рассматривать переводческую деятельность автора с точки зрения её очевидного стилистического несоответствия со стилем оригиналов. В 2005 году выходит в свет учебник «История русской литературы XIX века» в 3-х частях под редакцией Е.Е. Дмитриевой, Л.А. Капитановой, В.И. Коровина, охватывающий период с начала и до конца столетия. Глава, посвящённая Ивану Козлову, помещена в разделе, освещающем 1840-1860 годы («От романтизма к реализму. Реализм»). В небольшой статье, отведённой поэту, не содержатся биографические сведения, о Козлове говорится преимущественно в сравнении с Байроном: «Подобно Байрону, Козлову свойственны вольнолюбивые мечтания, честь, благородство» [7]. Авторы учебника считают, что Козлову часто не доставало оригинальности, его поэтический словарь слишком традиционен, в нём повторяются привычные «поэтизмы» романтической поэзии. Лучшими произведениями поэта называют «Романс» («Есть

тихая роща у быстрых ключей...») (1823), «Венецианская ночь. Фантазия» (1825), «На погребение английского генерала сира Джона Мура» (1825), «Княгине З. А. Волконской» (1825), «Вечерний звон» (1828), «Плач Ярославны» (1825). А поэму Козлова «Чернец» (1825) ставят в один ряд с романтическими поэмами Пушкина и Лермонтова. Кулешов В.И. ранее также подчеркивал, что «поэма «Чернец» поставила в сознании современников его имя рядом с Пушкиным и Жуковским» [8].

В 2006 г. появилось диссертационное исследование В.Г. Мойсевича «И.И. Козлов – переводчик британских поэтов», в котором даётся систематизация переводов и комплексный сравнительный анализ, при этом вновь подчёркивается определяющее влияние байронизма на поэзию Козлова. В диссертации Т.А. Яшиной «Творчество Томаса Мура в контексте литературного развития в России 1820-1830 гг. XIX в.» (2007), отдельный раздел посвящён переводам Козлова из Т. Мура. В своей работе автор приходит к выводу, что переводы, выполненные Козловым, характеризуются точностью воссоздания песенной основы стиха, теплотой интонаций, внутренней воодушевленностью. По мнению Т.А. Яшиной, Козлов мастерски передавал в переводных стихах меланхолию романтического сознания. В 2007 году продолжает «английскую» тему диссертация А.А. Рябовой «Поэзия «озёрной школы» в контексте литературного развития в России XIX - начала XX века», в которой Ивану Козлову посвящён параграф «И.И.Козлов – переводчик произведений поэтов «озёрной школы»». В работе систематизирован и благодаря этому иначе интерпретирован материал о восприятии произведений В. Вордсворта, С.Т. Кольриджа и Р. Саути в творчестве В.А. Жуковского, И.И. Козлова, М.Ю. Лермонтова, Н.С. Гумилева, Г.В. Иванова. Впервые выявлен ряд значимых семантических, стилистических, экспрессивных и иных различий между оригинальными произведениями поэтов «озёрной школы» и их русскими поэтическими

переводами. Необходимо отметить, что поэзия «озёрной школы» наиболее близка духовному миру Козлова. Так, С.Т. Кольридж говорил о «первичном» воображении (копировании на основе восприятия акта творения в собственное «я») и о «вторичном» воображении (собственно творчестве), которое предполагает синтез воспринимаемого в соответствии с идеалом художника. Это исследование являет определённое приращение научного знания в сравнительное литературоведение, в изучение международных связей русской литературы.

Тему переводческой деятельности продолжает Е.В. Комольцева в своей диссертации «Произведения Томаса Кэмпбелла в восприятии и осмыслении русских поэтов, переводчиков и литературных критиков XIX - начала XX века». Ивану Козлову посвящён параграф под названием «Художественное своеобразие стихотворения И.И. Козлова «Сон ратника» как вольной интерпретации «The Soldier's Dream»». Автор работы указывает на Козлова как на одного из первых русских поэтов, открывших читателю творчество Томаса Кэмпбелла, хотя переводы поэта и носили достаточно вольный характер. Диссертация Ю.А. Тихомировой «Жанровые разновидности романтического перевода: на материале переводов И.И. Козлова из английских поэтов» (2008) посвящена реконструкции целостной картины системы функционирования жанровых разновидностей перевода одного автора в культурном пространстве романтизма. Продолжает тему переводов с английского языка диссертация С.В. Бобылевой «Творчество И.И. Козлова в контексте русско-английских литературных связей» (2008), в которой целью исследования является анализ художественного наследия Козлова в контексте русско-английских литературных связей XIX в., выявление переключек творчества русского писателя с английской поэзией и характерными тенденциями литературного развития в Англии, восприятие и отражение в его произведениях образов английского мира.

В 2010 году в Томске появилась работа М.В. Дубенко «Поэзия В. Скотта в русской рецепции», в которой Ивану Козлову посвящён отдельный параграф «И.И. Козлов - переводчик поэзии В. Скотта», в котором о поэте говорится как о переводчике, который продолжает традицию переводческой школы В.А. Жуковского, и в своих «вокальных» переводах актуализирует лирическую составляющую поэтических сочинений В. Скотта. Обращение к Вальтеру Скотту, скорее всего, было связано с духовно-нравственными установками Козлова, который старался выбирать для перевода поэтов, чье творчество несло нравственный посыл. Авторы работ о Козлове-переводчике, как правило, делают выводы не только об оригинальности творчества Козлова, но и о самобытности русского романтизма, который смог «чужое» сделать «своим» на основании важности для личности русских писателей своей национально-культурной ценностной парадигмы. Переводы поэта являются квинтэссенцией православного мировоззрения самого Козлова, хоть и сохраняют при этом семантическую связь с первоисточником.

В последние 15 лет появились и исследования, напрямую связанные изучением религиозности Козлова и духовных основ русского романтизма. В 1996 году М.М. Дунаев включает Козлова в свой труд «Православие и русская литература», статья небольшая, без подробной биографии и анализа творчества поэта, акцент сделан на стихотворении «Молитва» и на том, что в произведениях «ощущается именно православное мироощущение, ошибиться в котором невозможно» [13]. Среди научных работ, посвящённых Козлову, хочется отметить труд А.В. Пятаевой «Художественное своеобразие поэзии Ивана Козлова» (2007). В исследовании речь идёт о том, что поэзия Козлова при безусловной установке на психологизм органично вписывается в поэтическое любомудрие романтической эпохи, что подтверждается наличием сквозных тем, идей и мотивов религиозно-философского плана. Идеино-ху-

дожественное содержание и проблематика поэзии Козлова рассматривается в контексте теории и практики отечественного романтизма. А.В. Пятаева делает вывод о том, что в переводческой деятельности Козлов придерживался принципа «погружения в текст» и производил отбор материала, исходя из религиозно-философской направленности оригинала и возможности его «музыкального оформления», но при всём пиетете к творчеству Байрона Козлов преодолевает индивидуализм и негативизм байронизма. Апологии страстей в романтизме байронического типа у Козлова противостоит идея духовной брани со страстями.

В 2010 году вышла и работа Н.П. Жилиной «Концепция личности в русской литературе первой трети XIX века в свете христианской аксиологии». О Козлове говорится в следующих параграфах: «Злодеяние и прощение в аксиологии главных героев. И.И. Козлов «Чернец», П. Иноземцов «Ссылный», А.С. Пушкин. «Полтава», «Любовь как высшая ценность в мировосприятии персонажей. А.С. Пушкин «Бахчисарайский фонтан», «Полтава», Е.А. Баратынский. «Эда», «Цыганка», И.И. Козлов «Безумная», «Женский идеал: вечные ценности в изменяющемся мире. К.Ф. Рылеев «Наталья Долгорукова», И.И. Козлов «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая». Н.П. Жилина ставит Козлова в один ряд с Е. Баратынским, Н. Бестужевым, Ф. Глинкой, В. Кюхельбекером и рассматривает творчество поэтов через религиозный контекст. Влияние Байрона, по мнению Н.П. Жилиной, не носило тотального характера, она выявляет существенное и принципиальное противостояние авторов идейным установкам английского поэта, главной из которых является богоборчество, в то время как художественный мир русской романтической поэмы строится на противоположных основаниях [6].

Одной из последних работ о Козлове является статья монаха Лазаря (В.В. Афанасьева) «Жизнь и лира. Иван Иванович Козлов (1739-1840) в среде литераторов эпохи Жу-

ковского-Пушкина» в Русском литературоведческом альманахе: Сборник статей к юбилею В.Н. Аношкиной (Касаткиной) (2012). В статье говорится о значительной роли Козлова в литературном процессе и в жизни современного ему общества. При широкой «европейской» образованности Иван Козлов был «духовно зрелым, живущим церковной жизнью христианином» [9], что привлекало в его дом практически всех известных нам ныне поэтов, издателей, художников, композиторов, музыкантов, певцов, представителей высшей аристократии, приезжих знаменитостей, что, по мнению монаха Лазаря, говорит о важной роли поэта в формировании нравственного идеала своего поколения.

В современном литературоведении Иван Козлов воспринимается в значительной степени как переводчик и русский байронист, который хотя и «разрушает» стиль переводимых авторов, но этим «разрушением» создаёт свой особый мир, отвечающий духовному устройению русского человека первой трети XIX века. И верным является высказывание А. Григорьева, который считал, что заслуга Козлова заключается «в оригинальном освоении чужого», а его духовный мир заслуживает пристального внимания.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи (XVIII век - первая половина XIX века) АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; серия «Литературное наследство». – Т. 91. – М.: Наука, 1982. – 863 с.

2. Айхенвальд Ю.И. И.И. Козлов // История русской литературы XIX века: под ред. Овсяннико-Куликовского. – М., 1908. – С. 156–163.
3. Афанасьев В.В. Жизнь и лира: художественно-документальная книга о поэте Иване Козлове. – М., 1977. – 192 с.
4. Веденяпина Э.А. Романтизм И.И. Козлова: Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1972. – 21 с.
5. Дунаев, М.М. Православие и русская литература: В 6 т. Т. 1. – М.: Христианская литература, 1996. – С. 155
6. Жилина Н.П. Концепция личности в русской литературе первой трети XIX века в свете христианской аксиологии. – Изд-во РГУ им. И.Канта, 2010г. – 240 с.
7. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века: Учебное пособие. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – С. 624.
8. Лазарь, монах (В.В. Афанасьев) «Жизнь и лира. Иван Иванович Козлов (1739-1840) в среде литераторов эпохи Жуковского-Пушкина» // Русский литературоведческий альманах: Сборник статей к юбилею В.Н. Аношкиной (Касаткиной). Выпуск второй. – М.: МГОУ, 2011. – 150с.
8. Леонов Макс. Поэт-слепец. / К 75-летию со дня смерти И. Козлова // «Северное утро», №24, пятница, 30 января 1915 г., Архангельск.
9. Левин Ю.Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. – Л.: Наука, 1972. – С. 222 –288.
10. Сахаров В.И. «Под сенью дружных муз...»: о русских писателях-романтиках. – М.: Худ. литература, 1984. – 295 с.
11. Пятаева А.В. Художественное своеобразие поэзии Ивана Козлова: дисс ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. – 248 с.
12. История русской литературы XIX века в 3-х чч. Под ред. Е.Е. Дмитриевой, Л.А. Капитановой, В.И.Коровина. – М., 2005. – С. 27.
14. Barrat G.R.V. Ivan Kozlov: A Study and a Setting. – Toronto, 1972. – С.239.

УДК 7.036.45:821.161.1–3«19»

**Даниленко О.Д.**

*Московский государственный областной университет*

**СОЦИАЛЬНЫЕ И ФИЛОСОФСКИЕ СИМВОЛЫ  
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЁННЫЕ»**

**O. Danilenko**

*Moscow State Regional University*

**SOCIAL AND PHILOSOPHICAL SYMBOLS IN F. DOSTOEVSKY'S NOVEL  
«HUMILIATED AND INSULTED»**

*Аннотация:* В статье рассматриваются различные категории символов в романе «Униженные и оскорблённые». Символика православной веры, символ солнца, символическая антитеза город – деревня, болезненные состояния героев представлены как символы-лейтмотивы всего творчества Достоевского, направленные на раскрытие социальных, философских, духовных и нравственных проблем, поставленных в «переходном» произведении автора.

*Ключевые слова:* символика; символика солнца; символический эпизод; пространственные символы; церковная символика; символика болезненных состояний героев.

*Abstract.* In article, various categories of symbols in the novel “Humiliated and insulted” are analyzed. The symbolics of orthodox belief, a sun symbol, a symbolical antithesis city–village, painful conditions of characters are presented as symbols keynotes of all creativity of Dostoevsky, directed at disclosure of the social, philosophical, spiritual and moral problems put in “transitional” work of the author.

*Key words:* symbolics; sun symbolics; symbolical episode; spatial symbols; church symbolics; symbolics of painful conditions of characters.

Символический пласт в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорблённые» освящён не достаточно полно, данный вопрос требует более глубокого изучения в связи с «переходным» характером произведения, которое стало неким эскизным вариантом зрелых романов писателя. Необходимо отметить, что в «Униженных и оскорблённых» можно выделить такие категории символов, которые нашли своё место в поздних романах Достоевского: символы православной веры; символика солнца; символическая антитеза город – деревня; состояния болезни героев и т. д.

В связи с этим в данной статье выделены в тексте романа «Униженные и оскорблённые» наиболее значимые категории символов и проанализирован их семантический ряд.

А.Ф. Лосев полагал, что многозначные и глубокие по своему содержанию символические образы пронизывают всё творчество Достоевского, и в частности роман «Униженные и оскорблённые». Одним из наиболее значимых, по его мнению, является *символ косых лучей заходящего солнца*, который фигурирует в произведениях писателя неоднократно и становится своего рода символическим лейтмотивом в прозе Достоевского. Лосев отмечает, что в процессе прочтения символа невозможно прийти к однозначной его трактовке, поскольку один и тот же символический образ в разных контекстных ситуациях способен вбирать в себя кардинально противоположные значения. Так и образ косых лучей заходящего солн-

ца не однозначен и противоречив. «С одной стороны, это символ щемящей тоски, наступающего конца и кончины, невозвратимой силы и молодости, погибших надежд и бесплодных упрёков, всегда таящий, однако, в себе нечто сладостное, красиво-грустное и задумчиво-скорбное. С другой стороны, однако, этот символ Достоевского указывает на светлое и возвышенное среди этих болот, грязи, вечно морозящего неба, злого и упрямого, сердитого города» [4, с. 180].

В романе «Униженные и оскорблённые» символ *косых лучей заходящего солнца* встречается несколько раз и каждым своим появлением предваряет важнейшие, переломные события в жизни героев. Роман начинается с описания Иваном Петровичем мартовского солнца в Петербурге, вселяющего силу и надежду на лучшее. Рассказчик отмечает его целительное воздействие на душевное и психологическое состояние человека. «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат <...> Вся улица вдруг блеснёт, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг за сверкают. Серые, жёлтые и грязно-зелёные цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнёт тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» [3, с. 169]. Но вскоре «солнечный луч потух; мороз крепчал и начинал пощипывать за нос; сумерки густели; газ блеснул из магазинов и лавок» [3, с. 170]. Мало-помалу на город опустился вечер, померк солнечный луч, и наш герой возвратился в привычный для него водоворот повседневных забот. Однако его не покидает тревожное предчувствие чего-то значительного. И таким переломным событием в жизни героя становится судьбоносная встреча с Иеремией Смитом.

Однако знакомство Ивана Петровича со Смитом продлилось не долго, оборвавшись внезапной смертью таинственного старика, судьбой которого искренне заинтересовался рассказчик. И здесь важно вспомнить *эпизод*

*двух смертей*, насыщенный символическим подтекстом. Старик умирает под забором дома сразу после того, как околела его собака Азорка. Р.Г. Назиров отмечает, что «смысл этой метафоры очень жесток: собачья старость, собачья смерть» [5, с. 23]. И, тем не менее, несмотря на пугающее своей бесцельностью существование, образ старика Смита прочно вошёл в судьбу Ивана Петровича и стал для семьи Ихменевых своеобразным, поучительным примером, знаком непримиримости, неспособности к прощению и единению с близкими людьми.

О трагических событиях жизни Смита рассказчик узнаёт от его внучки Нелли, знакомство с которой также предвосхищается иллюстрацией солнечного луча, ворвавшегося в скромную обитель Ивана Петровича. «Погода была ненастная и холодная; шёл мокрый снег, пополам с дождём. Только к вечеру, на одно мгновение, проглянуло солнце и какой-то заблудший луч, верно из любопытства, заглянул в мою комнату» [3, с. 207]. Вслед за солнечным гостем квартиру рассказчика посещает внучка Смита, впоследствии разделившая его существование и как луч солнца осветившая дорогу к примирению в семье Ихменевых.

Героиня вошла в жизнь Ивана Петровича, сопровождаемая светом, солнечными лучами озарила бытие людей, приютивших её, и доживала последние дни, следя за движением заходящего солнца. Закат солнца в данном случае, символизирующий кончину, в равной мере относится как к жизни самой Елены, предупреждая о её смерти, так и к любящим её людям, для которых кончина Нелли сопоставима с закатом чрезвычайно важного этапа их бытия.

Однако пронзительность символа *косых лучей заходящего солнца* не была бы столь явственно ощутима вне оппозиции с другим не менее значимым символом, каковым является образ *Петербурга*. «Достоевский прежде всего противопоставляет эти косые лучи заходящего солнца мрачному и злему виду старого Петербурга, который всегда переживал-

ся Достоевским как некий призрак и мутное наваждение» [4, с. 180]. Контраст «усиливает» обычную обстановку жизни угрюмого города, вселяющего тревогу в сердца героев, судьбы которых и без того наполнены бесконечной чередой страданий, потерь и бедствий. Метущееся душевное состояние действующих лиц романа ещё более обостряется на фоне дисгармоничного пространства Петербурга со всеми его грязными домами, сырыми и тесными комнатами-углами, напоминающими погреб, гробы, сундуки, отнимающего последнюю надежду на счастливое будущее, а вместе с тем нравственное и физическое здоровье героев. «Дом обрисовывается, как обособленный мирок, живущий своей таинственной жизнью, влияющий так или иначе на судьбу своего обитателя». [1, с. 37] Закопчённые и неуютные каморки, туманные улицы, низко нависающее и давящее небо – все это неприменные атрибуты Петербурга – символа изолированности человеческого существования, утраты личностной связи героев, болезненно-го одиночества.

Описывая петербургскую жизнь своих героев, Достоевский всякий раз посредством воспоминания отсылает их в «милое детство», и тем самым противопоставляет город-«призрак, порождённый человеком в его отщепенстве и скитальчестве», деревне, изображая персонажей в тот период времени, когда «на небе было такое ясное, такое непетербургское солнце», когда «кругом были поля и леса, а не грома мёртвых камней» [3, с. 178; 2, с. 27; 3, с. 178]. В дни юности, проведённые на природе, ничто не сдерживало душевных порывов героев. Леса, поля, парки, деревенский воздух – все эти компоненты счастливой жизни, по мнению Достоевского, делали мир героев объёмным, а существование осмысленным и целенаправленным. «Вот почему, как правило, положительные герои Достоевского, цельные натуры, обретают душевное равновесие на природе, в деревенском уединении, где в отношениях людей, по мнению писателя, гораздо больше “нормы”, здоровья» [6, с. 101].

Помимо пространственных символов, раскрывающих социальные и философские проблемы в романе «Униженные и оскорблённые», не последнюю роль играют символы, а точнее, группа символов, глубоко характеризующая историю нравственного падения действующих лиц романа. К таким символам необходимо отнести физические недомогания и болезненные состояния персонажей, церковную символику, бытоописательные элементы романа.

В «Униженных и оскорблённых» в целом создаётся весьма нездоровая атмосфера – по ходу движения сюжета болезнь настигает почти всех главных героев. Центральное действующее лицо, рассказчик Иван Петрович, пишет свой роман, находясь в больнице в ожидании собственной смерти; Наташа, оставляя родительский дом, замечает: «Я... нездорова»; сирота Нелли, ищущая приюта у Ивана Петровича, неоднократно пугает молодого писателя приступами эпилепсии; наконец, Николай Сергеевич Ихменев, в продолжении всего романа неоднократно испытывает сильнейшее недомогание, а в день примирения с Наташей «Николай Сергеевич был очень расстроен и болен и полулежал, протянувшись в своём покойном кресле, бледный и изнеможённый, с головой, обвязанной платком» [3, с. 194; 3, с. 407].

Рассматривая каждый случай в отдельности, приходим к пониманию того, что нездоровье персонажей в романе – это всегда физическое проявление душевного опустошения, преддверие или, напротив, следствие духовного падения. Не случайно, что роман начинается с описания кончины Смита, умирающего на руках у Ивана Петровича. Здесь смерть является не только фактом физической немощи старого человека, но прежде всего метафорическим образом душевной чёрствости, и глубже – духовного разложения героя, не сумевшего простить умирающую дочь и таким образом утратившего смысл существования. Доживая свои последние дни в полном одиночестве, забытому и никому не нужному старику остаётся

лишь одно – уйти из жизни вслед за своей душой, уже давно погибшей. Однако получается, что память окончила путь. Память о Смите не растворяется окончательно в небытии, благодаря его внучке Нелли, которая воочию наблюдала всю жестокость поступка деда по отношению к её матери. И этот наглядный пример чёрствости и непримиримости заронил в душу Елены зёрна гордости и презрения ко всем обидчикам и недоброжелателям и породил разрушительную философию, культивирующую обиду как некий оправдательный повод протеста к жестокому миру. Однако жизнь вопреки, а не в согласии с самой собой и окружающей действительностью, отравила все лучшее в душе героини низменными чувствами и помыслами, истощила её физические силы, а затем её существование и вовсе прекратилось, лишённое какого бы то ни было смысла.

Вслед за смертью маленькой сироты приходит ожидание кончины Ивана Петровича, который записывает роковые события своей жизни, находясь в больнице и доживая там свои последние дни. Смертельная болезнь рассказчика вполне обоснована – Иван Петрович, принеся в жертву судьбу Нелли ради счастья семьи Ихменевых, более не имеет права на жизнь. Искренно любящий Наташу и мечтающий облегчить её участь, рассказчик не находит никакого иного способа смягчить сердце её обиженного отца, как только поведать с помощью Елены о похожей истории её проклятой и непрощённой матери. Однако поглощенный воссоединением близких людей, Иван Петрович, кажется, вовсе не заботится о хрупком, надломленном душевном и физическом состоянии Нелли, которое ещё более усугубляется после болезненных воспоминаний. Таким образом, судьба маленькой героини становится своего рода жертвой, принесённой Иваном Петровичем ради восстановления утраченной гармонии семейных взаимоотношений. Но цена оказалась слишком высокой, и поэтому смерть рассказчика явилась своего рода расплатой за невольно отобранную жизнь.

В свою очередь Николай Сергеевич Ихменев, вычеркнув единственную дочь из жизни, во всё время разлуки с ней находится в болезненном состоянии. Обида и разочарование не дают покоя старику, а более всего гордость, мешающая сделать шаг к примирению. В данном случае необходимо обратить внимание на два вещественных символа в романе, раскрывающих сложное состояние уязвлённой гордости в связи с нереализованным чувством любви. Речь идёт прежде всего об эпизоде с медальоном и разбитой чашкой. Первый символ связан с историей Николая Ихменева и обращает внимание на мучительную, скрываемую от посторонних, а в какой-то степени и от самого себя любовь к дочери, которую тот не имел возможности выразить и прятал за воспоминаниями о прежней жизни, в которой видел единственную отраду. Именно поэтому эффект от внезапно обнаруженного медальона смутил героя и «безумная ярость сверкнула в глазах его. Он схватил медальон, с силою бросил его на пол и с бешенством начал топтать ногою» [3, с. 223]. Униженный Ихменев, стыдясь своего чувства и досадуя на случайное разоблачение сокровенных переживаний, разжигает в себе обиду больше прежнего, оправдывая свое эмоциональное состояние недостойным поступком Наташи. Но, как видно из текста произведения, экспрессивное поведение старика лишь внешняя реакция на непредвиденное обстоятельство, разрушившее тайну и позволившее постороннему наблюдателю вторгнуться на территорию личного, бережно охраняемого пространства героя.

Другой главной героине романа, Нелли, также непросто объявить своё зарождающееся чувство любви к молодому писателю. Бесконечные разговоры Ивана Петровича о Наташе, походы к ней и неумение угадать страданий Нелли ранят душу юной героини и вызывают в ней противоречивые, подчас импульсивные эмоции, провоцирующие на не вполне адекватное поведение. Ласковое и проникновенное настроение Елены нередко сменяется внезапной замкнутостью, утрю-

мостью и даже ожесточением по отношению к рассказчику, когда в беседах снова и снова появляется навязчивое упоминание о его любимой Наташе. Оскорбленная невнимательностью Ивана Петровича, Нелли не выносит его заботы о себе, как о ребёнке, как о человеке, который нуждается в помощи. В отчаянии растравляет она свою душу, но, не справившись с мощью душевного гнёта, в неистовстве разбивает чашку, освобождая себя тем самым от мучающих переживаний, и этим действием обнажает драму непонятой и невольно отвергнутой любви. Но на этом Нелли не останавливается. Целый день героиня просит милостыню на улицах Петербурга, чтобы купить новую чашку, похожую на ту, что она давеча разбила. Однако, застигнутая врасплох Иваном Петровичем Елена нечаянно роняет приобретённый предмет на мостовую.

Дважды разбитая чашка в романе – многозначный символ. Если в первом эпизоде чашка становится символом незамеченной первой и, как оказалось, последней любви Елены, то во втором она вбирает в себя, очевидно, иное значение, связанное со стыдом героини, вызванным осознанием несправедливого отношения к близкому человеку, устроившему её судьбу. Эпизод со второй чашкой как бы говорит о разбитой или, другими словами, побеждённой гордости Нелли в отношениях с Иваном Петровичем.

Интересно отметить, что ещё одним проявлением физического недомогания персонажей, поддавшихся влиянию низменных эмоций и отдалившихся от нравственного идеала в «Униженных и оскорблённых», непременно становится приступ удушья. Связано это, как нам кажется, с духовным омертвлением персонажей, греховными помыслами, действиями, чувствами. Например, Николай Ихменев, глубоко обиженный на дочь и находящийся в состоянии нервного срыва, выкрикивает в её сторону проклятия «задушаемым голосом» [3, с. 224].

Покидая родительский дом, Наташа шепчет Ивану Петровичу: «Душно! <...> сердце

теснит... душно!» [3, с. 195]. Из контекста жалобы очевидно, что героиня испытывает душевное недомогание, её терзает мука жестокого выбора между родителями и любимым Алёшей, который, как подчёркивает Достоевский, «сделался идолом в доме Ихменевых» [3, с. 183], а более всего для самой Наташи. Поклоняясь идолу страсти и принося ему в жертву всё самое лучшее, героиня порывает связь с миром, где главенствуют духовные ценности, и обрекает себя на тяжёлые испытания и душевную смуту. Это обстоятельство в жизни Наташи, её уход из родительского дома под «звук колокола, призывавшего к вечерне» [3, с. 194], становится здесь символом погребения прежней жизни и возвещения нового этапа переоценки духовных ориентиров. Мир героини вынужденно сужается до пределов небольшой квартиры, ставшей не только пристанищем отвергнутых любовников, но и в некотором роде убежищем, скрывающем героиню как от проблем большой жизни, так и от обмана и невольного предательства Алёши Валковского, который, возвращаясь однажды к Наташе после очередной лжи, находит свою любимую «в углу, между шкафом и окном. Она стояла там как будто спрятавшись, ни жива, ни мертва» [3, с. 234]. Угол в данном случае представляет собой не столько пространственный символ, сколько философско-психологический, помогающий понять чувства героини и одновременно с этим выразить отношение писателя к жизни. Осознающая ненормальность союза с Алёшей, Наташа тем не менее находится под властью страстной любви и не решается освободиться из плена чувств, загоняя себя тем самым в угол отношениями, лишёнными духовной наполненности.

Завершая анализ наиболее значимого ряда символов в романе «Униженные и оскорблённые», необходимо отметить, что, благодаря использованию уже существующей и разработке авторской символики, Достоевский в своём «переходном» произведении сумел сделать акцент на вопросах духовного

совершенствования героев. Поэтапный анализ эволюции важнейших проблем в романе «Униженные и оскорблённые» посредством художественной символики вывел творчество Достоевского на более высокий уровень философского осмысления глубинных проблем современной ему действительности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. – Петербург: Изд-во Брокгауз – Ефрон, 1923. – 108 с.
2. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. – М.: Захаров, 2001. – 174 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. – Л.: Наука, 1972. – 544 с.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд. Испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
5. Назиров Р.Г. Трагедийное начало в романе Достоевского «Униженные и оскорблённые»// Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 21 – 36.
6. Семенищенкова Л.Л. «Роман Ф.М. Достоевского “Униженные и оскорблённые”»: проблематика и особенности реализма»: Дисс. ... канд. филол. наук. – Орёл, 1984. – 195 с.

УДК 32:93/94

**Рюкина А.А.**

*Московский государственный областной гуманитарный институт*

**ПОЭТИКА С. ШАРШУНА  
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**A. Ryukina**

*Moscow State Regional Institute of Humanities*

**S. SHARSHUNA'S POETICS IN THE CONTEXT OF ART SEARCHES  
OF THE SILVER AGE**

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению творчества представителя «незамеченного поколения» в контексте русской литературы XX века. Автор стремится проследить характер и степень влияния эстетики Серебряного века на поэтику С. Шаршуна. Личностное самовыражение в кризисную, порубежную эпоху как цель их творчества является отправной точкой исследования. В результате проведенного анализа автор приходит к заключению, что значительное воздействие модернистских тенденций начала XX века испытали образная структура и жанровая природа творчества С. Шаршуна.

*Ключевые слова:* русское зарубежье, «незамеченное поколение», Серебряный век, футуризм, ассоциативная природа образа, листовка.

*Abstract.* The article is devoted to the creativity of the representative of “unnoticed generation” in the context of the Russian literature of the 20th century. The author aspires to trace the character and degree of influence of an aesthetics of the Silver age on S. Sharshuna's poetics. Personal self-expression in crisis, borderline epoch as the purpose of their creativity is the research starting point. As a result of the carried analysis the author comes to conclusion that modernist trends of the beginning of the 20th century considerably affected the figurative structure and the genre nature of creativity of S. Sharshuna.

*Key words:* Russian abroad, «unnoticed generation», Silver age, futurism, the associative nature of an image, a leaflet.

Общий интерес литературной науки к творческому наследию Русского зарубежья, который проявился в начале 1990-х годов, не ослабевает и на современном этапе. На сегодняшний день отечественное литературоведение находится в порубежном состоянии между стадиями накопления информации и аналитического осмысления литературного процесса зарубежья. Однако в настоящее время в современном литературоведении наблюдается некоторая смена углов зрения на обозначенную проблему. Вопрос, который послужил заглавием проходившего в Лозанне в 1978 году международного симпозиума о двух ветвях русской литературы XX века, потерял актуальность у литературоведов XXI века, и ныне слияние двух потоков русской литературы – «одно из завоеваний нового мышления» [1]. На современном этапе перед отечественной наукой встала более сложная задача – создать обновленную концепцию русской литературы XX века, в которой литература Русского зарубежья займет своё место. Всё более актуальным становится не просто собирание и анализ литературного наследия эмиграции, а определение места творчества «потерянного поколения» в переходном для русской литературы в XX веке этапе ухода от традиций русской классики к бесконечным экспериментам авангардных течений и направлений,

которые продолжают и на современном этапе. В этом отношении при взгляде на литературное наследие Русского зарубежья на первый план выходит творчество «младшего поколения» первой волны эмиграции. Складывавшаяся на протяжении 1920–30-х гг. парижская школа молодых прозаиков (Б.Ю. Поплавский, Г. Газданов, Ю. Фельзен, С. Шаршун и др.) представляла собой смешение традиций, с одной стороны, русской классической литературы, где бесспорными приоритетом пользовались М.Ю. Лермонтов, Ф.М. Достоевский, с другой стороны, последних веяний западноевропейской литературы, особенно французской, воспринятой преимущественно через М. Пруста, Д. Джойса. На фоне общего рассмотрения особенностей творчества младоэмигрантов заметен поликультурный взгляд на обозначенный объект исследования уже в мемуарно-исследовательских книгах В.С. Варшавского «Незамеченное поколение», В.С. Яновского «Поля Елисейские: Книга памяти», Ю. Терапиано «Встречи», а также в уже ставших классическими исследованиях литературы «первой волны» русской эмиграции Г.П. Струве «Русская литература в изгнании» и Н.П. Полторацкого «Русская литература в эмиграции». Современные исследователи в своих работах рассуждают также о проблемах взаимодействия двух литератур – диаспоры и метрополии, – прослеживают разные языковые, литературные и религиозные традиции в культуре Русского зарубежья. [2] Монография Е.В. Тихомировой «Проза русского зарубежья и России в ситуации постмодерна» посвящена размышлениям о порубежном состоянии литературы эмиграции. В настоящий момент в литературной науке «предпринята попытка целостного изложения материала в его соотношенности с процессами, происходившими в литературе метрополии» [6], в том числе в начале XX века.

Один из общекультурных процессов рубежа XIX–XX веков, связанный с началом эпохи бурных стилевых поисков как в русской,

так и в мировой литературе, в России привёл к рождению культурного феномена Серебряного века. Во главу угла всех поисков модернизм поставил неограниченное проявление творческой индивидуальности и оригинальности авторов, что является отличительной чертой литературы младоэмигрантов и творческой манеры С. Шаршуна, в частности. Новизна нашего исследования заключается в том, что нами предпринята попытка реабилитировать творчество «младшего поколения» на примере наследия Сергея Шаршуна (1888–1975). Дело в том, что в свете последних тенденций наблюдается рассмотрение поэтики «литературной молодёжи» вслед за Л. Ливаком [18] в контексте модернистских западноевропейских течений. Поэтому культурные истоки Серебряного века как источник творчества младоэмигрантов часто уходят на второй план. Хотя с ними представители «молодой эмигрантской литературы», кто-то в большей степени, кто-то в меньшей, но соприкоснулся на родине до вынужденной эмиграции во Францию.

По мнению А.Н. Николюкина, «лицо эмигрантской литературы определяла преемственность, органическая связь с литературой Серебряного века» [9, с. 14]. Действительно, стремление литераторов эмиграции к поиску новых форм художественной выразительности являлось продолжением литературного спора с традицией, который был начат в эпоху Серебряного века.

С. Шаршун – представитель искусства Русского зарубежья первой волны. Родившись в России (в городе Бугуруслане), он приезжает в Париж в 1912 году учиться в Академии «La Palette». После демобилизации из русского экспедиционного корпуса в 1920-ом г. вновь возвращается на Монпарнас. Знакомство с Т. Тцара и Ф. Пикабия вводит его в круг дадаистов. Шаршун также приобщается к жизни «Русского Монпарнаса», участвуя в деятельности группы «Через» и литературно-художественного объединения «Палата поэтов». Его картины в 1920–1930-х годах часто выставлялись в Париже. С 1930-х годов начи-

нается активное сотрудничество Шаршуна с эмигрантскими литературными изданиями «Числа», «Меч», «Круг» и др.

Отличительная черта его творческой манеры – готовность к самым невероятным эстетическим экспериментам – сформировалась именно в период его знакомства с русским искусством начала XX века. Ещё до эмиграции, в конце 1900-х годов, он успел приобщиться к московскому авангарду. В российской столице, которая в то время была широко открыта пришедшим с Запада направлениям в литературе и искусстве, происходит его знакомство с Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионовым, А.Е. Кручёных, О.В. Розановой и др. Став эмигрантом и являясь активным участником всех манифестаций дадаистов (именно как представитель дадаизма он упоминается в редких, дошедших до нас, отзывах о его творчестве), С. Шаршун не расстаётся с мыслью о поиске точек соприкосновения западного дадаизма и русского авангарда. По мнению Р. Герра, «в сущности, дадаизм его уводит на десять лет назад, в Россию, покинутую им за 5 лет до революции» [2, с. 144].

Многогранность таланта С. Шаршуна, который соединял в себе и поэта, и писателя, и художника, и критика, а также его постоянный поиск новых, самых неожиданных форм для личностного самовыражения в творчестве закономерно объясняют его сближение с дадаистами, которые в свою очередь продолжали дело, начатое футуристами. Однако уже тогда С. Шаршун был чужд антихудожественных принципов и тотального нигилизма Т. Тцара, П. Элюара, Ф. Супо. С. Шаршун своей «настойной книгой» считал «историю мировой литературы» [17]. Являясь постоянным участником выставок, вечеров и других коллективных акций, которым дадаисты уделяли большое внимание, в 1921 и 1923 гг. С. Шаршун совместно с И.М. Зданевичем устраивает собственные вечера в духе кабаре «Вольтер». К всевозможным манифестам-листовкам скандального содержания, также являвшимся неотъемлемой частью эстетики дадаистов, С. Шаршун имел непосредственное отношение.

Именно в качестве создателя листовок в настоящее время наиболее известен С. Шаршун-дадаист в собственно литературном отношении. Однако частым героем шаршунских листовок является природа, что, по замечанию А. Морар, не соответствует поэтике дадаистов и «скорее связывается с романтизмом и с символизмом, против которых выступали представители авангарда начала XX века» [8, с. 240]. Отношение С. Шаршуна к дадаистам прослеживается, главным образом, на уровне художественно-оформительской, а также публично-агитационной деятельности, что находит отражение в его листовках также лишь на уровне визуального восприятия. В целом дадаизм С. Шаршуна на содержательном уровне не утверждал установки на иррациональный протест против традиции. Он ищет новые образы, создаёт алогичные ассоциативные ряды, объединяя разнородные понятия, явления и предметы, но за всем этим нагромождением образов стоит единственно важная цель – «вывести на чистую воду, разгрызть орешек, разобраться в сущности одного человека – что такое он есть» [5, с. 127]. Вот это целое личности принципиально отличает творческую стратегию С. Шаршуна от его первоначальных соратников-дадаистов, для которых вслед за футуристами торжество принципа «сделанности», динамика форм и «одержимость веществом» должны были вытеснить из искусства отживший, по мнению кубофутуристов, психологизм.

Истоки творчества С. Шаршуна, а именно футуристические идеи в своём крайнем кубофутуристическом проявлении, находят продолжение в творческой концепции С. Шаршуна только на уровне структурной организации его листовок, да и то только на начальном этапе. Например, в листовке «Накинув плащ» (1924) наблюдается футуристическая визуальная игра с текстом произведения, которая у С. Шаршуна проявляется в сочетании разных типов шрифтов, комбинации различных способов размещения слов на листе, расположении текста на

полосе печати. Здесь же мы находим прямую отсылку к деятельности футуристов послереволюционного периода, связанного с организацией воображаемого Правительства земного шара: «Перевоз зафрахтован земношарневым правительством в распоряжении VENUS INTERNATIONAL» [14, с. 392]. В целом стоит отметить, что сама идея создания своеобразных книг-листовок, напечатанных самиздатским способом, принадлежит также футуристам. Однако вскоре С. Шаршун отходит от визуализации текста, являющейся неотъемлемой частью поэтики футуристического самиздата.

Таким образом, мы видим, что в творчестве С. Шаршуна органично соединилось футуристическое экспериментаторство и опора на традиции. В этом смысле искания С. Шаршуна близки творческой концепции представителей группы умеренного футуризма «Центрифуга», с представителем которой он лично неоднократно встречался в ходе своей поездки в Берлин: «Я знавал Пастернака в 1922–23 годах в Берлине» [5, с. 135]. Возможно, эти встречи были случайно подаренными местом, но не временем. Пути развития обоих литераторов на начальном этапе обнаруживает определённые общие закономерности, что не могло не отразиться на их творчестве.

Несмотря на официальную принадлежность к таким радикальным авангардным направлениям, как к футуризму раннего Б.Л. Пастернака и к дадаизму раннего С. Шаршуна, выходом за пределы установок традиционного искусства в своём творчестве они обязаны символизму, под впечатлением которого оба находились в молодости. Как признавался Б.Л. Пастернак в автобиографическом очерке «Люди и положения», «гимназистом третьего и четвёртого класса» он «был отравлен новейшей литературой, бредил Андреем Белым, Гамсуном, Пшибышевским» [11, с. 24]. Б.Л. Пастернак отмечает своё знакомство с В.Я. Брюсовым, А. Белым, В.Ф. Ходасевичем, Вяч. Ивановым, но особенно выделяет А.А. Блока, с которым «прошли и

провели свою молодость я и часть моих сверстников» [11, с. 20]. С. Шаршун также в числе своих юношеских кумиров называл А.А. Блока, Ф. Сологуба, А. Белого. С А. Белым уже в эмиграции С. Шаршун непрерывно общался в Берлине, постоянно посещая русский «Дом искусств» и «Клуб поэтов». «С самого начала Шаршун был также символизирующим творцом», – считает А. Ранит [12, с. 153]. В литературе ярким подтверждением этой особенности творчества С. Шаршуна является поэма в прозе «Небо – колокол». Таким образом, новаторские поиски обоих литераторов в рамках авангардных направлений шли под знаменами уже воспринятого у символистов «чувства одушевлённой вселенной», которое стало главенствующим в их литературных исканиях. В системе футуризма, дадаизма «вещественность» творчества несла идею сотворения нового, созданного руками человека мира, «второй» природы взамен природы первозданной. Б.Л. Пастернак утверждал, что искусство «реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло её в природе и свято воспроизвело» [10, с. 45]. То есть поэт призывает к созданию образа не по тождеству, а по аналогии. Знаки другой реальности символистов перерождаются у Б.Л. Пастернака в ассоциации, которые возникают в процессе пристального наблюдения за миром земным: «На кустах растут разрывы облетелых туч» [11, с. 79]. Равно как и в творчестве С. Шаршуна не столько важно, по мнению А. Ранит, «непосредственное восприятие, сколько воспроизводящие и ассоциативные силы совершающегося процесса символизации» [12, с. 154]: «Фонарь сеет дождь» [5, с. 137]. С. Шаршун признаётся: «Творю только с натуры, через опыт» [16, с. 288]. Перед нами не экспрессионистический принцип раннего В.В. Маяковского, для которого было характерно создание образов с использованием фантастической деформации сравниваемых понятий. При этом стоит отметить, что в некоторых своих листовках С. Шаршун сталкивает антиэстетические футуристические метафоры, которые восходят к поэтике раннего

В.В. Маяковского («устрица – плевок моря», «нос с беретом», «тошнит руку», «зуб – торчит окурком»), [15, с. 5] с лирическими параллелизмами и смягченно-русскими эпитетами, идущими от С.А. Есенина, что стало возможным благодаря тому, что с литературными «хулиганскими, есенинскими замашками» С. Шаршун был также знаком: «голуби искупались в радуге», «ветер – потревожил грёзы дерева» [5, с. 137; 5, с. 132].<sup>1</sup> Всевозможные олицетворения, зооморфизм образов также являются одними из ведущих литературных приёмов в листовках С. Шаршуна. Так, в листовке «Преддверие» встречается образ «дерево – с седым локоном» [5, с. 131], который восходит к поэтике стихотворения С.А. Есенина «Зелёная причёска...», где её обладательницей становится «тонкая берёзка». Но всё же у С. Шаршуна в основе образа лежит не метафористика, а те ассоциативные связи, которые идут к нему от объекта подражания в реальном мире, как это происходит и у Б.Л. Пастернака. Например, если у С.А. Есенина при создании образа «куст волос золотистых вянет» [3, с. 116] слово «куст» представляет метафору, то есть полностью заменило своё прямое значение на переносное, то у С. Шаршуна в выражении «куст, подстриженный парикмахером – сидит на скамье» [5, с. 129] лексема «куст» не потеряла своего прямого значения как реалии растительного мира, а лишь слегка метонимизирована автором под влиянием врывающихся в жизнь понятий материального мира, мира города. Метафористика образов Б.Л. Пастернака и С. Шаршуна заключается в том, что они, в отличие от кубофутуристов, не создают мира заново, а в повседневном окружении находят подобия образов природы и сталкивают их в неожиданном контексте, воплощая идею символистов о едином целом, природном и материальном, сообщаемом окружающем пространстве: у Б.Л. Пастернака «булки фонарей и пышки крыш» [11, с. 69], у С. Шаршуна – «фонарь превратился на дереве в гнездо» [5, с. 132]. Гротеск-

<sup>1</sup> Ср.: у С.А. Есенина «пляшет ветер по равнинам» в стихотворении «Сохнет стаявшая глина».

ной деформации образа у С. Шаршуна, как и у Б.Л. Пастернака, не происходит, так что даже не всегда понятно, объект природы или сопоставляемая с ним реалья человеческого мира послужили толчком для создания ассоциативной образной пары: «облако – палитра» [5, с. 137]. Повышенный антропоморфизм образов Б.Л. Пастернака и С. Шаршуна является отличительной чертой обоих литераторов. Как и у Б.Л. Пастернака, у С. Шаршуна вещи несут определённое «чувство», но это чувство присуще им самим в силу их близости и расположенности к человеку: «за окном – ходит дерево» [5, с. 131], «по крыше шагают листья», «сжалившись – впустил снежинок в дом» [5, с. 134].

Однако традиции Серебряного века находят своё отражение в творчестве С. Шаршуна не только в его листовках, но также являются организующим центром на протяжении всего творчества. По мнению Н.Л. Лейдермана, при рассмотрении проблемы жанра в русском модернизме на рубеже XIX–XX вв. можно выделить две диаметрально противоположные тенденции. С одной стороны, наблюдается «крайняя активизация жанров суггестивной лирики», которая в результате обращения «к памяти сакральных и литургических текстов» ведёт к образованию самых экзотических жанровых наименований в поэзии и «подсвечиванию рассказа “поджанровым” уточнением» [6, с. 39]: неоромантическая сказка у Н.С. Гумилёва, З.М. Гиппиус «Вымысел» (Вечерний рассказ). Подобные тенденции в литературе не были случайны в то историческое время, когда мир раскалывался на части и сознание художника не в силах было его органично собрать и отразить в рамках одного жанра. Тогда лишь из хаоса рождалось новое. Подобное расшатывание, расщепление только уже не окружающего мира, но самого сознания эмигрантов не могло не привести к схожим тенденциям в их литературном творчестве. На примере произведений С. Шаршуна можно отметить дальнейшее продолжение тенденции уточнения названия произведения экстравагант-

ными авторскими определениями жанра: «Заячье сердце: лирическая повесть», «Небо колокол: поэзия в прозе», «Ракета: лирическое повествование», «Роздых: идиллия».

Но, с другой стороны, в противоположность разрушительной тенденции размывания границ, смешения жанров в модернистском и авангардистском искусстве начала XX в. шёл и созидательный процесс объединения, циклизации разрозненных элементов творчества писателей и поэтов (пример: циклы А.А. Блока, трилистники И.Ф. Анненского). В прозе наблюдается смешение разных жанровых структур – чаще всего лирических и эпических – в единой модели мира (пример: лирико-философские рассказы и миниатюры И.А. Бунина). У С. Шаршуна через всё его творчество проходит тенденция к циклизации подчас совершенно разрозненных, самостоятельных, индивидуально цельных отрывков и миниатюр («Без маяка: 4 пейзажа», «Небо колокол»), которые автор объединяет в сборники рассказов на основе общности главного героя, являющегося свидетелем, а чаще участником происходящих в них событий (солипсическая эпопея «Герой интереснее романа» состоит из 5-ти выпусков: 1. «Долголиков», 2. «Ракета», 3. «Роздых, 4. «Акафист Долголикову», 5. «Подвернувшийся случай»).

Отмеченные выше жанровые эксперименты русских модернистов начала XX в. были, с одной стороны, отражением деструктивности мира, а с другой, служили «механизмами» осмысления онтологического и душевного хаоса. Тема разлада личности с окружающим миром является лейтмотивной и в творчестве писателей-младоземigrants, что объясняет всевозможные неожиданные формы отражения жизни в мире, который разбился на мелкие кусочки. То, каким образом пытались склеить эти части в единое целое в эпоху Серебряного века, и объясняет существование отдельных литературных течений и направлений, которые всегда находились в состоянии вечного поиска, игры с формой и смыслами, что отличало и творческую манеру С. Шаршуна на протяжении всей жизни.

Таким образом, рассмотренные примеры творчества С. Шаршуна позволяют обнаружить мощную культурную основу Серебряного века в творчестве С. Шаршуна, которого традиционно относят к «молодым писателям с западной закваской» [13, с. 2], как на уровне техники словесной обработки образа, так и при организации жанровой структуры художественного текста. Отмеченная параллель в свою очередь служит ещё одним способом решения актуальной для современного литературоведения задачи включения словесного творчества «незамеченного поколения» в контекст русской литературы XX века.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Дельвин С. Первая волна русской литературной эмиграции: Особенности становления и развития // Демократизация культуры и новое мышление. – М., 1992. – С. 105–126.
2. Герра Р. Профиль Шаршуна // Новый журнал. – 1976. – № 122. – С.142–150.
3. Есенин С.А. Собрание сочинений: В 2-х тт. – Т. 1. – М.: Сов. Россия: Современник, 1990. – 480 с.
4. Иванов В.В. Русская диаспора, язык и литература // Диапазон. – М., 1993. – № 1. – С. 7–14; Михайлов О. Миссия русской эмиграции // Дворянское собрание = Assemblee de la noblesse. – М., 1994. – № 1. – С. 233–241 и др.
5. Из листовок С. Шаршуна // Новый журнал. – 1986. – № 163. – С. 127–139.
6. См.: История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.): Учебник для вузов / под редакцией А.П. Авраменко. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2011. – С. 6.
7. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Выпуск 9. – Екатеринбург, 1992. – С. 34–46.
8. Морар А. Сергей Шаршун и французские дадаисты // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу 1920–1940. – Русский путь, 2007. – С. 231–246.
9. Николукин А.Н. «Не в изгнании, а в посланьи»: миссия литературы // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940 / Под общ. ред. Е.П. Чельшева и Д.М. Шаховского. – М.: Наследие, 1994. – Кн. 2 – 520 с.
10. Пастернак Б.Л. Охранная грамота. Шопен. – М.: Современник, 1989. – 96 с.
11. Пастернак Б.Л. Темы и вариации: Стихотворения, роман в стихах. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 352 с.

12. Раннит А. О Шаршуне // Русский альманах. – Париж, 1981. – С. 153–155.
13. Ремизов А.М. Ответ на анкету: Самое значительное произведение русской литературы последнего пятилетия // Новая газета. – 1931. – № 3. – 1 апреля.
14. Шаршун С. Накинув плащ (из архива Р. Герра) // Русский альманах. – Париж, 1981. – С. 393.
15. Шаршун С. Клапан № 12. – Париж: Вопрос, 1964. – 8 с.
16. Шаршун С. Ответ на анкету о своем творчестве // Числа, 1931. – № 5. – С.288–289.
17. Шаршун С. Шепотные афоризмы. – Париж: Вопрос, 1969. – С. 6.
18. Livak L. How it was done in Paris: Russian émigré literature and French modernism. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. – P. 38-42.

## НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

### «...КАЖДУЮ МИНУТУ В ЦЕЛЫЙ ВЕК ОБРАТИЛ...»<sup>1</sup>: В.Н. АЗБУКИН – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*К 80-летию, светлой памяти Учителя*

В феврале этого года исполнилось бы 80 лет Владиславу Николаевичу Азбукину, творческая научная жизнь которого была связана с Томской и Казанской литературоведческими школами.

Путь В.Н. Азбукина в науку о словесности начался в 1950 г., когда он поступил на отделение русской филологии историко-филологического факультета Томского государственного университета, которое успешно закончил в 1955 г. В 1957 г. молодой исследователь поступает в заочную аспирантуру Томского университета по специальности «Русская литература», параллельно начиная работать в качестве ассистента кафедры русской и зарубежной литературы. В 1960-х годах В.Н. Азбукин – старший преподаватель, а затем доцент кафедры русской и зарубежной литературы Астраханского педагогического института, с мая 1967 г. – доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского университета.

В доказанный период научной и педагогической деятельности В.Н. Азбукин занимался исследованием как классической русской литературы XVIII-XIX веков (в т. ч. – историей русского театра), так и зарубежной литературы: от средних веков по XIX век (последнее, несколько позже, в рамках рассмотрения вопросов литературного краеведения, нашло отражение в его статье «А. Дюма в Астрахани» – сб. «Литературное краеведение», вып. 2, Астрахань, 1967). Монографические лекции учёного по творчеству Шекспира, Флобера, Гёте заслужили высокую оценку проф. Н.А. Гуляева, создателя казанской и тверской школ исследований поэтики мирового и русского романтизма.

С началом работы над кандидатской диссертацией «Антиклерикальная сатира Н.С. Лескова конца 70-х – начала 80-х годов XIX века» (защита – 1961 г., науч. рук. – доц. Ф.З. Канунова), круг научных приоритетов В.Н. Азбукина-филолога определяется наиболее устойчиво:

а) поэтика русской прозы и писательской критики второй половины XIX века. Среди наиболее значимых результатов – аналитическая хрестоматия литературоведческих материалов «Русская литература XIX века», в соавторстве с В.Н. Коноваловым (М., 1984), спецсеминар для студентов КГУ «Пути развития русской прозы второй половины XIX века»;

б) романтический реализм как проблема истории русской литературы. Итоги – статьи в сборниках «Проблема комплексного изучения художественного творчества» (Казань, 1980) и «Романтизм в системе реалистического произведения» (Казань, 1985);

с) историография русского романтизма. От творческого диалога с учителем, Ф.З. Кануновой, учёный последовательно идёт к самостоятельному руслу поиска, органично входя в научную школу Н.А. Гуляева по изучению романтизма, а затем в направление В.Н. Коновалова «Литературная критика как форма общественного сознания». Среди значимых для филолога аспектов – философско-критическое наследие писателей и ученых, исследовавших романтизм в эволюции (концепции П. Плетнёва, С. Венгерова, Н. Булича);

---

<sup>1</sup> Из монолога князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»  
© А.Н. Пашкуров, 2012.

д) проблематика прозы Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого (спецкурсы «Романы Достоевского», «Проблемы изучения творчества Достоевского и методика его преподавания в школе»; научное редактирование сборников материалов двух проведённых факультетом в 1990-е годы всероссийских конференций по творчеству Л.Н. Толстого – «Л.Н. Толстой и проблемы современной филологии» (1991), «Слово и мысль Льва Толстого» (1993));

е) феномен жанрового процесса в русской литературе (монографическая статья об эволюции русского нравоописательного романа в сб. «Проблемы реализма» (Вологда, 1975), статьи для сборников «Русская литературная критика 70-80-х годов XIX века» (Казань, 1986), «Жанры литературной критики 70-80-х годов XIX века» (Казань, 1991), спецкурс «Народничество и русская проза XIX века») и творческих типов писателей (статья в сб. «Русская литература последней трети XIX века» (Казань, 1980). Для студентов-филологов В.Н. Азбукиным читался авторский курс «История русской литературы последней трети XIX века».

В рамках проблемы «романтизма в реализме» В.Н. Азбукиным впервые изучены типы писательских индивидуальностей в русской литературе последней трети XIX века; поэтика прозы этого периода рассмотрена в контексте идеологии (религиозные и антиклерикальные мотивы, народническая философия), жанрового своеобразия литературной критики и историографии; начато исследование концепций казанской школы академического литературоведения (статья о Н.Н. Буличе).

Об исследовании проблемы типов писательских индивидуальностей на обширном материале русской литературы XIX – начала XX вв. в филологическом наследии В.Н. Азбукина нужно сказать особо. Именно в связи с этим аспектом определяются в работах В.Н. Азбукина разных лет принципиально важные для казанской литературоведческой школы идеи о взаимосвязи словесности и литературной критики в историко-литературном процессе. Немаловажна роль разработанной учёным методологии и в его преподавательской деятельности – прежде всего в блистательно читавшемся многие годы общем курсе «История русской литературы последней трети XIX века».

Подходы к проблеме ясно видны уже в работах Владислава Николаевича 1970-х годов. Так, в статье «Историко-литературная концепция С.А. Венгерова и его взгляды на романтизм» (1975), анализируя гипотезы и концепции известного отечественного филолога второй половины XIX – начала XX столетий, Азбукин и полемизирует с наследием культурно-исторической школы, и выделяет её заслуги в эволюции русской научной мысли (в первую очередь, «принцип рассмотрения исторического детерминизма творчества» [1, с. 69] и далекость «от прямолинейных и единообразных решений» [1, с. 69]), и наконец, одним из первых поднимает вопрос о типологии литературоведческой мысли в России XIX – начала XX вв. В последнем случае им выделяются три идеологических центра: «поиски установления конкретных связей между историей и литературой» (А.Н. Пыпин и Н.С. Тихонравов); «типологическое изучение литературы» (П.Н. Сакулин, И.И. Замотин); «суммарное определение некоторых общих закономерностей русской литературы XIX в.» (С.А. Венгеров) [1, с. 70].

От науки о литературе исследовательская панорама переходит как раз на феномен типологии писательских индивидуальностей. Особое внимание В.Н. Азбукин обращает на гипотезу С.А. Венгерова о существовании в отечественной словесности двуединого типа «писателя-проповедника». И это не случайно, ведь в русской литературе «...эстетическая мощь теснейшим образом переплетается с высотой эстетического полёта»; и – далее: «... наша литература ... всегда была кафедрой... Все крупные деятели нашей литературы... были художниками-проповедниками» [1, с. 70].

Пять лет спустя, целостно рассматривая вопрос о типах индивидуальностей русских писателей в последней трети XIX века, В.Н. Азбукин в ёмком разделе коллективной моно-

графии впервые предложил синтезировать социологический, психологический и типологический подходы, итогом чему стала его известная в будущем гипотеза о четырёх группах критериев общности русских писателей 1860-1880-х гг.: «временной» (эпоха); «мировоззренческой» (место в общественной жизни и литературной культуре); «биографической» (социодинамический процесс); «психологической» («тип фантазии» писателя) [2, с. 158]. Важно, что очень органична при этом и методологическая платформа концепции, включающая взаимодействие и единство психологического, биографического, историко-функционального, историко-типологического и сравнительно-типологического методов. Начинает исследователь с контекста предшествующей научно-критической и научно-теоретической мысли в её динамике от первой половины XIX века к середине XX столетия: от идеи В.Г. Белинского о писателях «с талантом чисто художественным» и с «мыслью, глубоко прочувствованной» – через представления И.С. Тургенева о талантах «независимых, как бы отдалённых от личности самого писателя» и талантах, «более или менее тесно связанных с нею» – до концепции Н.А. Вердеревской о разделении писательских индивидуальностей в русской литературе XIX века на две типологические группы: «художники-живописцы» и «художники-мыслители». Это даёт учёному аргументированное основание обратиться к многоуровневому синтезу данных различных областей гуманитарного знания (социология и психология во взаимодействии с системой литературной культуры) – и, наконец, выстроить новые типологические выводы на базе данных системного и комплексного методов. Вершиной концепции предстаёт идея В.Н. Азбукина о «характерах» писателей последней трети XIX века: «этические» («тяготеющие к постановке нравственно-эстетических проблем»); «эстетические» (писатели, «особенно восприимчивые к искусству»); «рационалистические» («острое политическое чутье», «личное участие в общественной борьбе») [2, с. 168].

Именно этот взгляд позволяет учёному выйти на итоговый мировоззренческий уровень, в русской классике всегда сложнее и богаче связанной с духовно-религиозными вопросами, о чём Владислав Николаевич писал ещё в работе по концепции С.А. Венгерова, приводя такие слова филолога: «Русский писатель ... священнодействует, он призывает к подвигу и неприятию мира, доколе мир этот несовершенен» [1, с. 72].

Из этого контекста, из этого мира и вырастает фигура тонко и глубоко любимого В.Н. Азбукиным-литературоведом Ф.М. Достоевского, писателя, который, по интересной мысли С.А. Венгерова, для русской литературы – «...не вождь умственный, а вождь нравственный» [1, с. 71].

Всего Владиславом Николаевичем Азбукиным написано более 50 научных работ (география публикаций: Томск, Свердловск, Чита, Архангельск, Казань, Поволжский регион (Волгоград, Вологда), центральные московские издания («Филологические науки», «Наука и религия»), далее зарубежье (сб. «Литературная критика в газете»: г. Гиссен, Германия). Среди научно-методических разработок В.Н. Азбукина-педагога – статьи в сборнике для абитуриентов «Русская литература от «Слова о полку Игореве» до наших дней» (1995, 2000), спецкурс для слушателей ФПК «Методика преподавания литературы в вузе». В 1990-е годы учёный принял активное участие в работе международных конференций: «Литература и язык в контексте культуры и общественной жизни» (1992), «Г.Р. Державин: Личность. Творчество. Современное восприятие» (1993), «И.А. Бодуэн де Куртенэ: Теоретическое наследие и современность» (1995). Постоянно выступал В.Н. Азбукин и как научный редактор (например, в сборниках материалов конференций по творчеству Л.Н. Толстого (1990-е годы), в монографии В.Н. Коновалова «Литературная критика народничества» (1978)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбукин В.Н. Историко-литературная концепция С.А. Венгерова и его взгляды на романтизм / В.Н. Азбукин, Л.В. Пожилова // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. – Казань: Изд-во КГУ, 1975. – С. 66-77.
2. Азбукин В.Н. Типы писателей в русской литературе последней трети XIX века // Русская литература последней трети XIX века. – Казань: Изд-во КГУ, 1980. – С.156-170.

*А.Н. Паикуров*

## МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ»

21 – 24 ноября 2012 года кафедра современного русского языка Московского государственного областного университета провела Международную научную конференцию «Рациональное и эмоциональное в русском языке».

Участниками и гостями конференции стали учёные из более чем 30 городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Пензы, Екатеринбурга, Архангельска, Мурманска, Владимира, Стерлитамака, Смоленска, Мичуринска, Брянска, Уфы, Новороссийска, Улан-Удэ и других городов. Участие в конференции приняли специалисты из Чехии, Словакии, Латвии, Литвы, Эстонии.



Конференция приурочена к 80-летию выдающегося лингвиста, Заслуженного деятеля науки РФ, доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой современного русского языка Московского государственного областного университета, академика МАНПО Павла Александровича Леканта. Под руководством Павла Александровича, создателя одной из плодотворно развивающихся

грамматических школ в России, подготовлены 30 докторских и 80 кандидатских диссертаций. Его ученики работают в разных вузах страны и поддерживают постоянные научные контакты со своим учителем. Современные исследователи грамматических и лексических категорий русского языка находят в трудах П.А. Леканта свежие мысли для своих исследований. Сборник статей участников конференции – яркое тому доказательство (размещён на сайте электронного журнала «Вестник МГОУ»: [http://evestnik-mgou.ru/books/sbornik\\_nauchn\\_trudov.pdf](http://evestnik-mgou.ru/books/sbornik_nauchn_trudov.pdf)).

Авторитет Павла Александровича Леканта как учёного определяется такими его качествами, как филологическая эрудиция, уважение к научным предшественникам, внимание к языковым фактам, тонкость наблюдений, глубина научной мысли. По словам В.В. Бабайцевой, юбиляр является главой современного формально-семантического направления в науке о языке.



П.А. Лекант открыл пленарное заседание, представив слушателям доклад, в котором охарактеризовал рациональный и эмоциональный потенциал русской грамматической системы.

На пленарном заседании также состоялись доклады почётных гостей: «Слово. Язык. Речь» Веры Васильевны Бабайцевой, профессора кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета, «Спорное в теории обособления» Владимира Ивановича Фурашова, профессора кафедры русского языка Владимирского государственного университета, «Рациональное и эмоциональное в языковом пространстве учебно-научного текста П.А. Леканта» Татьяны Викторовны Маркеловой, профессора, зав.кафедрой русского языка и стилистики Московского государственного университета печати им. И. Фёдорова и других.

На семи тематических заседаниях было прочитано и обсуждено более 100 докладов. Проблематика секций была очень широкой. Прозвучали сообщения, отражающие исследования рационального и эмоционального в лексике, фразеологии, словообразовании, морфологии, синтаксисе русского языка.

На секции «Рациональное и эмоциональное в русской языковой картине мира» участники конференции представили вниманию коллег доклады об изучении слова и высказывания в рамках антропоцентрической парадигмы современного языкознания.

Большой интерес вызвали секции, которые в разных аспектах освещали достижения современных лингвистов в области изучения функциональных особенностей эмоциональных категорий в текстах различных стилей и жанров.

В центре внимания тематического заседания исторического языкознания оказались проблемы развития и интерпретации эмоционального в языке.

Актуальные вопросы о межъязыковых связях были освещены на секции «Рациональное и эмоциональное в языковых контактах».

Прошедшая конференция продемонстрировала значительный потенциал исследований в рамках заявленной темы. Её участники обсуждали актуальные вопросы в ходе глубокой и конструктивной дискуссии. Приехавшие учёные высоко оценили уровень организации мероприятия и тепло поблагодарили гостеприимных организаторов конференции за благожелательный настрой.

Подводя итоги конференции, профессор Лекант П.А. обратился к коллегам со словами напутствия: «У всех филологов есть почётная, священная обязанность – заботиться о том, чтобы люди знали язык. Нельзя допускать, чтобы богатство русского языка лежало в «сундуках» (словарях) и не использовалось. Давайте пропагандировать хорошее знание языка, умение им пользоваться. Давайте вместе будем учиться русскому языку всю жизнь!»

*Е.С. Лютова*

## РЕЦЕНЗИИ

### РЕЦЕНЗИЯ

*на монографии Н.А. Герасименко  
«Бисубстантивные предложения в русском языке:  
структура, семантика, функционирование»  
(М.: Изд-во МГОУ, 2012. – 292 с.)*

Монография Н.А. Герасименко «Бисубстантивные предложения в русском языке: структура, семантика, функционирование» является оригинальным научным произведением, посвящена исследованию одного из самых активных в русской речи / текстах типов предложений – бисубстантивного в системе его разновидностей. Она адресована специалистам-филологам, в том числе учителям, а также может быть целенаправленно использована в образовательном процессе при подготовке научных кадров через аспирантуру, научно-педагогических кадров через магистратуру, студентов-филологов лингвистических и филологических факультетов вузов, интересна школьникам, углублённо изучающим русский язык, найдёт применение в аудитории иностранных учащихся на продвинутой стадии изучения русского языка в качестве вспомогательного источника, способствующего закреплению сведений о способах организации оценочных (характеризующих, квалифицирующих, устанавливающих тождество явлений или предметов) суждений. Это серьёзный, имеющий современную методологическую базу грамматический труд, обладающий свойствами актуальности и новизны, имеющий логичную структуру.

В монографии Н.А. Герасименко последовательно проводится линия разграничения классов двусоставных и односоставных предложений, при выделении в таксономии двусоставного предложения глагольного и неглагольного подклассов как существенно различающихся между собой грамматическими, и семантическими характеристиками. Исследуемые бисубстантивные предложения рассматриваются в связи с решением проблемы односоставности / двусоставности русского предложения, описаны в их статике и динамике как особый тип двусоставного предложения. Н.А. Герасименко выявлены и представлены в детальном освещении их признаки, исследованы структура, семантика, специфика функционирования. Этим вопросам посвящены соответствующие разделы: «Бисубстантивные предложения в структурно-грамматическом аспекте», «Бисубстантивные предложения в логико-семантическом аспекте» и т. д.

На высоком научно-теоретическом уровне автором с опорой на учение о подлежащем и сказуемом охарактеризованы столь важные для квалификации бисубстантивных предложений падежные и предложно-падежные формы имени существительного в позиции основной части сказуемого (предикативные и непредикативные), изучена связка и её место, вопрос об участии в выражении вещественного значения сказуемого.

Соотношение объективного и субъективного компонентов смысла в бисубстантивных предложениях, устанавливаемое в ходе анализа разнообразного и тщательно отобранного фактического материала, позволяет Н.А. Герасименко представить этот тип в рамках антро-

поцентрической парадигмы, что подчёркивает актуальность отражённых в монографии результатов её исследования.

Характеристика типов семантики в бисубстантивном предложении русского языка (отождествления: собственно отождествление, уподобление, именованье, сравнение; характеристики: таксономическое, темпоральное, локальное, релятивное, характеризующее) имеет важное теоретическое и научно-практическое значение, будет востребована в практике преподавания синтаксиса и полезна учителям общеобразовательных школ, а также аспирантам, изучающим проблемы грамматики. Ценность монографии Н.А. Герасименко несомненна также в связи с обращением к анализу функционирования бисубстантивных предложений в тексте, в языке произведений художественной литературы, где их признаки отражают специфику авторского идиостиля и особенности мировосприятия языковой личности писателя. Бисубстантивные предложения являются продуктивными в современном русском языке, активно используются в текстах СМИ – важной сфере научных разысканий.

Материалы, отражающие проблематику монографии Н.А. Герасименко, апробированы в многочисленных статьях автора, выступлениях на научных конференциях международного уровня, поэтому они будут востребованы в вузовской аудитории (специальные курсы и спецсеминары, выпускные квалификационные (дипломные) работы, в том числе магистерские диссертации).

Монография имеет обширный список литературы, позволяющий оценить методологическую базу и своеобразие этого труда. Она написана ясно и логично, с использованием актуальной терминологии, что способствует качественному восприятию излагаемого.

Полученные Н.А. Герасименко результаты будут полезными преподавателям университетов и педагогических вузов, студентам и аспирантам-филологам, школьным учителям, в связи с этим монографии Н.А. Герасименко «Бисубстантивные предложения в русском языке: структура, семантика, функционирование» присвоен гриф Международной академии наук педагогического образования (МАНПО).

***В.В. Леденёва***

## НАШИ АВТОРЫ

**Алпатова Татьяна Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета; e-mail: Alpatova2005@rambler.ru.

**Ахриева Любовь Муссаевна** – соискатель кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета; e-mail: l\_ahrieva@mail.ru.

**Бакиров Ринат Альбертович** – аспирант кафедры истории русской литературы Казанского федерального университета; e-mail: r1nt@ya.ru.

**Белукова Виктория Богдановна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета; e-mail: zaglobav@mail.ru.

**Берестова Оксана Георгиевна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка Камчатского государственного университета имени Витуса Беринга; e-mail: berestova\_oksana@mail.ru.

**Воронова Людмила Яковлевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Казанского (Приволжского) федерального университета, заведующий кафедрой истории русской литературы Казанского (Приволжского) федерального университета; e-mail: voliudmila@vandex.ru.

**Гузина Светлана Вадимовна** – аспирант кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета; e-mail: Sveta2124@yandex.ru.

**Даниленко Ольга Дмитриевна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. Шолохова; e-mail: psycholyoka@rambler.ru.

**Духовнова Елена Олеговна** – аспирант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: deo03@mail.ru.

**Леденёва Валентина Васильевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: 1684941@mail.ru.

**Лютлова Екатерина Степановна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: kafedralekant@yandex.ru.

**Паикуров Алексей Николаевич** – доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы института филологии и искусств Казанского (Приволжского) федерального университета; e-mail: anp.72@mail.ru.

**Рюкина Анастасия Александровна** – аспирант кафедры литературы Московского государственного областного гуманитарного института; e-mail: ryuanastasiya@yandex.ru.

**Сафронова Наталья Анатольевна** – ассистент кафедры русского языка педагогического институт Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; e-mail: natalia\_1271@mail.ru.

**Скрипкина Вера Алексеевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы XX века Московского государственного областного университета; e-mail: aspera18@mai.ru.

**Стрельникова Алла Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета; e-mail: a-strelnikova@mail.ru.

**Уварова Екатерина Михайловна** – аспирант кафедры русского языка и общего языкознания Московского городского педагогического университета, учитель русского языка ГОУ СОШ № 193; e-mail: independed\_girl@mail.ru.

**Хлупина Мария Александровна** – аспирант кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета; e-mail: maria-mariae@yandex.ru.

**Хузеева Лилия Равиловна** – аспирант кафедры истории русской литературы Казанского (Приволжского) федерального университета; e-mail: Lilija.Khuzeeva@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 специальностям, соответствующим названию серии. Журнал включён 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](http://www.elibrary.ru)), а также на сайте Московского государственного областного университета ([www.vestnik-mgou.ru](http://www.vestnik-mgou.ru)).

---

## **ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЛАСТНОГО УНИВЕРСИТЕТА**

### **Серия «Русская филология» 2012. №6**

#### **Над номером работали:**

менеджер отдела по изданию журнала «Вестник МГОУ» *Л.В. Туркова*  
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](mailto:vest_mgou@mail.ru)  
сайт: [www.vestnik-mgou.ru](http://www.vestnik-mgou.ru)

Формат 60x86/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Minion Pro».  
Тираж 290 экз. Уч.-изд. л. 8,5, усл. п.л. 14,25.  
Подписано в печать 26.12.2012. Заказ № 644.  
Отпечатано в типографии МГОУ  
105005, г. Москва, ул. Радио, 10а

## **К сведению авторов «Вестника МГОУ»**

Для публикации научных работ в выпусках серий «Вестника МГОУ» принимаются статьи на русском языке. Статья должна соответствовать научным требованиям и общему направлению серии журнала, быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Материал, предлагаемый для публикации, должен быть оригинальным, не опубликованным ранее в других изданиях, написан в контексте современной научной литературы и содержать очевидный элемент создания нового знания. Представленные статьи проходят проверку в программе «Антиплагиат». Отдел по изданию научного журнала «Вестника МГОУ» проводит независимое (внутреннее) рецензирование.

За точность воспроизведения имён, цитат, формул, цифр несёт ответственность автор. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей без изменения научного содержания авторского варианта. Статьи, не соответствующие требованиям Отдела по изданию «Вестника МГОУ», решением редакционной коллегии серии не публикуются.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается. Статьи аспирантов МГОУ печатаются в первую очередь, статьи аспирантов других вузов по мере возможности, определяемой в каждом конкретном случае ответственным редактором предметной серии. Оплата статей сторонних авторов (не аспирантов) после принятия статьи ответственным редактором предметной серии должна покрыть издательские расходы «Вестника МГОУ» на её публикацию. В журнале не будут публиковаться статьи авторов, не предоставивших квитанцию почтовой подписки на «Вестник МГОУ».

Для публикации научной статьи в определённой серии «Вестника МГОУ» автору необходимо предоставить в Отдел по изданию научного журнала «Вестник МГОУ»: 1) авторскую анкету; 2) заявление на имя ответственного редактора (оригинал или факсимильную копию); 3) выписку из протокола заседания кафедры (отдела, сектора), где выполнялась работа (оригинал или факсимильную копию); 4) текст статьи в электронном виде; 5) квитанцию о полугодовой подписке (оригинал или факсимильную копию); 6) внешнюю рецензию (отзыв) (оригинал или факсимильную копию).

По вопросам публикации следует обращаться в Отдел по изданию научного журнала «Вестник МГОУ»: статья регистрируется автором в Отделе, после чего проходит внутреннее рецензирование и при положительной рецензии и наличии необходимых документов принимается к публикации.

В случае положительного решения вопроса о публикации, автор, предоставивший свою статью в определённую серию «Вестника МГОУ», выражает согласие на размещение полного текста статьи в сети Интернет на официальных сайтах журнала «Вестник Московского государственного областного университета» ([www.vestnik-mgou.ru](http://www.vestnik-mgou.ru)) и Научной электронной библиотеки ([www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)) (См.: ст. 1286 и 1238 Гражданского Кодекса Российской Федерации).

**Подробная информация об оформлении статей и условиях их публикации размещена на сайте журнала (<http://vestnik-mgou.ru>), пункт «Информация для авторов».**

**По финансовым и организационным вопросам публикации статей**  
обращаться в Отдел по изданию журнала «Вестник МГОУ» к Турковой Людмиле Валентиновне  
105005, г. Москва, ул. Радио, д.10а, офис 98;  
тел. (499) 261-43-41; (495) 723-56-31;  
e-mail: [vest\\_mgou@mail.ru](mailto:vest_mgou@mail.ru)