



III Международная научная конференция

СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОЛОГИЯ



Уфа

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1
С56

Главный редактор: *Г. Д. Ахметова*

Редакционная коллегия сборника:

*М. Н. Ахметова, Ю. В. Иванова, К. С. Лактионов, Н. М. Сараева, О. А. Авдеюк, Т. И. Алиева,
В. В. Ахметова, В. С. Брезгин, О. Е. Данилов, А. В. Дёмин, К. В. Дядюн, К. В. Желнова,
Т. П. Жуйкова, М. А. Игнатова, В. В. Коварда, М. Г. Комогорцев, А. В. Котляров,
С. А. Кучерявенко, Е. В. Лескова, И. А. Макеева, У. А. Мусаева, М. О. Насимов,
Г. Б. Прончев, А. М. Семахин, Н. С. Сенюшкин, И. Г. Ткаченко, А. С. Яхина*

Ответственные редакторы:

Г. А. Кайнова, Е. И. Осянина

Международный редакционный совет:

*З. Г. Айрян (Армения), П. Л. Арошидзе (Грузия), З. В. Атаев (Россия), В. В. Борисов (Украина),
Г. Ц. Велковска (Болгария), Т. Гайич (Сербия), А. Данатаров (Туркменистан),
А. М. Данилов (Россия), З. Р. Досманбетова (Казахстан), А. М. Ешиев (Кыргызстан),
Н. С. Игисинов (Казахстан), К. Б. Кадыров (Узбекистан), О. А. Козырева (Россия),
Лю Цзюань (Китай), Л. В. Малес (Украина), М. А. Нагервадзе (Грузия),
Н. Я. Прокопьев (Россия), М. А. Прокофьева (Казахстан), М. Б. Ребезов (Россия),
Ю. Г. Сорока (Украина), Г. Н. Узаков (Узбекистан), Н. Х. Хоналиев (Таджикистан),
А. Хоссейни (Иран), А. К. Шарипов (Казахстан)*

Современная филология: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). —
С56 Уфа: Лето, 2014. — vi, 162 с.
ISBN 978-5-87308-135-3

В сборнике представлены материалы III Международной научной конференции «Современная филология».

Рассматриваются общие вопросы литературоведения, вопросы истории литературы, народного творчества, художественной литературы, а также проблемы общего и прикладного языкознания и массовой коммуникации.

Предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических специальностей, а также для широкого круга читателей.

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1

СОДЕРЖАНИЕ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Гончарова Н.Ю.

Образ сада в английском романе XX века: опыт лингвопоэтического исследования 1

Кобылко Н.А.

Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы 4

Нечепуренко М.Ю., Голубева М.М.

Особенности стихосложения поэзии Серебряного века. 6

Нечепуренко М.Ю., Прокопенко А.И.

Белый цвет в творчестве Б.Ш. Окуджавы 11

Райцева Е.В.

Организация работы с текстом как с основным источником развития личности учащегося 14

Суровцева Е.В.

Письма А.М. Горького А.И. Рыкову в контексте эпистолярных обращений писателя к большевистским и советским вождям. 15

Суровцева Е.В.

Горький и Бухарин: переписка 18

Фоменко Т.А.

Сюжетообразующая функция каузального эмоциогенного элемента (на примере рассказа С. Кинга «Ужас распространяется на север») 21

Царегородцева М.В.

Практика анализа фрагмента текста: диалог персонажей. Интерпретация эпизода читателями-старшеклассниками 24

2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Кириленко Н.И.

Образ Ярослава Мудрого в летописях и романе П. Загребельного «Чудо»: сравнительный аспект. 30

3. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Жураева М.М.

La vie ressemble à un conte. Le conte merveilleux. 34

Нейвирт А.А.

Матсьяватарам — сюжет о воплощении Вишну в фольклорном тексте на языке телугу 36

4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Абрамова А.С.

Специфика художественной репрезентации мистификационной стратегии в лирике Черубины де Габриак 40

Ахмадишина Ф.И.

Проблема самоидентификации в романе Е. Гришковца «Рубашка» 43

Бекова Н.Ж., Жалилова Л.Ж., Сайлиева З.Р.

On a separate literary sources of the poetry collection «Sittai Zaruriya» by Alisher Navoi 45

Белякова М.М.

Метафизика бытия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» 47

Бирючин С.В.Идейно-художественное осмысление романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба»
в сценическом воплощении Льва Додина 56**Наумова С.С.**

Специфика функционирования евангельского текста в диалогии С. Лукьяненко «Искатели неба» 64

Карбивничая М.Г.

Проблема личной самоидентификации в пьесе Е.В. Гришковца «Как я съел собаку» 67

Курочкина Е.А.Дискурс власти в творчестве Виктора Пелевина (на примере романов «Омон Ра»,
«Жизнь насекомых», рассказов «Подземное небо», «Вести из Непала», «Реконструктор») 73**Попкова Е.И.**Форма концептуализации истории в проекте Бориса Акунина «Анна Борисова»
в романе «VREMENAGODA». 78**Севастьянова А.А.**

Символическое значение образа главной героини в романе А. Платонова «Счастливая Москва». 81

Уразалиева Н.И.

Сатира в творчестве Василия Шукшина 83

Хусаинова Г.Ш.

Жанровое своеобразие романа Н. Подольского «Хроники Незримой империи». 86

Цыпкина С.И.

О некоторых особенностях функционирования личных имен в художественной речи 90

Шитова В.В.

Образ Фауста в стихотворении «Два часа в резервуаре» И.А. Бродского 92

Шукуруллаева Ф.И.

Поэт-философ, возвеличивающий достоинство человека 95

5. ОБЩЕЕ И ПРИКЛАДНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ**Абуханова А.Г., Зубкова Е.С.**

Модификации паремических единиц в интернет-дискурсе. 97

Алешина В.В.

Лингвистические особенности англоязычных рекламных слоганов 103

Аразмухаммедова А.М.

Сравнение синтаксической структуры составных терминов в английском и каракалпакском языках. . 108

Василенко О.И.Деривационные процессы в семантике, основанные на импликационных понятийных связях
(на примере семантической группы «растения») 111**Дорош А.А.**

Тип языковой способности В.С. Высоцкого 113

Красавский Н.А.Эмоциональные концепты «страх» и «одиночество» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты
воспитанника Тёрлеса» 115**Лазаревич Е.М.**

Прагматический аспект эвфемии. 119

Мусина Г.Ф.

Калькирование русско-интернациональных терминов физики на татарский язык 120

Мякшин К.А.

Конверсия в английской фонетической терминологии. 123

Нечепуренко М.Ю.

Избыточные конструкции разговорной речи 125

Полеева Ю.С.Информационно-структурная иерархизация лекционного дискурса
(на материале английского языка). 128**Фоменко Т.А.**Вербализация психологического состояния языковой личности
(на примере трагедии В. Шекспира «Макбет») 131**6. МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ЖУРНАЛИСТИКА, СМИ****Желтухина М.Р., Шмелева О.Д.**

О некоторых особенностях воздействия современной медиарекламы 134

Забавникова Е.С.«К миру призвал нас Господь» (1 Кор. 7, 15): к вопросу о публикациях архиепископа Луки
(профессора В.Ф. Войно-Ясенецкого) «в защиту мира» в «Журнале Московской Патриархии»
конца 1940-х — начала 1950-х гг. 137**Мингинос В.П.**Характеристика общественно-политической прессы как типа издания,
повествующего об экономике 139**7. ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ****Айрян З.Г.**

Контекстуальный анализ поэмы Паруйра Севака «И я про это» в переводе Евг. Евтушенко 144

Папулова Ю.К.

О художественном тексте как о синергетической системе 147

Яцюк Я.М.

Библеизмы, их функционирование в романе Грейс Макклин «The Land of Decoration». 153

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Образ сада в английском романе XX века: опыт лингвопоэтического исследования

Гончарова Наталья Юрьевна, старший преподаватель
Самарская государственная академия культуры и искусств

Образ — понятие сложное и многогранное. Оно имеет много определений и трактовок, поскольку входит в орбиту исследования многих гуманитарных наук, каждая из которых рассматривает его с учетом своей специфики. Понятием «образ» оперируют такие науки как филология, психология, эстетика, искусствоведение, литературоведение, лингвистика и многие другие.

Филологические науки чаще используют термин «литературно-художественный образ», который является составной частью понятия «образ». При этом даже в рамках одной науки нет единого подхода к его определению. Так, ученые литературоведы под «образами» понимают обобщенные портреты и картины человеческой жизни, имеющие эстетическую ценность. [8, с. 60] В свою очередь, лингвисты акцентируют внимание на языковой составляющей образа. [1, с. 163] В этой связи возникает необходимость совмещения данных подходов к исследованию художественного произведения. С решением данной задачи успешно справляется лингвопоэтический метод. С его позиций, «образ» определяется как обобщенная картина бытия, созданная при помощи лингвистических и экстралингвистических средств и служащих для раскрытия замысла и мировоззрения автора. [2, с. 10]

Общепризнан тот факт, что лучшими садоводами в мире считаются англичане. Только они уделяют столько внимания и так щепетильно относятся к своим участкам земли. Вполне естественно, что данный феномен расширяет границы своего определения в контексте именно этой культуры. Только в традициях организации английского сада легко уловить черты национального характера англичан и особенности культуры данного народа.

История садоводства в Англии насчитывает не одно столетие. Проследив основные этапы развития английского садово-паркового искусства от монашеских садов XI века (*herb gardens* или *medical herb gardens*) до современных пейзажных парков (*landscape gardens*), нам удалось выявить основные лингвокультурные особенности английского сада, что дает возможность для более глубокого понимания и осмысления описываемого феномена.

Сегодня сады являются сильнейшим национальным увлечением англичан. Сады создают ощущение естественной красоты. От английского парка остается ощущение свободы и естественности, непринужденности и нерегулярности. Но он обманчив в своей простоте: на самом деле его композиция строго продумана, а стиль выдержан очень тонко.

Занимая столь важное место в жизни этого народа, сады, естественно, становятся одним из ярких воплощений основных черт национального характера и культуры англичан. Таким образом неудивительно, что для английской литературы становится типичным описание пейзажных садов и парков.

В данной работе изучение образа сада мы решили провести на примере произведения, отбор которого оправдан тем, что он органично вошел в британскую культуру и стал аксиологически значимыми. Используя прием тематического расслоения текста, мы выделили описания, создающие образ английского сада в романе Дэвида Герберта Лоуренса «Радуга».

Исследование показало, что в этом произведении данный тематический слой помогает автору наиболее полно раскрыть идейный замысел произведения, а также образ того или иного персонажа, его эмоциональное состояние и настроение. Лоуренс не всегда прямо раскрывает смысл деталей, создающих образ английского сада, давая читателю возможность почувствовать их символическое звучание. Так, пейзажные описания с большой точностью передают отношение писателя, резко критикующего новые устои современного ему общества. Негативное отношение к произошедшим изменениям подчеркиваются соответствующими деталями пейзажных описаний. Так, например, в первых главах романа в описаниях картин сельского сада, отступающего перед натиском развивающейся промышленности, ясно проявляется позиция автора, критикующего изменения в современном ему обществе:

The homestead was just on the safe side of civilisation, outside the gate. The house stood bare from the road, approached by a straight garden path, along which at spring the daffodils were thick in green and yellow. At the

sides of the house were bushes of lilac and guelder-rose and privet, entirely hiding the farm buildings behind.

At the back a confusion of sheds spread into the home-close from out of two or three indistinct yards. The duckpond lay beyond the furthest wall, littering its white feathers on the padded earthen banks, blowing its stray soiled feathers into the grass and the gorse bushes below the canal embankment, which rose like a high rampart near at hand, so that occasionally a man's figure passed in silhouette, or a man and a towing horse traversed the sky. [9, с. 7–8]

В данном отрывке Лоуренс противопоставляет спокойный тихий быт фермы враждебной, ничем не контролируемой силе развивающейся промышленности. Метафора *on the safe side of civilisation* и образные сравнения *like a high rampart* усиливают этот контраст. Словосочетание *a confusion of sheds* и эпитеты *stray soiled* подчеркивают «естественность», «натуральность», свойственные английскому саду. При этом писатель органично вводит названия растений, создавая как можно более достоверный образ английского сада: *the daffodils, bushes of lilac and guelder-rose and privet*.

Далее мы рассмотрели закономерности употребления ключевых слов, создающих образ английского сада, в английской литературной традиции. К таким словам мы отнесли следующие существительные: *garden; hedge; flower (s), tree (s), grass*. Нам представляется, что именно эти слова являются не только базовыми лексемами, создающими образ английского сада, но и связаны с идейно-художественным замыслом автора. Нами был проведен анализ лингвопоэтического функционирования каждого из выделенных слов и рассмотрены пути передачи этих слов в их языковом окружении средствами английского языка. В ходе анализа было продемонстрировано, как нормативные лексические средства, получив дополнительные коннотации, становятся лингвопоэтически значимыми. Так, в романе «Радуга» Лоуренс в основном пользуется узуальными, зафиксированными в словарях коллокаций определениями, характеризующими физические качества сада: *a tiny garden* [9, с. 295], *the grassy front garden* [9, с. 108]. При этом автор также употребляет такие словосочетания, которые, несмотря на относительную узуальность, нельзя считать абсолютно нейтральными. Так, под влиянием контекста словосочетание *the white garden* [9, с. 162] помогает автору выразить свое отношение к старому обществу, олицетворением которого оно и является. Данное прилагательное контрастирует с прилагательными с семантикой темного цветообозначения (*dark, black*), которые автор употребляет по отношению к деревьям, символизирующими новые устои.

После этого мы провели анализ ритмико-синтаксического построения отрывков, содержащих описание английского сада. В своей фразировке текстов, выбранных для анализа, мы ориентировались, прежде всего, на знаки препинания. В тех случаях, где в текстах отрывков отсутствовали знаки препинания, мы исходили из лексико-сти-

листической организации текста и общих тенденций ритмической организации, характерных для того или иного отрывка.

Например следующий отрывок из романа «Радуга» нам представилось возможным расчленить следующим образом:

||The homestead |was just on the safe side of civilisation, |outside the gate.|| The house stood bare from the road, |approached by a straight garden path, |along which at spring| the daffodils were thick in green and yellow.|| At the sides of the house |were bushes of lilac and guelder-rose and privet, |entirely hiding the farm buildings behind.|||

||At the back |a confusion of sheds| spread into the home|-close from out of two or three indistinct yards. ||The duckpond lay beyond the furthest wall,| littering its white feathers on the padded earthen banks,| blowing its stray soiled feathers into the grass and the gorse bushes| below the canal embankment,| which rose like a high rampart near at hand,| so that occasionally| a man's figure passed in silhouette,| or a man and a towing horse| traversed the sky.|| [9, 7–8]

Данный отрывок состоит из относительно равных по длине предложений, каждое из которых (кроме последнего) делится примерно на 3 или 4 синтагмы (ритмические группы). Однако в плане ритма приведенный текст обладает разнообразной, изобилующей парентетическими внесениями, структурой. При этом в первом и четвертом предложении отчетливо выделяется «переменный» тип, а третье предложение представляет собой пример «кольцевой» ритмической организации.

Текст состоит из двух небольших абзацев, представляющих собой непосредственное описание сельского сада в поместье Марш. Основной особенностью синтаксического построения предложений этого текста является большое количество сложных предложений с придаточными определительными, которые позволяют автору дать наиболее полное, детальное и красочное описание сада.

Первый абзац состоит из трех предложений, каждое из которых распадается на несколько частей. Так первое из них осложнено обособлением (*outside the gate*), с помощью которого автор выделяет местоположение дома. Благодаря этой паузе, писатель уже на первых страницах своего романа делает акцент на условном разделении жизни, протекающей «за» изгородью и «внутри» нее.

Второе предложение содержит два придаточных определительных (*approached by a straight garden path, along which at spring the daffodils were thick in green and yellow*), которые не только помогают автору детально описать сад, но и обеспечивают относительно равномерный, монотонный тон повествования, который способствует созданию атмосферы спокойствия.

В свою очередь, выразительность описанию также добавляет и инверсия обстоятельственной группы в третьем предложении (*At the sides of the house*), которая позволяет перенести смысловой центр предложения на подде-

жащее. При этом многосоюзие при перечислении однородных подлежащих создает ощущение размеренности повествования, соответствующее спокойной атмосфере в саду, олицетворяющем старые общественные устои. Заканчивается данное предложение придаточным определительным предложением (*entirely hiding the farm buildings behind*), добавляющим красочности описанию.

Второй абзац, несмотря на достаточный объем, состоит только из двух предложений. Первое предложение автор начинает с инверсии обстоятельственной группы (*At the back*), характерной для описания. Заканчивается предложение парентетическим внесением (*close from out of two or three indistinct yards*), уточняющим информацию, выделенным вместо обычной запятой-тире.

Последнее предложение состоит из трех простых, связанных между собой только знаками препинания, что способствует четкости ритма. При этом первое из них осложнено придаточными определительными предложениями, представляющими собой перечисление, и лексическим повтором причастий настоящего времени в параллельных конструкциях (*littering its white feathers on the padded earthen banks, blowing its stray soiled feathers into the grass*). Повтор не только привлекает внимание, но и добавляет размеренности и монотонности в общий ритм повествования. В следующем придаточном предложении содержится сравнение, делающее описание более красочным.

Исследование продемонстрировало, что ритмическая организация текста не только служит важным средством эмоционально-эстетического воздействия на читателя, но и помогает писателю в создании ярких, красочных образов и способствует раскрытию идейного замысла произведения.

Анализ особенностей функционирования контекстов употребления ключевых слов помог нам выявить основные лексические элементы, из которых складывается образ английского сада, и указать на их роль в качестве средств создания образа и оказания эмоционально-эстетического воздействия на читателя. В свою очередь анализ ритмико-синтаксической структуры отрывков позволил выделить основные синтаксические и фонетические составляющие образа.

Таким образом, научно-филологический анализ предполагает оценку роли образа сада в реализации общехудожественного авторского замысла. Так, наше исследование было начато с образно-тематически выделенных частей текста. Как показал анализ материала, в художественной прозе образ сада антропоцентричен. Он становится важной частью художественного изображения действительности, создания образов персонажей, выражения авторского отношения к описываемым событиям, ключом к пониманию эстетической позиции того или иного писателя.

Выделенные содержательные аспекты и методика их анализа помогли преодолеть разрыв между литературоведческим и собственно лингвистическим подходами в трактовке образа вещного мира. Комплексный анализ проводился на разных уровнях языка. В орбиту анализа вовлекались наиболее значимые в лингвопоэтическом плане средства реализации всех выделенных аспектов. Такой анализ, по нашему мнению, дал возможность сделать вывод о том, каким образом совокупность языковых средств разных уровней участвует в создании образа и помогает читателю в полной мере осознать и воспринять эмоционально-эстетическое воздействие, оказываемое автором художественного текста.

Литература:

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов [Текст]/О. С. Ахманова. — М., 1966. — 607 с.
2. Борисова, Е. Б. Художественный образ в британской литературе XX века: типология, лингвопоэтика, перевод: монография [Текст]/Е. Б. Борисова — Самара, Изд-во ПГСГА 2010. — 356 с.
3. Задорнова, В. Я. Слово в художественном тексте [Текст]/В. Я. Задорнова // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. №29 — М., 2005. — 160 с.
4. Задорнова, В. Я., Матвеева, А. С. Море как элемент создания образа в английской поэзии. [Текст]/В. Я. Задорнова //Язык, сознание, коммуникация. Вып. №35. — М. 2007.-С. 121—137.
5. Коралова, А. Л. Характер образности фразеологических единиц [Текст]/А. Л. Коралова // Вопросы фразеологии: сб. научных трудов. — М., 1980. — с. 120—134.
6. Основы литературоведения [Текст]/Под ред. В. П. Мещерякова. — М.: Московский лицей, 2000. — 372 с.
7. Словарь литературоведческих терминов [Текст]/сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — М., 1974. — 454 с.
8. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы [Текст]/Л. И. Тимофеев. — М.: Просвещение, 1976. — 448 с.
9. Lawrence, David Herbert. The Rainbow [Text]/David Herbert Lawrence. — UK.: Wordsworth Editions Limited, 1995. — 426 p.
10. Longman Dictionary of English Language and Culture [Text]. — Longman, 1990. — 1568 p.

Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы

Кобылко Наталия Андреевна, аспирант

Сумской государственный педагогический университет им. А.С.Макаренко (Украина)

В статье выделены и охарактеризованы основные понятия мифокритики: «миф», «мифема», «мифологема», «архетип», «фрейм». Рассмотрены современные подходы к анализу мифологема как структурной составляющей мифологического анализа художественного текста.

Ключевые слова: миф, мифема, мифологема, архетип, фрейм.

В современном литературоведении проблема взаимодействия мифа и литературы не теряет своей актуальности. Научные исследования природы мифа зарубежных (Дж. Фрезер, К.-Г. Юнг, Н. Фрай, М. Элиаде, Р. Барт и др.) и отечественных (А. Потебня, Е. Мелетинский, Ю. Лотман, А. Лосев и др.) ученых в XX веке лишь усиливают интерес к теории мифологического анализа художественного текста, поскольку вся художественная литература наполнена мифами, мифическими сюжетами и мифологемами. Если раньше история развития цивилизации двигалась в направлении «демифологизации», то в

XX веке мы наблюдаем «ремифологизацию». Это связано с тем фактом, что мифология через свою символичность стала удобным языком описания модели личности и общественного поведения.

Однако остается нерешенной проблема определения понятия «мифологема», являющегося основным структурным элементом современной теории мифа, в частности авторского мифологизирующего сознания. В течение длительного времени миф был предметом исследования разных гуманитарных сфер, а именно: философии, культурологии, литературы, психологии, истории. Однако неопровержимым является тот факт, что понятие «мифологема» пришло в общепотребительную научную лексику из психоанализа К.-Г. Юнга. Психолог использовал его для описания «стойких конструкторов, которые повторяются в коллективной общенародной фантазии, что обобщенно отражают действительность в виде конкретно-чувственных персонификаций, разнообразных существ, которые воспринимались архаичным сознанием как вполне реальные» [10]. Исходя из этого, мы можем сделать вывод, что мифологема выступает в качестве и мифологического материала, и основы для его образования.

И. Ломакина подчеркивает широкий спектр понятия: от части сюжета мифа к банальному упоминанию мифического героя [7, с. 233]. Часто понятие мифологема заменяют мифемой или архетипом, поэтому особое внимание следует уделить разграничению данных терминов. По мнению исследовательницы, наиболее удачное определение мифологема дала Ю. Вишницкая: «Мифологема — самостоятельный авторский образ, построенный на системе традиционных культурологических и литературных парадигм, структура которых формируется на давних мифологических фундаментах» [7, с. 233].

В «Литературоведческой энциклопедии» дается такое определение: «Мифологема — обломок мифа, мифема, потерявшая свои автохтонные характеристики и функции, вовлечена в фольклорный текст, в котором воспринимается как выдумка, образное украшение или сюжетная схема, которая уже стала традиционной» [5, с. 54]. «Мифема — наименьший элемент, фундаментальная составляющая мифа, которую используют и в нем, и в художественной литературе; входит в состав системы мироздания, которое отвечает представлению человека, а не окружающей среде» [5, с. 54]. Понятие «архетип» в «Литературоведческом словаре-справочнике» трактуется так: «Архетип — это прообраз, первобытный образ, идея. По Платону, это «ейдос» — образ, который постигается интеллектом; по Блаженному Августину, — исконный, имеющийся в основе познания образ» [6, с. 64].

Большое внимание различению терминов в своих исследованиях уделяет

О. Слонёвская, давая четкую дифференциацию с учетом их иерархии от наибольшего к наименьшему: архетип, миф, фрейм, паттерн, мифологема, мифема. Архетип сочетает в себе и «внеличностные доминанты», и «первичные образы бессознательного», и «образец, эталон, модель» [8, с. 57]. Близкой к архетипу является категория фрейма как минимальной совокупности признаков, которые выражают разные аспекты одного и того же предмета, делают возможным его целостное понимание. Если архетип прослеживается в художественном произведении лишь тогда, когда существует его копия, а коллективные паттерны (модели, схемы) на подсознательном уровне воспринимают его как подсказку или ключ к пониманию реального явления, копией которого он является, то фрейм — это не подсказка, а готовый ответ. О. Слонёвская особое внимание уделяет понятиям мифологема и мифема.

В художественном тексте чаще всего разворачивается не сам миф, а его «обломки, подтекстовые ссылки, намеки, аллюзии на определенные моменты античных или библейских мифов» [9, с. 169]. На ассоциативном уровне определенные мифологема необходимы для реализации основной идеи литературного произведения. Они как-будто объединяют далекие по времени, содержанию, а также проблематике художественные тексты, придавая им новый, дополнительный смысл, акцентируя

внимание на актуальных проблемах древности и современности.

Если «мифологема — это обломок мифа, который именно из-за процесса дробления потерял свои авторитетную характеристику и функции» [5, с. 54], то «мифема — наименьший, мельчайший элемент мифа» [5, с. 54]. В тексте мифологема четко видно, а мифему распознать намного сложнее.

Еще одна исследовательница — М. Вышина предлагает собственную методику мифологического анализа художественного текста, в основе которой лежит разграничение основных понятий. «Мифом будем называть сказание, в котором отображено первобытное мировоззрение, которое с позиции современного литературоведения рассматривается как определенная система символов и знаков, которые нуждаются в истолковании, а для его носителей были действительностью, мифической реальностью» [2, с. 141]. Исходя из этого толкования, мы можем сделать вывод, что с понятием «миф» неразрывно связаны термины «мифема» и «мифологема». Под мифемой подразумеваем использование в художественном тексте имен мифологических героев и определенных мифологических фактов. Мифологема является более широким понятием: введение в текст известного мифологического сюжета или мотива с дальнейшей интерпретацией. Обобщая вышеизложенное, М. Вышина выделяет такие этапы методики мифологического анализа художественного текста:

1) распознавание и выявление в литературном произведении мифов и установление мифа-основы;

2) определение характера смещения мифа, то есть установление полноты заимствования. Оно может быть полным или частичным (мифологический герой или факт — мифема; мифологический сюжет или мотив — мифологема);

3) выяснение художественного колорита и авторской трактовки определенной мифологема.

Психолог С. Гуцол дает расширенное определение мифологема — «как специфический гносеологический образ, отличительной чертой которого является непосредственное единство двух планов — предметного и символического, как константу мифологического мышления, минимальную единицу мифологического дискурса, который хранит качество мифа» [3, с. 103]. Характерными чертами мифологема являются сочетания общего и единичного, предметно-образного и символического. Данный термин может употребляться как для обозначения определенных идей мифа, так и для традиционных мотивов, ситуаций. Интересным является разграничение С. Гуцол понятий «стереотип» и «мифологема». По мнению ученого, стереотипы строятся на диадах, то есть отображают двойственно-противоречивое осмысление отношений между свойствами предмета. Иными словами, мифологема является центром, исходной точкой для формирования мифологии с разными ее модификациями. Наполняя мифологема каждый раз новым содержанием, автор переносит

архетипное представление о предмете, образе, событии на реальные объекты существования. Это, в свою очередь, влияет на сознание человека, прогнозируя его поведение в конкретной ситуации. Исходя из вышеуказанного, мы можем утверждать, что мифологема представляет собой первичную сюжетную схему, кросс-культурную идею, которая прослеживается в фольклоре разных народов и наполняется разным содержанием в зависимости от интерпретации.

В основе каждой мифологема лежит распределение мира на диады и триады. Осмысление древними людьми общих свойств материального мира происходило через разделение его на две части: верх-низ, правое-левое, светлое-темное и тому подобное. Соответственно, существовали и два противоположных полюса. Главные диады выстраиваются в определенную иерархию: от тех, которые воспринимаются на уровне чувств, — к культурно-социальным образованиям. По мнению С. Гуцол, на более высоком уровне абстракций бинарные оппозиции выступают в роли мифологема. При этом психолог акцентировал свое внимание на том, что обычные диады лишь отталкивают противоположности, а мифологема — наоборот, поскольку имеют медиатор, который придает стойкости и динамического равновесия бинарной ситуации мира. Триада направлена на объединение, соединение противоположностей. Дорога может быть связующим элементом между небом и землей, жизнью и смертью.

Постепенное отделение человека от окружающего мира способствовало разделению пространства на «свое» и «чужое». Именно модель «свое-чужое» становится основной мифологема, созданной человеком.

О. Коляда, исследуя мифопоэтику, вводит в обиход понятие «семантема». Литературовед рассматривает семантему как элементарную значимую единицу языка. Она непосредственно касается мифа и является его «первичной чувственной характеристикой» [4]. Ученый представляет свою иерархию мифопоэтики. Соответственно, в качестве наименьшей единицы выступает семантема. Совокупность семантем образуют мифему — «социально-психологический и структурно-семантический фундамент мифа» [4]. А уже потом вербализация мифами на уровне мировосприятия продуцирует мифологема — «конкретно-образный, символический способ изображения реальности, необходимый в тех случаях, когда она не заключается в рамки формально-логического, абстрактного изображения» [4]. Можно сказать, что мифологема является мотивом мифа, фрагментом мифопоэтики, который воссоздается в определенные эпохи как носитель общечеловеческого содержания. По мнению О. Коляды, мифологема — это функционально-знаковый аналог целостных ситуаций и сюжетов. Литературовед также рассматривает систему мифологема во взаимосвязи с бинарными оппозициями.

Интересным является исследование Т. Бовсуновской, которая опровергает общепринятое мнение, что миф

входит в художественное произведение в виде мифологем — стойких, часто повторяемых в мифологических системах образов и мотивов, несколько интерпретированных. Исследовательница считает, что «мифологема не повторяет миф, который лежит в ее основе. Она фактически ограничивает миф» [1, с. 49]. Такое ограничение четко прослеживается, когда один смысловой компонент мифа приглушенный или совсем отсутствует, а на другом акцентируется внимание. Исходя из этого утверждения, мы можем сделать вывод, что мифологемы, в основе которых лежит один миф, имеют разную семантику, не являются тождественными. Любая мифологема, как и миф, который она «интеллектуализирует», происходит от архетипа.

Следовательно, вопрос идентификации понятия «мифологема» является достаточно актуальным. Среди ученых сегодня нет единогласия относительно её определения. Мифологема — это мифологический материал

и основа для его образования (К.-Г. Юнг); как часть сюжета мифа, так и упоминание мифического героя (И. Ломакина); самостоятельный авторский образ, построенный на системе традиционных культурологических и литературных парадигм (Ю. Вишницкая); обломок мифа, мифема, которая потеряла свои автохтонные характеристики и функции (Литературоведческая энциклопедия); подтекстовые ссылки, намеки, аллюзии на определенные моменты античных или библейских мифов (О. Слонёвская); мифологический сюжет или мотив, введенный в текст с дальнейшей интерпретацией (М. Вышина); специфический гносеологический образ, константа мифологического мышления, минимальная единица мифологического дискурса, которая сохранила качество мифа (С. Гуцол); конкретно-образный, символический способ изображения реальности (О. Коляда); стойкие, часто повторяемые в мифологических системах образы и мотивы (Т. Бовсунувская).

Литература:

1. Бовсунівська, Т. Мифологема як резистентний складник літератури // Дивослово. — 2010. — №8. — с. 49–52.
2. Вышина, М. Парадигма ключових понять мифологічного аналізу художнього тексту // Вісник Житомирського державного університету. — 2010. — Вип. 55. Філологічні науки. — с. 140–143.
3. Гуцол, С. Психологічні особливості структурних складових неоміфологічного нарративу // Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка. — 2011. — Вип. 1. — С. 103–108.
4. Коляда, О. Поняття «міфопоетика» [Електронний ресурс]/О. Коляда. — Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8622/97/>.
5. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2/Авт.-уклад. Ю. Ковалів. — К.: Академія, 2007. — 624 с.
6. Літературознавчий словник-довідник/за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. — К.: Академія, 2007. — 752 с.
7. Ломакіна, І. Мифологема міста у романах Джеймса Джойса «Уліс» та Дона Деліло «Космополіс» // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. — 2012. — Вип. 20, ч. 1. — с. 233–236.
8. Слоньовська, О. Мифема і художній текст: особливості, роль, функції найменшого уламку міфу // Українська література в ЗОШ. — 2011. — №7–8. — с. 57–62.
9. Слоньовська, О. Мифологічна парадигматика архетипної критики: сучасні пошуки і підходи // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. — 2010. — №2 (10). — с. 164–172.
10. Юнг, К. Г. Архетип и символ. — М.: Канон, 1991. — 330 с.

Особенности стихосложения поэзии Серебряного века

Нечепуренко Мери Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент;

Голубева Маргарита Михайловна, студент

Южный федеральный университет (г. Таганрог, Ростовская обл.)

Лирика Серебряного века многообразна и очень музыкальна. Серебряный век подарил нам целое созвездие поэтов. Поэтов-музыкантов. Стихи серебряного века — это музыка слов. В этих стихах не было ни одного лишнего звука, ни одной ненужной запятой, не к месту поставленной точки. При этом устоялось мнение, что именно поэты Серебряного века самым активным образом начали расширять, казалось бы, окончательно сложившуюся к концу

XIX века монополию рифмованной в основном силлаботоники, обратившись для этого как к опыту прежних столетий истории русской словесности, так и к стиховым новациям, продиктованным достижениями иноязычных стиховых культур.

Между тем эта картина стихосложения Серебряного века представляет большой интерес. Этот актуальный и малоизученный вопрос побудил нас к исследованию те-

чений литературы Серебряного века. Целью настоящего исследования стало определение взаимосвязи между стихотворными размерами, способами рифмовки, количеством стоп и направлением литературы. Для достижения поставленной цели сначала нами были изучены четыре течения в поэзии начала XX века: Символизм, Акмеизм, Футуризм, Имажинизм.

Символизм — это литературно-художественное направление конца 19 — начала 20 веков. Символизм стремился через символы в осязаемой форме воплотить идею единства мира, выраженную в соответствии его самых различных частей, позволяющую краски, звуки, запахи представить одно через другое.

В русском символизме различают:

«Старшее поколение» символистов (Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, В. Брюсов и др.) и «Младшее поколение» (А. Блок, А. Белый и др.)

Акмеизм — течение в русской поэзии 1910-х гг., провозгласившее освобождение поэзии от символистских порывов к «идеальному», от многозначности и текучести образов, усложненной метафоричности, возврат к материальному миру, предмету (или стихии «естества»), точному значению слова.

Последователями акмеизма считаются С. М. Городецкий, М. А. Кузмин, ранние — Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, и др.

Футуризм — авангардистское направление в русской литературе 1910–20-х гг. Стремясь создать «искусство будущего», декларировал отрицание традиционной культуры (наследия «прошлого»), культивировал эстетику урбанизма и машинной индустрии.

Русский футуризм был представлен четырьмя группами:

1) Петербургские эгофутуристы (И. Северянин, И. Игнатьев и др.)

2) Московские эгофутуристы (В. Шершеневич, Р. Ивнев и др.)

3) Московская группа «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев и др.)

4) Группа «Гилея» — кубофутуристы (В. Маяковский, А. Крученых и др.)

Имажинизм — литературное течение, сформировавшееся в России в 1910-е годы в связи с неспособностью сложившейся культурной системы ответить на вызовы переходного периода времени с резко возросшим ритмом современной жизни. Переходная ситуация, означавшая распад одной картины мира и становление альтернативной, остро затрагивала литературно-художественный процесс и в первую очередь участвующих в нем молодых поэтов и художников.

Представителями данного течения являлись Анатолий Мариенгоф, бывший футурист Вадим Шершеневич, Сергей Есенин и др.

Рассмотрев философские основы каждого из выбранных нами направлений, мы перешли к анализу поэтического наследия. А. Блок и З. Гиппиус были вы-

делены представителями Символизма, А. Ахматова и Н. Гумилев как представители Акмеизма, И. Северянин и С. Третьяков были выбраны представителями Футуризма, С. Есенин и В. Шершеневич — как представители Имажинизма. У каждого из представителей четырех течений было выбрано и проанализировано по десять стихотворений. В каждом стихотворении был вычислен стихотворный размер (Хорей, Ямб, Дактиль, Амфибрахий, Анапест; виды стихотворений, с которыми столкнулись во время исследования — Вольный стих, Белый стих, Верлибр, Монорим), определен способ рифмовки (Смежная, Кольцевая, Перекрестная, Холостая), а также были подсчитаны количество стоп (трехстопный, четырехстопный, пятистопный, шестистопный, разностопный, с отсутствием определенного, постоянного количества стоп). Эти данные были соотнесены с каждым течением и систематизированы.

Из наследия символиста А. Блока были проанализированы стихотворения *«Всё настоящее ничтожно...»* (1899г), *«Девушка пела в церковном хоре»* (1905г), *«Женищина»* (1914г), *«Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...»* (1916г), *«Поэты»* (1908г), *«Анне Ахматовой»* (1913г), *«Когда-нибудь, не скоро, Вас я встречу...»* (1898), *«Когда я вспоминал о прошлом, о забытом...»*, *«Когда я стал дряхлеть и стынуть...»* (1903г), *«Когда мы любим безотчетно»* (1899г). Далее были проанализированы стихотворения, принадлежащие перу З. Гиппиус: *«Берегись...»* (1913г), *«Непоправимо»* (1916г), *«Неизвестная»* (1915г), *«Крылатое»* (1912г), *«Иди за мной»* (1895г), *«Внезапно»* (1908г), *«Божья»* (1916г), *«Она»* (1905г), *«Святое»* (1905г), *«Ты»* (1905г). Среди этих стихотворений Ямбом было написано одиннадцать стихотворений, Хореем два, Дактилем одно, Амфибрахией одно, Анапестом одно и Вольных стихов — четыре. Систематизировав полученные данные, мы приходим к выводу, что для Символизма характерно использование двусложного стихотворного размера Ямб и Вольного стихотворения. (Рис. 1)

Среди них по способу рифмовки было написано Кольцевым способом рифмовки — одно, Перекрестным — восемнадцать, и одно стихотворение было без рифмы, то есть Белым. В итоге, мы пришли к мысли о том, что для Символизма характерен Перекрестный способ рифмовки. По количеству стоп в данных стихотворениях было насчитано трёхстопных — одно, четырехстопных — девять, пятистопных — два, шестистопных — одно, разностопных — два и без определенного и постоянного количества стоп — пять. Можно сделать вывод о том, что для Символизма свойственен четырехстопный размер стихотворения.

У представительницы Акмеизма А. Ахматовой были изучены стихотворения *«А ты теперь тяжелый и унылый...»* (1911г), *«Сжала руки под темной вуалью...»* (1911г), *«Я научилась просто, мудро жить...»* (1912г), *«Я не любви твоей прошу...»* (1914г), *«Нам свежесть слов и чувства простота...»* (1915г),



Рис. 1

«Сказал, что у меня соперниц нет...» (1921г), «Словно тяжким огромным молотом...» (1911г), «Я сошла с ума, о мальчик странный...» (1911г), «Ты письмо мое, милый, не комкай...» (1912г), «Заболеет бы как следует, в жгучем бреду...» (1922г). У Н. Гумилёва были изучены «Еще не раз Вы вспомните меня...», «Я сам над собой насмеялся...» (1921г), «Я вырван был из жизни тесной...» (1917г), «Утешение», «Современность», «Неизгладимы, нет, в моей судьбе...» (1917г), «Нежно-небывалая отрада...», «Много есть людей, что, полюбив...», «Из букета целого сирени...», «Акростих». Среди вышеупомянутых стихотворений Ямбом было написано девять стихотворений, Хореем — пять, Амфибрахийем — одно, Анапестом — три и Вольных стихов было два. Систематизировав полученные данные, мы приходим к выводу, что для Акмеизма характерно использование двусложных стихотворных размеров Ямб и Хорей. (Рис. 2)

По способу рифмовки Перекрестным способом было написано шестнадцать, Кольцевым два, одно стихотворение — Монорим и один Белый стих. В общем счете, мы можем заметить, что для Акмеизма характерен Перекрестный способ рифмовки. Количество стоп, подсчитанных в данных стихотворениях следующее: три трехстопных, четыре четырехстопных, одиннадцать пя-

тистопных и два разностопных стихотворения. Можно сделать вывод о том, что для Акмеизма свойственны пятистопный размер стихотворения. У футуриста И. Северянина были изучены стихотворения «Так возникают стихи...» (1928г), «Поэза странностей жизни» (1916г), «Последняя любовь» (1940г), «Певица страсти» (1905г), «Она критикует», «Не завидуй другу...» (1909г), «И она умерла молодой...» (1909г), «Не более, чем сон», «Зовущаяся грустью» (1926г), «Вернуть любовь» (1908г). У футуриста С. Третьякова были проанализированы стихотворения «В октябре», «Восковая свеча» (1913г), «Вятка», «Енисей», «Ножницы» (1913г), «Ночь. Пекин», «Верблюд», «Первоснег» (1913г), «Тоннели», «Романс голодного» (1913г). Среди указанных выше стихотворений, Ямбом написано шесть стихотворений, Хореем — одно, Амфибрахийем — одно, Вольных стихотворений — семь, Верлибров — пять. Систематизировав полученные данные, мы приходим к выводу, что для Футуризма характерно использование двусложного стихотворного размера Ямб, Вольного стихотворения и Верлибра. (Рис. 3)

С Перекрестной рифмовкой — четырнадцать, со Смежной — одно, и пять Верлибров. В итоге, мы можем заметить, что для Футуризма характерен Перекрестный способ рифмовки. По количеству стоп, одно стихотворение



Рис. 2

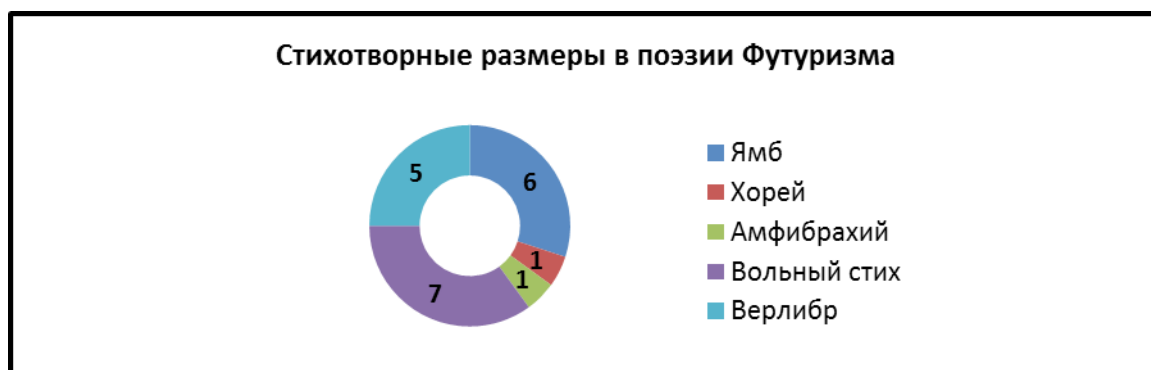


Рис. 3

написано трехстопным размером, четырехстопным — три, пятистопным — два, шестистопным — одно, без определенного и постоянного количества стоп — тринадцать стихотворений. Можно сделать вывод о том, что для Футуризма свойственен размер стихотворения без определенного и постоянного количества стоп. У имажиниста С. Есенина были исследованы следующие стихотворения: «Какая ночь! Я не могу». (1925г), «Край любимый! Сердцу снятся...» (1914г), «Край ты мой заброшенный...» (1914г), «Ну, целуй меня, целуй...» (1925г), «Отговорила роща золотая...» (1924г), «Песня» (1925г), «Ты меня не любишь, не жалеешь...» (1925г), «Хулиган» (1920г), «Я красивых таких не видел...» (1925г), «Я покинул родимый дом...» (1918г). У имажиниста В. Шершеневича были проанализированы стихотворения «Аренда у легенд» (1923г), «Судьба», «Уединение», «Прощай» (1931г), «Процент за боль» (1923г), «Печаль», «Одиночество», «Интимное» (1910г), «Белый от Луны, вероятно» (1925г), «Весенний дождь» (1926г). Ямбом были написаны девять стихотворений, Хореем четыре, Анапестом три, и четыре стихотворения Вольных. Систематизировав полученные данные, мы приходим к выводу, что для Имажинизма характерно использование двусложных стихотворных размеров Ямб и Хорей, а также Вольного стихотворения. (Рис. 4).

По способу рифмовки пятнадцать стихотворений с Перекрестной рифмовкой, два со Смежной, два Белых стихотворения и один Верлибр. В общем счете, мы можем заметить, что для Имажинизма характерен Перекрестный способ рифмовки. Среди данных стихотворений три трехстопных, восемь четырехстопных, четыре пятистопных, без определенного и постоянного количества стоп — четыре, и одно разностопное стихотворение. Можно сделать вывод о том, что для Имажинизма свойственен четырехстопный размер стихотворения. Систематизировав данные по каждому течению, мы создали диаграмму, которая отображает общее количество стихотворных размеров во всех стихотворениях (80 стихотворений) этих четырех направлений литературы Серебряного века. Ямб — размер, который был чаще всех остальных использован для стихосложения (34 раза). А меньше всех был использован стихотворный размер — Дактиль (1 раз). (Рис. 5)

Также, была создана диаграмма, в которой объединены все способы рифмовки стихотворений данных четырех направлений. На диаграмме показано, что Перекрестной формой рифмовки написаны большинство (60) стихотворений. (Рис. 6)

Кроме того, была создана диаграмма по общему количеству стоп во всех восьмидесяти исследуемых стихотво-



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

рениях четырех течения Серебряного века литературы. В данной диаграмме показано, что самое часто используемое количество стоп в стихотворениях — четыре и лишь на один случай употребления меньше стихотворения без определенного, постоянного количества стоп. (Рис. 7)

Подводя итог данной работы, мы пришли к выводу, что для Символизма, литературного течения XX века, стихотворный размер не играет ключевую роль, так как большинство стихотворений (11 из 20) написаны удобным двусложным размером — Ямбом. Помимо этого, для Символизма характерен Перекрестный способ рифмовки (18 из 20) и четырехстопный размер стихотворения (9 из 20).

Также, стихотворный размер в Акмеизме никак не зависит от основных черт данного направления, потому как большое количество стихотворений написаны Ямбом (8 из 20), пятистопным размером (10 из 20) и рифмованы Перекрестным способом (15 из 20).

Так как одной из важных черт Футуризма является изобретение новых форм, в стихотворениях этого течения мы замечаем характерное написание стихотворений не только Ямбом (6 из 20), но и преобладание Вольных стихов (6 из 20) и Верлибров (5 из 20), что говорит о стремлении расширить возможность передачи основной идеи и ее восприятия, а также разнообразить формы стихосложения. Кроме того, для Футуризма характерен Перекрестный способ рифмовки (13 из 20), что сохраняет легкость восприятия стихотворения и отсутствие определенного и постоянного количества стоп в стихотворениях (11 из 20), что опять же говорит об изменении форм.

В Имажинизме, как и в Символизме и в Акмеизме стихотворный размер никак не влияет на передачу идеи и ее восприятие. Для него характерен Ямб (9 из 20), Перекрестный способ рифмовки (14 из 20) и четырехстопный размер стихотворения (8 из 20).



Рис. 7

Литература:

1. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000;
2. Гаспаров, М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004;
3. Москвин, В. П. Теоретические основы стиховедения. М., 2009;
4. Онуфриев, В. В. Справочник по стихосложению. М., 2002.

Белый цвет в творчестве Б. Ш. Окуджавы

Нечепуренко Мери Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент;
Прокопенко Анастасия Ивановна, студент
Южный федеральный университет (г. Таганрог, Ростовская обл.)

С древнейших времён феномен цвета становится объектом пристального внимания человека. На каждом этапе своего развития человек стремился к познанию природы и возможностей цвета. При этом в процессах изучения и применения цвета проявлялось лицо человека — национальное, культурологическое, психологическое, историческое, научное.

Анализируя цвет с точки зрения литературоведения, необходимо учитывать все особенности художественного текста как единого целого, в котором цвет — его элемент.

Изучение цвета предполагает анализ поэтических тропов, содержащих цветовые элементы: анализ соотношения качественного и количественного их состава, изучение способов конструирования каждого цветового

элемента и их системы в масштабе от одного произведения до творчества писателя в целом, анализ семантики цветовых образов и определение соответствия авторской семантики традиционным значениям цвета, а также выявление трансформации этих значений в ходе эволюции творчества изучаемого автора и развития литературы как вида словесного искусства.

В связи со сказанным интерес к творчеству Б. Ш. Окуджавы не случаен, так как его тексты наполнены приемами актуализации понятий, среди которых центральное место принадлежит цветовому эпитету.

Материалом для исследования послужило 31 произведение Б. Ш. Окуджавы, из которых было выявлено 60 цветных тропов, что свидетельствует о достаточно ча-

стом использовании автором данного художественного приема. Большую часть цветowych эпитетов составляет эпитет «белый», который используется 17 раз: «бу-мага белая» («Мне не хочется писать...», 1989), «белая река» («На арбатском дворе — и веселье и смех...», 1964), «белый бал» («На белый бал берез не соберу...», 1989), «белая голубушка» («Новое утро», 1957). Следующим по количеству использования идет троп «красный», несколько уступающий «белому» — 15 раз: «красный шар» («Мне не хочется писать...», 1989); «красная соль», «красное вино» («М. Хуциеву», 1989); «красная река» («Ночной разговор», 1962). На третьем месте по количеству употребления у Б.Ш. Окуджавы стоит троп «синий» — 6 раз: «синие горы» («М. Хуциеву», 1989); «синий маяк» («Не бродяги, не пропойцы...», 1989); «синий троллейбус» («Полночный троллейбус», 1989). Эпитеты «черный» и «голубой» были использованы по 4 раза: «черные глаза» («Медсестра Мария», 1989), «черная речка» («Счастливчик», 1989), «черный ворон» («Черный ворон сквозь белое облако глянет...», 1989); «моря голубые» («Магическое «два».Его высоты...», 1989); «глаза голубые» («Медсестра Мария», 1989); «голубые рога» («Осень ранняя...», 1989). Троп «зеленый» встретился в стихотворениях 3 раза: «зеленая оправа», «зеленый абажур» («На полотне у Аллы Беляковой...», 1989). Эпитет «рыжий» — 2 раза: «колечко рыжее» («Песенка о комсомольской богине», 1989); «рыжая жесь» («Трамвай», 1989). Все остальные цветные тропы, выявленные в изученных стихотворениях Б.Ш. Окуджавы, встречаются по одному разу: «серая рыбка» («Храмули», 1989); «лиловые трещины» («На арбатском дворе — и веселье и смех...», 1989); «розовый цвет» («Не сольются никогда...», 1989); «пятно оранжевое» («На полотне у Аллы Беляковой», 1989); «башмачки золотые» («Песенка о Моцарте», 1989), «серебряный звон» («Продолжается музыка возле меня...», 1989); «желтая свечка» («Чашепитие на Арбате», 1989); «роза алая» («Читаю мемуары разных лиц...», 1989).

Первый этап нашей работы показал, что в творчестве Б.Ш. Окуджавы наблюдается преобладание светлых оттенков над темными. При этом центральное место в поэзии поэта занимает троп «белый», который преобладает над остальными цветовыми тропами в количественном отношении. Полученные результаты стали базой для определения семантики белого цвета, систематизации его значений и способов функционирования.

Необходимо отметить, что именно с белым цветом связаны богатые традиции человеческой культуры. Испокон веков этот цвет наделялся свойствами очищения и божественности, символизируя чистоту и невинность. Особенно белый цвет значим для русского фольклорного творчества, где ему отводится одно из главных мест. Так, в стихотворении «До свидания, мальчики» (1989) автор использует сочетание «платица белые» (Ах, война, что ж ты, подлая, сделала: вместо свадеб — разлуки

и дым,/наши девочки платица белые/раздарили сестренкам своим), которое символизируют чистоту и непорочность будущих невест. В стихотворении «Надежда, белою рукою...» (1989) используется сочетание «белая рука», как символ чистоты, спокойствия, очищения (Надежда, белою рукою/сыграй мне что-нибудь такое,/чтоб краска схлынула с лица,/как будто кони от крыльца). Троп «белый» делает сочетание «белая голубка» («Новое утро», 1989) символом новой жизни, освобождения и избавления от всех тревог и проблем (Не клонись-ка ты, головушка,/от невзгод и от обид,/Мама, белая голубушка,/утро новое горит).

Кроме того, издавна белый цвет символизировал целый мир, вселенную, совокупность прошлого, настоящего и будущего, начало всего сущего на земле. Так, в стихотворении «А мы с тобой, брат, из пехоты...» (1989) Б.Ш. Окуджава использует сочетание «белый свет», говоря не о дневном времени суток, а обо всем мире, который живет и меняется по своим собственным законам вне зависимости от желаний и потребностей человека (Мы все — войны шальные дети,/И генерал, и рядовой/Опять весна на белом свете.../Бери шинель — пошли домой). Сочетание «белый свет» в стихотворении «В городском саду» (1989) так же подразумевает под собой все бытие, все живое, а не светлое время суток.

При этом белый цвет является символом памяти по ушедшим людям с одной стороны, и сменой этапов жизни с другой. В стихотворении «Песенка о пехоте» (1989) поэт затрагивает как тему воспоминаний, так и тему переломного моменты судьбы, когда действительность меняется и будущее перестает быть ясным. Всего этого Б.Ш. Окуджава добивается использованием «белого» тропа. «Белые вербы» и «белые сестры» провожают взглядом солдат, которые идут на войну. Именно такими они останутся в памяти, чтобы не случилось.

Проведенный анализ позволил составить диаграмму значений белого цвета в стихотворениях Б.Ш. Окуджавы (Рис. 1).

Определив основную смысловую нагрузку тропа «белый», можно говорить о функциях, которые выполнял данный цветовой троп в каждом из проанализированных стихотворений. Так, эпитет «белый» в сочетании «белый вет» («А мы с тобой, брат, из пехоты...» (1989); «В городском саду» (1989)) является постоянным, т.е. служит украшением речи, не придавая никаких дополнительных оттенков. В остальных изученных стихотворениях троп «белый» придает сочетанию точность, вкладывая в него особенный смысл, задуманный автором. Так, в стихотворении «Песенка о пехоте» (1989) функцией белого цвета является передача грусти, тоски, неопределенности, которые сопровождают солдат, идущих на войну. Их судьба неизвестна, и только «белые вербы» как «белые сестры» будут вечно их помнить. В таких произведениях, как «Надежда, белою рукою...» (1989) и «Новое утро» (1989)

Значения белого цвета

■ Чистота и невинность ■ Бытие, вселенная
■ Память, смена жизненных этапов



Рис. 1

целью тропа «белый» является наделение предметов определенными свойствами. Таким образом, сочетания «белая рука» и «белая голубка» становятся символами новой жизни, олицетворяя собой очищение и освобождение от тревог и переживаний.

Приведенная ниже диаграмма наглядно демонстрирует функции, выполняемые эпитетом «белый» в творчестве Б. Ш. Окуджавы (Рис. 2).

Таким образом, без анализа имплицитированных значений, заложенных в цветообразах, теряется возможность до конца ощутить внутреннюю общность произведений Окуджавы, приблизиться к глубинному пониманию мировоззрения писателя, его нравственных, моральных и политических позиций, определяющих содержание его

творчества и выбор выразительных средств языка. Подводя итоги, можно сделать несколько выводов. Во-первых, изучив смысловую нагрузку, которую нес каждый из «белых» тропов, можно говорить об огромной роли белого цвета в творчестве Б. Ш. Окуджавы. Во-вторых, исходя из многогранности и многозначности данного цвета, можно обозначить большое количество функций (украшение речи, передача определенного настроения произведению, приписывание предмету новых свойств), который выполняет этот эпитет в каждом из стихотворений. В-третьих, данная работа показала, что тема белого цвета в творчестве Б. Ш. Окуджавы остается малоизученной и оставляет за собой большие перспективы дальнейшего исследования.

Функции белого цвета

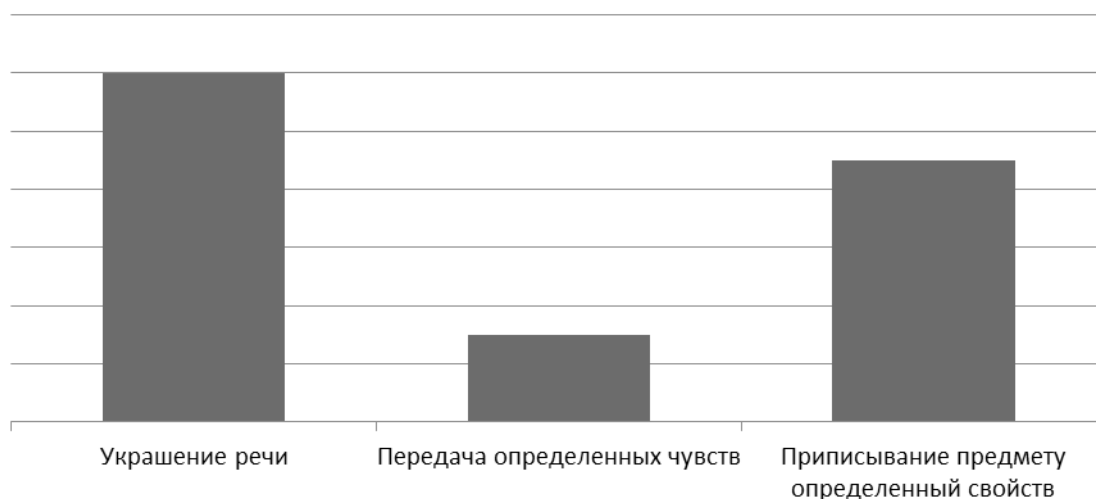


Рис. 2

Литература:

1. Булат Окуджава. Избранное. Стихотворения. «Московский Рабочий», 1989.
2. Злыднева, Н.В., Белый цвет в русской культуре XX века/Признаковое пространство культуры/Отв. ред. С.М. Толстая. — М.: Индрик, 2002.
3. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997.
4. Матвеева, Е.В. Функции цветообраза в прозе ФРГ 60–80-х гг.: дис.. канд. филол. наук./Е.В. Матвеева. — Н. Новгород, 1999.
5. <http://uroem.ru/okudzhava> (дата обращения: 15.03.14).

Организация работы с текстом как с основным источником развития личности учащегося

Райцева Евгения Владимировна, учитель русского языка и литературы,
заместитель директора по учебно-воспитательной работе
МБОУ «Гатчинская СОШ №4 с углублённым изучением отдельных предметов»

Основным источником развития учащихся, безусловно, является информация, работу с которой необходимо организовать педагогу. Большинство работников образования отмечает, что в настоящее время сложилась критическая ситуация по данной проблеме среди учащихся в связи со снижением интереса к чтению, ограниченностью круга чтения подростков, низким уровнем читательской компетентности. Результатом этого является неумение находить необходимые источники информации, отбирать, оценивать, анализировать тексты, обрабатывать информацию в письменном виде.

Сложившаяся ситуация во многом обусловлена и недостатками программ: несоответствие приёмов и методик обучения чтению современным требованиям работы с информацией, невнимание к разработке и использованию новых стратегий и технологий чтения.

Кризис чтения сказывается на результатах школьного обучения. Школа как социальный институт имеет возможность оказать колоссальное влияние на решение проблемы организации работы с информацией, так как чтение является одним из главных общеучебных навыков.

Из перечисленных выше причин снижения читательской активности и отсутствия навыков работы с информацией у учащихся вытекают основные задачи и цель, стоящие перед образовательным учреждением и каждым педагогом. Хочу заметить, что данная проблема касается всех учителей — предметников в школе, так как восприятие речи письменной и устной учащимися происходит на любом уроке. А, если информация школьником не усвоена, значит у образовательного процесса не будет результата.

Комплексному решению данной проблемы, на мой взгляд, может способствовать введение работы с текстовой информацией.

Цель: организация учебной и внеучебной деятельности учащихся по работе с информацией, которая обеспечит

целенаправленное формирование читательской компетенции и личностное развитие школьников.

Задачи:

- повысить собственный уровень квалификации по вопросам формирования метапредметных умений на уроках и во внеурочное время;
- содействовать повышению уровня читательской компетенции на уроках русского языка и литературы и во внеурочной деятельности;
- организовать деятельность учеников по овладению способами работы с текстом, активно применять их на уроках;

Ожидаемые результаты:

- ориентация в содержании текста и умение находить в нём необходимую информацию;
- умение интерпретировать и преобразовывать текст;
- умение сравнивать и противопоставлять информацию, делать выводы;
- оценивать утверждения, выражать своё мнение.

На этапе актуализации проблемы с целью оценки состояния проблемы в нашей школе методическим объединением учителей русского языка и литературы в сентябре 2012 года было принято решение по проведению первичной диагностики среди учащихся 5-х классов в форме литературной конференции. На время летних каникул учащимся будущих 5-х классов был предложен список литературы для чтения. В сентябре 2012 года была проведена литературная конференция, которая помогла определить круг читательских интересов, выявить проблемы при работе текстом и определить методы и приёмы по организации работы с информацией для дальнейшего успешного обучения.

Опираясь на пособие для учителей профессора педагогических наук Натальи Николаевны Сметанниковой «Обучение стратегиям чтения в 5–9 классах: как реализовать ФГОС», мы начали работу по организации работы с ин-

формацией у школьников и широко используем предложенные ею методики в своей практике.

Хочу предложить вашему вниманию некоторые методы и приёмы организации работы с информацией на уроках русского языка и литературы.

На уроках литературы мне нравится работать по стратегии чтения, предложенной Сметанниковой Натальей Николаевной. Стратегия чтения может включать ряд операций, направленных на достижение цели. Работа с текстом делится на три этапа: предтекстовую деятельность, текстовую деятельность и послетекстовую.

— Предтекстовая деятельность представляет собой новое явления в деятельности педагога. Если раньше, согласно традиционной методике, на этапе предчтения текста давалось лишь одно задание «Прочтите текст», то теперь, реализовывая стандарты второго поколения, мы должны лучше организовать этап предчтения. Чтобы учащимся было интереснее читать текст и достигнуть желаемого результата.

Мы мотивируем учащихся к чтению, ставим задачи, работаем со словарём теста.

К наиболее распространённым методикам относятся: «Мозговой штурм», «Глоссарий», «Ориентиры предвосхищения», «Предваряющие вопросы».

— Метод «Глоссарий» основан на работе со словарём текста. Учащимся предлагается группа слов. Они должны отметить те, которые могут быть связаны с текстом, доказать почему. На этапе послетекстовой деятельности нужно вернуться к этим словам и посмотреть их значение и употребление в тексте.

— К стратегиям текстовой деятельности относятся: попеременное чтение, чтение с вопросами, чтение с оговорками и с пометками.

— Интересен и продуктивен приём попеременного

чтении, где один чтец, а остальные слушатели. Данный приём позволяет отрабатывать навык восприятия информации на слух, умения задавать вопрос, учить слушать и понимать о чём читают.

— Если важно получить критический анализ текста, можно применить метод чтения с пометками, где читатель читает про себя и делает пометки: понял, не понял, надо обсудить, противоречит моему мнению, нужны дополнительные сведения и т.д.

— На заключительном этапе ведётся послетекстовая работа, где можно использовать традиционную работу по вопросам, составить список тем произведения, обменяться мнениями с одноклассниками, написать рецензию.

1. Одним из интересных видов работ является «Обмен мнениями». Учащимся предлагают ознакомиться с мнением людей, прочитавших книгу, и поспорить с ним.

2. В 5–7 классах школьники с удовольствием делают экскурсии по книге для следующих читателей. Они составляют буклеты, в которых пишут своё мнение о прочитанном, цитируют автора, рисуют иллюстрации, называют важные части книги.

Формы организации работы с информацией могут быть разнообразными. Важно не упустить момент рефлексии, где можно подвести итоги сделанному и определить результаты деятельности, соотнести с прогнозируемыми результатами. Организуя работу с информацией, используя метод стратегии чтения, мы стремимся к эффективному освоению школьной программы, наблюдаем устойчивую положительную динамику учебных достижений школьников; получаем высокие результаты учебной и внеурочной деятельности; развиваем интерес к предмету; школьники становятся активными, инициативными и творческими личностями, обладающими высокой нравственностью и читательской культурой.

Письма А.М. Горького А.И. Рыкову в контексте эпистолярных обращений писателя к большевистским и советским вождям

Суровцева Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Анализируя переписку А.М. Горького с большевистскими и советскими руководителями, нельзя не рассмотреть эпистолярное общение писателя с Алексеем Ивановичем Рыковым (1881–1938) — председателем СНК СССР в 1924–1930, одновременно в 1924–1929 председателем СНК РСФСР, председателем Совета труда и обороны (СТО) в 1926–1930, членом Политбюро ЦК партии в 1922–1930, наркомом внутренних дел (ноябрь 1917) в первом советском правительстве; в 1918–1921 и 1923–1924 председателем ВСНХ, одновременно с 1921 г. председателем СНК и СТО; в 1931–1936 наркомом почт и телеграфов, наркомом связи СССР.

В конце 1930-х гг. Рыков был репрессирован и расстрелян. Горький был связан с Рыковым дружескими отношениями, о чём свидетельствует их переписка. К сожалению, нами пока разысканы лишь восемь писем Горького Рыкову [7; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15].

Первое письмо Горького (1918 г.) [12] очень короткое, деловое. Оно связано с издательской деятельностью писателя.

Следующее письмо Горького Рыкову (от 1 июля 1922 г.) (первая публикация письма: [6]; последующие публикации письма [1, с. 23; 7; 8; 20; 22, с. 234; 23; 24, с. 178–179]) связано с начавшимся в Москве летом процесса

над правыми эсерами, которым было предъявлено обвинение в причастности к попыткам покушения на В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого, Г. Е. Зиновьева и др. «К процессу 1922 года, — пишут авторы «Русского Берлина», — привлечены были деятели революционного движения с безупречным прошлым, долгие годы проводившие в дореволюционных тюрьмах и на каторге, где они сталкивались с теми, кому на суде отведена была роль обвинения. Обвинению в судебном разбирательстве предшествовало длительное пребывание (с 1920 г.) лидеров партии социалистов-революционеров в тюрьме, без предъявления соответствующего обвинения. Извещение о суде (объявление о процессе было сделано в конце февраля 1922 года — Е. С.) было всеми без различия партийной принадлежности воспринято как предупреждение о неминуемой казни старых революционеров и как предвестие нового этапа в ликвидации социалистического движения. Это, в свою очередь, совпало с международным признанием Советской России, переговорами в Генуе и намеченным на апрель 1922 г. в Берлине совместным конгрессом трёх Интернационалов — всех течений социал-демократии Европы. Во главе общественной борьбы против предстоящей расправы над эсерами оказались лидеры меньшевистской партии, находящиеся в эмиграции в Берлине, — во главе с Ю. О. Мартовым, с первых дней Октябрьской революции последователи выступавшие против террора и требовавшие отказа от смертной казни» [23, с. 339–340]. Авторы со ссылкой на мемуары Б. Двинова [19, с. 144–115] указывают, что решение принять участие в активной защите эсеров было принято после некоторых колебаний и разногласий из-за старых разногласий с эсерами. «Под давлением общественного мнения социалистической Европы представители Коминтерна на апрельском совещании трёх Интернационалов Н. Бухарин и К. Радек дали письменное заверение, что смертный приговор не будет вынесен на предстоящем процессе и даже не будет затребован обвинителями. В. И. Ленин нашёл это соглашение ущемляющим суверенность России, а нарком юстиции Д. И. Курский публично заявил, что берлинское соглашение несколько не связывает московский суд. Открывшийся в начале июня суд, который по предварительным сообщениям, должен был завершиться в течение двух недель, проходил 50 дней. Видные представители западного социалистического движения, явившиеся, по берлинскому соглашению, в Москву, для защиты подсудимых, подверглись организованной травле и были вынуждены 22 июня оставить судебное разбирательство. Вслед за ними покинули зал суда и русские адвокаты. Обвиняемые остались без формальной юридической защиты. Стало ясным, что смертный приговор лидерам социалистов-революционеров — неотвратим» [23, с. 341–343].

Сам факт обращения Горького к Рыкову авторы «Русского Берлина» комментируют следующим образом: «В июне 1922 г. Ленин — несомненно, ближайший к Горькому человек в кремлёвской верхушке — решением консилиума был по болезни отстранён от занятий

делами. В официальном сообщении о состоянии его здоровья он был назван «бывшим председателем Совета народных комиссаров». При обсуждении тогда же кандидатуры его заместителя большинство членов Совнаркома высказались за Троцкого, однако в конечном счёте все дела Ленина по Совнаркому перешли к его заместителю А. И. Рыкову. Как известно, Рыков был свойственником Б. И. Николаевского (видный историк — Е. С.); можно полагать, что Б. И. Николаевский прямо участвовал в выработке стратегии Горького в связи с судом над эсерами. С различием флангов внутри кремлёвской политической платформы связано у Горького, в письме к Рыкову, упоминание Троцкого и неупоминание Ленина (заболевание которого, кстати, было объявлено в 1922 году последствием раны, полученной при покушении на него эсеров в 1918 г.)» [23, с. 246].

Ленин в письме к Бухарину назвал выступление Горького «поганым» [21, с. 279–280].

Акция Горького оказалась неожиданной для кремлёвского руководства. Это объясняется, как полагают авторы «Русского Берлина», тем, что позиция Горького, особенно во время берлинской эмиграции и выхода его книги «О русском крестьянстве» оказывалось в гораздо большей степени противостоящей политической философии партии социалистов-революционеров, ориентировавшейся на крестьянские массы России, чем даже линия большевиков в период революции [23, с. 247–248].

Письмо Горького, как и письма Короленко, по своему характеру близко публицистике. В нём выражено отношение автора к данному историческому событию — суду над эсерами. Автор доказывает, почему не следует приговаривать подсудимых к смертной казни. Письмо достаточно эмоционально. Горький не побоялся произнести слово «убийство» вместо слов «смертная казнь». Письмо очень короткое, но убедительное.

Приговор по делу эсеров, вынесенный 7 августа 1922 г., предусматривал смертную казнь по отношению к 12 членам Центрального Комитета партии. Но решением ВЦИК от 9 августа было на неопределённый срок приостановлено приведение приговора в исполнение и поставлено в зависимость от поведения партии эсеров по отношению к Советской власти. 14 января 1924 г. Президиум ВЦИК заменил расстрел пятилетним тюремным заключением и ссылкой.

Письма Горького Рыкову от 18 июля 1924 г. [11], 9 декабря 1924 г. [15] и 10 декабря 1927 г. [9] очень дружеские, личные. Писатель говорит в них о здоровье, о своих литературных делах. В последнем из перечисленных писем он благодарит Рыкова за подарок к 60-летию и протестует против торжественного проведения его юбилея (ср. с письмом И. И. Сковорцову-Степанову от 30 ноября 1927 г.). Кроме того, в письме от 9 декабря 1924 г. речь идёт о «Ленинских сборниках», которые составлял Каменев.

Тон письма от 20 января 1933 г. [13] приподнятый, торжественный. Оно написано после Объединённого пле-

нума ЦК и ЦКК ВКП (б), проходившем 7–12 января 1933 г. и осудившем «правый уклон» в партии. Рыкова и Томского заставили выступить с «покаянием». Горький выражает восхищение речами Рыкова и Томского на пленуме, которые были опубликованы, отмечает «подлинно большевистское мужество этих речей, ясную их мудрость и чувство собственного достоинства революционеров». Горький этим письмом обращается к людям, которых уважает и ценит.

В письмах от 10 мая 1930 г. [10] и 7 июня 1930 г. [14] кроме дружеских слов содержатся просьбы: в первом из них — дать персональную пенсию большевику М. М. Грому, чтобы тот мог жить достойно, во втором — поддержать Горького в деле издания «Истории гражданской войны». Этот вопрос затрагивается Горьким и в письме Кирову 1934 г. [4], и в письме Сталину от 5 июня 1930 г. [17], и в письмах Ворошилову 11 декабря 1930 г. [2] и не позднее 1935 г. [3], Ягоде от 11 декабря 1930 г. [18].

Таким образом, на основании анализа писем Горького Рыкову мы можем сделать предварительные выводы о том, что писателя и вождя связывали как дружеские, так и деловые отношения (как и Горького с Бухариным). Наибольшее внимание исследователей и публикаторов привлекло письмо Горького Рыкову от 1 июля 1922 г., что вполне закономерно, так как это письмо связано с судом над эсерами — одним из виднейших событий политической жизни начала 1920-х гг. Кроме того, ряд проблем, затрагиваемых в письмах писателя вождю, обсуждаются и в письмах того же адресанта другим вождям большевистской партии и советского государства (и иным видным общественным деятелям).

Комплексный анализ (источниковедческий, тематический, стилистический) обращений А. М. Горького во власть будет нами продолжен. Хочется надеяться, что этот анализ поможет нам в осмыслении истории России начала XX века и личности, такой сложной и противоречивой, самого Горького.

Литература:

1. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 2002.
2. Горький, А. М. — Ворошилову К. Е. (11 декабря 1930 г.) // Известия ЦК КПСС. 1991. № 8. с. 151–153.
3. Горький, А. М. — Ворошилову К. Е. (не позднее 1935 г.) // Известия ЦК КПСС. 1991. № 8. с. 156–157.
4. Горький, А. М. — Кирову С. М. (конец ноября 1934 г.) // Известия ЦК КПСС. 1990. № 7. с. 222.
5. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (1 июля 1922 г.) // Le Populaire. № 154. 7 juillet 1922.
6. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (1 июля 1922 г.) // Голос России. № 1004. 1922. 13 июля. с. 1.
7. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (1 июля 1922 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 1. с. 243.
8. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (1 июля 1922 г.) // Социалистический вестник. 1922. 13 июля. с. 11–12.
9. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (10 декабря 1927 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 7. с. 213–214.
10. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (10 мая 1930 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 9–10.
11. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (18 июля 1924 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 7. с. 211.
12. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (1918) // Источник. 1994. № 1. с. 6.
13. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (20 января 1933 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 7. с. 219–220.
14. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (7 июня 1930 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 10–11.
15. Горький, А. М. — Рыкову А. И. (9 декабря 1924 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 1. с. 245–246.
16. Горький, А. М. — Скворцову-Степанову И. И. (30 ноября 1927 г.) // Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. Том 30. Письма, телеграммы, надписи. 1907–1926. М., 1955. с. 47–48.
17. Горький, А. М. — Сталину И. В. (5 июня 1930 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 7. с. 216–218.
18. Горький, М. Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Каменевым, Короленко. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Выпуск 5. М.: ИМЛИ РАН, 1998.
19. Двинов, Б. От легальности к подполью (1921–1922). Станфорд, 1968.
20. Иванов Вяч. Вс. Почему Сталин убил Горького? // Вопросы литературы. 1993. Выпуск 1. с. 91–134.
21. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений. Т. 54. М., 1986.
22. Флейшман, Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Горький и дело эсеров // Дружба народов. 1990. № 12.
23. Флейшман, Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин. 1921–1928. Париж, 1983.
24. Шенталинский, В. Воскрешенное слово: Главы из книги. Буревестник в клетке // Новый мир. 1995. № 3.

Горький и Бухарин: переписка

Суровцева Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

В настоящее время идёт процесс осмысления художественного и эпистолярного наследия А.М. Горького. Переиздаётся и анализируется переписка его с такими видными политическими деятелями, как А.А. Богданов, А.В. Луначарский, В.И. Ленин, Г.Е. Зиновьев, Л.Б. Каменев, Г.Г. Ягода, И.В. Сталин. Переписке Горького и Бухарина «повезло» меньше — ей, насколько нам известно, посвящена одна статья, охватывающая не весь возможный материал. Не претендуя на исчерпанность темы, попытаемся заново проанализировать взаимоотношения писателя и одного из вождей большевистской партии, одно время бывшего очень популярным в России со своей оригинальной версией марксизма [14]. Нам удалось выявить 7 писем Горького Бухарину [5; 6; 7; 8; 9; 10; 11] и 3 письма Бухарина Горькому [1; 2; 3]. Однако есть все основания (и одно из оснований — найденные письма; другое — статья Примочкиной [15] — однако надо иметь в виду, что Примочкина цитирует некоторые письма Горького Бухарину и Бухарина Горькому, но далеко не все и частично), что писем гораздо больше.

Из дневника Р. Роллана видно, что между Горьким и Бухариным была настоящая дружба. Они обменивались тумками [15, с. 237]. «Уходя, Бухарин целует Горького в лоб. Только что он в шутку обхватил руками его горло и так сжал его, что Горький закричал» [15, с. 238]. В.В. Иванов пишет: «Бухарин бывает у Горького на завтрак и остаётся у него на целый день до чая — в тот же день позже приедет Сталин со своей свитой. Мой отец как-то застал Бухарина и Горького за оживлённым разговором. Горький с воодушевлением объяснял ему, что они обсуждали план беспартийной газеты, которую будут издавать (Вс. Вяч. Иванов). Хотя этот план и не был реализован, в качестве редактора «Известий» Бухарин сделал много, чтобы к нему приобщиться в газете среди других печатались Пастернак, молодой Заболоцкий» [12, с. 110].

«Начало особым, дружественным отношениям писателя и политика положила поездка Бухарина в 1922 г. в Германию ... Бухарин лечился в том самом санатории и в то же самое время, когда там находился Горький» [15, с. 62]. «О встрече Бухарина с Горьким в Германии, возникновении взаимного интереса мы узнаём из переписки, сохранившейся в горьковском архиве» [15, с. 63]. Н. Примочкина полагает, что, возможно, Ленин специально послал Бухарина в тот же санаторий, где лечился Горький, так как с писателем, уехавшим из России осенью 1921, всё же надо было помириться, чтобы иметь возможность каким-то образом влиять на его взгляды и его выступления в западной прессе, дабы добиться политического признания Советской России, а Бухарин обаятельный,

блестящий собеседник, для этой цели подходил как нельзя лучше [15, с. 62—63].

Вскоре после возвращения в Москву, в апреле 1922 г., Бухарин писал Горькому, шутливо обращаясь к писателю «Алексей Максимович, Прекрасные Усы» и журуя старшего товарища (что было довольно часто) за его политические «ошибочки» (в данном письме речь идёт о реакции советского руководства на появление в западной печати статьи Горького «Русская жестокость» — в газете «Politiken», Копенгаген) [15, с. 63]. В ответном письме от 1 июня 1922 г. Горький «подробно отвечал Бухарину, пытаясь отвести его упрёки и разъяснить мотивы своего выступления» [5; 15, с. 63]. В начале 20-х позиции писателя (и философские, и общественно-литературные) существенно отличались. «Оптимистически настроенному Бухарину были чужды острокритические публицистические и художественные размышления о русском народе, его исторических судьбах глубоко разочарованного происходящим на родине Горького» [15, с. 64]. В письме, написанном осенью 1923 г. по поводу новых рассказов писателя, Бухарин пытался его переубедить, обратить в свою веру [15, с. 64]. Далеко не всегда Горький одобрял деятельность Бухарина. Так, в письме от 11 марта 1924 Е.П. Пешковой: «...не найдёшь ли ты книгу И.П. Павлова «20-летний опыт», книгу против которой так развязно полемизирует Н. Бухарин в «Красной Нови» ...». Говоря о том, что философия марксизма «вносит в область высшей психической деятельности человека довольно грубый, а потому и вредный рационализм», писатель в 1925 г. вновь «ссылался на статью Бухарина против академика И.П. Павлова» (приводится по [16, №3, с. 64]).

Н. Примочкина и С. Коэн полагают, что Бухарин способствовал развитию художественных и научных достижений, что он в отличие от многих и многих партийцев был в хороших отношениях с очень разными людьми (О. Мандельштамом, М. Горьким, И. Павловым) и что его высокое положение гарантировало официальную терпимость к тем людям и явлениям, которым он покровительствовал [13; 16, с. 64]. Однако нам представляется, что положительную роль Бухарина в культурной жизни страны не стоит переоценивать, ведь именно Бухарин, в числе прочих советских деятелей, принимал активное участие в борьбе с Православием, лежащим в основе всей нашей культуры, в разрушении храмов, являющихся также и памятниками архитектуры, в выработке теории «нового человека».

Горький сочувствовал и выступлениям Бухарина против ВАППа и журнала «На посту», помог подготовке резолюции «О политике партии в области художест-

венной литературы» (принята 18 июня 1925 г.) [4, с. 53–57]. Бухарин был сторонником идеи «пролетарской культуры», но в то же время выступал против стремления литературных организаций к одиночной власти и за сотрудничество с «попутчиками». «Мысли Бухарина о свободном соревновании различных школ и направлений в литературе, о недопустимости жёсткого партийного диктата в области культуры нашли отражение в написанной им и затем принятой ЦК знаменитой резолюции «О политике партии в области художественной литературы» 1925 года» [15, с. 65].

В письме от 14 мая 1925 г. Бухарин писал о повороте партии «лицом к крестьянству», инициатором которого был он, о готовящейся смене политики в области художественной литературы, сетовал на то, что Горький ему не пишет [15, с. 65]. На сей раз, Горький, обрадованный поворотом партии к культуре и к литературе, ответил письмом от 23 июня 1925 г. [8; 15, с. 65]. Стараясь понять необходимость новой политики «смычки» города и деревни, он всё же предостерегает от опасных, по его мнению, тенденций «дифирамбов деревне» в произведениях текущей литературы; советовал партийному руководству не давить марксистской идеологией на талантливую молодёжь из «попутчиков», а предоставить ей творческую свободу и избавить от травли со стороны напостовцев. Горький высказал мысль, что начинающие писатели сами достаточно революционны и самостоятельно придут к революционному пафосу. Горький с удовлетворением принял новую резолюцию ЦК, связывая с ней надежды на либерализацию советской политики в области культуры. В письме Бухарину от 13 июля 1925 г. он назвал её «превосходной и мудрой вещью» [6; 15, с. 66]. В 1928 г. Горький приезжает в Союз. «1928–1933 — время наибольшего официального признания писателя советскими властями» [15, с. 66]. Н. Примочкина считает, что всё же из всего сталинского окружения Горький выделял именно Бухарина, что, по мнению исследовательницы, можно объяснить не только личной симпатией, но и сходными идейными позициями [15, с. 66]. Бухарин представлял собой либеральное крыло правящей верхушки. Хотя Горький сильно расходился с Бухариным в отношении к крестьянству (в этом вопросе он поддерживал Сталина), во всех остальных вопросах его взгляды были ближе к взглядам Бухарина [16, №3, с. 66].

Когда в 1929 г. Сталину удалось одержать победу над «правой оппозицией» (Бухариным, Рыковым, Томским), Горький пустил в ход весь свой авторитет, чтобы примирить оппозиционеров со Сталиным. По свидетельству И. Гронского, Сталин только делал вид, что соглашается с писателем, чем вводил в заблуждение не только писателя [15, с. 64]. По настоянию Горького, Бухарин был назначен заведующим отделом научно-технической пропаганды ВСНХ СССР, а Каменев директором издательства «Академия». Горький искренне восхищался Бухариным («Чертовски талантлив, — полагал он, — он буквально как-то светится! Как же можно этих людей от-

талкивать!» [15, с. 66]). Бухарин был образован, эрудирован, глубоко знал искусство и литературу. «К сожалению, письма Горького Бухарину конца 20-х — начала 30-х гг. пока для нас недоступны. Однако переписка писателя с разными лицами в это время буквально пестрит его именем и свидетельствует о большом интересе к его личности и стремлению к активному сотрудничеству в литературных делах» [15, с. 66–67]. Однако некоторые письма всё же стали нам известны, хотя, возможно, не в полном объёме.

Горький решил привлечь Бухарина для сотрудничества в «Литературной учёбе» (см. письма от 4 января 1930 г. и 23 июля 1930 г.); интересовался его мнением, посылая на родину свои новые статьи; просил высказаться в печати по тем или иным вопросам текущей литературной жизни (см. письмо от 23 июля 1930 г.). Сохранившиеся письма Бухарина Горькому также свидетельствуют о дружеском внимании к адресату и желании тесного творческого сотрудничества. Причём старые обращения «Максимыч» и «Прекрасные Усы» по-прежнему в ходу. То Бухарин зовёт Горького принять участие в слёте юных изобретателей и рационализаторов, то просит выступить на чрезвычайной сессии Академии наук, то умоляет дать «хотя бы две странички с художественной характеристикой Маркса» для готовящегося юбилейного сборника или «пару строк своих впечатлений о съезде колхозников для «Известий»» [15, с. 67]. Опальному Бухарину, видимо, было особенно важно было чисто человеческое общение с писателем. Так, в письме, написанном в Сорренто в августе 1930 г., говорится: «Хотелось бы поговорить с Вами ... Вспоминаю о Вас часто, особенно когда тяжело на душе ...» (цит. по: [15, с. 67]).

Особый интерес представляет недостаточно раскрытый сюжет об участии Бухарина в Первом всесоюзном съезде писателей в 1934 г. Основные доклады о советской поэзии должны были сделать партийный критик Е. Усиевич и поэт Н. Тихонов, однако незадолго до съезда Усиевич была заменена Бухариным. Л. Флейшман [17] выдвинул предположение, что эта замена была сделана по инициативе Горького, но своё мнение ничем не подкрепил. Воспоминания И. Гронского, хранящиеся в горьковском архиве, полностью подтверждают эту версию и лишний раз подчёркивают, какую трудную и опасную борьбу вела оппозиция с официально поддержанными рапповцами. Гронский пишет о том, что Сталин в разговоре с ним сказал, что Горький настоял на кандидатуре Бухарина [16, №3, с. 67–68]. В своём докладе Бухарин провозгласил первым советским поэтом «оппозиционного» Пастернака, а не пролетарского поэта Маяковского, Бедного, Безыменского... Этот доклад и доклад Горького против литераторов-коммунистов были звеном тонко продуманной, осторожно, но упорно проводимой Горьким политики, направленной на либерализацию общества. Однако Сталин прекрасно понимал Горького и не простил ему первого съезда [15, с. 68]. «Последние годы жизни Горький фактически находился в негласной

опале» [15, с. 68]. Его положение пошатнулось после ареста близкого ему Каменева, обвинённого в причастности к убийству Кирова. В январе 1935 г. в «Правде» появились статьи против Горького. После этого Сталин перестал ходить в гости к Горькому и подходить к телефону на его звонки. Исключение вождь сделал только во время посещения Ролланом Союза [5, 68]. (Вождь посетил писателя также во время его последней болезни). Но сделано это было ради поддержания своего имиджа на Западе. Но Роллан уловил напряжённость и неестественность отношений Горького с вождём: «Они много пьют. Тон задаёт Горький. Он опрокидывает рюмку за рюмкой водки и расплачивается за это сильным приступом кашля ... (Я должен добавить, что в обычное время Горький всегда трезв и ест на удивление мало, даже слишком мало ...) ... Вечер показался мне очень утомительным и скучным ...» [16, №3, с. 240–241]. Из всего окружения Сталина Роллан выделил именно Бухарина, — этого «убеждённого интеллектуала», беседы с которым на философско-научные темы доставляли французскому писателю истинное наслаждение: «У него живой, острый ум, он жизнерадостен и проникновен; в нём неугасимо пламя юности и непосредственности — его невозможно не любить. Я не заметил в нём никакой обыденности мышления, никакого тщеславия, он человек кристального бескорыстия души» [16, №3]; «Вообще у Бухарина горячее сердце, он очень импульсивен и молод особой молодостью души, над которой не властно время. Кто бы мог подумать, что этот невысокий, смеющийся, ловкий и необычайно энергичный человек, руководитель и душа одной из двух самых крупных советских газет, не чуждый никакой умственной и практической деятельности, — по существу математик и философ науки?» [16, №3, с. 239].

Главная тема переписки Горького и Бухарина — культура. Горький рассуждает о литературе, протестует против «затискивания» начинающих писателей в рамки официальной культуры, отрицательно отзываясь о «напостовцах», сетует на «китайско-индусскую деревню» и «окрестьянивание» страны (письмо 23 июня 1925 г.). Впрочем, последнее опасение в ответном письме от 23 июня 1925 г. Бухарин стремится развеять. Горький высказывает свои суждения о современной ему русской литературе (письма от 23 июня 1925 г., 13 июля 1925 г.). Речь идёт также об издательских делах. Так, в письме от 4 января 1930 г. Горький просит Бухарина написать статью для журнала «Литературная учёба», а в письме от 31 ян-

варя 1935 г. просит опубликовать в «Известиях» «горестный вопль Ремезова». По письмам можно судить, что Горький и Бухарин находились в очень дружеских отношениях. Так, в письме от 5 мая 1930 г. Горький выражает тревогу по поводу болезни Бухарина, советует ему читать С. Булгакова вместо Дюма. В письме от 23 июля 1930 г. Горький шутливо ругает Бухарина уклонистом за то, что тот уклоняется от сотрудничества в «Литературной учёбе». Кроме того, в письмах затрагивается проблема общественной обстановки (письма от 1 июня 1922 г., 11 декабря 1930 г.) Писатель делает характеристику окружающей его жизни. Письмо Горького Бухарину от 1935 г. — написать для «Известий» статью по поводу травли фашистами евреев.

Следует также упомянуть приписку Бухарина, сделанную им к письму Рыкова Горькому от 6 июля 1923 г. Бухарин полон оптимизма и считает, что в стране всё идёт как надо.

Смерть Горького 18 июня 1936 г. лишила Бухарина авторитетного заступника и верного друга» [15, с. 69]. В некрологе, напечатанном в «Известиях», Бухарин искренне оплакивал его. «Вскоре после смерти писателя, мешавшего Сталину развязать массовый террор, в Москве состоялись грандиозные судебные процессы Каменева и Зиновьева, а вслед за тем были арестованы Бухарин и другие участники «право-троцкистского блока»» [15, с. 69]. Среди проходящих по этому делу было особенно много людей из ближайшего окружения Горького: Рыков, Ягода, Крючков, Плетнёв (поэтому М. Никё назвал этот процесс «процессом самого Горького, во всяком случае его политики и его окружения» [15, с. 69]). Им всем инкриминировалось участие в отравлении Горького; даже другу Горького Бухарину пришлось оправдываться, отрицая свою «причастность к убийству» Горького и его сына Максима. Пытаясь спасти Бухарину жизнь, Роллан в письме к Сталину взывал к памяти их «общего друга» Горького как к последнему средству, способному смягчить жестокое сердце диктатора: «...во имя Горького я Вас прошу о милосердии ...» (см.: [4, с. 354–355]; [16, №5, с. 191–192]). Но всё было бесполезно. В марте 1938 г. Бухарин был расстрелян. «Являясь ведущими идеологами государственной и культурной политики большевизма, Горький и Бухарин, каждый по-своему, пережили огромную человеческую трагедию, крах собственных надежд и иллюзий и оказались в конце концов жертвами сталинского режима» [15, с. 69].

Литература:

1. Бухарин, Н. И. — Горькому А. М. (11 декабря 1930 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 12–13.
2. Бухарин, Н. И. — Горькому А. М. (23 июля 1930 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 11–14.
3. Бухарин, Н. И. — Горькому А. М. (после 23 июня 1925 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 7–8.
4. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 2002.
5. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (1 июня 1922 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 1. с. 242.

6. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (13 июля 1925 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 1. 246—247.
7. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (1935 г.) // Известия ЦК КПСС. 1991. № 8. с. 156.
8. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (23 июня 1925 г.) // Известия ЦК КПСС. 1989. № 3. с. 181—183.
9. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (31 января 1935 г.) // Известия ЦК КПСС. 1991. № 8. с. 155.
10. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (4 января 1930 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 8.
11. Горький, А. М. — Бухарину Н. И. (5 мая 1930 г.) // Источник. 1994. № 1. с. 9.
12. Иванов Вяч. Вс. Почему Сталин убил Горького? // Вопросы литературы. 1993. Выпуск 1. с. 91—134.
13. Коэн, С. С. Бухарин политическая биография. 1888—1938. М., 1988.
14. Любутин, Н. К., Мошкин С. В. Российские версии марксизма: Николай Бухарин. Екатеринбург, 2000.
15. Примочкина, Н. Н. «Донкихоты большевизма». Максим Горький и Николай Бухарин // Свободная мысль. 1993. № 4. с. 62—69.
16. Роллан, Р. Наше путешествие с женой в СССР. Июнь—июль 1935 // Вопросы литературы. 1989. № 3. с. 190—246 (записи 17 июня — 4 июля); № 4. с. 219—254 (записи 5 июля 17 июля); № 5. с. 151—192 (записи 18 июля — 28 июля, правка 25 августа).
17. Флейшман, Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984.

Сюжетообразующая функция каузального эмоциогенного элемента (на примере рассказа С. Кинга «Ужас распространяется на север»)

Фоменко Татьяна Андреевна, кандидат филологических наук

Московский государственно областной социально-гуманитарный институт (г. Коломна)

Лингвистика все больше внимания уделяет изучению проблем эмотиологии. Любой художественный текст obligatorно воспроизводит эмоциональную жизнь людей. Страх входит в список фундаментальных и доминантных эмоций человека. Нашей целью является определение принципов действия функциональной смысловой зависимости при наличии в тексте эмоциогенных элементов как текстообразующих.

Ключевые слова: эмоции, сознание, мышление, эмотиология, страх, текстоллингвистика, вербализация.

Plot building function of a casual emotive element (analysis of S. King's The Road Virus Heads North)

The theoretical notion of the issue is that the emotions are central in motivating and organizing perception, cognition, and action. The problems of text analysis, the compositional structure of a horror story (Stephen King The Road Virus Heads North), based on a fundamental emotion fear are observed by the author, focusing on the analysis of emotivity as a basic category of literary text.

Key words: emotion, perception, cognition, emotivity, literary text, structure of the text, interpreting.

Заявление Э. Сепира о том, что демонстрация эмоций не представляет никакого интереса для лингвистики, считают устаревшим. Эмоции — это нечто, что переживается как чувство, которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действие. Согласно теории дифференциальных эмоций, эмоции выполняют роль фундаментальных мотивов, т. е. поведение человека всегда обусловлено переживаемыми эмоциями [Изард, 1989].

Поскольку эмоции могут влиять на перцептивную и когнитивную сферы человека, включены в структуру сознания и мышления, лингвистика все больше внимания уделяет изучению проблем эмотиологии.

Проблема причинной обусловленности такого сложного явления, как человеческое поведение, требует многоуровневого анализа. Нам представляется интересным проследить за поведением человека в соответствии с переживаемыми эмоциями, на примере литературного героя небольшого произведения — рассказа С. Кинга «Ужас распространяется к северу». Прежде всего потому, что малая литературная форма, рассказ, «представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью

одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом. Отсюда концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый объем как результат этой концентрации» [Скобелев, 1982]. Не маловажным фактором выбора данного автора послужило стремление доказать, что любая эмоция, например эмоция страха, каузальна, ее возникновение тоже бывает обусловлено какими-то причинами. Герой рассказа Ричард Киннелл переживает творческий кризис, т.к. в последнее время работа над очередной книгой неожиданно застопорилась, и ему хотелось какое-то время побыть одному, чтобы спокойно подумать. Некая тревожность прослеживается в ожидании конференции писателей Новой Англии, куда его пригласили, а так же в предвидении неудобных вопросов о творчестве. Как креативный писатель, видно, впервые столкнувшийся с подобной проблемой, он успокаивает себя, что еще «родится жемчужина в раковине», но тревога не покидает его. Он вновь мысленно возвращается к этой проблеме, ведет диалог со своими критиками, от мнения которых он, безусловно, зависит, как бы ему не хотелось это скрыть, его защитная психологическая реакция понятна: «Но ведь это самое подавляющее большинство были просто невеждами — во всяком случае, в том, что касается его собственных книг. И мало того: они носились со своим невежеством, обожали его, холили и лелеяли — непонятно, с какого перепугу». Ричард Киннелл боится быть скучным и предсказуемым как они, его оппоненты. Он знает, что скука преодолевается творчеством, вероятно, чтобы избежать этого эмоционального состояния, он останавливается около дома, где для распродажи выставлены самые разные вещи. Здесь он нашел картину, его захватило пронзительное ощущение чего-то потустороннего, заключенного в этой непритязательной акварели. Так тревожность сменяется страхом, который его преследует, движется за ним, разрастается, настигает. Н.А. Бердяев в книге «Самопознание» пишет, что страх направлен не на высший, а на низший мир...Страх говорит об опасности, грозящей от низшего мира [Бердяев, 1950]. Герой сталкивается с явлениями, которые противоречат здравому смыслу, свое состояние он описывает так: «Тебе кажется, будто ты истекаешь кровью и умираешь. Только кровь течет не из тела, а из мозгов». Он столкнулся с потусторонним, дьявольским, пытается убедить себя, что ничего не было. «Потому что если в твоей жизни появляются такие трещины, когда реальность разьежжается по швам, надо что-то делать. Если вовремя это не остановить, трещины превратятся в провалы, куда в конце концов все и рухнет».

Страх вызвал еще одно эмоциональное состояние у героя — сильные душевные переживания, страдания за судьбу своей тетушки, которой грозила смертельная опасность. Можно предположить, что это одноуровневые эмоции, когда у человека задействованы пра-

ктически все нейрофизиологические и соматические системы организма. Эти изменения неизбежно сказываются на восприятии, мышлении и поведении индивида. Если обратиться к этимологии слов «страх» и «страдание, страдать», то согласно Андре Вайана, автора многотомной «Сравнительной грамматики славянских языков», русский, а также старославянский страх содержит тот же корень, что и страдать, страсть, и, значит, представляет в концептуальном плане по происхождению единство двух концептов — страх и страдание [Степанов, 2004]

Эмоция по своей сути невербальна, она имеет экспрессивный компонент (мнемические выражения, голосовые и пантомимические проявления). Однако в рамках психолингвистики и эмотиологии говорят о вербализации эмоции.

Лингвисты, занимающиеся проблемами текстолингвистики, пришли к выводу, что любой художественный текст облигаторно воспроизводит эмоциональную жизнь людей. Целью речевой деятельности в абсолютном большинстве случаев является эмоциональный контакт (фатическая функция эмоций) или аффектация чувств (прагматическая функция эмоций). В художественном тексте эмоции наблюдаются не прямо, а через специфические языковые знаки, которые материальны, наблюдаемы и служат для манифестаций эмоций [Nischik, 1992].

При изучении эмоциональности художественного текста на иностранном языке, помня о том, что фундаментальные эмоции одинаково проявляются у представителей самых разных культур, необходимо учитывать межкультурную специфику манифестации эмоций, что объясняется двойственной природой самой эмоции (как универсального психологического, физиологического переживания, с одной стороны, и как эмоционального концепта характеризующегося специфическим, культурно-маркированным осмыслением и оязыковлением, с другой). Страх входит в список фундаментальных и доминантных эмоций человека, которую мы рассматриваем в рассказе Стивена Кинга «Ужас распространяется к северу», анализируя эмотивность, как одну из основных категорий художественного текста, с помощью которой происходит реконструкция вписанной в художественный текст программы его интерпретации в эмотивном ракурсе и прогнозируется предполагаемое эмоциональное воздействие текста на читателя.

Под *эмотивностью*, согласно определению Жмурова В.А., мы понимаем повышение эмоциональной реактивности, когда эмоции возникают быстро, достигают большой силы и могут быть чрезмерно продолжительными [Жмуров, 2010]. В лингвистике под эмотивностью понимают одно из базовых свойств художественного текста, которое соотносится с опредмеченными в нём эмоциогенными знаниями и актуализируется с помощью эмотивно заряженных текстовых компонентов, воплощающих авторские эмоциональные интенции и моделирующих ве-

роятные эмоции адресата, связанные с восприятием и интерпретацией текстовой действительности [Ионова, 1998]. Под *эмоциогенными элементами, разделяя мнение Ионовой С.В.* понимаются знания, способные вызвать определённую гамму эмоций адресата, которая в каждом конкретном случае является результатом активизации эмоциональных реакций адресата на отдельные текстовые элементы (знания о языке и знания в языке), формирования его эмоционального отношения к текстовой действительности (знания о мире), а также кристаллизации эмоциональных переживаний адресата при расшифровке знаний о текстовой действительности (текстовые знания).

Нашей целью является определение принципов действия функциональной смысловой зависимости при наличии в тексте эмоциогенных элементов как текстообразующих; а также выявление соотношения элективности с сюжетной перспективой как одной из форм функциональной смысловой зависимости.

Изучая уровни организации текстовой фактуры произведений малой литературной формы по их соотношению с эмоциогенным элементом, мы пришли к выводу о том, что функциональная смысловая зависимость — смысловая связность текста, все компоненты которой функционируют в речи, находятся в строго иерархически зависимом подчинении друг от друга.

Функционально смысловая зависимость реализует себя на глубинном уровне через авторский ракурс, с помощью которого создается относительно прямая линия, охватывающая собой весь схематичный макет текста.

Авторский ракурс подразделяется на 3 основных вида: 1) начинательный, 2) ключевой, 3) заключительный. Все виды характеризуются: 1) своей семантической завершенностью; 2) своей композиционно четкой и прямолинейной однонаправленностью; 3) логической последовательностью посылок и выводов.

Эмоциогенные элементы построения макета текста рассказа вводятся писателем уже на глубинном уровне и оказываются органически связанными с линией авторского ракурса. Эмоциогенные элементы, которые являются сюжетообразующими, проявляются в тех ком-

понентах кодового характера, которые имеют объемно расширяющийся план. Так, анализ рассказа Стивена Кинга «Ужас распространяется к северу» (S. King The Road Virus Heads North) в переводе В. Вебера «Дорожный ужас прет на север») показывает, что в первом начальном виде авторского ракурса все эмоциогенные компоненты получают объемно расширяющийся план, т.к. являются сюжетообразующими.

Richard **Kinnell wasn't frightened** when he first saw the picture at the yard sale in Rosewood.

He was **fascinated** by it, and he felt he'd had the good luck to find something which might be very special, but **fright?** **No.** It didn't occur to him until later («not until it was too late», as he might have written in one of his own numbingly successful novels) that he had felt much the same way about certain illegal drugs as a young man.

Первый абзац произведения знакомит нас со всеми основными событиями: писатель покупает картину на распродаже yard sale, которую устроили на лужайке перед домом. Основным эмотивным фоном рядового на первый взгляд события является тревожность, которая потом перерастет в страх. Семантически это выражено в эмоционально заряженных словах и выражениях: to be frightened, to be fascinated, fright, даже упоминание о наркотиках certain illegal drugs имплицитно выражает опасность, тревогу у читателя, создаются фоновые предположения и ожидания, что приводит к активизации эмоциональной реакции читателя.

Нам интересно то, что каждое из упомянутых в первом абзаце событий несет не только эмотивность, но получает в дальнейшем расширяющий план выражения, выстраивает сюжетную перспективу. Мы узнаем о любви героя рассказа к распродажам, потому что там можно найти что-то необычное. Автор рассказывает о семье, которая вынуждена уехать, и соседке, помогающей им распродать то, что у них осталось в доме и гараже. Причина переезда драматична — сын подсел на наркотики и ушел из жизни, повесившись в гараже. Но, по мнению нашего героя он был талантлив, поэтому его удивила и так привлекла картина с необычным, пугающим сюжетом. По мере про-

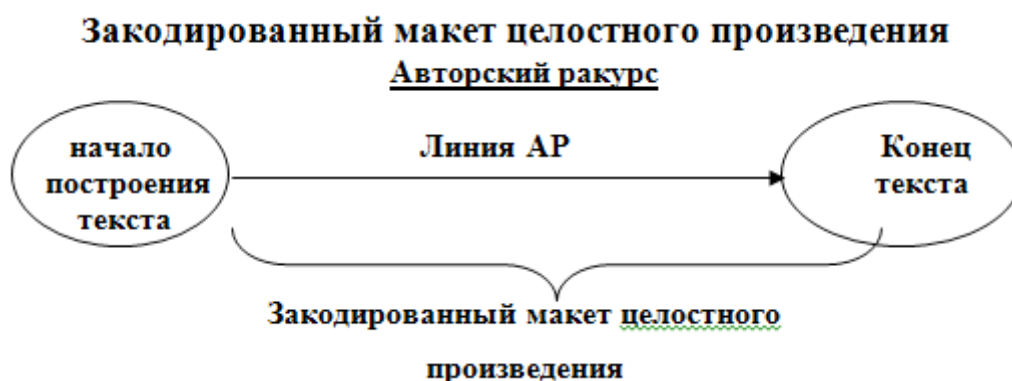


Рис. 1

движения по автострате домой эмотивность меняется: удивление сменил физический рефлекс — испуг, за тем — тревожность, перерастающая в панику и страх, а заключительный авторский ракурс — это описание ужаса как крайней формы проявления страха. Страх вызывает эффект «туннельного восприятия» и существенно влияет на выбор стратегий поведения, что мы наблюдаем в последней сцене произведения.

Фраза *This sign read ALL SALES CASH, ALL SALES FINAL*, которую мы находим в начале рассказа, на 2 странице, вызывает у нас недоумение, удивление своей неоднозначностью, но является не только эмотивно-содержащей, а также сюжетнообразующей, что становится понятным в конце рассказа: от картины невозможно избавиться, она преследует и настигает.

Таким образом, функционально смысловая зависимость пронизывает языковую материю полностью: 1) на **уровне мышления** (в виде авторского ракурса, где имеет место прямое соотношение мысли автора с определенным эмоциогенным элементом, т.е. соотношения сюжета с макетом будущего произведения); 2) на **поверхностном уровне языка** (выбор эмоциогенного элемента писателем из общего эмоциогенного арсенала); 3) на **поверхностном уровне речи** (декодирование всего текста задуманного произведения в свете отобранного писателем эмоциогенного элемента). Мы стремились продемонстрировать, что показатель эмотивности актуализируется в художественном тексте не только через семантико-когнитивный аспект, но и является сюжетообразующим.

Литература:

1. Изард, К. Е. Эмоции человека. М.: Прогресс, 1989. — 427 с.
2. ИONOBA, C. B. Жанровая специфика текстовой эмотивности // Языковая личность: жанровая речевая деятельность: Тез. докл. науч. конф. Волгоград, 6—8 окт. 1998 г. — Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 1998 — с. 40—41.
3. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. — М.: Академический Проект, 2004. — 992 с.
4. Фоменко, Т. А. Фольклорные мотивы как основа построения ряда драматургических текстов: на материале трагедий В. Шекспира: дис. к. филол. наук. — М., 2009, с. 20—65
5. Nischik, R. Betrayal psychohistorically: The Representation of emotions in the British Drama/R. Nischik // Proceedings. Edit. by Wilhelm L. Busse. — Tübingen: Niemeier, 1992.

Практика анализа фрагмента текста: диалог персонажей.

Интерпретация эпизода читателями-старшеклассниками

Царегородцева Мария Вячеславовна, учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории МАОУ «Средняя общеобразовательная школа п. Сосновка» (Тюменская обл.)

В данной статье рассматривается технология анализа эпизода, в частности, анализа диалога литературных героев. Представлены целенаправленные, последовательные этапы осмысления микроконтекста. А также на примере фрагмента урока показано, каким образом можно применить на практике технологию осмысления и интерпретации диалога литературных героев.

Ключевые слова: диалог, эпизод, микроконтекст, технология анализа эпизода-диалога литературных героев.

Современный этап развития литературоведения и лингвистики характеризуется пристальным вниманием к тексту художественного произведения как особой форме коммуникации. Основными типами речевой коммуникации являются диалогическая и монологическая речь. Субъективно окрашенные и характеризующие её носителей диалогическая и монологическая речь становятся организующим началом многих словесных текстов, и в частности произведений художественной литературы, где они выступают в качестве предмета изображения.

Проблема диалога (как речевой формы высказывания; диалогической и монологической речи в произведении; прямой речи персонажей, речевого общения; диалога как сферы проявления речевой деятельности человека и пр.) в течение многих лет активно и плодотворно рассматривалась в трудах психологов (Л. С. Выготский, П. Я. Гальперин, А. Р. Лурия и др.), психолингвистов (А. А. Леонтьев, И. А. Зимняя, А. А. Зарецкая и др.), лингвистов (В. В. Виноградов, Н. И. Жинкин, Л. А. Новиков и др.), литературоведов (М. М. Бахтин, А. Г. Бочаров, В. В. Ко-

жинов, Л.Я. Гинзбург, Л.П. Гроссман, Ю.М. Лотман, В.В. Одинцов, В.Е. Хализев, Е.Г. Эткинд и др.).

Как неоднократно отмечали исследователи (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Н.И. Жинкин, Л.А. Новиков, Г.О. Винокур и др.), диалогическая речь первична по отношению к монологической, поэтому, с нашей точки зрения, диалог представляет особый интерес для исследователей различных направлений. Диалог — невероятно трудная форма литературной речи. Он составляет своего рода центр речевой деятельности персонажей. Отсюда — ответственная роль диалогов в художественной литературе. Взаимоотношения персонажей вне их диалогов не могут быть выявлены сколько-нибудь конкретно и ясно. Они проявляются в обращенности к сознанию Другого, в стремлении быть услышанными и понятыми, т.е. в том, что является неотъемлемой чертой диалога. Часто диалоги или монологи играют роль ключевых эпизодов, которые являются одним из самых значимых приемов постижения целостного смысла произведения. Диалог литературных персонажей (их речевое общение) служит передаче знаний, убеждению, обучению и побуждению людей к действию, следовательно, его анализ имеет познавательное и воспитательное значение, т.к. позволяет читателю получить в готовом виде социальный опыт коммуникативного поведения человека, запечатлённого в художественном произведении, и через это познание — познать самого себя и в результате корректировать своё поведение в процессе общения.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что изучение диалога — актуальное и, что самое главное, необходимое средство постижения идеи произведения.

Анализ произведения является предпосылкой для его интерпретации (истолкования, трактовки, прочтения). Процесс понимания и толкования текста помогает осуществить диалог его творца с читателем через текст, который является законченным целостным смысловым единством. Тем не менее, любой текст состоит из микроконтекстов (МК), которые взаимодействуют друг с другом. Литературоведение и лингвистика определяют микроконтекст как значимую единицу текста (Н.А. Купина, Н.А. Николина, Г.И. Романова и др.) и называют возможные МК текста:

Эпизоды художественного произведения, несущие определенную смысловую нагрузку;

Структуру произведения, его композицию (идейно значимые МК, как своеобразно расположенные части и главы);

— Картины природы;

— Портрет героя;

— Включение в текст произведения дневников и писем героев;

— Художественная деталь, приобретающая иногда роль символа;

— Изобразительно-выразительные средства языка;

— Слово в контексте произведения как значимая единица;

— Эпиграфы;

— Ремарки автора и пр.

Понимание и эмоциональное восприятие текста происходит в процессе постепенного «наращивания смыслов» взаимодействующих МК. Данный процесс хорошо комментирует Л.С. Якушина: «Читатель должен «встретиться» с МК, увидеть его в тексте и «рассмотреть»; осмыслить или пережить, почувствовать заключенную в нем информацию. Каждый МК взаимодействует с предыдущим и последующим, обогащая и углубляя представление о художественном тексте. Так постепенно происходит «наращивание смыслов»..., помогая читателю осуществить движение к смыслу произведения, понять его» [9; с. 423–424].

В художественном тексте «все стремится стать мотивированным» (Г.О. Винокур), отсюда — значимость любого элемента текста и соответственно необходимость внимания к любому его компоненту в процессе анализа.

Обратимся к методике анализа *эпизода* как одного из ключевых текстовых фрагментов (ключевой, т.е. имеющей значение для раскрытия идеи произведения).

В «Словаре лексических трудностей русского языка», изданном в 1994 году, слово «эпизод» определяется как «сцена, отрывок, фрагмент какого-либо художественного произведения, обладающие относительной самостоятельностью и законченностью» [6; с. 413]. Слово «относительная» означает, что эпизод, с одной стороны, может рассматриваться отдельно от произведения, в некотором «отрыве от него», а с другой — все же является неотъемлемой частью целого текста, и подтекстовая информация данного эпизода должна быть связана с идеей всего произведения.

Например, для понимания основной мысли, воплощенной в рассказе В.М. Шукшина «Срезал», ключевое значение имеет сцена диалога-дискуссии между Глебом Капустиным и Константином Ивановичем.

Проблема осмысления и интерпретации диалога литературных героев имеет место быть на уроках литературы и представляется актуальной, поскольку:

1. Среди множества приемов постижения целостного смысла произведения один из самых популярных в школьной практике — обращение к ключевым эпизодам.

2. Анализ фрагмента литературного произведения является самостоятельной темой многих сочинений на литературную тему выпускника, а на ЕГЭ по русскому языку учащиеся тоже должны продемонстрировать умение работать с эпизодом, анализировать и комментировать его.

3. Анализ диалогов литературных персонажей (их речевое общение) на уроках словесности имеет познавательное и воспитательное значение, т.к. позволяет читателю-школьнику получить в готовом виде социальный

опыт коммуникативного поведения человека, запечатлённого в художественном произведении, и через это познание — познать самого себя и в результате корректировать своё поведение в процессе общения.

Технология анализа эпизода диалога литературных героев имеет целенаправленные, последовательные этапы осмысления микроконтекста.

А теперь обратимся к тому диалогу, который читали ребята. Учитель раздаёт каждому ученику этот диалог. Дальнейшая работа ведётся непосредственно с ним. Он анализируется следующим образом:

1. Первый этап. Выбор фрагмента (отрывка) текста.

— *Партнёры по общению (по коммуникации): возраст, принадлежность к социальной и сословной среде; детали, внешность, манера держаться.*

— *Виды и формы общения (монолог, диалог, реплика...)*

— *Время и место общения.*

После выразительного чтения эпизода и вопросов на восприятие, учитель и ученики переходят ко второму этапу.

2. Второй этап. Анализ фрагмента текста.

— *Ситуация общения (предыстория общения, если необходимо).*

— *Цель общения (мотивы поступков, средства изображения: интонация, жест, поза...).*

— *Поведение персонажей в диалоге, речь героев, смысл речи, слова...; какие моральные качества обнаруживаются в поступках.*

Комментирование текста сопровождается заполнением таблицы.

3. Третий этап. Выявление смысла диалога.

— *Эффективный или неэффективный диалог (позиция автора, персонажа, читателя).*

— *Роль эпизода в композиционном осмыслении произведения...*

Четвёртый этап. Самооценка и творческое осмысление диалога читателем — школьником (письменное впечатление от диалога...).

Представим фрагмент урока литературы в 11 классе по рассказу В.М. Шукшина «Срезал», демонстрирующего применение технологии анализа эпизода диалога литературных героев. После выразительного чтения диалога (а в нашем случае это была инсценировка) следует его анализ по предложенному нами плану.

Учитель: Но для начала, ребята, вспомним, что такое диалог?

Ученик: Диалог — это разговор между двумя лицами.

Учитель: Верно. А скажите, кто участвует в этом диалоге, то есть какие литературные герои общаются друг с другом?

Ученик: Общаются Глеб Капустин и Константин Иванович.

Учитель: Правильно. А вот объясните мне, почему Шукшин одного героя называет по имени и отчеству, а другого нет. Лично я не понимаю. (Учитель ведёт урок

так, чтобы дети не поняли его позицию, иногда нарочно запутывая. Это необходимо для того, чтобы ученики в конце урока сделали самостоятельный выбор в пользу того или иного героя, исходя из анализа диалога).

Ученик: Константина Ивановича называют так, потому что он кандидат.

Учитель: Возможно, а может быть, и нет. Заполним таблицу в тетради:

Глеб Капустин Константин Иванович

А давайте вспомним, сколько лет, примерно, героям?

Запишем:

Возраст

40 лет средний возраст (дочь-школьница)

А по социальному положению кто они?

Социальное положение

Работал на пилораме Кандидат

Ребята, вспомните, когда и где (в городе, столице, селе или ещё где-то) происходит диалог?

Ученик: Диалог происходит в деревне Новая, в доме Агафьи Журавлёвой, вечером после работы.

Учитель: А давайте вспомним, как выглядят герои?

Внешность

Толстогубый, белобрысый, Нет описания внешности с настырными глазами

Учитель: Ребята, а может быть неслучайно Шукшин не даёт описания внешности Константина Ивановича? Подумайте.

Ученик: А может быть, Шукшину важно заострить своё внимание на Глебе Капустине.

Учитель: Может быть. Ребята, обратите внимание на манеру каждого из них держаться. Выпишем из диалога конкретные слова, указывающие на манеру держаться.

Манера держаться

Спокойно, но внутри всё Растерялся, попытка возразить.

Вздрагивало; нападение;

Напористо; без передышки...

Учитель: Ребята, с какой целью пришёл Глеб Капустин к Константину Ивановичу, то есть какова цель его речи?

А как Вы думаете, догадывается ли об этом Константин Иванович? Какова его цель общения с Глебом?

Цель общения

«Срезать» Само общение с земляком

Учитель: Давайте понаблюдаем, как говорят Глеб Капустин и Константин Иванович. Какова их речь? Наиболее интересные фразы или слова, на ваш взгляд, выпишите в тетрадь.

Речь

Старается говорить красиво; Просто, спокойно, используя разговорные слова: «покатил бочку», Образно, но его информация пользуясь разговорами, Обрывочна, старается запутать, «кандидатство — это демагог-кляузник и др. не костюм»

И др.

Глеб Капустин	Элементы анализа	Константин Иванович
40 лет	Возраст	Средний возраст (дочь-школьница)
Работал на пилораме	Социальное положение	Кандидат
Толстогубый, белобрысый, с <i>настырными</i> глазами	Внешность	Нет описания внешности (это неслучайно, т. к. Шукшину важно заострить внимание на Глебе)
Деревня Новая, дом Агафьи Журавлевой, вечером после работы	Ситуация диалога	Деревня Новая, дом Агафьи Журавлевой, вечером после работы
Спокойно, но внутри все вздрагивало, нападение, напористо, без передышки...	Манера держаться при разговоре	Растерялся, попытка возразить
Срезать!	Цель общения	Само общение с земляком (не догадывается о намерениях Глеба)
Старается говорить красиво, образно, но его информация обрывочна; старается запутать; «кандидатство — это не костюм» ...	Речевое поведение	Просто, спокойно, использует разговорные слова: «покатил бочку», «демагог-кляузник»...

Учитель: Ребята, вспомните, о чём вообще спрашивал Глеб Капустин Константина Ивановича? Всё ли было Вам понятно?

Ученик: Он спрашивает о непонятных вещах. И вообще он всё время говорит путано, непонятно. Лично я не понимал, о чём он.

Учитель: Мы выяснили, что цель Глеба — срезать Константина Ивановича. Как Вы думаете, добился ли он этой цели?

Ученики: Да.

Учитель: На Ваш взгляд, правильно ли поступил Глеб? Все его считают победителем. А победитель ли он?

Ученики: Мне кажется, что Глеб — победитель. Ему удалось срезать зазнавшегося кандидата.

В спор вступает другой ученик: Но Шукшин пишет, что Глеб жесток, а «жестокость никто, никогда, нигде не любил ещё». А кандидат вовсе не зазнавшийся.

Ученики высказывают своё мнение, учитель лишь корректирует, если нужно, высказывания. Он может и запутать не совсем внимательных учеников:

А почему тогда Константин Иванович не мог ему ответить, ведь он кандидат?

Учитель: Представьте, что Шукшин убрал из рассказа этот диалог. Что-нибудь изменится? Без него будет ли Вам рассказ понятен?

Ученик: Нет, этот диалог очень важен, потому что из него мы узнаём о том, как Глеб срезал, почти уничтожил Константина Ивановича. Более того, мы можем оценить поступок Капустина.

Учитель: Молодцы! Вспомните, на прошлом уроке мы говорили о «чудиках». Глеб Капустин — «чудик»?

Ученик: Нет, потому что он жесток, а чудики добрые.

4. Четвёртый этап. Самооценка и творческое осмысление диалога читателем — школьником (письменное впечатление от диалога...).

Учитель: Очень хорошо. А сейчас я попрошу Вас сделать своеобразный вывод, высказать своё мнение. Ответьте на вопрос: **Два героя. На чьей стороне автор?**

Можете пользоваться тетрадями и диалогом, о котором мы сегодня так подробно говорили. А начать Ваш письменный ответ можно следующим образом:

Мне кажется, что автор на стороне...

Я думаю, что автор на стороне...

На мой взгляд, Шукшин на стороне...

В рассказе «Срезал» перед нами предстаёт два героя. Это люди, разные по... Но я думаю, что сам Шукшин ...

Из письменных высказываний одиннадцатиклассников (без изменений) на тему «Два героя. На чьей стороне автор?»

В рассказе Василия Макаровича Шукшина «Срезал» два главных действующих лица. Константин Иванович Журавлев приехал из города с семьей на родину навестить свою мать и отдохнуть. «Глеб Капустин, толстогубый, белобрысый мужик сорока лет, начитанный и ехидный». Им владеет «пламенная страсть» — «срезать» выходцев из деревни Новой, которые живут в городе и добились успехов в своей жизни. Глеб считает, что делает нужное и благородное дело. На этот раз его жертвой стал кандидат Журавлев. Глеб никакими научными знаниями не обладал, но многое помнил из прочитанных книг и журналов («Мы тут тоже немножко... «микитим»). Первые вопросы Глеба показались гостю смешными. Но Константин Иванович не сумел понять смысла происходящего. Столкновение переросло в словесную дуэль. «Глеб говорил негромко, но напористо и без передышки — его «несло». Кандидат 2растерялся, смотрел то на жену, то на Глеба, то на мужиков...». Константин Иванович, радостно встретивший своих земляков, не заслужил такого к себе отношения. Автор не оправдывает героев, но и не осуждает их. Его волнуют причины, которые приводят к взаимному непониманию между людьми. Шукшин с сожалением относится к встрече земляков, которая обернулась разрывом.

Я думаю, что автор на стороне Константина Ивановича («в голосе мужиков слышалось даже как бы жалость к кандидату, сочувствие...»), потому что «Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил ещё».

Печерина Елена

Я считаю, что автор... в начале произведения принимает сторону Глеба Капустина, потому что по прибытию в деревню различных деловых людей и офицеров Глеб их «срезал», чем заслужил народную известность и славу... Но затем автор занимает сторону Константина Ивановича. Начав с ним беседу, Глеб пытается запутать его сложными словами, быстрым темпом разговора, бессмысленными фразами. У Глеба не было необходимости «срезать» кандидата. Он это сделал ради того, чтобы народ говорил о нем, что он еще одного кандидата «срезал». Поэтому автор рассказа занял сторону Константина Ивановича, который хотел просто поговорить со старыми друзьями о жизни.

Васильев Андрей

Мне кажется, что автор на стороне Константина Ивановича, т.к. в начале разговора (диалога Глеба Капустина с Константином Ивановичем) мы понимаем, что Глеб не так умен, как хочет казаться. Он спрашивает Константина Ивановича о месте работы, на что тот отвечает, что работает на филфаке, а Капустин думает, что кандидат работает в области философии и задает ему вопросы, совсем не касающиеся его настоящей специальности. Но с другой стороны, автор поддерживает и Глеба, так как кандидат наук должен знать многое, а кандидат филологических наук должен грамотно оформлять свою речь и твердо отвечать на вопросы.

Матвеева Екатерина

В.М. Шукшин не говорит открыто, на чьей он стороне. Но я считаю, что он поддерживает Глеба Капустина. Это видно через отношение автора к своему герою. Он уважает его, рисует перед нами очень умного, начитанного человека. Как ни странно, именно тем, что Глеб не образован, не имеет кандидатской учености, Шукшин показывает его превосходство над всеми важными гостями. Если у человека есть диплом — это еще не значит, что он умнее всех. А привычка «срезать» вовсе не плохая. Он делает это не со зла. Он говорит умные и правильные вещи, пытаясь этим поставить других на свое место и показать, что все люди равны. Проблема необразованности простых людей — это проблема государства. И на известном нам примере Шукшин показывает, что обычный рабочий с пилорамы не глупее кандидата наук. Это не единичный случай. В каждом человеке есть свой талант, просто у многих нет возможности его раскрыть.

Пинаева Елена

Мне кажется, что в этом рассказе автор на стороне Глеба Капустина. Шукшин восхищается в Глебе Его уверенность в собственных силах, начитанность, прямота, но отталкивает его жестокость и ехидность. Возможно, что автор даже жалеет Глеба за то, что тот такой умный и начитанный, «срезает» знатных людей...

Константин Иванович, человек мягкий и добродушный, не понимает Глеба, ему кажется странным его напор, он не понимает, за что Глеб так зол на него. Автор радуется победе Глеба в дискуссии, а точнее победе монолога Глеба, так как Константин Иванович ничего не сумел возразить...

Филимонова Вероника

По-моему, автор находится на стороне Константина Ивановича. Это можно показать на некоторых примерах, взятых непосредственно из диалога.

Глеба Капустина автор показывает жестоким и бесчувственным. Он начинает беседу и, сам того не понимая, говорит о другой сфере деятельности Константина Ивановича, а не о той, на которой он специализируется. Он выходит победителем, потому что не дает выразиться Константину Ивановичу. Это происходит из-за того, что он говорит очень напористо и настырно. Говорит о том, что Константин Иванович и подобные ему люди очень задираются, хотя создается впечатление, что задираются не они, а он. Об этом можно судить по разговору и потому, как Константин Иванович принял гостей — очень просто и радушно. Автор сам говорит о том, что Глеб Капустин — очень жестокий человек. «Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще». Из этих слов можно сделать вывод, что автор на стороне Константина Ивановича.

Лебедева Наталья

Письменные высказывания ребят зачитываются по выбору. Затем подводится итог урока-анализа эпизода: «Рассказ «Срезал» В.М. Шукшин считал лучшим своим произведением из сборника «Характеры». Произведение действительно уникальное. Уже в названии видны и мастерство писателя, и глубина его мысли. Ему удалось найти наиболее точное слово, отражающее суть произведения. Понять это нам помог анализ диалога двух персонажей. Здесь мы отмечаем иронию автора не только над своим главным героем Глебом Капустиным, но над всеми теми, кто также старается походить на интеллигента».

Таким образом, завершающий этап работы над эпизодом логично и последовательно раскрывает главную идею всего произведения, показывает читателям основную роль фрагмента текста в раскрытии главной мысли автора. А это один из ведущих принципов анализа конкретного отрезка текста и активизации читательской деятельности.

Литература:

1. Айзерман, Л. С. Литература в старших классах: уроки и проблемы. М., 2002.
2. Апухтина, В. А. Проза В. Шукшина. М., 1986
3. Винокур, Г. О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Филологические исследования. — М., 1990.
4. Дорофеева, М. Г. и др. Изучение творчества Шукшина в школе. — СПб., 1998.
5. Сигов, В. К. Русская идея В. М. Шукшина, М., 1999.
6. Словарь лексических трудностей русского языка. М., 1994.
7. Шолпо, И. Л. Рассказы В. М. Шукшина. // Письменный и устный экзамен по русскому языку и литературе. СПб, 1998.
8. Шукшин, В. М. Сочинения в 5 томах: Т. 5, Бишкек, 1992.
9. Якушина, Л. С. Филологическая герменевтика // педагогическая риторика: Практикум/Под ред. Н. А. Ипполитовой. М., 2004

2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Образ Ярослава Мудрого в летописях и романе П. Загребельного «Чудо»: сравнительный аспект

Кириленко Надежда Ивановна, кандидат филологических наук, доцент
Сумской государственный педагогический университет имени А.С.Макаренко (Украина)

В статье анализируется специфика отражения образа Ярослава Мудрого в украинских летописях и романе П. Загребельного «Чудо», обращается внимание на роль домысла в воспроизведении характера персонажа, особенности полемики автора с историей.

Ключевые слова: роман, летопись, документальность, домысел, князь, история.

Image of Yaroslav the Wise in the annals of the novel and P. Zagrebelniy «Miracle»: comparative aspect

N.I. Kirilenko

The article analyzes the specifics regarding the image of Ukrainian Yaroslav the Wise in the novel chronicles and P. Zagrebelniy «Miracle», draws attention to the role of conjecture in playing the characters, especially with the history of polemic website.

Keywords: novel, Chronicle, Documentary, speculation, Prince story

Постановка проблемы. Исторические летописи как основа произведений П. Загребельного, роль в них художественного домысла, обуславливающие специфику интерпретации писателем исторических фигур, сейчас остаются практически не исследованными, только упомянутыми обзорно в трудах. Этим и обусловлена актуальность нашего исследования.

Анализ актуальных исследований. Художественное осмысление образа Ярослава Мудрого анализировали такие исследователи, как В. Дончик, М. Слабошпицкий, В. Панченко, А. Толчко, В. Фашенко и др.

Цель статьи — сравнить воссоздания образа Ярослава Мудрого в украинских летописях и романе П. Загребельного «Чудо», раскрыть роль художественного домысла.

Изложение основного материала. Для достоверного воссоздания образа князя Ярослава Мудрого П. Загребельный обращался к конкретным историческим источникам, в частности летописям времен Киевской Руси.

Известно, что Ярослав, когда стал Киевским князем, не сразу получил возможность править мирно, потому что после того, как он убил Святополка, его противостояние с родственниками не закончилось. В романе «Чудо» подробно описано конфликт Ярослава со своим двоюродным братом — новгородским посадником Коснятином,

о чем в «Повести временных лет» упоминаний нет. Однако этот конфликт имеет историческую основу. Как отмечает П. Толчко, упоминания об этой ситуации есть в Софийской первой летописи: «*Коснятинъ же бяше тогда Новѣгородѣ, и разгнѣвася на нь Ярославъ, и по точи и Ростову; на третьѣ же лѣто повелѣ убити в Муромѣ, на Оуѣ рѣцѣ*» [цит. по п. 4, с. 106].

Подробнее об этих событиях находим в Новгородской первой летописи, где рассказывается, что на место Коснятина, которого посадили, Ярослав назначил князем своего сына Владимира. Причины гнева князя на новгородского посадника неизвестны. Историки только дают определенные предположения, но факты для их подтверждения не приводят.

П. Загребельный в романе «Чудо» художественно домысливает строки летописи. Он считает, что толчком к конфликту послужило то, что Ярослав назначил новгородским князем на место Коснятина своего новорожденного сына Владимира. Киевский князь жестоко поступил по отношению к своему родственнику, который помог ему стать правителем Руси. И писатель доказывает, что Ярослав не хотел наносить Коснятину такого удара, но должен заботиться прежде всего об интересах, единстве и могуществе государства и прочности единой

княжеской власти, которая была необходима для этого. А отдать Новгород непокорным Добриничам — значило потерять его, нарушить целостность государства и вызвать междоусобные войны. «Государство держится устоявшимся строем. Раздавал князь Владимир земли своим сыновьям — раздавай и ты. Чужого не допускай. Сегодня он изрубит твои лодьи, как тогда Коснятин, а завтра вознамерится срубить и твою голову» [1, с. 461].

Коснятин был оскорблен, пытался запугать Ярослава, сообщив последнему правду об убийстве его брата Глеба. Ярослав, узнав о своей невольной причастности к гибели брата, которого, как оказалось, убили варяги (охранники Ярослава) по приказу Коснятина, приказал схватить бывшего посадника, посадить в темницу и отправить в Ростовскую землю, чтобы никто не узнал правду о смерти Глеба и причастности к ней Ярослава.

Наконец, Ярослав «сел на киевском престоле, кажется, твердо и навсегда» [1, с. 474]. В «Повести временных лет» говорится, что этот период мира и спокойствия на Руси князь использовал для строительства городов, церквей, монастырей, развития Киева, развития образования. Этому отводится определенное место и в романе «Чудо» П. Загребельного, но автор значительно расширяет летописные сведения прежде всего не столько благодаря домыслу фактов и событий, сколько проникновению во внутренний мир Ярослава, мотивации его поступков, показа психологии персонажа, дает возможность посмотреть на фигуру Ярослава совсем по-другому, чем это позволяют исторические источники.

Ярослав Мудрый в романе — личность с богатым внутренним миром, правитель, любит спокойную жизнь, книги и беседы с образованными людьми и священнослужителями, но, чтобы выживать и побеждать, вынужден научиться владеть мечом, убивать, быть жестоким. После долгой борьбы с братьями Ярослав, не любивший насилия с детства, окончательно возненавидел войны. Поэтому время своей власти князь использовал не для завоевания новых земель, походов и сражений, как это делали его отец и дед, а для развития и благоустройства государства, развития образования и культуры. «Голова, накрытая шлемом, отвлекает думать. Возненавидел Ярослав за эти годы походы и сражения, никогда не любил военного ремесла, а теперь и подавно. Боролся, завоевывал себе право на спокойное княжество, на дела большие...» [1, с. 475].

Однако, как отмечает П. Загребельный, не только стремлением просветить народ, повышать уровень его образования и культуры, развивать государство, поднимать его авторитет в мире руководствовался Ярослав. Значительную роль сыграло и честолюбие князя, его желание увековечить свое правление, сохранить память о нем для потомков, «исполнить свою жизнь деяниями можно выше, плотнее исполнить», а также прославить Русь (а вместе с ней и себя) в мире, сделать из Киева второй Царьград» [1, с. 476]. Это и побудило Ярослава построить «самый во всех землях храм» — Софийский собор [1,

с. 486].

Как свидетельствуют летописи, заслуга Ярослава — не только в строительстве Софии, поскольку князь заложил целый город с новыми храмами и монастырями. «... На относительно небольшой территории «города Ярослава»... был возведен величественный архитектурный ансамбль, в состав которого входило четыре храма, каменный дворец, крепостная стена вокруг митрополичьей усадьбы. По своим масштабам строительство Киева времен Ярослава — беспрецедентное в древнерусской истории» [4, с. 151].

О намерении князя заложить «город Ярослава» идет речь в романе «Чудо». Однако П. Загребельный, используя художественный домысел, акцентирует внимание не столько на процессе его планирования и строительства, сколько на сомнениях и трудностях, с которыми столкнулся князь. Чем крепче становилась власть Ярослава, чем больше он старался быть справедливым, объединить русичей, поднять авторитет государства, заботясь о развитии образования и культуры, закладывая новые города и храмы, тем больше отдалялся от него народ. Князь, стремившийся стать близким для своих подданных, сплотить их, понимал это и страдал, не зная, как исправить положение. «... Мечтал возглавить весь народ земли Русской, собрать его воедино, сказать ему что-то особенное, услышать и от него, но народ продолжал быть где-то далеко, в лесах и полях, народ стоял в стороне так же безмолвный и настороженный, как и во времена детства Ярослава, народ только и ждал, чтобы заявить о своем праве, о своих требованиях: дай мне мое, у меня к тому право, я живой, я жнец, я ловец, я сапожник, я возьму» [1, с. 475].

Народ не интересовали честь и авторитет государства, строительство новых церквей и монастырей, на которые надо платить налоги. Новый Бог требовал повиновения, и церкви, которые строил для народа князь, непонятный язык и книжные премудрости — все это было чуждо русичам и казалось им ненужным, даже враждебным, ведь ломало их старые традиции и веру предков. Поэтому вполне закономерно, что между князем-книжником, который больше ценил знания и считал, что «ничтожно это дело — терять время на обжорства и обпивания, когда человеку, чтобы жить, достаточно хлеба и воды...», и народом пролегла пропасть отчуждения, недопонимания [1, с. 479]. «Страшное это было дело: княжить всей землей. Сколько разбил он врагов, сколько построил городов и церквей, сколько раз открывал житницы княжеские для голодных, учил темных, вершил праведные суды, наказывал задирищиков, но никто этого не замечал, не пели о нем песен, как о князе Владимире, не выходили в него такие пышные пиры, как в отца покойного, должен еще что-то сделать большое и странное, но не знал что, мучился в мыслях, в бессоннице, чувствовал, как стареет не годами, а на днях, еще чувствовал, будто не мудреет, а постепенно дурачится; как стал княжить, так начал бороться с собственной глупостью...» [1, с. 469].

Чтобы преодолеть эту пропасть между властью и народом и стать мудрее, Ярослав читал множество книг, искал ответы на вопросы, мучившие его, в Священном Писании и разговорах со священнослужителями. Наконец, в результате этих поисков и приобретения нового опыта князь нашел ответ. Он пришел к выводу, что отчуждение и непонимание между властью и народом неизбежны, потому что они имеют противоположные интересы, разное мировосприятие и жизненные ценности, но надо, чтобы преуспеть, несмотря на недовольство масс, «делать задуманное» и не отступать перед трудностями, потому «дела князя... должны быть огромные, даже если преступления будут огромные» [1, с. 489]. Ярослав «много прочитал... книг, все века и все народы там описаны, везде было много жестокости, но только она приводила народы к расцвету. Всегда, чтобы государство могло расцветать и подняться выше всех, народ должен согласиться на некоторые жертвы и лишения. Сам он на это никогда не пойдет, его надо заставить» [1, с. 485].

Такая позиция, доказывает П. Загребельный, добавила Ярославу уверенности, помогла преодолеть сомнения, которые мешали его самореализации, стать сильным, решительным правителем, который приложил максимум усилий для укрепления и объединения государства, повышение ее авторитета в мире.

Но эта позиция, как замечает писатель, домысливая исторические сведения, имела для князя и негативные последствия. Жестокость и безразличие к человеческим судьбам, которых вынужден был научиться князь, чтобы выжить и победить, начали укореняться и в его душе, стали частью его «я». Вынужден постоянно играть роль жестокого и грозного правителя, Ярослав, наконец, с годами становился все более жестоким, привыкал манипулировать людьми, распоряжаться по своему усмотрению их судьбами и ограничивать свободу.

О начале строительства Ярославом Софийского собора кратко упоминается в «Повести временных лет». «Заложил Ярослав город великий, у того города золотые ворота. Заложил и церковь Святой Софии, митрополичью...» [2, с. 104]. П. Загребельный не только домысливает летописные строки, но и стремится уточнить их, о чем свидетельствует очень удачно подобранный эпиграф к произведению, что помогает раскрыть его основную идею, — строки из произведения Б. Брехта «Вопрос читателя — рабочего»: Кто свел семивратные Фивы?/В книгах стоят имена королей./А разве короли долбили скалы/и таскали камни?... [1, с. 6]

П. Загребельный проектирует эти строки на отечественную историю и вступает в романе «Чудо» в полемику с «Повестью временных лет». Идея построения такого архитектурного сооружения могла принадлежать только творчески одаренному, талантливому человеку — мастеру в строительных делах.

В «Повести временных лет» не указано имени создателя и главного строителя Софии. Исправляя истори-

ческую несправедливость с помощью художественного домысла, П. Загребельный создает образ строителя Сивоока — художника, талант которого олицетворяет неистребимый творческий потенциал русичей, гармоничное сочетание культурных достижений своего народа с мировыми, благодаря чему именно этот «не исторический» персонаж, по мнению литературоведов (В. Дончика, М. Слабошпицкого), стал крупнейшим художественным достижением писателя в произведении.

«Неисторической» персонаж Сивоок противопоставляется исторической фигуре — Ярославу Мудрому. Они выступают олицетворением двух противоположных позиций (власти и искусства), и от строительства собора ожидают разных результатов: Сивоок — выразиться как художнику, построить церковь, похожую на его землю, подобных которой нет нигде в мире, увековечить в ней искусство своих предков — язычников; Ярослав — построить Софийский собор, идентичный константинопольскому.

Как человек, далекий от творчества, князь не мог осознать того, что хорошо понимал Сивоок: каждое произведение искусства ценно тем, что оно оригинальное, а не копия. Однако непонимание искусства не помешало Ярославу вмешиваться в процесс строительства собора, лишая Сивоока свободы творчества. Вмешательство Ярослава в работу можно воспринимать, как свидетельство упрямства, ограниченности, даже деспотизма князя. Но причины такого поведения становятся понятными благодаря комментариям автора, который объясняет, что князь имел обостренное чувство ответственности за все, что делается в его стране: «... не для меня — для государства все делается, для славы божьей и во веки веков. Ты положишь камень и пойдешь себе еще где-то класть, а церковь будет стоять на этой земле века. И говорить о ней всякое, если мы, прежде чем построить, не подумайте как следует...» [1, с. 518]

Как личность Ярослав во многих случаях понимает Сивоока, даже сочувствует ему, но как правитель чувствует ответственным за строительство собора прежде всего себя, потому что «у князя заботы государственные, а в Сивоока — человеческие» [1, с. 523]. «Художники — люди, власть имущие — тоже люди, но в каждого своя жизнь, своя цель и свое предназначение. Может, следует было оставить каждому делать свое и не вмешиваться? Но держится государство на князю, а потому должны подчиняться ему все люди в государстве» [1, с. 592].

Наконец, это противостояние между художником и «закованным в железный обруч государственных обязанностей» князем, основывается на художественном домысле, закончилось гибелью Сивоока, к которой опосредованно причастен Ярослав [1, с. 482].

П. Загребельный, который с помощью художественного домысла постоянно комментирует в романе поступки князя, их причины, отношение к ним самого Ярослава, воспроизводит малейшие изменения психического состояния

персонажа, в этом случае не объясняет, что почувствовал князь, узнав о гибели художника. Определенные выводы можно сделать только из поступков Ярослава. Очевидно, он жалел о Сивооке, возможно, даже чувствовал себя виноватым, поскольку наказал убийцу художника — своего верного прислужника Сытника велел заточить. Но разгневанный, что художник помог Ярославу убежать, князь решился на подлый поступок, показав свою неблагодарность по отношению к Сивооку, — приказал летописцу переписать рассказ о строительстве Софии, «изъять... пергамент, где значится о Сивооке» и записать все в том варианте, который сейчас имеется в «Повести временных лет» [1, с. 613].

Конечно, существование пергамента — сведения о создателе и главном строителе Софии Сивооке — результат художественного домысла писателя, но именно этот пергамент вместе с образом Софийского собора и объединяет в романе разные временные плоскости, ведь его

как ценный исторический источник в годы Великой Отечественной войны вывезли в Германию фашисты.

Символично, что коронация князя состоялась в день освящения собора, и это принесло Ярославу долгожданное признание своего народа. Князь «шел...долго и тяжело до этого дня, осталось много убитых и умерших позади... Сохраняя государство, сохранил себя. Так каждый человек, почувствовав в себе дар, большие способности, должен сам их в себе оберегать... Никто, кроме тебя, этого не сделает! И должен идти вперед, не оглядываясь назад, ни на предков, ни на мертвых» [1, с. 613]. Этим заканчивается в романе рассказ о Ярославе Мудром и его эпохе.

Выводы. Итак, мы выяснили, что П. Загребельный, изображая образ Ярослава Мудрого, отходит от летописания, использует художественный домысел для того, чтобы показать князя не только как конкретного исторического деятеля, но и личность со своим сложным внутренним миром.

Литература:

1. Загребельный, П. Чудо: Роман/П. Загребельный. — М.: Художественная литература, 1982. — 623 с.
2. Повесть временных лет. Летопись/Перевод В. Близнаца. — М.: Радуга, 1989. — 221 с.
3. Слабошпицкий, М. По гамбургскому счету: Читательские маргиналии и вариации на тему П. Загребельного/М. Слабошпицкий. — К.: Ярославов Вал, 2004. — 222 с.
4. Толочко, П. Ярослав Мудрый/П. Толочко. — М.: Издательский дом «Альтернативы», 2002. — 272 с.; ил.

3. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

La vie ressemble à un conte. Le conte merveilleux

Жураева Малохат Мухамадовна, соискатель
Бухарский государственный университет (Узбекистан)

M.M. Juraeva, UEB (Université d'Etat de Boukhara)

Les contes sont des récits de voie orale, dont l'origine est vraisemblablement antérieure aux civilisations historiques et qui, d'une époque à l'autre, se manifestent parfois dans la littérature écrite sous forme d'adaptation. Marc Soriano.

Avraie dire, comme les citations ci-dessus **le conte est une histoire** originellement destinée à tous les âges de façon générale mais certains contes peuvent faire écho à des problématiques propres à un âge de vie ou à certains événements de la vie et ainsi peuvent s'adresser préférentiellement à une catégorie de personne.

Lire, écrire, raconter, motiver, réciter, traduire, apprendre et comprendre sont des objectifs essentiels de l'homme. Ils ont été réaffirmés avec force lors de la parution des nouveaux programmes.

Le conte est un genre de récit appartenant à la famille de la littérature orale. Il s'agit de l'une des plus vieilles formes.

Depuis plusieurs siècles et en tout lieu, **le conte fait partie** de la tradition romanesque qui se diffuse par voie orale. **Le mot conte** désigne à la fois un récit de faits ou d'aventures imaginaires et le genre littéraire.

Origine du terme «conte», étymologiquement «conte» vient du latin computare qui signifie «dénombrer», «tenir une liste». Initialement le conte est un récit qui se transmet dans le temps par le biais de l'oralité.

Les contes d'auteurs sont de deux types:

soit ils sont inspirés par les contes de tradition orale. C'est notamment le cas des contes de Perrault ou des Grimm même si ces derniers affirment n'avoir que transcrit scrupuleusement des contes racontés.

soit ils sont inventés de toute pièce. Ils sont alors souvent plus récents.

De nos jours, le conte est moins issu d'une transmission orale que d'une tradition écrite. Il est donc plus souvent le fruit d'une création individuelle que d'une tradition collective.

L'histoire des contes oraux peut être entendue de plusieurs manières différentes. Il peut s'agir de l'histoire des différentes versions des contes oraux à travers les siècles. Certaines versions orales font très tôt l'objet d'une captation écrite. Soit que des auteurs aient choisi de les «réécrire», soit que des folkloristes aient opéré des retranscriptions fidèles.

Le conte merveilleux trouve ses origines dans des mythes et des légendes aux motifs universels. Il est resté longtemps dans la tradition orale, en se transmettant de bouche à oreille

par des générations de conteurs lors de veillées populaires et familiales.

La plus ancienne trace écrite de récit oral connue à ce jour est l'Epopée de Gilgamesh, rédigée dans la Babylonie des XVIII^e et XVII^e siècles av. J.-C. Pour la première fois, un récit transmis oralement se voit figé sous une forme écrite, signifiant ainsi l'acte de naissance de la littérature.

La transcription écrite d'un conte en tant que tel la plus ancienne date du XIII^e siècle av. J.-C.. Il s'agit du conte des deux frères, récit égyptien retrouvé sur papyrus. Comme beaucoup de contes issus de la tradition orale, cette histoire a beaucoup voyagé et a connu de nombreuses variantes. On en trouve notamment une version dans le recueil des frères Grimm.

Ensuite, c'est au tour de certains écrivains français de la fin du XVII^e siècle de donner leurs lettres de noblesse aux contes, en offrant une réécriture toujours précieuse, souvent moralisatrice des contes populaires. Le recueil le plus connu de cet âge d'or du conte de fées français est celui de Charles Perrault, intitulé **Histoires ou Contes du Temps Passé** (autrement appelé Les contes de ma mère l'Oie) et publié en 1697. On lui doit de célèbres versions écrites de Le petit Chaperon Rouge de La Barbe Bleue, de Cendrillon, de La Belle au bois dormant, de Le chat Beaufort, de Riquet à la houppe, Le petit Poucet et de Peau d'Ane. Mais les recueils de Madame Marie-Jeanne l'Héritier de Villandon d'Henriette-Julie de Castelnau de Murat, Madame Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, Madame Marie-Catherine d'Aulnoy et plus tard de Madame Jeanne Marie Leprince de Beaumont, populariseront d'autres contes comme Le Nain jaune, La Chatte blanche ou La belle et la Bête. Au début du XVIII^e siècle se propage la mode littéraire du conte de fées, qui autorise Antoine Galland, entre 1704 et 1717, à traduire et publier pour la première fois en Occident les Mille et Une Nuits.

Contes de ma mère l'Oie. Son œuvre est réduite car ses Contes de ma mère l'Oie ou Histoires et contes du temps passé, forment un recueil de huit contes merveilleux tous issus du folklore populaire.

La tradition orale a inspiré tout particulièrement, mais de façon différente, Perrault et les frères Grimm. Nous verrons

plus loin que cette tradition orale, transmise de génération en génération, semble avoir gardé un pouvoir structurant sur l'inconscient collectif. Voyons dans quelle mesure Perrault et les frères Grimm ont conservé cet héritage.

Le conte de fées existait cependant déjà sous forme orale et écrite dans la culture populaire. De plus, le conte de fées n'est pas passé directement de la tradition orale populaire à la littérature écrite: on en a d'abord raconté dans les salons.

Chez Perrault, il est certain que tous ses contes à l'exception peut-être de deux (Riquet à la Houppe et La Belle au Bois Dormant) sont issus d'une tradition orale.

Le conte fait partie de la grande famille du récit. Le conte merveilleux m'a paru, de par sa longueur et de par sa structure assez simple à mettre en évidence, répondre le mieux à ces exigences.

Le mot «**merveilleux**» vient du latin populaire *mirabilia*, altération de *mirabilia* «**choses étonnantes, admirables**».

Dans un récit merveilleux, l'histoire se déroule dans un passé indéterminé; le merveilleux réside en grande partie dans la présence de personnages surnaturels et d'objets magiques.

Le conte merveilleux est coupé du réel, le fabuleux ne s'y trouve ni expliqué, ni rationalisé. On le pressent: le merveilleux n'est pas absurde ou insignifiant, il a sa raison d'être. Simplement, aucun déchiffrement, mythique ou structural, ne semble pouvoir le définir totalement. Le merveilleux reste une belle énigme, et c'est peut-être la son sens premier: donner à réfléchir, donner à rêver.

Dans la perspective classique, il y a incompatibilité entre le merveilleux et la prose. En effet, le merveilleux est réservé, **du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle** aux épopées ou poésies versifiées. La littérature médiévale est imprégnée du merveilleux. C'est Perrault qui fut l'un des premiers à s'affranchir de cette règle en publiant ses contes même si certains sont encore en vers. Le merveilleux intervient dans les contes à différents niveaux: chez Perrault, il est l'apanage de certains êtres ou objets distincts du monde humain alors que chez les Grimm, les personnages sont beaucoup moins humains dans leurs comportements, ils participent du merveilleux par leur conduite étrange.

Contrairement au fantastique, le merveilleux n'entretient pas d'ambiguïté entre ce qui existe réellement et ce qui paraît surnaturel. Le merveilleux ne nécessite aucune justification et se donne tout tel.

Roger Caillois, dans *Images, images...*, distingue soigneusement féerie et fantastique: «*Dans chaque cas, il y a surnaturel et merveilleux. Mais les prodiges ne sont pas identiques, ni les miracles interchangeables*»; alors que le fantastique «*manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel, le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence*». Les définitions des deux genres sont donc en fait opposées. Le fantastique ne peut inquiéter que dans un monde moderne réglé par la science; le merveilleux relève d'un état de civilisation très ancien où rien encore n'est expliqué. Le fantastique installe un climat de peur, d'épouvante dans un monde le plus réaliste possible, alors que le merveilleux sous-

tend une histoire heureuse dont on sait d'emblée qu'elle est fictive. Le merveilleux ne cherche pas à rationaliser le surnaturel, à l'expliquer. En revanche, dans le fantastique, le lecteur ne doit pas se sentir d'emblée dans le surnaturel, il doit douter. Le fantastique a atteint son but lorsqu'il provoque un sentiment de malaise chez le lecteur qui découvre un monde inquiétant à mi-chemin entre le monde réel et l'autre monde.

Les frères Grimm avaient déjà eu des intuitions en ce qui concerne la structure du conte. Ils avaient remarqué que les situations étaient souvent les mêmes, que les personnages variaient peu, et distinguaient le «fond», invariable, de la «forme», changeante. Mais ce fond n'est jamais défini: on le «sent» par intuition.

Dans son livre *Morphologie du conte* (Seuil, 1970), Vladimir Propp (1895–1970) définit le conte merveilleux de deux façons selon qu'on l'envisage du point de vue des fonctions ou du point de vue des personnages et c'est alors «un récit à 7 personnages». Propp est un folkloriste russe qui a inauguré l'analyse structurale du conte. Estimant que toute étude génétique et sémantique du conte nécessite préalablement son étude morphologique, il a étudié les contes merveilleux russes traditionnels, dans lesquels il voit le jeu de «variables» (les noms et les attributs des personnages) et de «constantes» (les fonctions qu'ils accomplissent). Au terme de son analyse, Propp conclut que le conte merveilleux obéit à une structure unique: il établit une liste de trente et une «fonctions» qui s'enchaînent dans un ordre identique, même si elles ne sont pas toutes présentes dans chaque conte. Organisées en deux séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale, ces fonctions constituent le schéma du conte merveilleux russe, et probablement, pensait-il, du conte merveilleux en général. Pour Propp, le terme conte de fées est impropre puisqu'il n'y a pas intervention d'une fée dans tous les contes merveilleux.

Le système de Propp est composé de 31 fonctions qui se retrouvent au moins en partie dans tous les contes:

Séquence préparatoire Première séquence	Deuxième séquence
1. Absence	19. Réparation du méfait
2. Interdiction	20. Retour du héros
3. Transgression	21. Poursuite
4. Interrogation	22. Secours
5. Demande de renseignement	23. Arrivée incognito du héros
6. Duperie	24. Imposture
7. Complicité	25. Tache difficile
8. Manque ou méfait	26. Accomplissement de la tâche
9. Médiation	27. Reconnaissance du héros
10. Entreprise réparatrice	28. Découverte du faux héros
11. Départ du héros	29. Transfiguration
12. Première fonction du donateur	30. Chatiment

13. Réaction du héros	31. Mariage ou accession au trône
14. Transmission	
15. Déplacement, transfert du héros	
16. Combat du héros contre l'antagoniste	
17. Marque	
18. Victoire sur l'antagoniste	

Propp définit également, nous l'avons dit, 7 personnages-types ou 7 rôles:

Le héros, le faux-héros, le mandateur, l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire (l'objet magique, souvent).

«Les observations présentées peuvent être brièvement formulées de la manière suivante:

Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies.

Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte. Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité. Extrait de Morphologie du conte, Points Seuil, 1970.

Le conte fait partie de la grande famille du récit. Comme le souligne Jeanne Michel: «Le conte est tout d'abord une narration brève. Mais la narration aussi courte soit-elle est rigoureusement construite». D'un point de vue linguistique, c'est un type d'énoncé relatant des faits présentés comme «passés», et marqué par l'effacement du sujet qui parle, l'emploi de la troisième personne, ainsi que celui du passé simple et de l'imparfait.

Références:

1. Charles Perrault. Contes. Grands écrivains. Paris, 1984.
2. Dictionnaire de l'Académie Française de 1694.
3. Durand Jean Baptiste. Le conte merveilleux. IUFM de Dijon, 2001–2002
4. Пропп В. Я. Обозначение понятия «сказка» на разных языках. Русская сказка. Л., 1984.

Матсьяватарам — сюжет о воплощении Вишну в фольклорном тексте на языке телугу

Нейвирт Анна Аркадьевна, ассистент
Санкт-Петербургский государственный университет

Ключевые слова: фольклор телугу, язык телугу, матсья аватара, аватара Вишну, народный индуизм, литература Индии, фольклор Индии.

Общепризнанным к настоящему времени считается понимание фольклора как специфического культурного феномена, который только вербальной областью не огра-

Les célèbres conteurs Hans Christian Andersen, A. Propp, Antoine de Saint-Exupéry, Marcel Aymé, Guy de Maupassant, Charles Nodier, Charles, Gustave Flaubert, Jean-François Marmontel, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Jacques Prévert, Honoré de Balzac, Émile Zola, Alphonse Daudet, Alfred de Musset ont écrit beaucoup de contes, mais l'un des plus célèbres conteurs français Charles Perrault était un écrivain philosophe qui a laissé dans ses contes les traces d'un enseignement hermétique comme le souligne Armand Langlois dans son analyse des contes de Perrault. Il n'était pas un auteur de Fantasy, il n'a jamais prétendu endormir les enfants avec de jolies histoires mais c'était un moraliste qui a utilisé le merveilleux pour éduquer et donner une direction pour l'accomplissement de la personne humaine. Il a mis par écrit des contes issus du folklore populaire auxquels il a apporté des modifications tel que l'addition de moralités.

On peut parler très long sur ce conte perle de notre vie. Je suis la même idée avec conteurs Sénèque et Maurice Jeanneret «La vie ressemble à un conte; ce qui importe, ce n'est pas sa longueur, mais sa valeur». Sénèque

«Il était une fois un homme fidèle, c'est une belle histoire. Il était une fois une femme fidèle, c'est un conte de fées». Maurice Jeanneret

Le conte se situe dans l'intemporel. Alors que la majorité des récits se situent dans un passé daté, le conte appartient à un passé indéterminé, et en général lointain. Les contes commencent en effet par des expressions telles que «Il était une fois...», «Il y a bien longtemps...», ou encore «En ce temps-là...».

Le conte se situe dans un monde sans cadres géographiques précis. En général, les faits se situent soit dans des paysages typiques tels que la forêt, la montagne, la mer, la savane etc..., soit dans un lieu de fantaisie.

ничивается [6]. Не затрагивая в данной статье проблему границ и объема понятия «фольклор», следует подчеркнуть его генеративно-формирующую роль в традици-

онной культуре; фольклорный нарративный текст можно представить как один из инструментов этой культуры, а изучение этих текстов и их связей дает нам более полное понимание не только частного литературного, но и общекультурного процесса.

Предметом данной статьи являются некоторые наблюдения, появившиеся при работе над переводом фольклорного повествовательного¹ текста, название которого вынесено в заголовок. Телугу — один из языков дравидийской семьи, официальный язык индийского штата Андхра Прадеш, на котором существует богатая классическая и народная литература с многовековой историей. Тексты с мифологическими сюжетами вообще занимают значительное место в фольклоре телугу, большей частью они принадлежат вишнуйскому циклу, в меньшей объеме присутствуют произведения, связанные с направлением вира-шайва, почитанием местных богинь и священных мест.

Фольклор телугу оставался долгое время неизвестным за пределами Андхра Прадеш, так как местные ученые обратились к собиранию и исследованию традиционного устного творчества только в первой половине XX в., и все работы выходили на языке телугу. Тексты, собранные позже в результате ряда академических экспедиций 50-х гг. публиковались также на языке оригинала, с приложением словаря диалектизмов и указанием местности, где они были зафиксированы.

Текст, о котором пойдет речь, взят из одного из таких сборников. Под названием «*Матсьяватарам*»² он был опубликован в издании «Песенные сказания народа Андхра» [Рамараджу 1974] и входил в небольшую серию произведений о воплощениях-аватарах *Вишну*. Здесь необходимо оговорить, что термин «аватара» передается словом «воплощение» условно, так как это принято в русскоязычной индологической литературе (см. например, статью «аватара»: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь/Под общ. ред. Альбедиль М.Ф. и Дубянского А.М. — М., 1996). Концепция аватары в классическом индуизме несовместима с концепцией Боговоплощения в христианстве (см. например: Noel Sheth, Hindu Avatara and Christian Incarnation: A Comparison // Philosophy East and West, Volume 52, N 1, January 2002 pp. 98—125).

Объем данного текста небольшой, 220 строк, уложенный в характерный для телугу размер *двипада ман-джари*, иногда с нарушениями ритма. Текст условно разбит на 15 частей, от 6 до 17 строк, количество стоп в строке колеблется от 12 до 20, чаще всего 13. Многочисленные аллитерации, рефрены, параллелизмы, ритмические повторы характеризуют поэтическую организацию текста как песенно-речитативную. Язык рассматриваемого текста — северо-восточный диалект прибрежного

округа Вишакхапатнам, в нем сочетаются разговорные и литературные формы. В области лексики санскритских заимствований сравнительно немного, что вполне характерно для народной литературы телугу — *деши*, в отличие от произведений в классическом стиле — *маргам*. От имени рассказчика определяются две строки в начале и несколько в конце.

Начинается повествование с того, что бог *Брахма* убил корову, которая тайком повадилась кушать зелень на его поле, и для очищения идет к Молочному океану совершить омовение. Положив Веды на берегу, он так шумно моется и купается, что пробуждает от сна *Вишну*, который решает его наказать за то, что Ведам буквально «нет покоя» от песка, влаги и ветра. «Возгордился этот Брахма, — говорит Вишну, надо его проучить». Вишну посылает за *Сорука-асурой*, и велит ему принести Веды. Но найдя свитки Вед на берегу, Сорука не торопится отнести их Вишну, а решает присвоить. «Получив Веды, — думает он, — получу власть над всеми тремя мирами». Сорука глотает свитки, и, обернувшись акулой, прячется глубоко в болоте под горой *Химават*, по другую сторону Молочного океана. Тем временем Брахма выходит на берег и начинает искать Веды, вне себя от волнения. Он обыскал всю землю и даже вычерпал моря и выпотрошил всех рыб, думая, что какая-нибудь рыба проглотила Веды. Не найдя их, Брахма вопрошает по очереди *Сурья-Нараяну* (Солнце) и *Чандра-Нараяну* (Луну), и наконец в смятении приходит за помощью к Вишну. Тот обещает Веды вскоре вернуть, превращается в большую рыбу, переплывает Молочный океан и находит Соруку. Долго и жестоко сражались Вишну и асура, так, что даже боги испугались. Наконец, вспоров брюхо Соруке, Вишну извлек свитки Вед, но они оказались повреждены. К заходу солнца Вишну исправил и собрал Веды, и Брахме вручил.

В заключительных 12 строках идет речь о некоем споре или словесном состязании между мужчиной и женщиной, в котором побеждает мужчина-рассказчик.

В рассматриваемом тексте главным сюжетобразующим событием является воплощение Вишну в облике Рыбы. Но можно выделить еще несколько ключевых звеньев: Вишну-Рыба спасает Веды — сокровище, спрятанное на дне океана; Вишну сражается с асурой, укравшим Веды и убивает его.

Рыба — один из фундаментальных мифологических образов, отраженный в зодиакальном круге, частый персонаж сказочного фольклора (Чудо-Юдо, Золотая Рыбка, Емеля и Щука) [Маковский 1996:285].

В санскритских источниках мифологема божества-рыбы появляется в *Шатапатха-брахмане* (1.8.1) [5], в контексте повествования о потопе: когда *Ману* принесли воду для омовения, в сосуде оказалась маленькая

¹ Здесь и далее имеется в виду нарративный фольклор в противоположность обрядовому.

² Аватара-рыба.

рыбка, которая обратилась к Ману с просьбой уберечь ее от более крупных рыб. Ману помещает рыбку по мере её роста поочередно в кувшин, пруд и океан. Когда рыба достигает гигантских размеров, она велит Ману построить лодку и ждать её появления. Во время потопа рыба тянет лодку за веревку и приводит ее к горе, на которой Ману поселяется и совершает жертвоприношение. Из текста Ша-тапатха-брахманы не ясно, является ли Рыба, спасшая Ману, каким-либо божеством или воплощением божества.

В *Махабхарате* есть миф о потопе (3.185), где рыбка, выращенная Ману и спасшая его, называет себя Праджапати Брахма. Есть также и эпизод похищения Вед (12.335.21), где асуры *Мадху* и *Кайтабха* украли Веды у спящего Брахмы. Обнаружив это, Вишну принимает облик существа с головой коня — *Хаягрива/Хаяширша*, убивает асуров и возвращает Веды Брахме. Затем Вишну помещает конскую голову на дно океана [10]. Этот миф, видимо, согласуется с образом ведийского Вишну — солнечного божества, связанного с мифологемой солнечного коня и его охранительными функциями. Согласно более поздней традиции Хаягрива стал считаться восемнадцатой аватарой Вишну, и, таким образом, древний образ возвращается на свое место. В *Махабхарате* упоминается также асура Шанкха, также укравший Веды, но Сёренсен отождествляет его в Хаягривой [Sørensen 1978].

Хаягрива в *Рамаяне* также считается асурой и принимает смерть от Вишну, хотя Веды похищает асура Хаягрива уже в *пуранах* (Бхагавата *пурана* 8.24.7, *Агни пурана* 2.1). В *Матсья пуране* (1.11–2.20) предупреждает Ману о грядущем потопе Брахма, а в образе Рыбы воплощается Вишну-Нараяна [Bonnet 1993: 79]. В *Агни* (2.3–17) и *Бхагавата пуране* (8.24.7) и предупреждает Ману о потопе и спасает его Вишну.

В *Бхагавата пуране* миф о потопе появляется в обрамлении сюжета о похищении Вед: когда Брахма заснул в конце *кальпы*¹, *данава*² Хаягрива унес Веды, выпавшие изо рта Брахмы, и спрятался на дне океана. Обнаружив это, Вишну решает принять облик Рыбы. Дальше излагается миф о потопе, как в *Махабхарате*, с той разницей, что спасается царь Сатьяврата, а не Ману. Весь мир гибнет, погружившись в океан, а царь Сатьяврата и еще несколько риши спасаются на корабле, который привязан к рогу гигантской рыбы. Далее говорится, что Вишну убил демона Хаягриву и вернул Веды Брахме, когда последний пробудился. Здесь представляется важной привязка к концу *кальпы*, так как, не имея Вед, Брахма не может творить новый мир.

В *Агни-пуране* (2.3), где *Агни* рассказывает мудрецу Васиштхе историю спасения Ману от водной катастрофы, излагается версия, подобная *Бхагавата пуране*, но без вступления, а в конце одной фразой упоминается мотив похищения Вед: «и *Кешава*³ убил данаву Хаягриву, укравшего Веды у Брахмы» [Mani 1975:79].

Возможно, существовало два параллельных варианта: Хаягрива-Вишну, который убивает асуру и спасает Веды, и Хаягрива-асура, который их ворует и прячет на дно океана. Эта двойственность проявилась и в фольклорном воплощении сюжета: Вишну инициирует похищение, он же карает вора.

Интересно заметить, что в мифологическом словаре В. Шринивасарао (на телугу) в статье «Матсьяватарам» приводится миф именно о похищении Вед, а Хаягрива отождествлен с Сомакой [Шринивасарао 1952:68].

В *тамильских стхала-пуранах*⁴ крадет Веды асура Сомака (в нашем тексте — Сорука, сын Сомаки): украл их и спрятал в золотом городе посреди океана. Интересно, что прежде чем Сомаку убить, Вишну предварительно обращает его в буддизм. В другом *тамильском* варианте асуры *Мадху* и *Кайтабха* буквально крошат Веды на клочки и в таком виде прячут их на дно океана [O'Flaherty 1988:101]. Влияние *тамильских* источников на вариант *телугу* можно усмотреть как в имени Соруки, так и в упоминании, что Веды были повреждены.

Таким образом, можно проследить связи фольклорного сюжета с возможными источниками — это главным образом *пураны*. Именно в *пуранах* Вишну-рыба центральный персонаж. В *Бхагавата* и *Матсья пуране* упомянута разновидность рыбы — карп (*shaphari*). А карп засвидетельствован как царская эмблема одной из трех главных династий Юга Индии — *Пандья* [Singaravelu 1966:142]. В фольклорном тексте внимание аудитории настойчиво акцентируется на «рыбности» вообще, перечисляются подробно названия малых, средних и больших рыб, среди которых Брахма ищет Веды, рыбой оборачивается и асура Сорука, укравший Веды. Повествование о потопе уже не фигурирует, оно уже как будто не нужно, образ Брахмы значительно снижен, некоторые стилистические приемы напоминают сказку: «О, Сурья-Нараяна, правящий солнечным миром, не видел ли где Веды? — О, Чандра-Нараяна, правящий лунным миром, не видел ли где Веды?»⁵. Кроме того, Веды приобретают семантику «книги судеб»: «...Ведь и срок жизни самого Вишну там...» — размышляет асура перед тем, как украсть Веды, и их исчезновение может повлечь серьезные последствия для всего мира.

¹ По индуистскому мифологическому летоисчислению, огромный период времени, в конце которого происходит гибель материального мира и сонма богов.

² В ведийской и индуистской мифологии демоны, потомки Дану.

³ Вишну.

⁴ Корпус текстов *тамильской* шиваитской традиции.

⁵ Ср. А.С. Пушкин, «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»: «...К красну солнцу наконец Обратился молодец.

Интересно, что согласно пураническим источникам, прослеживается и косвенная связь сюжета с дравидийским Югом. В Бхагавата пуране (8.24.12–13) царь Сатьяврата назван дравидийским царем — *dravideshvarah*. В Матсья пуране (1.13) действие сюжета связывается со страной Малайя — *malayasyaika deshe* (Малабарское побережье), а место, где Сатьяврате в руки попадает маленькая рыбка — река *Критамала*, современная *Вайхай* [Saletore 1984, Mani 1975:471].

Таким образом, хотя ключевые моменты сказания имеют параллели в более древних санскритских источниках, ближе всего по мифологической схеме стоят именно пураны, и в частности Бхагавата пурана, упомянутые детали сюжета которой напрямую связываются с дравидийским Югом. Не исключено, что существовало два, возможно параллельных мифологических мотива: Хаягрива-Вишну, который убивает демона-асуру и спасает Веды, и Хаягрива-асура, который Веды ворует и прячет на дне океана. Эти мотивы и проявились

в фольклорном воплощении сюжета: Вишну как инициатор похищения и как победитель асуры. В связи с этим можно сделать предположение, что на формирование мифологической системы классического индуизма в некоторых случаях повлияли именно фольклорные источники складывания новых мифов, или новых комбинаций уже существовавших архаических мифологем. Проявляется и обратная связь — то, как уже зафиксированные «большой» санскритской традицией сюжеты преломляются в фольклорных представлениях определенного региона Индии¹.

Заметим, что в практике современного индуизма некоторые аватары Вишну связаны с определенными праздничными датами, например, *матсья* (иногда *вамана*²) соответствует *Картик Пурнима* — дню полнолуния в месяце *картик* (ноябрь). На этот день приходится праздник *Вишну/Картихай Дипам*, он считается благоприятным днем для омовений и чтения соответствующих сказаний.

Литература:

1. Рамараджу 1974, Janapada Geyalu ed. by B. Ramaraju, N. Krishnakumari, Hyderabad, 1974
2. Шринивасарао 1952, V. Shrinivasarao, Purvagathalahari, Vijayavada, 1952
3. Исследования:
4. Маковский 1996 — Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996
5. Мелетинский 1990 — Гл. ред. Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. М., 1990
6. Путилов 1994 — Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб, 1994
7. Bonnefoy 1993 — Bonnefoy Y. Asian Mythologies. London, 1993
8. Kaushal 2004 — Folklore, Public Sphere and Civil Society, ed. by M. Muthukumaraswamy, M. Kaushal. New Delhi, 2004
9. Mani 1975 — Mani V. Puranic Encyclopedia. New Delhi, 1975
10. O'Flaherty 1988 — Doniger O'Flaherty W. The Origins of Evil in Hindu Mythology. New Delhi, 1988
11. Rocher 1986 — Rocher L. The Puranas. Wiesbaden, 1986
12. Saletore 1984 — Saletore R. Encyclopedia of Indian Culture. New Delhi, 1984
13. Singaravelu 1966 — Singaravelu S. Social Life of the Tamils. Kuala Lumpur, 1966
14. Stutley 1977 — Stutley M & J. A Dictionary of Hinduism: its Mythology, Folklore and Development. London, 1977
15. Sørensen 1978 — Sørensen S. An Index to the Names in the Mahabharata. New Delhi, 1978.

¹ Проявление так называемой «second orality», см. Kaushal 2004:258.

² Аватара-карлик.

4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Специфика художественной репрезентации мистификационной стратегии в лирике Черубины де Габриак

Абрамова Александра Сергеевна, студент

Научный руководитель Бреева Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, доцент
Казанский (Приволжский) федеральный университет

Конец XIX — начало XX века стали временем яркого расцвета русской культуры. В науке, литературе, искусстве все чаще и ярче проявлялись новые таланты, рождались смелые новации, состязались разные направления, течения, творческие группировки и стили. Вместе с тем культуре «серебряного века» были присущи глубокие противоречия, характерные для всей русской жизни того времени. Противоречивость общественной обстановки, сход с нравственного баланса, состояние его кризиса не могли не отразиться и на литературе того времени, рождая поливариативность мнений, взглядов, воззрений. «Накопление и трансляция культурного опыта на рубеже XIX–XX веков во многом определялись «стихией» карнавально-маскарадной игры, характерной чертой которой была маска» [4, с. 10]. В роли маски могли выступать псевдонимы, манера поведения и даже элементы одежды. Также проявлением театрализации, свойственной «серебряному веку» по праву можно считать различные мистификации, очень многочисленные в этот период, связанные с именами Игоря Северянина, Андрея Белого, Алексея Ремизова, Максимилиана Волошина и Елизаветы Дмитриевой. Имя последней будет интересовать нас более всего. Именно мистификация Дмитриевой оказалась блестящей, как о ней говорили современники, и самой яркой в литературном мире «серебряного века».

Как известно, Елизавета Ивановна, главной героиня мистификации, носительница маски Черубины де Габриак, была школьной учительницей, невысокого роста, достаточно крупного телосложения, от рождения имела дефект речи (картавила) и походки (с детства хромала на одну ногу). Помимо преподавания в школе писала стихи, но не была принята ни в одно серьезное литературное издание. Именно это и послужило одной из причин для создания мистификации. Вот как Елизавету Ивановну описывает в своих воспоминаниях Н. Гумилёв: *«Вошла, сильно прихрамывая, невысокая, довольно полная темноволосая женщина с крупной головой, вздутым чрезмерно лбом и каким-то поистине страшным ртом, из которого высывались клыкообразные зубы. Она была на редкость некрасива...»* [7, с. 56].

В Коктебеле, Волошиным совместно с Елизаветой

Дмитриевой, была придумана маска таинственной иноземной красавицы с чарующим и мистическим именем *Черубина де Габриак*. Именно тогда, летом 1909 года, и начиналась история одной из самой скандальных мистификаций русской литературы. За маской этого пленительного образа Дмитриева, под идейным руководством Волошина, в течение года писала Маковскому, редактору авторитетного литературного журнала «Аполлон». Почти каждую неделю Сергей Маковский получал отдающие ароматами духов письма со стихами Черубины, куда были вложены сухие веточки трав или цветов. *«Стихи описывали католическую Испанию времени инквизиции, рыцарство и войны крестоносцев, поразительную красоту поэтессы, ее аристократическое происхождение, фанатический католицизм, мистицизм, духовные страдания, откровенную чувственность и демоническую гордость»* [2, с. 8]. Стихи, почти все, без исключения, печатались в «Аполлоне». Черубиной де Габриак в то время увлекся не только редактор издательства, но и вся литературная элита столицы, в том числе под чары таинственной поэтессы попал Николай Гумилёв. История мистификации закончилась в 1910 году дуэлью разочарованного в образе Черубины Н. Гумилёва с М. Волошиным, создателем образа Черубины.

Созданная маска Черубины, буквально надетая Волошиным на Дмитриеву, становится причиной трансформаций ее поэтического мира. Достаточно наглядно об этом свидетельствует сопоставление лирики Дмитриевой в домистификационный и мистификационный периоды, изменения касаются не только эстетического потенциала лирики, безусловно, нарастающего в мистификационный период, но и определяют изменения в образе лирической героини.

«Домистификационная» лирическая героиня страдает от непонятости и непризнанности ее окружающими, считая себя несамореализованной. «Душа, как инфанты»: *Есть капля таланта, / а счастья всё нет*. Вся сущность лирической героини пронизана тоской и душевным увяданием, не способным на возрождение. «Уснул печальный день; там за окном — весна...»: *Последний нынче раз ко мне она пришла, / — Моя душа больна мучительной то-*

ской, /А комнаты моей нема тишина /Повисла надо мной. /Она мне говорит, что я давно мертва, /Что мне не возвратит минувшие года, /И что в душе моей весенние слова /Безгласны навсегда. /И не уйдет печаль из потускневших глаз...

Главную тему творчества «доместификационного периода» составляет чисто женская — несчастная, непонятая, безответная любовь. Это отчетливо прослеживается в ряде стихотворений «В нежданно рассказанной сказке»: *Но сердце при первой же ласке /Разбилось, как хрупкий хрусталь. И бедного сердца осколки /Та-кими колючими стали, /Как будто от острой иголки, /От каждой печали /Сочатся по капелькам кровью, /И все вспоминается вновь... /Зовут это люди любовью... /Какая смешная любовь, «Мое сердце — словно чаша»: Надломилось, полно кровью /Сердце, как стекло. /Все оно одной любовью /Истекло.*

Итак, мы видим, лирическая героиня собственно Дмитриевой включается в круг традиционных для женской лирики тем и мотивов.

Образ лирической героини периода мистификации, лирическая героиня Черубины, во многом определяется влиянием Максимилиана Волошина. По признанию самого поэта, в стихах Черубины он «играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания ... но писала только Лиля» [6, с. 11]. В целом же, можно говорить о появлении двух ведущих тенденций в лирике Дмитриевой этого времени. С одной стороны, появляется ряд стихотворений, наиболее полно отражающих мифологизированный образ Черубины де Габриак. С другой стороны, не менее объемным оказывается круг произведений, главной темой которых становится драматическое переживание внутреннего конфликта лирического «я» и мифологизированного образа.

Мифологизированная ипостась лирической героини оказывается наделена такими качествами, как таинственность, загадочность, шарм, экзотичность, рафинированность. «Мы сделали Черубину страстной католичкой...» — вспоминал Максимилиан Волошин [3, с. 15]. Сергей Маковский в своих воспоминаниях о Черубине де Габриак живо рисует представленный им образ поэтессы-загадки: «...у нее рыжеватые, бронзовые кудри, цвет лица совсем бледный, ни кровинки, но ярко очерченные губы со слегка опущенными углами, а походка чуть прихрамывающая, как полагается колдуньям...» [6, с. 54].

Представленный образ широко транслируется в лирике поэтессы на протяжении всего периода мистификации. Так, например, ярче всего тема католичества проявляется в стихотворении «Исповедь», «Распятие». В стихотворении «Портрет Толстой» и посвящение Г. фон Гюнтеру — представлена в полной мере экзотичность, определяющая как образ самой лирической героини, так и формирующая фон произведения. Серия стихотворений, посвященная С. Маковскому, в концентрированном виде воплощает экзотичный образ красавицы-иностранки

(«Конец», «С моею царственной мечтой...», «Твои цветы... цветы от друга»). Здесь представлены маски инфанты, страстной испанки и т.д. Так, например, в стихотворении «с моею царственной мечтой» лирическая героиня предстает Царицей призрачного трона с царственной мечтой. Мы встречаем детальное описание образа царицы: *Одна брожу по всей вселенной, /...с моею горькой красотой. /... Венчает гордый выгиб лба /Червонных кос моих корона /... К чему так нежны кисти рук, /Так тонко имя Черубины?*

Однако помимо транслирования мифологизированного образа лирического «я» лирика этого времени отмечена появлением внутренней конфликтности, отражением которой становится широкое использование мотива двойничества. Этот мотив реализуется как бесконечный внутренний диалог двух «Я». Лирическая героиня воспринимает свое второе «Я» то как сестру, которую мучают те же душевные переживания («Двойник»), то как ненавистного врага, причем доминантным чувством к своему двойнику является ненависть. И это неслучайно: появление двойничества становится своего рода следствием заданности мифологизированного образа.

Наиболее полно и открыто мотив двойничества реализован в стихотворениях «Его vox ejus» (*В темно-зеленых зеркалах /Обледенелых ветхих окон /Не мой, а чей-то бледный локон /Чуть отражен, и смутный страх*) и «Двойник» (*Вижу девушки бледной лицо, — /Как мое, но иное, — и то же, /И мое на мизинце кольцо. /Это — я, и все так не похоже*).

В стихотворениях с ярко выраженным мотивом двойничества обнаруживается дистанцирование лирической героини по отношению к двойнику. Оно присутствует всегда, но только в одном случае оно жесткое (как в приведенных выше стихотворениях): мы различаем нарастающий психологизм, обостренные чувства лирической героини по отношению к своему второму «я»: *и смутный страх /Мне сердце алой нитью вяжет. /Что, если дальняя гроза /В стекле мне близкий лик покажет /И отразит ее глаза?* В другом же дистанция между двумя лирическими «я» сокращается, тогда можно говорить о сглаженном дистанцировании: лирическая героиня определяет своего двойника как сестру, мирится с постоянным его присутствием рядом с собой, даже любит вымышленным образом, когда перестает его ощущать — ищет его. Это четко отражается в стихотворении «Серый сумрак бесприютней...» (*Голос нежный, голос детский... /Где же ты? /Книг ненужных фолианты, /Ветви парка на стекле... /Бледный лик больной инфанты /В серой мгле*) или «Retrato de una niña» (*...Моя сестра в Христе и в Люцифере*).

Двойничество прослеживается на всех уровнях поэзии периода мистификации. Как только из стихотворений исчезает мифологизированная маска «я» лирической героини, появляется сопутствующая теме двойничества атрибутика. Как правило, в качестве такой поэтической атрибутики могут выступать зеркально отражающие объекты (окно,

стекло, зеркало, отражающая гладь воды), свечи, тени, луна. В полной мере наполнено двойнической атрибутикой стихотворение «Retrato de una nina» (В овальном зеркале твой вижу бледный лик<...>, И все сияния мистических свечей), «Зеркало» (И с этих пор, когда мне сердце жжет/Тоска, как капли теплой алой крови,/Я вижу в зеркале изогнутые брови/И бледный ненавистный рот), «Горький и дикий запах земли.».. (В травы одежду скинув с плеча,/В поле вечером горю, как свеча), «Весь лед души обстал вокруг» (Весь лед души обстал вокруг,/Как отраженная ограда,/И там совпал Полярный круг/С кругами Ада.)

Зеркальность, как ярко выделяющаяся среди остальных символов, в лирике Черубины де Габриак не случайна: она позволяет репрезентировать проблему самоидентификации лирической героини. «Ведь зеркало, — по мнению Ю. Левина, — дает нам уникальную возможность видеть себя, свои глаза и лицо, давая тем самым повод для диалога с самим собой. Отсюда вытекает множество различных семиотических потенций: 1) возникает тема двойника, чрезвычайно богатая своими собственными возможностями; 2) отражение связывается с рефлексией, самосознанием; 3) появляется оппозиция — смотреть в себя/на себя. Если первый член оппозиции дает возможность осознать уникальность Я, божественное, неограниченное в себе, то второй скорее снимает это ощущение уникальности: я становится подобным другим» [5, с. 7].

На наш взгляд, в лирике Дмитриевой/Черубина де Габриак актуализируется второй вариант семантики зеркальности. Складывается ситуация притяжения — отталкивания двойника. С одной стороны, связь, а с другой — несходство двойников. В определенной степени это становится частью мистификации и одновременно стремлением лирической героини дистанцироваться от нее. Это объясняется и происхождением образа Черубины, и отношением к ней остальных писателей.

Как отмечает в своих воспоминаниях Сергей Маковский, «в Черубине де Габриак резко сомнева-

лась и колко высмеивала ее стихи некая Елизавета Ивановна Дмитриева (от рождения Васильева), <...>у которой в доме часто собирались к вечернему чаю писатели из «Аполлона». Она сочиняла очень меткие пародии на Черубину и этими проказами пера выводила из себя поклонников Черубины» [6, с. 55]. С одной стороны, в этом проявляется игровой характер поведения, с другой стороны, все существо Дмитриевой было «пропитано» противоречиями: только посредством Черубины ее стихи знамениты и приняты обществом, но в тоже время она ненавидит и отторгает ту, которая фактически занимает ее место в жизни: как в своей, так и в жизни других людей.

В лирике Дмитриевой/Черубины де Габриак складывается бинарная картина мира, основу которой составляют такие оппозиционные пары, как любовь — ненависть, красота — уродство, элегантность — неуклюжесть, признанность — неизвестность, жизнь — смерть, доминирующей в этом ряду является последняя («Она ступает без усилья...»: «...Не преступлю и не забуду!/Я буду неотступно ждать,/Чтоб смерти радостному чуду/Цветы сладчайшие отдать. В стихотворении «Четверг» лирическая героиня позиционирует себя как давно мертвую и равнодушную ко всему миру, она четко расчерчивает границу между миром живых и мертвых: Давно, как маска восковая,/Мне на лицо легла печаль — /Среди живых я не живая,/И, мертвой, мира мне не жаль. Все эти образные пары в той или иной степени развивают заданный мотив двойничества.

Таким образом, образ лирической героини в мистификационный период усложняется: он оказывается внутренне двойственным. С одной стороны, прослеживается воспроизведение маски, которую выстроил М. Волошин, в результате чего формируется мифологизированный образ лирического «я». С другой — устойчивость мотива двойничества, зеркальности позволяет обозначить и раскрыть проблему нетождественности лирической героини и ее мифологизированного двойника и выстроить лирический сюжет, связанный с процессом самоидентификации.

Литература:

1. Русская поэзия/Стихи Черубины де Габриак [Электронный ресурс]// URL: <http://rupoem.ru/gabriak/all.aspx> (Дата обращения: 1.10.2014)
2. Балазанова, О.Е. Знаменитые мистификации [Электронный ресурс]//URL: <http://lib.rus.ec/b/406989/read> (Дата обращения: 1.10.2014)
3. Волошин, М. Рассказ о Черубине де Габриак/М. Волошин// Новый мир, 1988. — № 12. — с. 141—153.
4. Калачина, Л.В. Феномен женской маски в культурно-художественном пространстве «серебряного века»: Автореферат дис. Кан. Фил. Наук/Л.В. Калачина. — Саранск, 2010. — 21 с.
5. Левин, Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект/Ю.И. Левин// Труды по знаковым системам. — Тарту, 1988. — Т. XXII/ — С. 6—24.
6. Маковский, С.К. Черубина де Габриак/С.К. Маковский // Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — с. 52—57.
7. Мокина, Н.В. Проблема маски в лирике и прозе Серебряного века/Н.В. Мокина// Вестник ОГУ. 2004. — № 1. с. 15—19.

Проблема самоидентификации в романе Е. Гришковца «Рубашка»

Ахмадишина Фарида Исмагиловна, студент
Казанский (Приволжский) федеральный университет

Новая Драма (по определению Пирковской Н.) — это «актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него» [3]. Этим определяется разнообразие жанровых форм существования произведений, обусловленное эмоционально-ценностной интенцией писателей, направленной на поиск формы завершения произведения как художественного целого. Поэтому в творчестве современных авторов мы можем наблюдать переадресацию драматического интереса в другие сферы искусства, обусловленной самой природой «новой драмы». Причиной этого становится не столько сознательная авторская трансформация традиционных жанровых форматов, сколько внутренняя соприкасаемость этих явлений, обусловленной концептуальной тождественностью (сближением ролей автор-герой-рассказчик) и общностью стратегий (преобладанием повествовательного элемента, ориентированностью на проживание/обыгрывание, лирический компонент). Так, наиболее яркое использование жанровых стратегий «новой драмы» в кинематографе мы наблюдаем в проектах И. Вырыпаева («Кислород» и «Танец Дели») и братьев Пресняковых («Изображая жертву» и «Европа-Азия»). Кроме того, последние обращаются также к романному формату («Изображая жертву», «Европа-Азия» и «Убить судьбу»).

Зрительский и читательский интерес к монодрамам Е. Гришковца, эпическое начало в которых проявлялось, согласно О. Наумовой, прежде всего, в нарративном характере его драматургии, в соотношении ролей «автор», «герой», «рассказчик», во внутреннем конфликте и попытке решения проблемы «Я — Я другой» [2], обусловило расширение Е. Гришковцом жанрового формата исповедальной монодрамы до формы крупного эпического произведения, где, при сохранении традиционных жанровых стратегий монодрамы, а также внимания к проблеме личной самоидентификации, меняется характер их реализации автором.

В первом романе Е. Гришковца «Рубашка» автором предпринимается очередная попытка решения проблемы «Я — другой Я», вызванного несоответствием реальной действительности внутреннему состоянию героя. Внешний сюжет произведения достаточно скуден, в то время как внутренний насыщен и составляет основную канву повествования. В целом, этот роман — все тот же монолог автора, отягощенный разнообразными вкраплениями, и настоящее вдохновение в «Рубашке» появляется только тогда, когда герой остается один. Основной движущей силой романа становятся определен-

ность и неопределенность. Главный герой Александр мучается от тяжелой любовной лихорадки, только к середине книги решаясь открыто признаться в своем чувстве и лишь в финале убеждаясь во взаимности.

Условно можно сказать, что «Рубашка» «сшита» из различных кусков: это тонкие размышления о привычных явлениях и драматизированные диалоги. Для удержания всего этого Гришковец прибегает к интересному приему: все события происходят в течение одного дня рубашки, которую Александр надевает утром и заканчиваются под утро следующего дня, когда герой раздевается и ложится спать. Кроме того, рубашка в романе — это еще и некий показатель статуса, правильного тона (*Свитер был практичнее и теплее. Но вдруг сегодня удастся встретиться с Ней. ... Тут нужно быть в рубашке*) и одновременно одно из воплощений «другого Я» героя. Отсюда и взаимосвязь этого элемента одежды с внутренним состоянием Александра: утром рубашка белоснежная и свежая, как и герой, в предвкушении возможной встречи с Ней. В обед планы Александра неожиданно меняются — на рубашке появляется пятно от кофе. У героя появляется конструктивная мысль: *«Нужно сменить рубашку!»* и сходить в парикмахерскую. Однако поменять рубашку не получается, а вместо предполагаемого обновления своего внешнего вида после стрижки появляется лишь ощущение дискомфорта. (*«Я себе понравился. За последний месяц я не то чтобы похудел, а осунулся. Измождённое лицо, блестящие усталые глаза, белая рубашка — очень хорошо! Чтобы вымыть руки, я поддёрнул рукава и обнаружил, что манжеты уже просто чёрные. <...> Но, к сожалению, рубашка была уже несвежей. Я наклонил голову и понюхал у себя подмышками. Образ в зеркале сразу перестал быть безупречным. <...> я закатал рукава на два оборота, чтобы скрыть грязные манжеты, надел пиджак... И, всё-таки, остался доволен»*). То есть мы видим, что Александр, даже осознавая несостоятельность создаваемого образа «другого Я», не может от него отказаться.

Александр обладает всеми составляющими успешного человека, котирующимися в современном обществе: он красив, ухожен, умеет соответствовать ожиданию окружающих («Мне кажется, что я умею разговаривать просто со всеми»), он — известный московский архитектор. (*«Я построил десяток загородных домов. За четыре из них мне совершенно не стыдно, а одним я просто горжусь. <...> Зато я <...> спроектировал целый ряд магазинчиков»*). Но герой осознает абсурдность дела, не соответствующего высокому званию собственной профессии (*«Самое неприятное в такой работе — это понимание, а вернее сказать, точное знание, что то,*

что я теперь делаю — магазин или кафе —... вот этого скоро не будет <...> через какое то непродолжительное время <...> на том месте, где я строю сейчас кафе, будет парикмахерская или салон оптики», что демонстрирует характерное для Е. Гришковца экзистенциальное восприятие мира.

В романе изменяется традиционная для Е. Гришковца форма выражения оппозиции «Я — другой Я». Если в пьесах категория «другой» — обычно была связана со звучащим словом, посредством которого герой выговаривается, становится услышанным, но этим и изживает себя, а категория «Я», гармоничная и целостная — с молчанием [2], то теперь воплощением «другого Я» становятся друг главного героя Максим и пространства снов. Рассмотрим их подробнее.

Одной из форм выражения категорий «Я — другой Я» в романе выступает оппозиция Максим — Александр. Главный герой много беседует со своим другом, но их разговоры носят странный характер. Они не только одинаково говорят, но и синхронно действуют. «Макс <...> выпил остатки коктейля <...> Я повторил за ним все в точности». «— Макс <...> как же я тебя люблю, дружище! Как я устал! Я больше не могу!! — Я, Сань, тоже тебя люблю! <...> Саня, я тоже устал. Я тоже больше не могу... <...> Я зарыдал бесшумно, но свободно. Макс плакал одними глазами». Очевидно, что герой общается со своим alter ego. (В пьесе «Зима» Е. Гришковец прямо пересказывает миф о Нарциссе). Это также подтверждает заключение Наумовой о том, что диалогичными пьесы Гришковца являются только по форме, а по содержанию — это монологи автора.

Максим — старый друг Саши, отличается легким отношением к жизни, открытостью и умением во всем находить что-либо хорошее. Максим не скован рамками правильного тона, часто попадает впросак, не боится показаться смешным. Такая органичность является залогом его гармонии с самим собой, легкости его побед. И Александр по-своему завидует другу, так как, являясь заложником общества потребления, не может позволить себе такое необдуманное, часто легкомысленное поведение. «Макс подводил меня почти всегда. Он не поехал со мной в Москву... <...> он, чёрт возьми, не спился там. Не опустился... а наоборот процветал. Занимался самыми разными делами, и всегда небезуспешно. Он ужасно меня огорчал тем, что когда я мыкался и мучился первое время в столице, и мне было нужно только одно — информация из Родного города о том, что там всё очень плохо, все спились, опустились... после моего отъезда жизнь остановилась, и все страшно скучают, а главное, всех преследует жуткая нищета... Нет! Максим радостно звонил мне и сообщал о своих новых успехах...». Следует отметить интересную деталь, что если символическим воплощением «другого Я» Александра является рубашка, то у Максима как alter ego героя, таковым становится портфель. И в то время как главный герой нахо-

дился в состоянии неопределенности, Макс многократно забывал портфель (в гардеробе, в туалете ресторана, в такси), но портфель возвращали, и он всегда был в безупречном состоянии. Однако после объяснения с Ней Александр впервые отмечает, что портфель стал выглядеть так, «будто на нём попрыгали и его попинали», а поле автоаварии, в которую попадают друзья, Максим просто выкидывает портфель, но вернемся к этому ниже.

Александр любит порядок во всем — в квартире, машине, в шкафу. Но появление женщины все меняет, мысли о Ней отвлекают от поддержания внешней упорядоченности, что ведет к внутреннему разладу героя. («Я люблю, чтобы всё было прибрано, чисто и поглажено. Люблю, чтобы машина была вымыта и в ней не накапливался разный хлам, чтобы в багажнике лежали только необходимые вещи. <...> Когда я выбрасываю хлам, мне становится легче жить. Когда я помою машину, она начинает лучше ездить, когда привожу в порядок обувь — улучшается здоровье. Но сейчас всё было в состоянии полного беспорядка»). Такая деструктуризация «другого Я», старательно выстраиваемого героем на протяжении многих лет, в итоге становится залогом обретения (возвращения) Александром истинного «Я».

Кроме того, Александр слишком сильно зависит от мнения окружающих. («Победа была полная. Жаль, что Она не видит меня сейчас» <...> «Получилось красиво. Мой вид стал сразу не сегодняшним и нездешним. Я улыбнулся» <...> «Кто-то же должен был это слышать») Он, в отличие от Максима, не проживает жизнь, а играет в нее и нуждается в положительной зрительской оценке, примером чего является игра в Хемингуэев, основные правила которого Александр излагает уже в первой главе («Я разработал и стиль, и стратегию этой игры. Но сам принцип, самую игровую суть... придумал Макс. Я играл в сто раз лучше его, <...> но придумал игру он... <...> Одному играть можно, но не очень интересно, всё-таки нужен партнёр — зритель. <...> весь вечер или часть ночи должны пройти по такой тонкой грани, чтобы никто даже и не подумал предложить обменяться телефонами. <...> Так сыграть непросто».)

Кроме того, попытки Александра «играть в жизнь» подчеркнуты в романе и на уровне оформления текста. Так, три довольно больших диалогичных фрагмента оформлены в виде сценария с репликами участников беседы и ремарками автора:

«...Вот наш второй разговор с Максом в ресторане «Генацвале».

(Официант отдал счёт Макс. Макс посмотрел счёт, мелко покивал головой и достал бумажник.)

Я: Погоди-погоди, дай-ка взглянуть.

Макс: Зачем? [...]

Я: А я считаю, что это (я потряс счётом перед лицом Макса) ё-моё — дорого! <...>

Еще одной формой выражения двойничества в романе «Рубашка» становится пространство снов как возмож-

ность конструирования иного варианта действительности. Сон как физиологическое состояние является попыткой побега от самого себя, а момент засыпания/пробуждения становится своеобразной общей границей между «Я» и «другим Я». Важными для самоидентификации героя выступают три сна, в которые он погружается (проваливается) в течение дня. В каждом из них Александр оказывается в пограничной ситуации, кривозеркально отражающей события его жизни. Во всех снах при сохранении основных действующих лиц и условий, изменяется их трактовка. Так прослеживается содержательная и смысловая близость первых двух снов, обусловленных неопределенностью, смятением героя (Сон №1: *Бороться со сном было уже невозможно. «Посплю, — подумал я. — Можно поспать чуть-чуть»*; сон №2 «я <...> и моментально уснул»), при принципиальном отличии от них третьего сна, который Александр видит после взаимного раскрытия чувств (*Я сидел с закрытыми глазами, но не спал.*) Кроме того, в последнем сне отсутствует Максим, alter ego Александра, и впервые не упоминается алкоголь, являющийся способом временного освобождения от «другого Я».

В той же «Главе последней» после автоаварии, где от Александра впервые требуется реальная помощь и решительные действия, герой осознает несостоятельность,

бессмысленность конструируемого им «другого Я». Чуть позже, дома, герой раздевается и «усталую, замызганную белую рубашку даже не повесил, а бросил её...», тем самым словно снимая с себя бремя двойничества, избавляясь от материального выражения «другого Я».

Таким образом, в финале разрушаются все оппозиции, воплощающие «Я» и «другое Я» Александра, и, казалось бы, процесс личностной самоидентификации завершается, герой обретает себя. Но Е. Гришковец, упоминая о чувствах («Я сказал ей «милая» [...] и не почувствовал, что произошло какое-то событие») и мыслях героя («в шкафу висела сейчас последняя [рубашка] — «Теперь придется надеть»), показывает, что Александр фактически теряет к возлюбленной интерес сразу после обретения долгожданной определенности. А его планы на завтрашний день демонстрируют, что самоидентификация героя состоялась на недолгий срок и вскоре Александр вновь вернется к «другому Я» в попытке сбежать от обыденности. Так в романе «Рубашка» продемонстрирована незавершенность и, в определенной степени, потенциальная незавершенность процесса личностной самоидентификации, что настраивает нас на ожидание новых вариантов выхода из этого кризиса в творчестве автора.

Литература:

1. Гришковец, Е. В. Рубашка — М.: Время, 2004. 288 с.
2. Наумова, О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв.: на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова: дис.... канд. филол. наук: 10.01.01/ — Самара, 2009. — 205 с.
3. Пирковская, Н. «Новая драма как явление постмодерна» // URL: <http://konservatizm.org/konservatizm/sociology/280610193723.xhtm> (дата обращения 23.04.2013)

On a separate literary sources of the poetry collection «Sittai Zaruriya» by Alisher Navoi

Бекова Назора Жураевна, кандидат филологических наук, доцент;
Жалилова Лола Жалиловна, преподаватель;
Сайлиева Зарина Рахмиддиновна, студент
Бухарский государственный университет (Узбекистан)

Bekova Nazora Juraevna, Uzbekistan (BuhSU, Associate Professor)
Jalilova Lola Jalilovna, Uzbekistan (BuhSU, lecturer)
Sayliyeva Zarina Rakmiddinovna Uzbekistan (BuhSU, student)

In historical literature of the East the relationship of God and the universe is described. The correlated themes are depicted in many works (seasons, four negative phenomena, the nine planets, 12 constellations). In all of this rich spiritual and literary endeavor a work «Sittai Zaruriya» appeared.

Our thoughts are confirmed by the collections of works of Abdurahman Jomiy «Gilot ur — ruh», Amir Hisrava Dekhlavi «Olam hum — ilm», Nasir Khusraw «Ruginoinoma», Yusuf Hos Khojib «Kutadgu bilig».

In these works, the impact of God on the universe is stressed. In the works it is emphasized that the appearance of all living things is interconnected. The basis of this relationship leads to the fact that everything is created for the development of man and his spiritual content.

In addition, in «Avesta» a great attention is paid to the individual parts of the planet and it is considered as the creation of God.

In Artwork «Ruh -ul- Quds» the thoughts of the twelve

signs of the Zodiac are clearly and consistently expressed:

Ба буржи дигар Акраб ба жунбиш овардй,
Чу каждуме, ки кунад хона дар қадим бино.
Фарози буржи дигар сохти камонхона,
Ки чарх тири бало афканад сӯйи дунё [4, 21].

The writer of this work describes Scorpion — zodiac sign, Sagittarius, Libra and others and in separate lines describes the names of zodiac signs associated with certain phenomena of national outlook.

In the work «qisas Rabguzi» you can read about the relationship of God and the universe [6, 12]. This work describes the historical thoughts of Nasriddin Rabguzi. He says that the creator is the owner of the infinite mind and a great solvent.

Thoughts about specific Islamic perspectives and relationships of God and the universe, spiritual outlook, structure of the universe are found in individual chapters of literary works. In particular, in the collection of works of Yusuf Hos Khojib «Kutadgu bilig» there are special chapters dedicated to seven planets and the twelve signs of zodiac. It shows that seven planets and twelve signs of zodiac are separate and some of them exist in pairs, one individual, three of them — spring, three — summer, three — autumn and finally three — winter stars. As the universe was created of four forces, zodiac signs also have four — a power of fire, water power, wind power and a power of the earth.

It also has a place in the works of Amir Khusraw Dehlavi «Ola mule — ilm» [2, 829].

The first product available in the «Sittai zaruriya», called «Kasidai Rukh ul- Quds» has considerable basis and is named «Boritaolo». On the basis of spiritual views of Islam it is said that God is one and the only creator. This is reflected in the first chapters of the work, including introductory part of the work of Ganzhavi «Hamsa» which is called «Dar tahvidi Bori» [5, 26].

In the above mentioned it is emphasized that all substances and phenomena in an interconnected state always move and they are produced by the great strength of spirit. In the work «Ruh -ul- Quds» the signs of flowers play a great role. The great poet through colors — mint, daffodil, tulip, jasmine describes that the soul produces spiritual light and it is shown in different beautiful contemplations.

Alisher Navoi in the work «Nasoyim ul- Muhabbat» giving reference to Nosiri Khusrawi mentions only his work «Rushnoinoma». This work consists of 592 quatrains and they refer to the relationship of God and the universe, about the relationship between religious, philosophical, moral and social views. Observations have shown that all of these ideas and themes that occur in the content of works of Alisher Navoi «Sittai Haruru» are very similar.

«Sittai zaruriya» is very close to «Rushnoinoma» that all phenomena in the universe are interconnected with God. However, the aim of Alisher Navoi that everything is associated with God and the universe is limited in a separate system and reveals their relationship specifically. This work is for highly sensitive people and written with a great taste.

The work «Sittai zaruriya» also refers to the number of such works.

The first part of «Sittai zaruriya» is dedicated to the fact that the primary basis for the overall system of six parts is Spirit. Therefore, the part is called «Ruh -ul- Quds». It is described that the Spirit is the only one and a separated part again returns to him. 6 qualities of the Spirit are described in the part «Seek the Spirit», in works «Ilohiynoma» of Faridudin Hattori [1, 12]. It says, «The Spirit — you are a beautiful bird, not on earth, not in heaven, you are in the community of the universe. In your base there are six factors, but each of them is a separate world. Each is a separate power:

1. One of them is a measure of food. Its place in the sense organs.
2. One of them is a measure of the relationship: contradiction, confusion, confrontation of this.
3. One of them is mind: it leads, controls the content and coherence.
4. One of them is science: busy collecting knowledge and information.
5. One of them, that who wanted to destroy all
6. One of them, that who wanted a single creator and strove for it.

The first piece, consisting in «Olti zarurat» is called «Ruh -ul- Quds». This work is an introductory programme as «ul- Khairat Abror». Each indicator which is shown above with some of the spirit in the book «Sittai Zaruriya» is repeatedly described in a new understanding. Because Alisher Navoi considered that interconnectedness of God and the universe is bound by these six qualities.

These six qualities of indicator are also divided into six systems, i. e. man and the universe, people and wildlife, people and spirit. Revealing the entire system «Sittai zaruriya» was formed. «Sittai zaruriya» is based on the works as «Ruh -ul- Quds», «Aynul hayot» and «street — Tuhfat afkor», «Kut — ul kulub», «un — Minzhoh Najot», «Nasim ul- Hulda» and «Kut — ul kulub.»

In all these works the overall spiritual goal is described — the spirit existing in the human body tends to absolute spirit and serves as a continuous process of development. It may be noted that the spirituality of the human body determines its health and a number of works are devoted to this topic. It is said that in Oriental medicine there are six basic substances (sittai zaruriya).

This was written by Abu Ali Ibn Sina and other scientists — the healers that have worked before and after him.

One of them lived in the XV century in Hurosane — Yusuf Heravi. He named his work «Risolai Sittai zaruriya» thinking about six medical foundations. This was also written in the works «Hakimlar hikoyati» (Compilations healers), «Tabobat hazinasi durdonalaridan» (Doctor's thoughts)[7, 125].

Alisher Navoi compiled all the basic concepts of these works, deeply understanding all these views separately explained and summarized them. So he called his work «Sittai zaruriya».

Because it is possible to achieve the Almighty only through a healthy mind. The great poet describes each section, spiritual and moral sides of the issue.

Transformation in the spirit of Jesus Christ is his lyrical hero of the work. In his work «Hazoin ul- Mahon» he repeatedly mentions Jesus Christ, more than other spiritual names. The main purpose of the work «Sittai zaruriya» is the proclamation of the power of the Spirit. Great Alisher Navoi in his work «Sittai zaruriya» describes the idea of the above concepts and each part of the work has a great literary value.

Because four of six works are the answers for the product «Darei Abror» Amir Khusraw Dehlavi, «Kut — ul kulub» works Anwar, «Minhozhun nazhop» works Haakon and Anwar, «Nasimul ul- Hulda» works Haakon.

Alisher Navoi preserving the form and content of these great works developed their content, enriched them with new ideas, thoughts, art and literature, supplemented, created new works for the spirit, showed his skill and art.

Thus, based on the above given explanation, we can conclude:

1. In the content not only the thoughts about God are depicted, but it's different basis and purpose of the leading idea. This gives a basis for the study of works by dividing them into types — spiritual propaganda, propaganda of moral, moral art, artistic moral.

2. Each piece of writing was begun with the rise of ideas about God and therefore to Alisher Navoi. However, in historical works it wasn't reflected as a whole.

Alisher Navoi with this point of view has created a certain system and started every work with gratitude to God.

3. Created by the great poet, the work «Ruh -ul- Quds», which reflects the spiritual, social — philosophical views can be seen as the product of absorbed spiritually — islamic undertakings. From this perspective, thank God and the song «Ruh ul — Quds' work on creative method are close to each other.

4. In the eastern historical literature, the concept of God and the relationship of the universe was depicted in the works by Yusuf Hos Khojib «Kutagdu bilig» Nosiruddin Rabguzi «Kissan Rabguzi» Nosir Khosrow «Rushnoinoma» Khosrow Dehlavi «Ola mule — ilm» and Abdurahmon Jomiy «Gilot ur — ruh», all themes are reflected in a continuous sequence (seasons, four negatives, the nine planets, twelve signs of zodiac). It also confirms that «Sittai zaruriya» was formed on the basis of literature created in the system as the above works.

5. Alisher Navoi created, reflecting the six qualities and based on these laws, work «Sittai zaruriya» in which shows that only through a healthy mind the supreme can be achieved and therefore the first systematic information, introductory part of the work is called «Ruh -ul- Quds».

6. Components of the product are summarized on the basis of the six systems, constitute a single system. It is an individual product which has a great artistic value, and each part of the work meets the requirements of an independent work of art.

References:

1. Аттор Фаридуддин. Илохийнома.-Тошкент: Ёзувчи, 1994.
2. Дехлави Амир Хусрав. Осори мунтахаб. Дар чаҳор жилд. Жилди чаҳорум. — Душанбе: Ирфон, 1975.
3. Навоий Алишер. Мукамал асарлар тўплами. 20 томлик. 6-том. Фавойид ул-кибар. — Тошкент: Фан, 1990.
4. Навоий Алишер. Рух ул — қудс. Нашрга тайёрловчилар: проф. Р.Ж. Воҳидов, доц. Н.Ж. Бекова. — Тошкент: Ўзбекистон, 2000.
5. Низомии Ганжавӣ. Қуллӣёт. Дар панж жилд. Жилди I. — Душанбе: Ирфон, 1983.
6. Рабғузӣ Носируддин Бурҳонуддин. Қисаси Рабғузӣ. Биринчи китоб. — Тошкент: Ёзувчи, 1990, 12-бет.
7. Ҳакимлар ҳикояти. — Тошкент: Медицина, 1985.

Метафизика бытия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Белякова Марина Михайловна, учитель русского языка и литературы

ГБОУ школа №605 с углубленным изучением немецкого языка (г. Санкт-Петербург)

В статье ставится задача рассмотреть роман «Мастер и Маргарита» как парадоксальную литературную провокацию к осмыслению метафизики бытия в аспекте реальности потустороннего мира. Автор предлагает обратить внимание на тот факт, что М.А. Булгаков интересуется метафизический человек, поэтому писатель «выстраивает» проблематику романа на триаде «Бог-человек-дьявол», что и определяет взаимоотношение смысловых и художественных структур произведения. Автор статьи отмечает, что «Мастер и Маргарита» — полотно литературных реминисценций, и без обращения к образам литературы в литературном тексте Булгакова найти ключ к творческому завещанию писателя невозможно. Анализируя к трагедии И.В. Гете «Фауст», поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» и повести «Портрет», ра-

боте П. Флоренского «Мнимости в геометрии» как к аллюзиям текста Булгакова, автор приходит к выводу, что Булгаков не создает апологию дьявола, а наоборот, художественными средствами разоблачает в романе уловки темных сил, иносказательно напоминая человечеству о христианстве, а также ставит проблему ответственности художника за свое творение, демонстрируя эффект обратной связи творца и творения.

Ключевые слова: метафизический человек, метафизика бытия, реминисценции, аллюзии, ирония, ин-

фернальность, эвдемонический, сотериологический идеал

Помоги, Господи, кончить роман
М.А. Булгаков [7]

1

Сознание человека XX и особенно XXI века, тося по метафизике бытия, делает главный акцент вовсе не на отношениях с Богом (слишком уж давно они, видимо, повреждены), а на inferнальных связях. Но соблазны познать метафизику бытия с черного хода всегда играют злую шутку с человечеством, и происходит искажение первообраза смыслов. Духовное прельщение рождает перверсии, то есть иную парадигму духовных ценностей с эвдемоническим идеалом, отрицая сотериологический идеал спасения. Борьба за возвращение к метафизике так далеко уводит от нее, что повестку дня современности определяет не заветное «избавление от лукавого», а так называемый «экзорцизм наоборот».

«Закатный роман» М.А. Булгакова, где главный герой — сам дьявол, притягивает читателей именно inferнальностью, и тем трагичней, что до сих пор ясность понимания авторского замысла будто бы ускользает, вступая в мистическую игру с читателем, отдавая при этом дань взаимоисключающим интерпретациям произведения.

Для М.А. Булгакова роман «Мастер и Маргарита» был своеобразным творческим итогом, «завещанием», оттого так важно «дойти до самой сути» писательской мысли. Уже в 1 главе «На Патриарших» сформулирован главный экзистенциальный вопрос романа — о бытии Бога, а также о соотношении функций Бога и дьявола в космическом миропорядке. Однако путь к постижению Бога (не Иешуа-Га-Ноцри!) у Булгакова происходит через доказательство бытия не Бога, а дьявола, ибо писатель осознавал, что человеку-грешнику вообще, а современному, в большей степени невежественному в метафизических вопросах, тем более, дьявол ближе, чем Бог: «*Поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу*» [5]. И здесь мы наблюдаем прием булгаковского доказательства от противного, то есть косвенное доказательство бытия Бога, при котором истинность тезиса обосновывается не прямо, с помощью аргументов, а посредством антитезиса — положения, противоречащего тезису.

Принцип этого доказательства от противного: «Пусть Бога нет, но тогда во всем, что происходит, возникает необъяснимое трагическое противоречие. Следовательно, Бог есть, так как если Бог есть, то противоречие в метафизике бытия объяснимо и разрешается». Доказа-

тельство от противного — это еще и трагическая судьба проектов (и, как правило, собственной жизни и судьбы) богоотступников и атеистов, что, собственно, мы и видим в романе Булгакова.

Вряд ли случайно автор ставит своих героев перед вечными проблемами бытия, заставляя размышлять о смысле и цели существования, об истинных и мнимых ценностях, о законах жизни и смерти, о первоначальной природе реальности, то есть о метафизике бытия. Отметим, что метафизика всегда была учением о высшем бытии, о Боге и трансцендентальной реальности. И Булгакова интересует, прежде всего, метафизический человек, потому проблематика романа строится на триаде «БОГ-ЧЕЛОВЕК-САТАНА», и это определяет взаимоотношение смысловых и художественных структур произведения. Отсюда сверхзадача, которую ставит перед собой создатель «Мастера и Маргариты», — раскрытие внутренних бездн, которые таятся в душе человека. Вопрос усложняется еще и тем, что метафизическое знание обращено не только к той реальности, в которой мы действуем и живем, но и к той, которая находится за пределами нашего опыта и даже за пределами самой природы мира и человека.

Изображая метафизическое пространство, в котором главной категорией становится душа человека, М.А. Булгаков талантливо развенчивает утвердившийся в XX веке миф о том, что творцом истории и своей судьбы является сам человек. А поскольку писатель посягнул на вопросы, имеющие прямое отношение к метафизической, самой глубокой и потаённой сфере человеческой жизни — к вере в Христа, он не мог утаить собственного к ней отношения. И здесь мотив, сподвигнувший писателя к замыслу романа, не менее важен, чем результат воплощения авторского замысла.

Д.С. Лихачев утверждал, что после «Мастера и Маргариты» по крайней мере, в бытии дьявола сомневаться нельзя. [3] И уже это — заслуга Булгакова: он разоблачает уловки темных сил. Казалось бы, туман должен рассеяться, однако не все так просто обстоит с читательским восприятием «закатного романа» Булгакова.

2

«*Кто отречется от Меня пред родом сим прелюбодейным и грешным, того и Сын Человеческий отречется*» [Матф. 10:33], — не об этом ли заставляет нас

вспомнить каждая строчка романа? Писатель настойчиво сталкивает нас с результатами богоотступничества, ведь *«что посеет человек, то и пожнет»* [Галатам 6:7].

Так мы видим в финале романа, как мастер и Маргарита попадают в ад, ибо не заслужили света, осязаем лейтмотив возмездия за богоотступничество уже в 1 главе в момент предсказанной Воландом смерти Берлиоза. Мы осознаем цену человеческой расплаты за Хулу на Духа Святого, когда сам Воланд возвращает рукопись мастеру, трагически осознавшему смысл своего творения в соавторстве с дьяволом и испытывающему ужас от содеянного, отчего герой и сжигает рукопись. Именно мастер угадывает, с кем встретились Берлиоз и Иван Бездомный на Патриарших: *«Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной», «я уже стал догадываться, с кем вы вчера имели удовольствие беседовать», «Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее»* (глава 13, «Явление героя») [5].

Но если мастер знает о Воланде и его уловках, то такое знание пришло к нему не беспричинно — это, безусловно, метафизический опыт героя. И бессмертная фраза: *«Рукописи не горят!»* [5] — сразу же обретает совсем иной смысл. Истинный автор романа — Воланд, потому в его власти возродить свой роман из пепла. Мастер — лишь ретранслятор воли Воланда при помощи Маргариты.

Отметим, что и феномен пары «мастер — Маргарита» трагически парадоксален: не будь мастер автором романа о Понтии Пилате, то есть анти-евангелия, он не был бы интересен Маргарите. Связывает любовников только «творение» под бдящим оком сатаны, потому и не было в помине никакой жертвенной всепоглощающей любви Маргариты: герои «повязаны» страшным грехом, и оба они во власти Воланда, ибо нет в них жажды покаяния и жажды Бога. Это их свободный выбор, трагическое волеизъявление, акт богоотступничества и, как следствие, — факт «богооставленности» героев (*«того и Сын Человеческий отречется»* [Матф. 10:33]).

3

Показательно, что одной из книг, использованной писателем в процессе работы над «Мастером и Маргаритой», была вышедшая в 1922 году книга священника, философа и математика Павла Флоренского «Мнимости в геометрии» [2]. «Мнимости в геометрии» — это удар по материализму, за что отец Павел испил чашу мученичества до дна на Соловках и был расстрелян в 1937 году.

Священник доказал, что материя, которую считают главной реальностью мироздания, при световых скоростях оказывается нулевой, мнимой, а мнимости потустороннего мира обретают истинную реальность. Оставаясь в пределах физики, геометрии и космологии, Флоренский утвердил подлинность мистического христианского опыта с научной точки зрения. По теории Флоренского, весь материальный мир есть такая плоскость, благодаря которой мы прозреваем вечность, подобно тому и иконостас не преграда между алтарем и молящимися, а окно в другой мир. Следовательно, материя — это единст-

венная возможность земным зрением увидеть мир небесный [2].

Для Булгакова несомненна реальность потустороннего мира, и, вероятно, писатель вслед за Павлом Флоренским в стране воинствующего атеизма и материализма предпринимает попытку утвердить подлинность мистического опыта художественными средствами. *«Помоги, Господи, кончить роман»* [7]. — так был надписан Булгаковым один из черновых набросков к главам романа в 1931 году. По замыслу автора, он должен был стать «седьмым доказательством» бытия духовного мира. Так была названа одна из глав романа уже в черновиках 1937 года [4].

Кошунственной богоборческой пропаганде, развернувшейся в стране в 1930-х годах, М. А. Булгаков дерзнул противопоставить «откровение зла», прекрасно понимая и духовный смысл, и необратимые последствия подобных творческих бездн. Но у него была цель — хотя бы таким способом назвать все своими именами, чтобы поставить невежественного в духовных вопросах читателя лицом к лицу с трансцендентальной реальностью, ведь «молчанием предается Бог». Однако при этом свет в романе остается за кадром, потому как его не заслужили ни герои романа, ни страна, в которой они живут.

«Горе тем, которые зло называют добром и добро — злом, тьму почитают светом и свет — тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое — горьким!» [Исаия 5:20] — вот главный аспект, разъяснение смысла которого определяет позицию Булгакова в изображении темных сил, а также помогает выявить мотив, инициировавший автора на создание романа «Мастер и Маргарита».

Об отношении Булгакова к воинствующему атеизму говорит уже тот факт, что, когда в «Правде», главной газете страны, появился «Новый завет» без изъятия евангелиста Демьяна», вышедший из-под пера Демьяна Бедного, Михаил Афанасьевич назвал это событие преступлением. [6]

5 января 1925 года он запишет в своем дневнике: *«Сегодня специально ходил в редакцию «Безбожника». Был с М[ишей] С [тоновым], и он очаровал меня с первых же шагов. — Что, вам стекла не бьют? — спросил он у первой же барышни, сидящей за столом. — То есть как это? Нет, не бьют (растерянно). — Жаль (зловеще) ... Хотел поцеловать его в его еврейский нос... Тираж, оказывается, 70 тысяч, и весь расходится. В редакции сидит неимоверная сволочь... когда я бегло проглядел дома вечером номера «Безбожника», был потрясен... Соль в идее: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены».* [7]

4

М. А. Булгаков не зря считал себя учеником Гоголя. В романе «Мастер и Маргарита» мы видим поставленный им диагноз, перекликающийся с названием бессмертной поэмы «Мертвые души». Галерея «мертвых душ» представлена писателем в «закатном романе» с беспорным

мастерством. Может быть, потому кривое зеркало, в котором отображается непреходящая реальность, не имеет целью уродовать святыни — оно в истинном свете отображает души тех, для кого богохульство и глумление над Христом не преступление, не убийство Образа и Подобия в себе.

Но до сих пор люди смеются над страницами «Мастера и Маргариты», не желая услышать скорбь Николая Васильевича Гоголя и его блестящего последователя: «Чему смеетесь? — Над собой смеетесь!»

Заслуживает внимания и то, что концептуально роман «Мастер и Маргарита» перекликается еще с одним творением Н. В. Гоголя — повестью «Портрет», где срывает эффект обратной связи творца и творения. Творение выходит из-под власти творца и начинает активно вторгаться в его жизнь. Гоголь ставит проблему ответственности художника за свое творение.

Герой произведения художник Чартков прикоснулся ко злу, изобразив «демонски-сокрушительный» взгляд ростовщика, оттого уже не может «писать» добро, так как кистью его водит нечистое чувство, а талант поврежден вторжением темных сил. Мысль Гоголя о назначении искусства и миссии творца, вероятно, находит продолжение в романе «Мастер и Маргарита»: *«...талант есть драгоценнейший дар Бога — не погуби его... пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу»*. [12]

Думается, проблема творчества была лично значимой для писателя, который в процессе работы над каждым своим творением пытался найти ответы на мучившие его вопросы. Несомненно, что талант — дар Божий. В Божественном замысле о человеке ему дарована возможность творить, и творить нечто новое, ибо создан он Творцом по Образу и Подобию. Однако всегда есть великий риск соблазниться теми мыслями, которые, выдавая себя за светлые духовные образы, прельщают и соблазняют душу художника, заглядывающую в мир иной, пытающуюся познать метафизику бытия, ибо не дремлет враг рода человеческого — сатана, начисто лишенный дара творчества. А, если художник не заглядывает в духовные бездны мироздания, в глубины человеческой души, как их познать, да и надо ли вообще их познавать, чтобы не навредить своей душе? Как использовать свой талант по назначению — во благо человечеству и при этом не вернуться от Творца?

«Проклятые» вопросы метафизики творчества доминанты для М. А. Булгакова и находят прямое отражение в его произведениях. Писатель последовательно, меняя героев, время, пространство, обстоятельства, будто бы в продолжении все своей жизни решает одно и то же уравнение с разными неизвестными. Сквозной нитью через все творчество М. А. Булгакова проходит проблема творца, не совладавшего со своим творением. Вспомним «Ро-

ковые яйца», «Собачье сердце», «Адама и Еву». Более масштабно эта проблема зазвучит уже в «закатном романе», но именно аллюзии с повестью Гоголя «Портрет» позволяют расставить в нем смысловые акценты точнее. Роман мастера — прикосновение к злу: не для примирения, не для успокоения пришел он в мир — его «со-автором» является Воланд (сатана), и так творение выходит из-под власти творца и начинает активно вторгаться в его жизнь. Не эта ли фабула ложится в основу повествования М. А. Булгакова? Мы можем утверждать, что проблему ответственности за свое творение Булгаков решает однозначно, ибо в каждом из произведений о творцах он демонстрирует чудовищные результаты деяний человеческого разума. Вряд ли роман «Мастер и Маргарита» является исключением и «роман о Понтии Пилате» заслуживает иной оценки писателя.

«Мастер и Маргарита» — роман литературных реминисценций, и без обращения к образам литературы в тексте произведения М. А. Булгакова найти ключ к творческому завещанию писателя невозможно. До сих пор некоторые исследователи и видят в романе апологию дьявола, любование мрачной силой, капитуляцию перед миром зла, сатирический памфлет на государство, призывы к творческой свободе художника, симфонию оккультизма. Но также известно мнение выдающегося богослова, владыки Иоанна Шаховского, который вскоре после самой первой публикации «Мастера и Маргариты» в журнале «Москва» в 1966–1967 гг. написал: *«...эта вершина прозы Булгакова, вызывающая (...) восхищение (...) Впервые в условиях Советского Союза русская литература серьезно заговорила о Христе как о Реальности, стоящей в глубинах мира»* [8].

Однако запечатленное в слове, творение художника живет самостоятельной жизнью, воздействуя на читателя независимо от субъективных намерений автора и продолжая уже в реальной жизни проблему ответственности творца за свое творение, которая владела душой Булгакова на протяжении всей жизни и которая неотвратимо прикоснулась к его судьбе.

Не будем отрицать, что для Булгакова дерзкая попытка увидеть мир, человека, взглянуть на Иисуса Христа бесовскими глазами обернулась трагедией духовной поврежденности. Можно также предположить, что образ мастера представляет собой архетип, воплощающий страхи Булгакова-человека, и, прежде всего, его боязнь не устоять перед перверсиями духа, оказаться духовно слабым в противодействии соблазнам.

Известно, что роман давался Булгакову довольно мучительно — он продолжал диктовать правку и за две недели до смерти, ослепнув от тяжёлого нефрита. На одной из правок рукописи сохранилась авторская запись: *«Господи, помоги мне закончить роман»*. [7] Призывать помощь Бога на создание романа о дьяволе!? — Стоит задуматься над сакральным смыслом этого обращения.

В архивах писателя хранится записка последней супруги писателя, адресованная кухарке Марфуше. За две

недели до смерти мужа Елена Сергеевна подавала на Литургию записки за здоровье тяжело болящего Михаила и просила взять просфоры. [7] Получается, что гонимая в советское время Церковь молилась о здравии писателя, тогда как нынешняя устами отдельных богословов и прихожан его проклинает.

М. А. Булгаков в своих собственных раздумьях о Боге и Его вмешательстве в жизнь людей очень далеко ушел от искренней и простодушной веры. Пройдя через горнило сомнений и отрицаний, веры в Бога он все же не утратил, но за роман «Мастер и Маргарита» писатель заплатил ценой собственного здоровья как физического, так и духовного.

Как ни страшна эта аналогия, но роман Булгакова и смерть Булгакова стоят рядом. «Мастер и Маргарита» — предсмертный роман. Но это и роман о смерти. Страницы его дописывались слабеющей рукой. И заплачено за него было не чарующими часами вдохновения, а жизнью автора. По справедливому замечанию Ф. А. Искандера, «Мастер и Маргарита» — это «плод отчаяния и выход из отчаяния сильного человека. Это философский итог жизни и это духовное возмездие... в свете вечности...» [9]

5

Что же Булгаков «выплеснул» из себя в роман и через роман — в сознание и душу читателя? Свою иронию по отношению к людям? Свое еретическое толкование христианства? Болезненное состояние души? Или все-таки покаянное предостережение грядущему поколению и нашему Отечеству в целом о последствиях отречения от Бога? Предположим, что в произведении актуализируется предостережение человечеству о последствиях отречения от Бога. Писатель таким способом постоянно про-воцирует читателя на обращение к каноническому тексту Писания. Подобная провокация, безусловно, с натяжками, но напоминает миссионерскую деятельность, цель которой — пропагандировать христианство, обращать людей лицом к Богу. В данном случае перед нами доказательство бытия Бога от противного, парадоксальная художественная провокация, исполненная трагизма, ибо любая художественная версия Евангелия еретична без каких-либо оговорок.

Трагичность взгляда Булгакова «Мастере и Маргарите» подчеркнута и тем, что злу, воплощенному в образе Воланда (сатаны), в романе не противостоит никто. Нет положительных героев, и даже спасающее вторжение Божьего Промысла бессильно разбудить заблудшие души падших людей, ибо отреклись они от Бога и их жизнь утопает во всепоглощающей пустоте безумия мира сего. И это самое страшное предупреждение Булгакова: *все может закончиться трагично, если человек отрекается от Бога, ведь есть такая мера человеческого забвения о Творце и отречения от Него, когда и Небо уже бессильно что-либо изменить в человеческой судьбе*. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл называет роман Булгакова «метафизической при-

тчей», то есть, по его мнению, писатель в романе «Мастер и Маргарита» «иносказательно напоминает о христианстве и изуверской сущности атеистической пропаганды, о реальном положении дел в стране» [10]. Булгаков не побоялся явно указать на присутствие темных сил в России, на их манипуляцию сознанием людей, на массовое безумие, в которое они были ввергнуты.

6

«Трезвитесь, бодрствуйте, — говорит апостол Петр в своем Первом послании, — потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить» [1 Петр. 5,8]. Эту мысль без преувеличения можно назвать ключевой не только для «Мастера и Маргариты» Булгакова, но и для повести Гоголя «Ночь перед Рождеством».

Основу авторского замысла произведения Н. В. Гоголя составляет изображение невидимой брани дьявола за душу человека в соотношении с почти анекдотической видимой, что и составляет событийную канву произведения. Невозможно не увидеть прямую связь фабулы повести «Ночь перед Рождеством» с «закатным романом» Булгакова: о присутствии невидимого мира рядом с беспечными персонажами в обоих произведениях призвана напомнить духовная брань беса с героями. Системы связанных между собой мотивов в обоих произведениях, соединенных в причинно-следственные ряды, обнаруживают несомненное сходство.

В «Ночи перед Рождеством», как и в «Мастере и Маргарите», возникают мотивы Фауста и Мефистофеля. Однако, в отличие от Фауста, кузнец Вакула не продает душу дьяволу, а наоборот, заставляет черта себе повиноваться, ибо не забывает о всесильном крестном знамении и о Боге, понимает, что любовь Оксаны, «заложив» душу дьяволу, обрести нельзя. Победа над чертом — это метафизический выбор героя Гоголя.

У Булгакова главные герои — мастер и Маргарита — становятся проводниками воли дьявола в обезбоженном мире, возводящем Хулу на Духа Святого. Оба персонажа: и мастер, и Маргарита — своим метафизическим выбором подписывают себе приговор на вечную смерть, лишаясь спасения своим отречением от Спасителя. Образные, сюжетные и стилевые переключки с творчеством Гоголя в романе Булгакова очевидны. Использован и гоголевский эстетический принцип: чем смешнее, тем страшнее и чем страшнее, тем смешнее.

Существуют гипотезы о том, что одной из форм символического бессмертия у Гоголя является смех. Так, в частности, И. Золотусский пишет: «Если человек смертен, человек конечен, человек обречен уничтожению, то смех дан ему на то, чтоб преодолеть свою смертность и, веселясь, заглянуть в бессмертие». [13] Смех как реакция на страх — одна из форм сложного гоголевского смеха, и М. А. Булгаков, думается, становится продолжателем этой традиции. Обратим внимание на то, что именно «московские главы», в которых бесчинствуют Воланд и его свита, определяются присутствием ка-

тегории «смеха» как противления страху перед нечистой силой.

В романе «Мастер и Маргарита» уже нельзя увидеть следов воздействия одного какого-либо гоголевского произведения. Творчество Булгакова вообще так глубоко погружено в мир Гоголя, что многие из его героев и сама художественная их связь в пределах романа или повести не могут быть поняты вне гоголевского контекста.

В 1940 году через несколько месяцев после смерти Булгакова его друг П. С. Попов писал: *«Жизнелюбивый и обуреваемый припадками глубокой меланхолии при мысли о предстоящей кончине, он, уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя»*. [12]

7

Булгаковский метод в «Мастере и Маргарите» — это настойчивые отсылки к какой-либо книге, то есть прямые или скрытые реминисценции, что делает роман диалогичным. Парадоксы «Мастера и Маргариты» начинаются уже с эпиграфа: еще до начала чтения сталкиваемся с предупреждением, что роман напрямую связан с трагедией Гете «Фауст».

В эпиграфе к роману спрессован весь метафизический смысл романа, заданы духовные акценты произведения: «...так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» [5]. В сопоставлении с трагедией Гете авторский замысел романа Булгакова обретает ясные очертания диалога, но при этом роман Булгакова «встраивается» в систему координат, заданных трагедией И. В. Гете. Триада «БОГ-ЧЕЛОВЕК-САТАНА», определяющая взаимоотношение смысловых и художественных структур обоих произведений, предполагает их прямое сопоставление.

Мефистофель у Гете не просто дух разрушения. Напротив, он оставляет человеку право выбора, он сам просит у Господа позволения на то, чтобы отправиться на землю для искушения Фауста. Его цель — соблазнить человека и приобрести его душу. Ученый Фауст должен выдержать все искушения, подготовленные ему духом зла. Имя «Воланд» упоминается в произведении Гёте, хотя в русских переводах обычно опускается; в оригинале трагедии «Фауст» в сцене Вальпургиевой ночи Мефистофель называет себя Воландом: «Дворянин Воланд идет!» [4] М. А. Булгаков настойчиво подчеркивает, что он рассказывает историю новых Фауста и Маргариты. Заметим, что в сделанных осенью 1933 года набросках ранней редакции романа герои его так и именовались, а одна из намечаемых глав было обозначена как «Ночь Фауста и Маргариты». [8] Финал судьбы мастера полемичен по отношению к судьбе Фауста в поэме Гёте, где ангелы уносят в свет бессмертную сущность главного героя. Отношения русского Фауста с Воландом, описанные Булгаковым, — это тоже классические отношения человека-творца с демоном: человек свой талант отдает духу, а взамен получает от него дары (информацию, видения-«картинки», энергию, силы, при необходимости

и «материальную помощь» и защиту от недругов). Порой при этом сам человек не понимает до конца, откуда же именно пришел к нему источник его вдохновения.

Трагедия Фауста берет исток в переписывании четвертого Евангелия: Фауст меняет *«вначале было Слово»* на *«вначале было дело»* — и сразу же пудель превращается в Мефистофеля. Точно так же и роман Булгакова начинается с беседы атеистов Берлиоза и Бездомного на Патриарших прудах о Христе, к которой тут же присоединяется Воланд. Роман о Понтии Пилате, по своей сути являющийся анти-евангелием, то есть Хулой на Духа Святого, провоцирует как встречу мастера и Маргариты, так и обоих любовников с сатаной. Хула против Святого Духа есть сознательное, упорное непокаянное сопротивление очевидной Истине, это отвержение Христа, прославляемого перед нами Духом Святым: *«Я есмь путь, и истина, и жизнь. Никто не приходит к Отцу, кроме как через Меня»* [Иоанна 14:6]. Тот факт, что абсолютная истина есть, указывает нам на то, что существует Господь Бог, Который создал небо и землю и открыл нам Себя, чтобы мы могли познавать Его лично через Его Сына Иисуса Христа. Это — абсолютная истина. Но *«Бог поругаем не бывает»* [11], а хулителю, в результате, дарована смерть вечная, ведь Истина не может быть поправа или перечеркнута ложью в принципе. Хотя бы потому, что Истина неопровержима. Святитель Феофан Затворник говорил: *«Где-то в печати появилась хула на Господа и Божию Матерь. Это значит — жди, Россия, великих бед, и реки крови прольются. Потому что Бог поругаем не бывает»* [11] Не эту ли мысль доносит до нас Булгаков в романе «Мастер и Маргарита»? Так же, как Фауст у Гете искажает четвертое Евангелие, мастер у Булгакова посягает на Боговдохновенную книгу, что есть прямое отпадение от Истины.

Мастер в соавторстве с Воландом создает анти-евангелие, или «роман о Понтии Пилате». «Пилатовы главы» — это не евангельская версия Булгакова. Сам Булгаков в «романе о Понтии Пилате», без сомнения, видел «евангелие сатаны», потому автор делает Воланда не только главным персонажем романа, но и вторым рассказчиком: именно дьявол озвучивает роман мастера Берлиозу и Ивану Бездомному в главе «На Патриарших». Таким образом, в структуру «Мастера и Маргариты» и вводится произведение мастера: *«И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще...»* [5] Безусловно, «творение» мастера в соавторстве с Воландом — клевета на Иисуса, Хула на Духа Святого, но ведь падший мастер, пребывающий в духовной прелести, только ретранслятор идей сатаны. А может ли дьявол, клеветник и противник Бога, обманщик — не обмануть, не исказить смысл Священного писания? Поэтому Иешуа — не Иисус Христос, а человек, и описание Воскресения Христова закономерно отсутствует в «ро-

мане о Понтии Пилате» как главный козырь дьявола. Но если бы не было Воскресения Христова, то не только не было бы христианства, но и сама вера в Бога была бы подорвана, утрачен был бы и смысл жизни. Но Воскрес Христос — и остался поруган и бессилен *«отец лжи, исконный человекоубийца — дьявол»* [Иоанн 8, 44]. Жизнь победила, смерть! Христос Воскрес — и воссияло Его Божественно-Царственное Величие. Ложь Воланда-мастера в «Пилатовых главах» обосновывается мыслью о том, что *«бесы тоже веруют и трепещут»*, но при этом остаются бесами. [Иак. 2:19] Дьяволу приятно говорить о Распятии Христа, не упоминая о Христе Воскресшем: все выглядит так, будто он победил, что мы и видим в анти-евангелии мастера.

Булгаков напоминает нам о том, что искушаемы могут быть все или почти все. Для большинства обычных людей самое частое искушение — это материальное благополучие, карьера, богатство. Именно через такие соблазны писатель проводит второстепенных персонажей «Мастера и Маргариты»: посетители «дамского магазина» в Варьете (обнаженность посетителей Варьете после сеанса черной магии ассоциируется с тем, что на многих иконах Страшного суда люди в аду обнажены), и сотрудники Варьете, и вороватые управдом Босой, и буфетчик Соков, и писатели из Массолита. Масштаб соблазнов и испытаний мастера и Маргарита наполнен метафизическим смыслом и выстраивается в триаду «БОГ-ЧЕЛОВЕК-ДЬЯВОЛ». Так в ткань романа Булгакова вшивается аллюзия с библейским образом страждущего Иова.

Книга Иова открывает нам смысл незаслуженного, с точки зрения человека, страдания и сопутствующих ему соблазнов богоотступничества, но учит мужеству и терпению в бедствиях. Иными словами, метафизика бытия и Промысла Божия в мире представлена в судьбе этого библейского персонажа. Это драма страдания и бессилия, хрупкости человека, который ищет ответа на проклятые вопросы мироздания и не находит их. Во все времена человек узнавал себя в этом персонаже, потому что в тот или иной момент своего существования он испытывает то же, что Иов: полную невозможность управлять своей жизнью и абсурдность любых человеческих слов перед лицом Вечности и смерти. Иов проходит внутренний путь, которым Бог ведет человека к совершенной душевной наготе, чтобы дать ему возродиться: *«Наг я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь... Господь дал, Господь и взял; да будет имя Господне благословенно!»* [Иов 1, 21]. В книге Иова мы встречаемся и с сатаной, но, в конечном итоге, его роль оказывается положительной: если Бог позволяет ему действовать, значит, это необходимо, чтобы укрепить решимость в сердце человека. Господь никогда не допускает, чтобы человек был искушаем свыше своих сил. И получается, что сатана, сам того не желая, помогает человеку сделать выбор в пользу Бога. Путь, который проходит Иов, — это путь пробуждения сознания, потому что только созна-

тельное существо способно любить. Иов через свои страдания встретил Бога. В каком-то смысле он — блудный сын, вновь обретший Отца.

Герои Булгакова — мастер и Маргарита, проходя путь горделивого страдания, не встречают Бога, а становятся легкой добычей сатаны, ибо Промысел Божий проходит мимо их незрячих духовных очей. Метафизические вопросы Булгаков ставит перед всеми персонажами романа, но решить их никому не под силу. Главные герои романа — страждущий мастер и его спутница, не уповающие в своих искушениях на Бога, в своем понимании метафизики бытия заходят в тупик и грешат унынием, которое граничит отчаянием: *Маргарита: «с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста»; мастер: «Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал», «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет»*). [5] Смысл страдания, который прозрел библейский Иов, проходит мимо героев Булгакова. И в этом их трагический выбор.

8

В первых редакциях «Мастера и Маргариты» (1929–1933) образов мастера и Маргариты вообще не существовало. «Евангелие от Воланда» не выполняло поставленных Булгаковым сверхзадач и позже было им переосмыслено. Так, роман приобрел характер *«апокалиптического видения мира»*, а усложненная структура произведения, сделавшая его по жанру метароманом, вовлекает читателя в процесс игры, делая участником событий. Главный герой произведения — Воланд (в молитве «Отче наш» сатана назван *«лукавым»*: *«И не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого. Ибо Твое есть Царство и сила и слава вовеки веков. Аминь»* [Мф., 6:9–13]) — уже по трагическому замыслу автора, прельщает читателя ложными смыслами, ибо он по своей духовной сущности обманщик, клеветник. Потому так важно понять эффект интертекстуальности произведения. С точки зрения писателя, интертекстуальность — это возможность порождения читателем собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через выстраивание сложной системы отношений с текстом произведения. Думается, в отношении романа «Мастер и Маргарита» происходит именно это. Читатель прельщается обаянием зла, увлеченный то сатирическими картинками, то вдохновенно-романтическими строками о любви, то выпукло-яркими реалиями ершалаимских событий и, в итоге, теряется в многоаспектности повествования. Но ведь дьявол на то и лукавый, чтобы прельщать своим обаянием падшего человека и обманывать его, прикидываясь «обезьяной Господа Бога». И в том метафизическая реальность бытия, что, собственно, и получилось изобразить во всей полноте в романе Булгакова. Подлинная реальность сатаны-обманщика еще и в том, что он претендует на роль Бога в сознании людей. И, прямо по Гоголю, «невидимые миру слезы» Булгакова скрываются в ло-

вушке им же порожденной интертекстуальности своего «закатного романа».

Размышляя о судьбе мастера, можно проследить тот путь, по которому он неотвратно движется навстречу Воланду, навстречу своей духовной и физической смерти. Этой трагедии предшествуют пять важных этапов его жизни. **Первый**, самый длительный, — прелюдия к кратковременным, но бурным событиям. Это было незаметное и тихое существование, подобное летаргическому сну, завершившемуся удивительным пробуждением — выигрышем *ста тысяч*. **Второй** начинается с этого выигрыша, мастер выигрывает сто тысяч по лотерейному билету, который находит в корзине с грязным бельем, и так становится писателем. **Третий этап** — знакомство с Маргаритой, которая замужем, ее супруг обеспечен, у Маргариты есть прислуга, что в советские времена означает высокий пост мужа (номенклатурный работник, чиновник советского аппарата). **Четвертый этап** — неудача с публикацией, травля критиками, арест. **Пятый** — сожжение рукописи романа и в тот же вечер арест по доносу Алоизия Могарыча. После нескольких месяцев ареста в таком угнетенном состоянии он добровольно пришел в психиатрическую больницу. **Шестой** — клиника Стравинского, где он умирает и из которой мастер был похищен. Следует обратить внимание на то, что тема страха пронизывает буквально весь роман Булгакова, а особенно в связи с образом мастера. Герой троекратно проходит испытания соблазном, чтобы соединиться в конце пути с Воландом. Если тюрьма окончательно сломала его волю, то клиника Стравинского лишила всяких иллюзий. Но мастер все равно оказался полностью подвластен тому, кто руководил его действиями, — Воланду. Иными словами, метафизика бытия и Промысла Божия в мире представлена и в судьбе мастера: было предупреждение — герой сделал выбор — герой несет ответ за сделанный выбор.

Встреча мастера с Маргаритой описана как предостережение, как знак какой-то роковой вехи на пути героя. Но этот знак судьбы мастер осознает только постфактум, после сожжения романа. Обратим внимание на ткань повествования: мы видим Маргариту глазами главного героя, но не повествователя. Мастер сам рассказывает об этом Ивану Бездомному в клинике Стравинского. Роль Маргариты в судьбе мастера зловещая. Она и появляется так же зловеще, как на Патриарших появляется Воланд: куда-то все исчезают, становится жутковато. Булгаков пишет об их первой встрече отнюдь не в романтических тонах, как может показаться неискушенному читателю: «*Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!*» [5] Слово «убийца» в данном контексте вызывает ассоциации с «*отцом лжи, исконным человекоубийцей — дьяволом*» [Иоанн 8, 44]. Героиня сама потом говорит мастеру о том, что Воланд (бес) «*все устроит*» и добавляет: «*Как я счастлива, что вступила с ним в сделку*». [5] Ее отношениям с сатаной в ро-

мане уделяется больше времени, внимания и придается гораздо больше яркости, чем ее любви с мастером. Прелюбодейская связь мастера и Маргариты изначально нечиста, и герой, вероятно, прозревает метафизический смысл их встречи, когда в клинике Стравинского рассказывает об этом Ивану Бездомному: «*Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя, и что она жила с другим человеком, и я там тогда... с этой, как ее...*» [5] Сверхъестественную сущность своего столкновения с героиней мастер подчеркивает не единожды, акцентируя внимание на своем состоянии тревоги: «*Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами, и, как это ни глупо, показалось, что эхо ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены*». [5] Когда же роман мастера был закончен, чувства героев поблекли: «*...и мы оба жили тем, что сидели на коврике на полу у печки и смотрели в огонь... Она стала уходить гулять*» [5].

По всем признакам Булгаков рисует нам не всепоглощающую любовь своих героев, а помрачение их сердец, сжигающую страсть, ибо любовь узнается по иным духовным приметам. Сравним: «*...любовь от Бога, и всякий любящий знает Бога.... Если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас*» [1-е Иоанна 4:7]. Болезненная сущность страха, который проявляется у мастера вначале как *тревога, возникшая в тот момент*, когда он увидел желтые цветы в руках Маргариты: «*Она несла желтые цветы! Нехороший цвет*» [5], — перерастает во всеобъемлющий страх, вконец сломивший героя и приведший к гибели. Разве может стать результатом любви — страх, вконец сломивший героя? Булгаков изображает деструктивное состояние, которое может быть спровоцировано лишь разрушающим состоянием страсти и вторжением темных сил.

Символичен и номер главы — тринадцатая, в которой происходит знакомство читателя с мастером. В христианстве во время вечерних служб последней недели Великого Поста тринадцать свечей гасят одну за другой, что символизирует тьму, наступившую на земле после смерти Христа. Число тринадцать считается несчастливой, поскольку это число Иуды вместе с Иисусом и апостолами. Это также число шабаша ведьм. У Булгакова псевдоним «мастер» — это замена имени, отказ от имени. То есть от имени, данного в святом крещении (а предположить, что рожденный в России до революции мастер не был крещен вряд ли возможно) он отрекся. Отрекся он и от Христа. В Таинстве Святого Крещения мы, напротив, — отречаемся от сатаны. Мастер надевает на голову свою шапочку, то есть символ власти сатаны (Воланда), посланницей которого, очевидно, является вышившая букву Маргарита. Шапочка с литерой «М», отречение от христианского имени — это символ посвящения сатане. Над мастером совершено «Крещение» наоборот. В романе есть

один эпизод с мастером: он взглянул на иконку с изображением ангела-хранителя и увидел, что ангел отвернулся от него. Нам неизвестно, был ли когда-либо религиозен мастер — предыстория его жизни не вводится в роман. Неясно, почему он начал писать роман на евангельский сюжет. А далее — гибкий и холодный спрут, который подбирался к сердцу мастера как мучительное проявление одержимости человека, которого бес заставляет на себя работать. Сожжение рукописи — вовсе не малодушие из-за возможных социальных последствий, но и акт магический. Мастер, осознав, что с ним произошло, пытается уйти от темных сил, которые вторглись в его душу вместе с романом о Понтии Пилате. Но нет в его душе покаяния, нет в его душе веры, а именно это и делает героя подвластным бесовским уловкам. Таким образом, метафизика судьбы мастера представлена Булгаковым в абсолютно ясной причинно-следственной связи.

Судьба Маргариты представляет интерес в аспекте ре-трансляции соблазна. «Непомерная красота» [1] Маргариты, представшей перед Иваном Бездомным, увы, противоположна красоте горней, спасающей. Это влекущая в темные миры демоническая красота — соблазн как дар сатаны. Маргарита — не кающаяся блудница, бросившая мужа, а прелюбодейка, вступившая в союз с сатаной, и в этом богоотступничестве не вспоминает она о Боге и не жаждет покаяния. Нигде в романе Маргарита не обращается к Богу, хотя она, наверняка, крещена. По все вероятности у нее есть покровительница, которой может быть и великомученица Маргарита Антиохийская. Маргариту Антиохийскую нередко изображают касающейся рукой рога сатаны, который пресмыкается у ее ног. За твердое следование христианской вере во времена Диоклетиана Маргариту, как и многих мучеников той поры, подвергли жестоким истязаниям. Есть в ее житии один уникальный эпизод. Брошенная в темницу, Маргарита взмолилась Христу о даровании ей окончательного испытания веры и просила впустить в темницу самого сатану, дабы побороть его. Тот незамедлительно явился в виде гигантского змея-дракона и проглотил девушку. Но крест, которым осенила себя Маргарита при виде сатаны, обладал таким могуществом, что расширился в чреве сатаны во все стороны и разорвал его, явив Маргариту на свет живой и невредимой.

О случайности выбора имени для героини романа не может быть и речи, поэтому можно предположить, что Маргарита Антиохийская была святая покровительница Маргариты Николаевны при именовании по святым. Булгаковская Маргарита с готовностью принимает «всесильность» Воланда, ей доставляет искреннюю радость предложение Азazelло, а также авантюристность событий, которые произойдут на балу у Воланда. Контрастирует отношение к дьяволу Святой великомученицы Маргариты и героини Булгакова скорее всего не случайно: тем ярче вырисовывается сущность любовницы мастера и пособницы сатаны, которой почему-то до сих пор приписывают жертвенную всепоглощающую любовь к мастеру.

9

В романе «Мастер и Маргарита» дерзновенным пером описано состояние падшего человека на всех стадиях его падения, и в этом идея романа сближается с «Божественной комедией» Данте и одновременно с поэмой Гоголя «Мертвые души». Макрокомпозиция поэмы связана с бессмертным творением Данте. У Гоголя мы наблюдаем символические ступени, по которым душа человека движется в ад. Писатель стремился показать страшный лик российской действительности, воссоздать «ад» русской современной жизни. Назвав свое произведение «Мертвыми душами», Гоголь указывал на нищенство, опустошенность и мелочность душ русских помещиков, демонстрировал людям, во что превратился их внутренний мир, чтобы люди испугались и постарались спастись, вернуть себе живые человеческие души, чтобы вспомнили, что душа человека бессмертна.

В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» эти символические ступени уже пройдены: мы видим не только ад современной жизни, но и Князя мира сего — Воланда, разгуливающего по улицам Москвы. Тема «ада» становится сквозной темой «московских глав». Чем занимаются в канун Пасхи, на Страстной неделе, москвичи? Вместо храма они посещают рестораны, представления варьете (сеансы черной магии), берут взятки, пишат доносы, посещают любовниц. Отношение к жизни и смерти в этой новой системе ценностей меняется кардинально. Тот факт, что христианская культура уступила место не просто атеистической, а сатанинской лишний раз доказывает, что Москва избирается Воландом как место проведения бала вполне обдуманно. Пентаграммы украшают кремлевские башни и воспроизводятся в бесчисленных тиражах на государственной символике. Картины ресторанной жизни напоминают описание шабаша. Человеческая жертва уже принесена, причем тем способом, какой принят в оккультизме — посредством отрезания головы. А веселье нарастает, причем под пародию церковного песнопения «Аллилуйя», да еще накануне Страстной пятницы. — Словом, ад!

Трагично заканчивается роман «Мастер и Маргарита». В диалоге с Гете Булгаков демонстрирует судьбу русского Фауста-мастера и его возлюбленной, но в координатной плоскости, заданной трагедией «Фауст», получился совсем иной график функции. В борьбе за душу Фауста Гете побеждает Господь, и свершается это усилиями самого Фауста, его выбором. Мастер показывает иной исход подобного противостояния — Воланд не посрамлен, ибо Маргарита восклицает в порыве страсти: «Всесилен!», а русский Фауст не оказывает сопротивления утверждениям возлюбленной, ибо его дух поврежден, а воля сломлена, но главное — нет веры, и он погибает. При всей кажущейся легкости, фантасмагоричности и увлекательности булгаковского романа едва ли есть в русской литературе более трагическое произведение о человеческой душе, судьба которого — бесконечно искать причал, где слово автора вступит в резонанс с читателем или исследователем.

В 1980 году замечательный петербургский поэт Геннадий Григорьев (1949–2007), будто бы вторя М.А. Булгакову в его жажде обратить взор современного человека к метафизике бытия, написал стихотворение, где так же, как и автор «Мастера и Маргариты», доказывает от противного бытие Бога: *«Бога нет...Ну что ж, я понимаю...// И, влюбленный в белый, в бедный свет, // я глаза спокойно поднимаю // к небесам, которых тоже нет. [13]*

Главный мотив, подтолкнувший писателя к созданию романа «Мастер и Маргарита» — это акт мужества, это попытка напомнить людям о Боге в безбожной стране, это парадоксальная художественная провокация, доказательство бытия Бога от противного.

Литература:

1. Гаврюшин, Н. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. №8. с. 87.
2. Кедров Константин Бессмертие по Флоренскому // <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/ke drov/7.shtml>
3. Диакон Михаил Першин «Мастер и Маргарита»: глазами «очевидца» // Альфа и Омега. — 1999. — №4
4. Великий канцлер: черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». Публ., вступ. ст. и комм. Виктора Лосева. М., 1992. с. 262
5. Булгаков, М. А. Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. с. 446.
6. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. с. 410
7. Булгаков, М. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. Жизнеописание в документах. Спб., 2002
8. Слезкин, Ю. Л. Мое время разными глазами: Из дневника писателя // Советская Россия. 1987. 29 ноября.
9. Искандер, Ф. Понемногу о многом // Новый мир. 2000. №10. с. 145)
10. Доктор богословия протоиерей Александр Федосеев «Мастер и Маргарита» — атеизм или богоискательство?» <http://newsland.com/news/detail/id/826719/>
11. Людмила Ларкина. Бог поругаем не бывает // <http://omiliya.org/content/bog-porugaem-ne-byvaet.html>
12. Егоров, Б. Ф. М. А. Булгаков — переводчик Гоголя. — Л., 1978. — 270 с. №№42
13. Григорьев Геннадий. Могила Мандельштама <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/61/gg10.html>

Идейно-художественное осмысление романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» в сценическом воплощении Льва Додина

Бирючин Святослав Владимирович, аспирант
Московский педагогический государственный университет

Спектакль «Жизнь и судьба» Санкт-Петербургского Академического Малого драматического театра — Театра Европы, поставленный его художественным руководителем Львом Додиным по одноименному роману Василия Гроссмана, уже более семи лет с успехом идет на театральных площадках в России и за рубежом.

Лев Додин впервые познакомился с романом в заграничной поездке в 1985 г. и впоследствии на протяжении двадцати лет вынашивал замысел сценического воплощения некогда запрещенного в СССР произведения. Работа над постановкой, которую одни называли «самым масштабным спектаклем начала XXI века» [5], а другие — «наиболее характерным, наиболее важным, имеющим отношение к <...> самой матрице русской сцены» [13], за-

Оба героя Булгакова: и мастер, и Маргарита — попадают в ад, ибо не заслужили света. В том их трагический выбор, результат их действий и мыслей. Таким образом, заканчивает Булгаков свой «закатный роман» о величии и падении человеческого духа, завещая читателю мысль о том, что каждый человек, проходя через все лишения, испытания и тяжкие искушения, должен сделать верный выбор и войти в метафизический круг истины, то есть познать Бога.

И тогда «отец лжи», Воланд, Мефистофель, Вельзевул, Люцифер — неважно, какое имя и какой облик примет сатана, — не сможет прельстить человека.

По признанию режиссера, «это была учебная работа, своего рода исследование» [11], члены труппы в ходе репетиций «ездили по местам бывших лагерей — были в Норильске, Освенциме, знакомились с архивными материалами, перечитали Солженицына, Шаламова, Гинзбург, Оруэлл» [Там же].

Спектакль длится около трех с половиной часов, и потому вполне естественно, что в нем отсутствуют многие сюжетные линии и связанные с ними персонажи романа-эпопеи: комиссар Крымов, «управдом» Греков, майор Березкин, Софья Осиповна Левинтон, Марья Ивановна Соколова и др. Реплики и поступки, у Гроссмана принадлежащие одним героям, у Додина нередко переходят к другим, произносятся и совершаются в порядке, от-

личном от указанного в исходном тексте. В связи с этим особенный исследовательский интерес, на наш взгляд, вызывают именно те художественные детали, которые Додин *изменил* или *привнес* при переносе литературного произведения в сценическое пространство, те оригинальные *авторские акценты*, которые он счел нужным расставить. Об особенностях интерпретации романа «Жизнь и судьба» Львом Додиным, одним из крупнейших театральных режиссеров современности, и пойдет речь далее.

Декоративное оформление сцены. Спектакль начинается с того, что его герои играют в *волейбол* — одну из самых массовых довоенных игр в СССР, которую в 1920-е гг. нередко называли «игрой актеров». Известно, что первые волейбольные площадки в Москве появились во дворах театров, а многие артисты (например, Б. Шукин и Р. Зеленая) не уступали по уровню мастерства профессионалам. Волейбол был настолько популярен в нашей стране, что в Германии в 1930-е гг. были изданы правила соревнований под названием «Волейбол — народная русская игра», а мужские сборные Москвы и Днепропетровска встречались в показательном матче перед руководителями ВКП (б) и Правительства СССР на сцене Большого театра.

У Додина столь любимая советскими людьми игра, исторически весьма близкая театру, проходит в необычных условиях: в роли волейбольной сетки выступает протянутая по диагонали сцены металлическая решетка, похожая на *лагерную проволоку*. То, что это сходство не случайно, становится ясно, когда мяч попадает в руки Анне Семеновне Штрум, и она, узница еврейского гетто, доживающая последние дни, останавливает игру и начинает свой печальный рассказ¹. Первоначальное впечатление, связывающее эту сценографическую деталь с символическим разделением героев в зависимости от их статуса и местоположения, обманчиво: «Сначала кажется, что вся эта решетчатость нужна, чтобы отделить, как полагается, свободных от несвободных. Потом понимаешь: разницы нет» [9]. В связи с этим вряд ли случайно, что полосатая пижама Виктора Штрума и его дочери визуально похожа на робу заключенных немецкого концлагеря.

В этот же смысловой ряд ассоциативно вписывается еще одна часть интерьера — неопределенные фигуры, издали напоминающие *лагерные столбы*. Как выясняется позже, это предметы мебели московской квартиры Штрумов, накрытые во время эвакуации в Казань выцветшими газетами. Подобное декоративное решение художника «Жизни судьбы» Алексея Порай-Кошица отсылает нас к первым строкам романа: «Из тумана вышла лагерная ограда — ряды *проволоки*, натянутые между *железобетонными столбами*» [2, с. 743; курсив наш,

выделено нами — С. Б.].

Другой важный элемент сценического пространства — *фотографии* ушедших из жизни членов семьи Штрумов — матери Виктора Павловича Анны Семеновны, погибшей в еврейском гетто, и Толи, сына Людмилы Николаевны и пасынка Виктора Павловича, скончавшегося в военном госпитале². В начале спектакля эти фотографии помещаются хозяином квартиры на стекла старого многоступенчатого буфета, расположенного в левом углу сцены, и сообщают зрителю о тяжелой атмосфере тоски и скорби, царящей в семье Штрумов в романе.

Так, фотография Анны Семеновны оказывается в центре внимания в эпизоде, когда водитель, доставивший вернувшихся из эвакуации Штрумов домой и рассказывающий о тесноте, в которой живет его семья, дословно цитирует текст Гроссмана: «*Бабка* днем спит, когда все на работе, а ночью на стуле сидит» [2, с. 1131; курсив наш, выделено нами — С. Б.]. В этот момент все члены семьи Штрума безмолвно встают из-за стола и долго смотрят в сторону буфета, на котором висит фото матери Виктора Павловича. В романе подобный эпизод отсутствует.

Зеркало, помещенное в глубь сцены, в постановке задействовано в меньшей степени, но также наделено символическим предназначением: оно «закольцовывает один из главных образов спектакля — вечные отражения времен и судеб друг в друге, национализма в социализме, личного счастья в чужом горе» [7].

Железная кровать без матраса, расположенная в центре сцены, служит у Додина своеобразным проводником между разными романскими мирами, выступая подчас в самых разных ролях: от тюремных нар (на ней сидят заключенные двух лагерей) до брачного ложа (здесь ласкают друг друга Евгения Николаевна и Новиков, Людмила Николаевна и Виктор Штрум).

Наконец, стоящее в правом углу *пианино*, на котором в спектакле играют исключительно женщины, также многофункционально: с его помощью на сцене звучит и музыка счастья (после звонка Сталина блаженные Штрумы танцуют под аккомпанемент Нади), и музыка горя (заказав у Людмилы Николаевны фокстрот, Виктор Павлович совершает главное предательство в своей жизни).

Музыкальное сопровождение. Главной музыкальной темой «Жизни и судьбы» является «*Serenade*» (она же «*Ständchen*», «*Вечерняя Серенада*»), написанная немецким поэтом и музыкальным критиком Людвигом Рельштабом в 1828 г. и переведенная на русский язык Николаем Огаревым в 1840 г. Положенная на музыку Франца Шуберта, она позволяет Льву Додину добиться двух важнейших сценических эффектов.

Во-первых, с ее помощью, следуя букве романа, режиссер ставит образный знак равенства между двумя,

¹ С игры в волейбол и монолога Анны Семеновны начинается и второе действие спектакля.

² В тексте Василия Гроссмана нашли отражение реальные факты его биографии. Мать писателя Екатерина Савельевна, которой он посвятил роман, погибла в еврейском гетто в Бердичеве 15 сентября 1941 г. На протяжении многих лет Гроссман воспитывал пасынка Федора Губера, который в 2007 г. опубликовал документальную книгу об отце под названием «Память и письма. Книга о Василии Гроссмане».

на первый взгляд, противоположными лагерями — сталинским и фашистским. Обитатели первого в течение спектакля неоднократно поют русскоязычный вариант Огарева в необычном качестве походного марша, обитатели второго аналогичным образом исполняют оригинальную версию «Серенады» на немецком, причем в разных вариантах¹.

Во-вторых, благодаря этой песне Додин придает заключенным обоих лагерей ореол трагических узников, жертв мощнейших тоталитарных систем, на сходстве которых так упорно настаивал автор романа. И если «Серенада» Рельштаба-Огарева повествует о «тоске любви», то у Гроссмана речь идет о *всеобщей* лагерной тоске, «которая не душит, не давит, не наваливается, а изнутри разрывает человека» [2, с. 885]. И потому, когда у Додина конфликтующие в быту уголовники и политзаключенные вдруг вместе запевают проникновенное «Песнь моя летит с мольбой тихо в час ночной...», на сцене создается ощущение поразительного единства людей, разделивших одну «жизнь и судьбу».

Второй музыкальный лейтмотив спектакля — печальная еврейская песня «*Komt zu mir*» (ее несколько раз исполняет Анна Семеновна Штрум), в одном из эпизодов внезапно перерастающая в веселую застольную «*Lomir ale ineynet*», первые строки которой в переводе с идиша означают: «Давайте все вместе, давайте все вместе выпьем немного вина...» После исполнения оригинального начала песни герои додинской постановки сливаются в фантазмагорической пляске вокруг сидящего на кровати Штрума и уже на русском языке произносят: «Давайте все вместе, все вместе, все вместе **Виктора Палыча приветствовать!**» [12; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

Не менее сюрреалистичны и другие музыкальные решения, привнесенные Львом Додиным в спектакль. Так, сразу же после убийства Абарчука, безвинно павшего за правду от рук соотечественника Бархатова в советском лагере, Совинформбюро фоном сообщает о героической гибели танкового корпуса Новикова, павшего за свободу и независимость родины в бою с немцами, после чего тело Абарчука уносят, а заключенные удаляются под *советский военный марш*. В то же время за болезненным разговором Мостовского с Лиссом и Ершовым в фашистском концлагере неожиданно следует «*Танец маленьких лебедей*» П. И. Чайковского.

Специфический аудиоряд и блестящая актерская игра Сергея Курышева составляют основу одной из ключевых

сцен спектакля, в которой в квартиру Штрумов звонит Сталин. Гроссман в связи с этим кратко упоминает в романе о знаменитой сталинской речи начала войны², а Додин цитирует ее первые строки на уровне звукового сопровождения, будто она была произнесена до начала разговора: после громогласного «Говорит Москва! Работают все радиостанции Советского Союза!» [12] на сцене звучит голос Сталина: «*Товарищи! Граждане! Братья и сестры...*» [Там же]

Самого диалога зрители не слышат, зато по окончании судьбоносной беседы из трубки доносится *Интернационал* (на момент романного действия — официальный гимн СССР), после чего додинский Штрум, неустанно повторяя заветную сталинскую фразу «Желаю вам успеха в работе», раздевается до пояса, принимается играть на тазу и пускается в безумный пляс под *грузинскую лезгинку*, с одной стороны изображая выплеснувшееся «унижение наизнанку» [4], а с другой — до абсурда гиперболизируя то состояние счастья, которое испытывает в романе герой Гроссмана.

Перед тем как обдумать письмо, принесенное коллегами по институту, Виктор Павлович просит супругу сыграть на пианино *фокстрот*, а после того он как ставит под письмом свою подпись, Шишаков неожиданно запекает «*Сулико*»³. Впрочем, завершается спектакль все же своей главной музыкальной темой — заключенные фашистского концлагеря, раздевшись перед казнью, исполняют печальную «Серенаду» Шуберта, в данном случае — музыке смерти.

Структура спектакля. Письмо матери Штрума сыну — ключевой и, пожалуй, самый знаменитый текст романа «Жизнь и судьба». Оно легло в основу двух одноименных сценических постановок под названием «Последнее письмо». Первая (киноспектакль «*La Dernière lettre*») была снята на французском языке американским режиссером Фредериком Вайсманом в 2002 году, премьера российской постановки состоялась 9 мая 2005 года в московском театре «Эрмитаж», ее автором стал Николай Шейко. Особенное значение этот текст имеет и для спектакля Льва Додина.

В романе письмо матери занимает всю восемнадцатую главу первой части, и в дальнейшем от лица Анны Семеновны повествование более не ведется. У Додина письмо матери, напротив, становится *лейтмотивом*, причем текст его читает *сама Анна Семеновна Штрум*. Именно она произносит первые слова спектакля, и то, что немислимо в романе Гроссмана и экранизации Сергея Урсу-

¹ Один из них — нарочито «агрессивное» исполнение песни, при котором ее текст умышленно дробится, а сама она, в том числе благодаря фонетическим особенностям немецкого языка, приобретает жесткое звучание. Этим вариантом «Серенады» в спектакле «дирижирует» штурмбанфюрер Лисс.

² Речь идет о выступлении И. В. Сталина по радио 3 июля 1941 г., его первом публичном обращении к гражданам СССР после начала Великой Отечественной войны. Гроссман пишет об этом в «Жизни и судьбе»: «И вот голос, нелепо похожий на тот, который 3 июля 1941 года обращался к народу, армии, всему миру, — “Товарищи, братья, друзья мои...”, обращенный к одному лишь человеку, державшему в руке телефонную трубку, произнес: “Здравствуйте, товарищ Штрум”» [2, с. 1419].

³ По свидетельствам современников, «Сулико» была любимой песней И. Сталина. По тексту романа, в немецком концлагере ее исполняют русские заключенные.

ляка¹, благодаря условности театрального пространства становится возможным в постановке МДТ: Анна Семеновна стоит рядом с Виктором Павловичем, и он молча слушает мать.

Аналогичный прием — *одновременного изображения на сцене событий и героев, удаленных друг от друга в романной реальности* — активно используется режиссером и в дальнейшем (Евгения Шапошникова и Лисс, ученые в институте и заключенные в лагере, Виктор и Людмила Штрумы, застывшие в постели в позах роденовского «Поцелуя» посреди штаба Новикова и т.д.), причем эти герои нередко взаимодействуют посредством предметов (Анна Семеновна передает Виктору Павловичу волейбольный мяч, Штрум отдает заключенным свой профессорский паек и т.д.) и обращаются друг к другу, не получая ответа (Штрум разговаривает с безмолвными Абарчуком, Крымовым и Четвериковым, Абарчук жалуется Людмиле Николаевне, показывая посевшую голову и т.д.). По мнению критиков, смысл подобного построения спектакля заключается в том, что «это совмещение, сведение на одном пространстве разнородных, разномасштабных событий и действий в единую картину и создает образ **всеобщего человеческого страдания**» [6; курсив наш, выделено нами — С. Б.].

Анна Семеновна в дальнейшем еще неоднократно появляется на сцене, продолжая читать свое печальное письмо, именно она завершит спектакль и тем самым сделает его композицию кольцевой. Но еще прежде она выполнит другую важную функцию.

Если в хронотопе Гроссмана мать Штрума является частью романного прошлого, то Додин благодаря придуманной им структуре *на протяжении всего спектакля* (героиня — часть сценического настоящего) использует ее в качестве неусыпного «морального ориентира»² для раздираемого всевозможными противоречиями Виктора Павловича. «Мать освещает суд совести, но и обороняет сына от греха отчаяния» [6]. Сразу же после звонка Сталина и последовавшей за ним бешеной радости Штрума Анна Семеновна появляется на сцене и напоминает сыну о своем горе, а в финале, после подписания им письма против врачей³, троекратно закликает Виктора Павловича жить — уже *после* того как он, обнажив зрителю свои переживания посредством внутреннего монолога (и напомнив тем самым диалог Ивана Карамова с чертом), в конечном счете преодолевает сомнения

и фактически совершает нравственное самоубийство, со-звучное физической гибели матери.

В романе Анна Семеновна пишет незапятнанному сыну Витеньке, каким она его помнит и знает. В спектакле последние слова обреченной на трагическую смерть женщины обращены к человеку, оклеветавшему таких же невинных людей, как она, предавшему ее веру, надежду и любовь. Несмотря на это, мать Штрума, сохранившая человеческий облик в нечеловеческих условиях, мило-сердно обращается к сыну в последний раз — так, словно знает о его поступке — и все равно прощает: «Живи, живи, живи вечно...» [12]

В этом заключается *принципиальное композиционное и вытекающее из него идейное отличие* постановки Льва Додина от романа Василия Гроссмана.

Письмо матери не единственный текст, расчлененный Додиным и выдаваемый зрителю частями в течение спектакля. Аналогичным образом режиссер поступает и со вторым ключевым фрагментом «Жизни и судьбы» — диалогом Лисса и Мостовского. В целом, его сценический вариант вполне соответствует букве романа, однако и здесь автор постановки выборочно видоизменяет детали: так, биография Лисса частично вбирает в себя факты из жизненного пути оберштурмбанфюрера Эйхмана.

Отдельный исследовательский интерес представляет необычный способ, который Лев Додин использует при «склеивании» эпизодов, хронологически расположенных в разных частях романа и развертывающихся в разных географических точках. Театральный критик Николай Песочинский справедливо замечает в связи с этим: «Додин, кажется, никогда не пользовался таким сложным и таким условным режиссерским монтажом» [8].

Основной прием режиссера напоминает технический эффект «микшер», который активно используется в кинематографе и на телевидении. В функциональном смысле он обычно нужен для того, чтобы указать на перерыв в действии или перейти от одной сцены (художественного/документального фильма) к другой, отделенной от нее временем или расстоянием. В отличие от так называемой прямой склейки, «микшер» предполагает не следование одного плана за другим встык, а их *плавное со-единение*, при котором первый смысловой фрагмент еще не успевает завершиться, как в него встраивается второй. В таких случаях на стоп-кадре можно увидеть момент склейки, который содержит оба плана, как бы *один*

¹ «Жизнь и судьба» — российский многосерийный телефильм режиссера Сергея Урсуляка по сценарию Эдуарда Володарского, вышедший на экраны в 2012 г.

² Согласно тексту романа, специальность Анны Семеновны — глазной врач, что является важной художественной деталью: мать Штрума вопреки всему продолжает лечить людей в гетто, но не в силах открыть глаза собственному сыну. Похожий «призрак совести» у Додина преследует Мостовского: в этой роли выступает Ершов, появляющийся на сцене после отправления в Бухенвальд с молчаливого согласия старого большевика.

³ Виктор Штрум в романе ставит подпись под клеветническим обвинением в адрес врачей Плетнева и Левина, якобы причастных к убийству А. М. Горького. В данном случае имеет место отсылка к реальному «Делу врачей» — антиеврейской акции советских властей, происшедшей в 1953 г. Анатолий Смелянский в авторской телепередаче «Сквозное действие», посвященной роману Гроссмана, в связи с этим эпизодом с одной стороны расширяет исторический контекст и упоминает имена А. П. Платонова, Ю. К. Олеши и Б. Л. Пастернака, в разное время поставивших подписи под подобными письмами, а с другой — напоминает о художественной разработке данной проблематики в еще одном известном спектакле Льва Додина — «Братья и сестры» по роману Ф. А. Абрамова [13].

в другом. Похожий «микшерный монтаж» в сценическом воплощении «Жизни и судьбы» активно использует Лев Додин.

Так, построение заключенных советского лагеря в спектакле перерастает в марш за тюремной баландой (от огаревской «Серенады» — к крикам «Штрафной котел!»), который неожиданно замыкают Соколов, Савостьянов и Штрум, забирающие еду в институтской столовой («Категория для докторов наук, пожалуйста!», «Для старших научных сотрудников!», «Для членов-корреспондентов Академии наук!»). Зрителю сложно увидеть здесь два отдельных марша — есть одна очередь, незаметно перерастающая в другую, одна сцена, плавно перетекающая в новый эпизод со сменой героев и места действия. Аналогичным образом марш узников фашистского концлагеря, направляющихся к окну выдачи тюремного пайка в углу сцены (от «Serenade» Рельштаба — к крикам «Tägliche Ration!»), завершает Евгения Николаевна Шапошникова, используя это же окошко по приезду в Москву («Из Куйбышева!»).

Подобных «микшерных склеек» в постановке достаточно много. Не успевает завершиться эпизод в московской квартире Штрумов, как в полумраке появляется бывший муж Людмилы Николаевны Абарчук. В телевизионной версии спектакля в этот момент его показывают крупным планом, намекая, что героем следующей сцены станет именно он. Едва Ковченко заканчивает свою издевательскую речь в адрес Штрума, как через горький женский смех (в телеверсии он остается за кадром) действие плавно переходит к откровенному разговору супругов, в ходе которого Людмила Николаевна пытается отговорить Виктора Павловича от ухода из института.

Данный вид театрального монтажа, столь похожего на кинематографический, у Додина служит формальным выражением гроссмановской идеи о глубинной взаимосвязи человеческих жизней и судеб: «Здесь это не только ритм действия, не только эмоциональный монтаж, но и *философия постановки. Все и вся в «Жизни и судьбе» зациклено и завязано*» [1; курсив наш, выделено нами — С. Б.].

Еще один излюбленный режиссерский прием Додина, определяющий структуру и своеобразие его спектакля — *повторяющиеся сцены*, используемые для наглядного сопоставления различных смысловых частей.

Так, указывая на глубинное сходство двух лагерей, прописанное в романе Гроссманом, автор демонстрирует зрителю практически идентичные переключки немецких и советских заключенных, исполняющих в качестве марша одну и ту же песню («Serenade» и «Серенада»), массовый прием ими пищи на сцене, а также схожие рассуждения находящихся в разных лагерях верных революционеров Мостовского и Абарчука.

Во втором действии режиссер сближает два удаленных друг от друга в романе телефонных разговора подневольных людей с обладателями власти — Штрума со Сталиным и Новикова с Толбухиным. При этом оба звонка, несмотря на визуальную разницу в эффекте (глава государства желает Штруму «успеха в работе», а военачальник ругает Новикова), в конечном счете для обоих героев являются началом конца.

Еще один намеренный сценарный повтор Додина: сначала Гетманов доносит члену Военного совета о задержке войск Новиковым, а сразу после этого Абарчук сообщает капитану Мишанину о бесчинствах Бархатова. Очевидно, что перед нами два зеркальных случая — предательская клевета в адрес умного и совестливого военного, помнящего, что «есть право большее, чем право посылать, не задумываясь, на смерть, — право задуматься, посылая на смерть» [2, с. 1312], и вынужденная жалоба на действия подлого уголовника, «зарезавшего когда-то с целью грабежа семью из шести человек» [Там же, с. 883]. По сюжету спектакля далее Новикова избивают и задерживают сотрудники Особого отдела, а Абарчука прямо на сцене закалывает Бархатов. Важно отметить, что показанная на этих примерах ужасающая несправедливость жизни и судьбы принадлежит авторской воле Додина, так как в романе нет описаний данных эпизодов: Гроссман заочно сообщает о вызове Новикова в Генштаб, предлагая читателю представить себе различные варианты развития событий, и упоминает о «чьей-то быстрой, бесшумной тени» [Там же, с. 900], мелькнувшей у кровати Абарчука в ночь после доноса.

В связи с этим неизбежно возникает вопрос о том, имеет ли автор постановки право на продолжение и вообще любое существенное изменение сюжетных линий, описанных в литературном произведении не вполне однозначно или попросту незавершенных. На наш взгляд, в данном случае следует дать утвердительный ответ, так как Лев Додин выступает в роли интерпретатора и создает на сцене хотя и основанный на гроссмановском романе, но все же *собственный* художественный мир — в соответствии с теми идеями, которые он вкладывает в свой спектакль.

Помимо прочего режиссер «Жизни и судьбы» прибегает и к такому популярному ныне драматургическому приему, как *флэшбэк* (с англ. flash — вспышка, озарение; back — назад) — отклонению от основного повествования для изображения событий прошлого. Новиков, получив прощальное письмо от любимой женщины (причем из рук не кого-нибудь, а Гетманова), вспоминает их первую встречу, в которой Евгения Николаевна предстает на сцене молоденькой девушкой¹.

Авторское видение героев. Пожалуй, самое главное в спектакле, чего не может не заметить зритель, читавший

¹ Сценографический облик героини Елизаветы Боярской в этом эпизоде отличается от того, что используется в предыдущих сценах: легкое летнее платье, макияж и волосы, заплетенные в косы, в совокупности придают ей более юный вид.

роман, это поразительная *неадекватность* додинского Штрумаgrossмановскому. Причем дело здесь не столько во внешнем облике (хотя Сергей Курышев действительно мало подходит к романному описанию своего персонажа), сколько в поведении.

Театральные критики называют додинского героя «странноватым, внезапно остроумным, внезапно резким» [10] и «гениальным интеллигентным чудачком» [6], но, пожалуй, основная разница заключается в том, что Виктор Штрум в исполнении Сергея Курышева отличается от описанного в романе демонстративной *брутальностью*, нередко соседствующей с *комизмом* — качествами, абсолютно не свойственными герою Гроссмана. По всей видимости, этот сценический парадокс следует расценивать как неотъемлемый элемент специфической авторской интерпретации романа и его персонажей Львом Додиным. Схожей причиной, скорее всего, следует объяснять и нарочитую несуразность додинского Соколова, не вполне соответствующего своему романному прообразу, и характерный, почти анекдотический, южнорусский говор «пролетарского» офицера Новикова.

Кроме того, Додин существенно изменяет модель поведения практически всех женских персонажей романа, кроме Анны Семеновны, блистательно сыгранной Татьяной Шестаковой.

Режиссер делает гораздо более экспрессивной, чем у Гроссмана, Евгению Николаевну Шапошникову: «Внутренне сильнее играет сестру Людмилы Женю Елизавета Боярская, но и она перебирает с истеричной, возвышенной декламационностью» [3]. В то же время Людмила Николаевна, материнская жизнь которой суть зеркальное отражение судьбы Анны Семеновны, в спектакле не столь подавлена смертью сына, как в романе¹, и принимает деятельное участие в жизни мужа: например, диктует Виктору Павловичу текст покаянного письма и собирается идти с ним к управдому, чего не делает у Гроссмана. Наконец, их дочь Надя в корне лишена той саркастичности, которой так щедро наделена в романном тексте.

Весьма необычен и уголовник Колька Угаров, в буквальном смысле слова рычащий и нападающий на Абарчука подобно бешеной собаке. Не станем вдаваться в тонкости лагерной иерархии и выяснять, к какому именно тюремному сословию он принадлежит в сценическом мире Додина (в романе это «молодой вор»). Заметим только, что некоторые его романские черты и поступки в постановке МДТ переданы Бархатову.

Авторская интерпретация остальных персонажей спектакля в гораздо большей степени соответствует букве романа. Однако, суммируя особенности представления перечисленных выше героев, мы снова возвращаемся к сложному вопросу о соотношении художественного текста и его идейного осмысления. Додин не только до-

мысливает за Гроссмана отдельные сюжетные линии (Новикова настигает арест, Абарчука — смерть), но и весьма вольно обращается с изображением многих его героев — предельно усиливает присущие им романские черты (нервическая экспрессивность Жени Шапошниковой, карикатурная несуразность Соколова) или вовсе изменяет их (Штрум, абсолютно отличный от grossмановского, Колька Угаров, ведущий себя в прямом смысле как собака) — что способно вызвать у зрителя, читавшего роман, вполне естественное недоумение. И если удаление Додиным отдельных героев и сюжетных линий при постановке «Жизни и судьбы» можно оправдать объективной необходимостью, связанной с объемом романа, то столь специфическая расстановка акцентов в изображении указанных персонажей напрямую продиктована *выбором*, авторской *волей* режиссера. На наш взгляд, в качестве художественного эксперимента подобные интерпретации вполне правомочны, хотя стоит признать, что сам по себе вопрос о соотношении художественного текста и его идейного осмысления по природе своей имеет дискуссионный характер.

Примечателен тот факт, что ярко выраженных отрицательных персонажей в спектакле играют одни и те же актеры. Игорь Черневич замечательно исполняет роли Бархатова и Ковченко, Александр Кошкарёв — Гетманова и Шишакова. Однако нельзя не отметить и другие примеры, свидетельствующие об условности додиновского деления персонажей на положительных и отрицательных: Алексей Морозов с легкостью перевоплощается из несуразного Соколова в преданного лагерным сообществом «властителя дум» Ершова, а Олег Рязанцев одинаково убедителен и в роли подбострастного Савостьянова, и в роли проповедника «бессмысленной доброты» Иконникова.

Игра слов. По возвращении Штрумов из эвакуации в их московской квартире раздается телефонный звонок — молодой лейтенант звонит дочери Штрума Наде, но застает не ее, а Виктора Павловича. У Гроссмана непродолжительный диалог звучит следующим образом:

«— Кто ее спрашивает? — строго спросил Штрум.

— Это неважно, один знакомый» [2, с. 1133].

У Додина этот разговор содержит дополнительную — короткую, но весьма важную — фразу, которую ненароком произносит сын, потерявший мать, и ученый, пребывающий в творческом тупике: «Кого? Надежду? *Надежды нет...* А кто ее спрашивает?» [12; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

Режиссер вносит небольшую, но существенную поправку и в сцену разговора Штрума с коллегами по институту о сотрудниках, не вернувшихся из эвакуации. Общий эмоциональный фон эпизода, содержащийся в романе — превосходство институтских чиновников над бес-

¹ Примечательно, что в тексте романа Людмила Николаевна приезжает в саратовский госпиталь поздно и не успевает увидеть сына Толю живым, у Додина — напротив.

помощным Штрумом — сохраняется и в спектакле, однако детали беседы претерпевают изменения.

У Гроссмана Касьян Терентьевич Ковченко спокойно говорит Штруму: «Виктор Павлович, мы ни в коем случае не допустим, чтобы вы оставили институт, — он нахмурился и добавил: — И вовсе не потому, что вы незаменимы. Неужели вы думаете, что некем уж заменить Виктора Павловича Штрума? — и совсем уж ласково закончил: — Неужели некем в России заменить вас, если вы не можете заниматься наукой без Ландесмана и Вайспапир?» [2, с. 1250]

У Додина Ковченко замечает: «Неужели вы думаете, что некем заменить Виктора *Пинхусовича* Штрума? Ведь так, если судить по вашей анкете, на самом деле звали вашего отца? Пинхус?» [12; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

В романе присутствует упоминание о настоящем имени отца Штрума, но не в разговоре сотрудников института. Перенос этой едва уловимой детали именно в данный контекст, намеренно совершенный Додиным, с одной стороны позволяет режиссеру акцентировать внимание зрителей на важнейшей для «Жизни и судьбы» теме антисемитизма, а с другой — является прямой отсылкой к биографии самого Гроссмана, отца которого от рождения звали не Семеном, а Соломоном. Эта аналогия между Виктором Павловичем (*Пинхусовичем*) Штрумом и Василием Семеновичем (*Соломоновичем*) Гроссманом — намек на очевидную автобиографичность главного героя. Примечательно, что в романе, почувствовав психологическое могущество над Штрумом, который, «сощурившись, точно ожидая удара по щеке, смотрел на человека в вышитой украинской рубаше и ждал» [2, с. 1250], Ковченко не считает нужным продолжать конфликт и успокаивает коллегу, а в постановке Додина, напротив, усиливает давление на оппонента и трижды громогласно задает свой издевательский вопрос о незаменимости ученого — сначала самому Штруму, затем стоящему рядом Савостьянову, а в третий раз — наиболее экспрессивно — всему залу, недвусмысленно уточняя: «...тем более, если Виктор Пинхусович Штрум не может работать без *Якова Моисеича* Ландесмана и *Анны Наумовны* Вайспапир!» [12; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

Еще одна мелкая, но отнюдь не случайная деталь упоминается в сцене знакомства Ковченко с Евгенией Николаевной. В тексте Гроссмана этот эпизод отсутствует, и герои друг с другом не встречаются, однако у Додина Ковченко выступает своего рода злым гением по отношению к Жене Шапошниковой. Начиная демонстративно описывать ее внешность, он вдруг замечает: «...*мраморно* белая кожа» [Там же; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

Этот эпитет — своеобразное «кодовое слово», прямая отсылка к биографии человека, составляющего в данный момент смысл жизни Жени Шапошниковой — комиссара Крымова. В романе Евгения Николаевна, посетившая Лубянку, признается сестре: «Сказать тебе, в чем главный

ужас? Этот следователь меня спросил: «Как же вы не знаете о троцкизме своего мужа, когда он сказал вам восторженные слова Троцкого о его статье: «*Мраморно*»? И уже когда я шла домой, вспомнила, что действительно Николай сказал мне: «Ты одна знаешь эти слова», и вдруг ночью меня поразило: когда Новиков был в Куйбышеве осенью, я ему об этом сказала. Мне показалось, что я схожу с ума, такой меня охватил ужас...» [2, с. 1342; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

Природа смеха в постановке. Есть и в романе Гроссмана места, при прочтении которых невольно хочется улыбнуться, но Додин привносит в свою постановку принципиально новые эпизоды, заставляющие публику рассмеяться.

Так, отсутствующая в романе сцена прощания с водителем (который помогает вернувшимся из эвакуации Штрумам перенести вещи в московскую квартиру) завершается тем, что Виктор Павлович дарит шоферу бутылку водки, и тот, растрогавшись, произносит, в сущности, весьма невеселую фразу, тем не менее неизменно вызывающую у публики смех: «Вот вы евреи, а хорошие люди!» [12]

Додинский Штрум, дискутируя с коллегами по институту об Эйнштейне, непринужденно моет ноги посреди сцены, а, узнав от Людмилы Николаевны об уличных поцелуях дочери, сначала недоуменно уточняет у жены: «В губы?» [Там же], а затем задает бесхитростный вопрос самой Наде: «С кем это ты там целуешься у магазина «Молоко»?» [Там же]

Неожиданно полна юмора сцена, в которой к Штруму с письмом против врачей приходят Ковченко, Савостьянов и Соколов. В данном случае режиссер намеренно поворачивает действие в сторону не гротеска, но преувеличения, не абсурда, но приближения к нему. От Гроссмана здесь остается «зерно сюжета» — клеветническое письмо, которое коллеги просят подписать Штрума — но обстоятельства, в которых Виктор Павлович встречается с ними, изменены: в романе он в назначенный час приходит в кабинет Шишакова — в спектакле действие происходит в квартире самого Штрума, причем Надя в этот день празднует именины.

Присутствие женщин в этом эпизоде не случайно. Так, знакомство гостей с дочерью Штрума происходит нарочито церемонно (Шишаков, Ковченко и Савостьянов демонстративно дарят имениннице мандарины, Соколов — конфету), а Евгения Николаевна и вовсе становится объектом иронии со стороны Ковченко. Осыпая ее весьма сомнительными комплиментами, он провоцирует следующий диалог:

«— Какая замечательная у вас сестра, Людмила Николаевна. Мраморно белая кожа, длинная шея, брови как подчеркнутые, чувственные ноздри... (смех в зале) ямочки...»

— Да я что вам, кабардинская кобыла что ли? (смех в зале)

— Вы лучше! (смех в зале)» [Там же]

Основываясь на краткомgrossмановском упоминании, что в семье Ковченко живет часто болеющий усыновленный мальчик-испанец, которого Касьян Терентьевич лично лечит, режиссер вкладывает в уста Штрума, восторгающегося отцовской чуткостью коллеги, небольшой застольный дифирамб. Однако ответ Ковченко, придуманный Додиным, неумолимо диссонирует с возвышенной похвалой, выдавая в нем скорее отчима-садиста, чем действительно заботливого отца: «Мой секрет — мочевые компрессы! И пить заставляю!» [Там же] Савостьянов моментально подхватывает окончание фразы и предлагает собравшимся выпить.

Впрочем, после подписания письма Штрумом зрителю будет уже не до смеха. Людмила Николаевна закроет лицо руками, Надя тихо заплачет, а Ковченко, доселе любезный и улыбочивый, снимет свою маску и, словно огорчившись, что и Штрум сломался («Самый непокладистый стал самым покладистым!» [Там же]), по-новому назовет коллегу, вошедшего в круг «своих», и вновь отошлет зрителей к додинской игре слов: предложит выпить за Наденьку, «дочь великого отца, истинного *русского советского патриота* Виктора *Павловича* Штрума!» [Там же; курсив наш, выделено нами — С. Б.]

Нетрудно заметить, что юмор в спектакле практически всегда приобретает форму скрытой злой насмешки — за исключением тех мест, когда он исходит от Штрума, в додинской интерпретации комичного по самой своей природе. В этом смысле показательно, что шутки остальных героев балансируют на грани антисемитизма и унижения человеческой натуры.

Интимные сцены. Еще один элемент, отсутствующий у Гроссмана и добавленный в сценическое повествование Додиным. В спектакле всего два эротических эпизода, чрезвычайно похожих друг на друга: сначала зрители становятся свидетелями интимной близости Евгении Николаевны и Новикова, затем — Людмилы Николаевны и Штрума. Но если в первом случае акт любви по сути своей *трагичен*, так как происходит между двумя несчастными людьми, неизбежно вынужденными расстаться, то во втором — носит ярко выраженный «*праздничный*» характер, сопутствующий ликованию мужчины, одержавшего (как ему кажется) важную жизненную победу и желающего разделить персональный триумф с любимой женщиной.

На первый взгляд немыслимое при постановке «Жизни и судьбы» **соединение юмористического и эротического слоев** происходит в эпизоде, когда вернувшаяся домой Надя застаёт обнаженных родителей, беспечно выпивающих в постели вино. Блаженная Людмила Николаевна сообщает ей: «Надя, нам звонил Сталин!» Ошеломленная дочь, видя состояние родителей и понимая, что ничего ужасного не случилось и даже напротив, радостно улыбается и спрашивает: «И что он вам сказал?» [Там же]

Смех публики в этом моменте спектакля звучит неизменно.

Обсценная лексика. Бранные слова используются режиссером там, где они могли быть произнесены с на-

ибольшей долей вероятности с точки зрения реалистичности повествования — в телефонном разговоре разъяренного Толбухина с Новиковым во время задержки войск последним, в сцене задержания Новикова сотрудниками Особого отдела и при изображении повседневной жизни советского лагеря.

С какой целью Додин обращается к этой лексике, трудно ответить однозначно. Возможно — для придания сценическому действию жесткости. Возможно — для формирования образов отдельных героев и их взаимоотношений с окружающими людьми (к мату в своей речи прибегают военачальник, сотрудник государственной безопасности и заключенный — каждый из них обладает властью над тем, кого оскорбляет). Возможно — для эпатирования публики, целесообразность которого не вполне ясна.

Итак, нами рассмотрены наиболее значимые идейно-художественные особенности спектакля «Жизнь и судьба». Мы выяснили, что Лев Додин использовал в своей постановке подчеркнуто скупое, но функциональное оформление сценического пространства, смелый музыкальный ряд, специфические композиционные решения, новые акценты в характерах героев, а также игру слов, юмористические и эротические эпизоды и обсценную лексику. Одна часть этих элементов служит для создания атмосферы спектакля (волейбол как отсылка к мирному прошлому), другая — для передачи определенных авторских идей («микшерный монтаж» как формальное выражение всеобщей взаимосвязи жизни и судеб), третья — решает обе задачи (исполняемая заключенными противоположных лагерей «Serenade» не только создает «тоскливое» настроение, но и намекает на глубинное сходство двух тоталитарных систем).

При этом, как мы установили выше, одни детали, приемы и подробности сюжета, имеющиеся у Гроссмана, Додин удалил (почти все батальные сцены, линии Марьи Соколовой, Березкина, Софьи Левинтон и т. д.), другие — перенес на сцену согласно букве романа (образ Анны Семеновны), третьи — изменил (композиция, способ монтажа эпизодов), четвертые — придумал (оригинальное музыкальное оформление, юмористические и эротические сцены и т. д.).

На вопрос о правомочности столь вольного подхода к сценическому воплощению романа мы склонны дать положительный ответ, так как, на наш взгляд, именно свободная авторская воля интерпретатора определяет художественную ценность и своеобразие спектакля.

Суммируя сказанное, мы можем констатировать, что рассмотренные особенности театральной постановки романа «Жизнь и судьба» в совокупности демонстрируют как оригинальность авторского мышления режиссера, так и значительный художественный потенциал произведения, способного приобретать принципиально новое звучание в зависимости от того, кем и как оно интерпретируется, и какие задачи ставятся при его воплощении в другом роде искусства.

Литература:

1. Герусова, Е. Жизненная вещь // Коммерсант. — 2007. № 49.
2. Гроссман, В. С. Жизнь и судьба // За правое дело. Жизнь и судьба: диалогия. — М: Астрель, 2012. — 1518 с.
3. Дмитриевская, М. Судьба или жизнь? // Час Пик. — 30. 03. 2007.
4. Дьякова, Е. «Проверочки» на всех дорогах // Новая газета. — 2007. № 22.
5. Егошина, О. Чем будем воскресать? // Новые известия. — 29.03.2007.
6. Исмаилова, Н. Второе явление Гроссмана // Культура. — 2007. № 11.
7. Матвиенко, К. Мир как лагерь уничтожения // Российская газета. — 2007. № 4326.
8. Песочинский, Н. Проза судьбы // Независимая газета. — 2007. № 062.
9. Ситковский, Г. Он Шуберта наворачивал // Газета. — 2007. № 54.
10. Токарева, М. Живите вечно // Московские новости. — 30.03.2007.
11. Шкуренок, Н. Лев Додин: жизнь и спектакль // Огонек. — 2007. № 12.
12. Жизнь и судьба. Телевизионная версия спектакля [Видеозапись]/реж. Лев Додин; в ролях: С. Курышев, Т. Шестакова, Е. Соломонова, И. Черневич; АМДТ — Театр Европы. — СПб: ГТРК «Культура», 2009. — Премьера спектакля состоялась в 2007 г.
13. Сквозное действие. Выпуск «Постскрипtum» [Видеозапись]/авт. Анатолий Смелянский; АБ-ТВ. — М: ГТРК «Культура», 2008.

Специфика функционирования евангельского текста в дилогии С. Лукьяненко

«Искатели неба»

Наумова Светлана Сергеевна, студент

Научный руководитель Бреева Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, доцент;
Казанский (Приволжский) федеральный университет

В настоящее время жанровый формат альтернативной истории пользуется особой популярностью, он активно реализуется в кинематографе, телевидении, компьютерных играх и в литературе. При этом специфика современной жанровой ситуации такова, что альтернативная история не столько формирует хотя бы относительно устойчивый жанровый канон, сколько превращается в одну из наиболее частотно употребляемых жанровых стратегий, позволяющих реализовать самый широкий спектр авторских концепций. Одной из них является религиозный дискурс, заявляющий о себе в дилогии Сергея Лукьяненко «Искатели неба», которая включает романы «Холодные берега» и «Близится утро».

На первый взгляд, эпоха, изображенная в дилогии, не дает нам точных временных координат. В ней в различной степени показаны черты как средневековья, так и XIX и XX веков. Вместе с тем в романе дается единственная абсолютная точка отсчета — факт пришествия Искупителя два тысячелетия назад, которая показывает, что событийная канва развивается во время, аналогичное нашему. Лукьяненко создает мир, одновременно похожий и непохожий на наш, там существует Единая Европейская держава, берущая свое начало из Римской Империи и переключаясь с современным Евросоюзом, Руссийское Ханство, в свое время основанное ханом Мамаем, и одновременно обыгрывающем евразийскую концепцию природы России, Китай, находящийся на передовых пла-

нерной инженерии. Архаизация мира касается, прежде всего, технических устройств, демонстрируя один из вариантов стимпанка: нет самолетов, ракет, есть только планеры, нет промышленности — есть ремесленники, ручной труд, повозки, паровые машины.

Специфической приметой жанровой стратегии альтернативной истории становится изменение традиционного исторического нарратива, ход которого преломляется в определенный момент, именуемый точкой бифуркации. В дилогии Лукьяненко точка бифуркации приходится на грань эр: младенец Иисус погиб из-за нерасторопности Иосифа во время избияния младенцев царем Иродом. Господь разгневался на людей, когда увидел, что лишился своего Сына, но, смирившись позднее с утратой, он дал людям второй шанс и выбрал себе Пасынка — оставшегося в живых ребенка — наделил Его Словом и обещал сделать для своего Пасынка всё, что сделал бы для Сына. Слово — это доступ в «другой» мир, Холод. На Слово можно взять что угодно, кроме живых существ, достаточно лишь дотронуться до предмета и произнести Слово. В этом пространстве нет времени — так, например, часы, помещенные в Холод, не будут идти, еда не будет портиться. Истинное Слово, которому подвластно было всё, было лишь у Искупителя. Он поделился с людьми Словом, и каждый ученик Искупителя получил доступ к Холоду, однако, владеец Слова мог брать из Холода лишь те вещи, которые поместил туда сам. Слово также получало

распространение через помощницу Искупителя — Сестру Марию (по всей видимости, альтернативный вариант Марии Магдалины), которую впоследствии стали почитать наравне с самим Искупителем и считать Названной Дочерью Божьей. При помощи Слова Искупитель стал править Римской империей. Используя императорскую власть, он хотел направить людей к свету. Однако попытки оказались безуспешны, так как люди были алчны и полны гордыни. В отчаянии Искупитель хотел хотя бы избавить людей от войны и убийств, и забрал на своё Слово все железо и руду, о расположении которых он знал, после чего привязал себя веревками к столбу и взял этот столб с собой в Холод.

Иными словами, евангельский текст представлен в романе в двух вариантах: с одной стороны, в виде альтернативной версии канонической истории Иисуса Христа, с другой, посредством темы Второго Пришествия. Первый вариант характеризуется четко выраженной деконструкцией. Как уже упоминалось ранее, в мире диалогии младенец Иисус погибает, на место истинного Сына Божьего приходит названный сын, обычный человек, которого впоследствии стали называть Искупителем. Соответственно, образ Богочеловека уступает место образу человекобога. Столько же отчетливо деконструкция обнаруживает себя и в отношении обыгрывания Пятидесятницы. Вместо огненных языков, снисшедших на апостолов и давших им возможность проповедовать Слово Божье, в романе появляется Слово, отличительной приметой которого становится Холод. Трансформируются и десять заповедей: Искупитель не считал грехом убийства, главное, чтобы убитых было не больше дюжины: «Даже дюжину кто положит, все равно предо мной чист, если чистосердечно раскается».

Деконструкция евангельского текста позволяет Лукьяненко сакцентировать внимание на незавершенности преобразования мира. Искупитель нёс благодать в мир, но попытки его оказались безуспешны, и завершил он свой путь на Столбе, который представлен как аналог Креста. Все это касается и образа Церкви, представленной в диалогии, внешним аналогиям с христианской религией (ношение столбика на груди вместо креста, относительно схожая структура Церкви, богослужения) не по силам затмить очевидного: религия, в которой поклоняются Искупителю и Сестре, нет самого основного — нет Неба. Религия диалогии содержит в себе так же веру в Единого Бога, но ему не поклоняются, а всего лишь верят в его существование. В этой религии нет Рая и искупления грехов, к коим должны стремиться праведники, нет веры в загробную жизнь, здесь сам мир, человек, вера во спасение понимаются гораздо приземленнее, не так как в Христианстве, где под спасением подразумевается изменение мира к лучшему, преодоление зла, корысти, болезней, смерти. Сходства и, в большей части, различия можно так же пронаблюдать в церковной иерархии, показанной в диалогии. Церковь, которая является государственной религией Единой Державы, почитает Искупи-

теля как пасынка Божьего. В структуре Церкви можно найти множество общих черт с Римско-Католической Церковью, но присутствуют так и отличия. Так, например, идеи Фомы Аквинского, которого в нашем мире признали как Учителя церкви, в Державе считают ересью. Единая Церковь содержит в себе два течения: церковь Искупителя и церковь Сестры. Искупителя молят о богатстве и процветании, Сестру же — о прибавлении в семействе, о семейном благополучии.

Таким образом, мир диалогии так и не получил искупление грехов, как следствие этого в диалогии вводится одна из устойчивых тем современного религиозного дискурса, связанная с идеей обязательности индивидуально-личностного проживания евангельского текста, выступающего единственной формой осуществления сакральности. В итоге это становится внутренним обоснованием появления темы Второго Пришествия, в евангельском тексте становящейся окончательным разрешением трагедии человеческого существования, перехода на новый уровень бытия; конец мира предвещает начало нового. В Евангелии от Матфея говорится, что Второе пришествие будет нести радость для христиан и угрозу для нехристиан, так как Христос будет судить мир. После Страшного Суда наступит вечность, в которой христиане будут находиться в благодатном общении с Христом, а неверные будут подвержены мукам. У Лукьяненко же Второе пришествие знаменует собой не воскрешение первого Искупителя, а приход нового. Конец мира предвещает начало нового Мира. Известно, что смерть Христа в Евангельской истории несет в себе искупление грехов человечества.

В диалогии Лукьяненко Искупитель не справился с этой задачей, поэтому и отправил себя на столбе, со всем железом на Слово, в Холод, чтобы предотвратить грядущие войны. Эта несостоятельность Искупителя в плане искупления человеческих грехов и являет собой мотив активной незавершенности в диалогии Лукьяненко. Использование мотива Библейского Слова влечет за собой появление мотива творения. Слову приписывают значение первосозидания, т.к. изначально Словом владел Искупитель. Теперь, благодаря тому, что многие владеют Словом, в процесс творения вовлечены все.

При выстраивании хода евангельской истории, решается судьба человечества (Страшный Суд), у Лукьяненко же апокалиптический сюжет предстает в измененном виде: идеи Второго Пришествия актуальны не только для мира, человечества, но и для самого Искупителя. Авантюрный сюжет диалогии строится на том, что принц Маркус случайно становится обладателем Изначального Слова, того самого, которым владел Искупитель, Слова, которому подвластно всё, что хранится в Холоде. У него появляются последователи (апостолы), в числе которых главный герой, вор Ильмар, волей случая оказавшийся рядом с этим мальчиком. Встреча с Маркусом ни для кого не проходит бесследно, окружающие его люди начинают размышлять, не Искупитель ли он, который по преданиям должен явиться и изменить мир.

Ильмар и Маркус совершают путь, который должен решить судьбу нового Искупителя и преобразить мир при помощи Изначального Слова.

В дилогии антагонистом Искупителя является Искушитель, имя которого говорит само за себя: «Искушитель в мир принес Слово, давшее великую власть над любыми вещами, а Искушитель захочет над живыми душами властвовать» [1, с. 5]. Концепция Маркуса-Искупителя характеризуется тем, что он сам, как и его апостолы, постоянно задаются вопросом — кто они на самом деле, апостолы ли, или просто люди, так же имеет значение мотив «проживания» своей роли, постепенного осознания себя как апостолов-последователей. Однако все размышления подобного рода не столько создают ситуацию выбора, сколько формируют только две линии поведения, обе из которых предписаны существующим текстом и характеризуются изначальной заданностью. Единственным исключением становится вор Ильмар, все действия которого с самого начала и до конца оказываются результатом свободного выбора, причем его основу составляет как правило милосердие и сострадание. Эта ситуация достраивается появлением вещих снов, в которых появляется Искушитель, жаждущий освобождения. Именно Ильмар, а не Маркус, становится настоящим вторым Искупителем, ведь именно он понял суть Искупителя: не в правлении, не в железе и богатстве главное, а в помощи людям, наставлении их на истинный путь.

В самой дилогии присутствуют доказательства тому, что Ильмар — Искушитель, а Маркус выступает в роли Искупителя. Во второй главе «Близится утро» есть следующие строки: «...прежде должен прийти в мир ложный мессия, тот, что лишь выдавать себя станет за настоящего. А делать все наоборот.».. «Как Искушитель был сыном простых людей, так антипод его, Искушитель, — дитем знатных родителей», «И прославится он чудесами и добрыми делами, и победит, и станет властвовать во всем мире, и наступит на земле произвол и беззаконие, пока не придет истинный Искушитель.».. [2, с. 5], а в четвертой главе строки — «Все толкователи святых текстов сходятся на том, что Искушитель как раз таки и будет производить впечатление человека хорошего и доброго! При этом сильного духом, умеющего людьми управлять и к нужной ему цели подводить» [2, с. 13], что и подтверждает концепцию Марка-Искупителя и Ильмара-Искупителя. Ильмар явил себя после Маркуса, Маркус — сын богатых и знатных родителей, умеющий управлять людьми для достижения своих целей. Ильмар часто обращается к небу, а небо в дилогии отождествляется с Богом, соответственно, можно сказать, что Ильмар общается с Богом. Следует вспомнить момент встречи Ильмара на постоялом дворе с таинственным незнакомцем, чьего лица не видно, а по речи сложно определить, из какой страны он. Собеседник искушает Ильмара, предлагая ему быть не просто спутником Маркуса, а его наставником в управлении Державой, демонстрировать силу, то есть, практически подбивает к желанию стать правителями мира. Ильмар не поддался

искушению, он знал, что истинной вере не нужны доказательства, и применение силы, могущества, разделение богатств между людьми не поможет воцарению справедливости и благоденствия в мире, а лишь еще больше отсрочит наступление этих времен.

В своих снах Ильмар видел Искупителя в Холоде на столбе, он общался с ним, и именно сны помогли ему понять истинную роль Маркуса. Ильмар оказывается способен понимать Другого, видеть в нем истину, он не воспринимает окружающий мир как идеальный, тем более тогда, когда Маркус вернул всё железо, находившееся на Слове. Для того, чтобы быть Искупителем, не нужно Слово, нужно лишь осознание истинного предназначения Искупителя, что и знал Ильмар. В дилогии ряд религиозных реминисценций указывает на то, что Ильмар Искушитель, даже не в том значении, что присутствует в мире дилогии, а в значении нашего мира, где Ильмар, возможно, будет Спасителем, интерпретацией образа Христа. Так, доказательствами тому могут служить и вышеупомянутое искушение, и своеобразное крещение Ильмара в пещерах на пути в Османскую Империю: «Вода была словно мыльная, едва я провел ладонью по телу, как почувствовал отходящую, мутным облаком рассыпающуюся грязь», — мотив очищения как физического, так и духовного. Местоположение самого озера дает и временную аллюзию на первых христиан, которые проповедовали в пещерах, что придает этому эпизоду значение начала духовного пути. Дилогия заканчивается выходом Ильмара к озеру, на котором вымывали свои сети два рыболова. Это уже практически прямая отсылка к сюжету из жизни Христа, который, крестившись и не поддавшись искушению дьявола, обретает первых своих последователей (Петра и Андрея) на берегу Генисаретского озера.

Как уже говорилось, дилогия — пример жанра альтернативной истории. Обычно, писатель обращается к этому жанру из-за недовольства окружающей действительностью, и в романе Лукьяненко вопрос, затрагивающий характеристику действительности, ставится, можно сказать из двух реальностей: из мира дилогии и со стороны самого автора. Со стороны автора — это факт самого обращения к этому жанру, вопрос из мира дилогии звучит в тексте второй части, один из героев, Антуан, задается вопросом: «Если бы Сын Божий остался с людьми, все могло бы быть по-другому?».. Таким образом, даже сами герои пытаются смоделировать возможную реальность, где Сын Божий остался бы жив. Привнесение в мир дилогии образа Христа-Спасителя подразумевает, что развитие описываемого мира теперь пойдет в русле знакомой нам истории, и заставляет задуматься — а лучше ли она мира, в основе которого — концепция о совершившем ошибку Искушителе. Итак, проявление в сюжете мифологического образа оказывается необходимым ходом для создания эффекта присутствия нынешнего мира как альтернативной реальности миру дилогии и для возможности реализации диалога между двумя реальностями: вымышленной и нашей.

Литература:

1. Лукьяненко, С. Холодные берега. [Электронный ресурс]//URL: <http://www.rulit.net/books/holodnye-berega-dalekie-berega-read-162788-1.html> (Дата последнего обращения: 25.05.2014)
2. Лукьяненко, С. Близится утро. [Электронный ресурс]//URL: <http://www.rulit.net/books/blizitsya-utro-litres-read-162785-1.html> (Дата последнего обращения: 25.05.2014)
3. Шилина, Е. В. Сказочное и мифологическое в творчестве С. Лукьяненко. [Электронный ресурс]//URL: <http://www.s3000.narod.ru/krot2007063002.htm> (Дата последнего обращения: 30.04.2014)
4. Федорчук, Е. И. Все могло бы быть по-другому. [Электронный ресурс]//URL: <http://www.katlyric.narod.ru/review2.htm> (Дата последнего обращения: 30.04.2014)
5. Евангелие от Матфея. [Электронный ресурс]//URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf> (Дата последнего обращения: 23.05.2014)

Проблема личной самоидентификации в пьесе Е. В. Гришковца «Как я съел собаку»

Карбивничая Мария Геннадьевна, студент

Научный руководитель: Бреева Татьяна Николаевна, доктор филологических наук

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Проблема личной самоидентификации является магистральной для творчества Евгения Гришковца и заявляет о себе практически повсеместно: в прозе, лирике, драматургии, как следствие, и в кинематографе. Данная проблема находит разные формы выражения, в данной статье рассматривается характер её решения в драматургическом пласте творчества писателя на примере самой ранней монодрамы «Как я съел собаку» (1998).

По замечанию А. Ю. Мещанского, в драматургии Е. Гришковца «в центре театрального акта — сценическое alter ego драматурга, которое стремится «до доньшка» раскрыть себя, свой внутренний мир, в каком-то смысле исповедаться перед зрителем. О. Журчева также акцентирует внимание на том, что в его творчестве «проблема экзистенциального разграничения «я» и «не я», «я» сейчас и «я» завтра, «я» такой и «я» другой становится единственной. Все это эгоцентричное мерцание призвано уловить неуловимое «я» и тем самым достичь полноты бытия» [5227]. Значимость проблемы в пьесе «Как я съел собаку» подчеркивается её прямым авторским проговариванием через оппозицию «Я — не Я»/«Я — Я другой» и реализуется в тексте монопьесы как на внешнем, так и на внутреннем уровнях. На сюжетном уровне автор пьесы предпринимает попытку рассмотреть исследуемую проблему через актуализацию и последующую трансформацию традиционных рефлексивных моделей осознания и оценки себя. Среди них можно выделить: а) попытку идентификации себя через рассмотрение, оценку определённого жизненного события в жизни героя; б) попытку осознания и оценки себя в прошлом; настоящем; в) попытку личной идентификации через мотив возвращения. Каждая модель, в конечном итоге, терпит крах, становится нежизнеспособной, лишённой практической пользы.

Рассмотрим первую традиционную рефлексивную модель идентификации собственного «Я» через определённое событие. В самом заглавии пьесы «Как я съел собаку» автор начинает игру с автоматизмом читательских ожиданий. Провокативность названия заключается в том, что оно как бы обещает изложение определённого события, к которому движется всё повествование, а именно, к ситуации, как однажды герой рассказа съел собаку. Однако, рассматривая текст пьесы, сталкиваемся с парадоксом: события в пьесе так и не происходит, а ситуация поедания собаки оказывается рядовой на уровне с теми эпизодами жизни героя, которые описывает рассказчик.

Кроме того, ни развития действия, ни кульминации, ни развязки, как структурно важных элементов внешней событийности, в монопьесе мы так же не наблюдаем. Композиционно перед нами ряд эпизодов, не связанных единой фабулой, связь между ними осуществляется с помощью определённых внутренних ассоциаций автора, хронологически обусловленная связь между частями наличествует только в начале и конце повествования (начало службы на флоте, конец службы на флоте). Итак, событие, заявленное в названии, в самом тексте редуцируется, превращаясь в минус-приём. Вследствие этого попытка идентифицировать «Я» в рамках данной традиционной модели оказывается заявленной, но невыполнимой.

Следующей рефлексивной моделью становится попытка идентификации «Я» при помощи введения ретроспекции. Традиционно герой через анализ своего прошлого (своего поведения в различных ситуациях, своих поступков и т.д.) приходит к более или менее конкретному, целостному представлению о себе. Е. Гришковец с помощью данной модели выстраивает оппозицию «Я — Я другой», при этом, «Я» должно соответствовать плану настоящего героя, а «Я другой» — его прошлому, что уже

намечает наличие конфликта, который, как мы отмечали, автор декларирует в самом начале произведения: *«Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле — он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: «Я подумал... или я, там, сказал»... И я все подробно помню, что он делал, как он жил, как думал, помню, почему он делал то или другое, ну, там, хорошее или, чаще, нехорошее... Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле — для всех, кто меня знает и знал, — это был я, но на самом деле тот «я», который сейчас это рассказывает, — это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться... Короче, мне пришлось, или довелось, служить три года на тихоокеанском флоте... Вот какой был человек».* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — В данном фрагменте появляется попытка идентифицировать себя через несуществующее «Я» — *«...его уже не существует...»*.

При этом, реконструируемый образ, *«...которого теперь уже нет...»*, тоже оказывается нецелостным. Дело в том, что «Я другой» в плане прошлого дробится на много частей, и бинарная структура «Я — Я другой» превращается в дробную, многослойную «Я — Я другие». Нарушение представлений о целостности собственного «Я» проявляется по-разному.

Во-первых, вместо двух временных планов, прошлого и настоящего, в пьесе возникает три («дофлотское прошлое», «флотское прошлое», и настоящее), причём каждый временной план предполагает свою ипостась «Я другого» и своё, ещё более глубокое внутреннее дробление. Наиболее показательным будет эпизод, который заявляет о себе ещё в названии пьесы — поедание собаки, пойманной и искусно приготовленной корейцем Колей И: *«Я ел, ел, думал, понимал, что внутри меня, в желудке, уже находится кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля подманил его, и виляло хвостом... Ел, пытался ощутить бунт в себе, а мне... было вкусно. Коля вкусно приготовил. Я думал, до последнего, что не смогу есть, а смог. И с аппетитом. А раньше не смог бы... Раньше... То есть один человек думал, другой — ел. Тот, который ел, был более... современным..., то есть лучше совпадал со временем. Тем временем — флотским. Моим флотским временем. А теперь бы я не смог бы есть собаку. Точнее, не мог бы ночью, на камбузе, с Колей И, узбеком-коком, на большом противолодочном корабле... Большие не смог бы... наверное...».* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] В данном примере одновременно представлены три временные ипостаси «Я» героя: *«Я думал, до последнего, что не смогу есть, а смог <...> А раньше не смог бы... Раньше... <...> А те-*

перь бы я не смог бы есть собаку...»; кроме того отмечается внутреннее дробление «Я» героя, принадлежащего к «флотскому прошлому»: *«Я думал, до последнего, что не смогу есть, а смог», «То есть один человек думал, другой — ел».*

Внутреннее дробление «Я других» плана прошлого можно отметить и на других примерах. В основном, конфликт в данных случаях выстраивается на разного рода несоответствиях:

— Несоответствию собственной воли и мыслей с собственными же действиями, как в вышеприведённом выше примере, так и в следующем: *«И ведь ты все выучил, и уроки сделаны, и, в общем, бояться нечего. Но... Эти три окна... И в голове проскакивают разные варианты того, как этого можно избежать, и мысли о том, как было бы здорово, если бы..., или о том, что пациенты из 48-й школы рассказывали, как они... Но ты идешь... Ужас...», или: «Я оглядывался, рыдал и клялся, что всем напишу, всех люблю и жить не смогу без них. И это было в тот момент — правда!» ... «Никому не написал. Никого не повстречал..., даже случайно... И слава Богу!»;* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

— Несоответствию собственных действий (или отсутствия действий) и последующих ощущений: *«Я отлично могу понять офицеров. Они каждое утро выходили и видели нас, стоящих в строю. И было видно, что они хотели бы видеть нечто другое, а тут мы, в смысле конкретные такие, а еще узбеки, таджики, киргизы, ну, в общем, мы. Они, офицеры, когда поступали в училища, наверное, думали: командир на мостике — и такой гул, флаг и гюйс поднять — и все так торжественно, и флаги, и чайки, и эге-гей ээ... э! А тут мы, вот такие... И с этим ничего не поделаешь.*

И мне становилось стыдно за то, что я вот такой, а не другой, и понимал, что виноват, причем во всем...»; [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

— Несоответствие реальности ощущениям *«Представьте себе — вы проснулись однажды утром, а вы — гусар. То есть настоящий гусар «...» Но при этом вы очень удивлены всему этому. Так как только что проснулись, а тут такие дела «...» И вот так, все три года, я почти каждое утро думал, и чем дольше служил, тем сильнее думал: «Я матрос! Настоящий! Такой как в кино, и даже еще более настоящий. Просто, матрос на корабле, вот такой...»*

Этого не может быть! Это невозможно!» [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] и т. д.

Нарушение представлений о целостности собственного «Я» обнаруживается и в плане настоящего. Решается оно так же, как и в плане прошлого, по-разному. В основном, это какая-либо «общая ситуация», близкая не только герою-рассказчику, но и читателям/зрителям. Так, повествование начинается со своеобразной авторской прелюдии: *«Бывают такие моменты в жизни*

ну, например, приходишь домой чуть позднее, чем обещал, в смысле — обещал прийти в девять, а пришел в одиннадцать» [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>], здесь проявляется несоответствие личных намерений и планов своим действиям;

— «...не позвонил, не предупредил, ну вот, заходишь, начинаешь извиняться, ну, мол... А тебе говорят: «О, да ты еще и выпил, да ты пьян». А ты не пил, то есть вообще! И говоришь: «Да нет, мамочка (или кто-нибудь другой), Бог с тобой, я не пил...» — и тому подобное. И вдруг ловишь себя на мысли, четко понимаешь, что ведешь себя как пьяный, то есть, чем больше ты оправдываешься, чем больше возмущаешься — тем больше ты похож на пьяного, причем ты уже и это понимаешь, но все равно поделаться ничего нельзя. «Ну, признайся, что выпил, да и иди спать, чего надрываться-то», — говорят. «Да не пил я, не пил...» — сквозь зубы процедишь, махнешь рукой и пойдешь, действительно, спать, а чего еще делать-то. И обижаться не на кого, потому что точно, как пьяный...» [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] В данном примере оппозиция «Я — Я другой» прослеживается через несоответствие реального положения вещей и их рецепции, «Я» — не только «Я», воспринимающий себя, но и «Я», воспринимаемый окружающими.

Итак, попытка выстроить и реконструировать классическую рефлексивную модель личной идентификации сталкивается с невозможностью оценить собственное «Я» как целостное. «Я другой» в плане прошлого дробится, приобретая разные ипостаси, из-за чего появляется отрицание целостности и гомогенности собственной личности. Следствием всего этого так же становится слом очередной рефлексивной модели.

Выстраивание третьей рефлексивной модели опирается на смысловой потенциал мотива возвращения. При всей разнообразности смыслового ассоциативного поля в литературе второй половины XX века, по замечанию Т.Л. Рыбальченко, активизируется смысловой план, связанный с «...новым обретением сакрального центра после его вынужденной или намеренной утраты» [3, <http://cyberleninka.ru/article/n/situatsiya-vozvrascheniya-v-syuzhetah-russkoy-realisticheskoy-prozy-1950-1990-h-gg>]. Мотив возвращения, связывающийся с возвратом к самому себе, базирующийся на рефлексии героя, характерен, например, для творчества М. Шолохова («Тихий Дон»), где происходит возврат героя к «себе прежнему», к своему этическому ядру.

Похожая модель транслируется и в пьесе «Как я съел собаку», результатом чего становится очередное обнажение центральной проблемы монодрамы. Ситуация «хотения домой» приобретает для героя значение важнейшей мечты и цели ещё на флоте: «И все время в голове звучало: «Хочу домой, хочу домой...». Попытка же возвращения «Домой» (к себе) сталкивается с утратой прежнего

сакрального центра: «Я помню, как переночевал первую ночь дома... Просто спал крепко, проснулся рано. Три года думал, как буду ночевать дома и что буду спать, спать... А проснулся в шесть утра. Я проснулся в своей комнате... и думал: «А как дальше?... Вот я дома..., а хочу домой..., а где дом?... Стоп! Где дом? А дома нету!» Моя комната, конечно, осталась. Мама в ней все сохранила точно так же, как было. Все разложено, как в доме-музее. Но это не дом... В смысле, желание ДОМОЙ было таким сильным, что переросло конкретный дом и я не помещался в нем, как не влез ни в одни дофлотские брюки. Но было в этом и что-то еще... ужасное... Дома не было...! меня не было...!». — [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] Так, утрата «Дома» по возвращении, приравнивается к утрате себя. Данная ситуация отсылает нас к пьесе Е. Гришковца «Дом», где желание и попытка обретения «дома» становится принципиальным для главного героя и приобретает значение поиска смысла жизни, попытки обретения гармоничного и целостного «Я».

Таким образом, происходит слом третьей рефлексивной модели, в результате чего так же констатируется вариативность ипостасей собственного «Я».

Если на уровне сюжета, времени и пространства происходит слом традиционных моделей личной идентификации, обнаруживается и констатируется отсутствие целостности существования «Я» и его гомогенности, то решение данная проблема находит на уровне субъектной организации, особенностях номинативной сферы языка.

Утверждение нецелостности, дробности, но, при этом, синхронности существования разных ипостасей собственного «Я» решается на уровне языка рассказчика. В тексте пьесы отсутствует единая номинация себя, так сказать, «Я» может быть названо по-разному в зависимости от того, о чём идёт речь.

Это может быть местоимение «я»: «...И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: «Я подумал... или я, там, сказал...», «Я не могу смотреть, как ведут в школу 1 сентября первоклассников» [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] и т.д.

Возможно употребление местоимения «мы», в значении себя, относящегося к русскому флоту: «Мы были не против. Мы вообще не были... против. Нам нужно было одеться очень быстро, чтобы защитить Родину, — мы одевались», «Потом, когда мы попали на корабль, стало проще». [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

Нередко употребляются обобщённо-личные предложения, с формой выражения главного члена во 2 лице, единственном числе или местоимение «ты»: «Бывают такие моменты, когда, например, чистишь зубы перед зеркалом, не торопишься или моешься в ванне или под душем, тоже не торопишься — все хорошо». [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

Те же обобщённые предложения со сказуемым во 2 лице множественного числа или местоимением «вы»: *«Или что-то вас мучает, кто-то обидел, да обидел сильно, и вы так лежите, ночью, пытаетесь уснуть и так точно представляете себе, как завтра вы обидчику все скажете. И вы уже говорите, а он — отвечает, а у вас так ловко получается ему вернуть нужное, точное слово и...»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>], или вовсе 3-го лица и называния имя 3-го лица: *«...Нарядная мама ведет чистенького, в новом костюмчике, еще не школьника, еще... маленького такого мальчика. Тот не вихляется, он несет букет срезанных бабушкой на даче цветов, которая еще вчера плакала, дескать, вот как время бежит, вот наш, ну, я не знаю, Сашенька уже и в школу... А он идет с этими цветами, глаза без выражения, и чего-то там себе соображает...»*. [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

При всём этом, разнообразная личная номинация может гибко сочетаться в одном абзаце, или двух соседствующих абзацах с единым смысловым наполнением: *«Это я говорю для того, чтобы было понятно, что я сам не понимаю причины, почему я это все буду сейчас рассказывать; кажется, что причин много, а как только называешь одну из них, так тут же и понимаешь, что это не та причина, или она не основная, или вообще... То есть будем считать, что все, что я рассказываю...»*; *«...Бог с тобой, я не пил...»* — и тому подобное. *И вдруг ловишь себя на мысли, четко понимаешь, что ведешь себя как пьяный...»*; *«Но при этом вы очень удивлены всему этому. Так как только что проснулись, а тут такие дела... И вот так, все три года, я почти каждое утро думал, и чем дольше служил, тем сильнее думал: «Я матрос! Настоящий»*; *«... А тут мы, вот такие... И с этим ничего не поделаешь. И мне становилось стыдно...»*. [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

Такая организация номинативной сферы языка рассказчика позволяет при невозможности рассмотрения целостного, гомогенного «Я», наметить возможность одномоментного сосуществования всех ипостасей «Я» героя. Реализацией этого механизма становится субъектная сфера монодрамы Е. Гришкова, выражающаяся в синкретизме таких субъектных уровней, как «автор», «герой» и «рассказчик». Рассматривая субъектную сферу его пьес, О.С. Наумова раскрывает наличие следующей формулы её реализации: «Особенность коммуникации между ролями «автор», «герой» и «рассказчик» в драматургии Е. Гришкова является тенденцией синкретизма современного искусства. Биографический автор произведения, рассказчик и персонаж у Е. Гришкова оказываются максимально приближены друг к другу: пространством и временем существования автора на сцене является высказывание героя, посредником между автором и читателем/зрителем выступает рассказчик, который является драматизированным бытием автора,

а в момент высказывания происходит одновременное слияние и разъединение автора и героя» [2, с. 15].

Рассмотрим синкретизм намеченных субъектов и проследим, как в тексте монодрамы локализуются «автор», «герой», «рассказчик», как и на каких уровнях они взаимодействуют. Традиционно, в драме зоной локализации автора является ремарка, героев — сюжетные составляющие и речевые акты пьесы. Локализация рассказчика, как категории не драматической, обычно сосредоточена в высказывании, связанном с повествованием по поводу героя. В пьесе Е. Гришкова мы не встретимся с однозначной локацией «автора», «героя» и «рассказчика», субъекты постоянно выходят за свои рамки, пересекаются, расходятся и снова связываются, в результате чего создаются синкретичные субъектные модели, позволяющие выстроить концепцию авторского «я».

Итак, самой наглядной и изобилующей синкретизацией частью текста становится авторская ремарка. О.С. Наумова отмечает: «Точкой взаимодействия автора и героя у Е. Гришкова становится ремарка — самостоятельный художественный элемент единой драматургической системы, символический и смыслообразующий. В ремарке автором подчеркивается инаковость героя, который отстраняется от автора, и одновременно сливается с ним, поскольку опыт героя — это общечеловеческий опыт, а автор — это, прежде всего, человек» [2, с. 16]. Так, присутствие автора в ремарке имеет место всегда, так как это оправдывается её природой, но и проникновения в неё таких субъектных форм как рассказчик и, даже, герой, на примере данной пьесы очевидны. Разберём эту особенность на начальных ремарках, особенно важных в определении отношений между автором, героем и рассказчиком (характеристика действующего лица, инструкция рассказчику, декорации).

«Действующие лица: Рассказчик...» — действующими лицами априори называют героев драматического произведения, здесь же это рассказчик. Естественно, что подобное столкновение «героя» и «рассказчика» обусловлено вмешательством «автора». Таким образом, автор, герой и рассказчик с самого начала сосредотачиваются в одном текстовом пространстве, что уже является примером синкретизма.

Следующая ремарка: *«Рассказчик — молодой человек лет тридцати-сорока, одет в морскую форму, чаще держит бескозырку в руках, иногда надевает ее на голову»*. Поделим её на две части: *«Рассказчик — молодой человек лет тридцати-сорока...»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — данная характеристика содержит в себе оксюморон, позволяющий отметить сосуществование хронологически несовместимых рассказчика и героя в пространстве сцены (герой существует в высказывании рассказчика). Вторая часть углубляет слияние: *«...одет в морскую форму, чаще держит бескозырку в руках, иногда надевает ее на голову»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — посредством автора сое-

диняются образ героя и инструкция рассказчику. Следует отметить, что в отношении «инструкций» автор выступает не только как создатель текста и единица субъектной сферы произведения, но и как сценарист-режиссёр, что расширяет спектр полномочий автора относительно рассказчика и героя, углубляет его значимость и присутствие в тексте пьесы, как субъекта.

Далее, важная ремарка, дающая возможность определить отношение рассказчика к автору, степень его свободы: *«Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — традиционно, наибольшей свободой в субъектной сфере произведения обладает автор, здесь же отмечается относительная свобода рассказчика. Как отмечает О. С. Наумова, «большую роль в драмах Е. Гришковца играет рассказчик, которому драматург поручает найти точные слова для передачи авторского замысла, доверяет ему и даже позволяет быть соавтором («Как я съел собаку»»)» [2, с. 15]. Таким образом, слияние автора и рассказчика в ремарке налицо, а условием их сосуществования является относительная воля рассказчика.

Далее выступление автора в роли декоратора: *«На сцене много канатов, разных морских атрибутов, ведро с водой и тряпка. В центре стоит стул»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — обычно автор в описании обстановки действия даёт пространственную характеристику относительно приближенную к жизни, сценическая мизансцена же — предмет работы декоратора и режиссёра. Таким образом, углубление значимости автора происходит ещё и за счёт синкретичного слияния автора с режиссёром, сценаристом, декоратором.

Целесообразно рассмотрение ремарок в структуре «повествовательного» текста. Среди таковых можно привести примеры слияния в одной зоне локации «автора» и «рассказчика» за счёт возникновения эффекта инструктажа: *«(В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают.)»*; *«Бабочки были очень красивые. Они очень медленно двигали крыльями и летели. Вот так. (Тут необходимо снять обувь и показать, как летают большие бабочки, в смысле самому показать.)»*; *«И почему так пляшут цыгане. (Здесь нелишне было бы показать, как они танцуют.)»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>].

В тексте есть вид «парной» ремарки, где соединение автора, героя и рассказчика происходит за счёт дублирования повествовательного (здесь, даже, описательного) текста — как зоны локации рассказчика, и ремарки — как места нахождения в тексте автора:

*И хочется вот так лечь
(нужно лечь),*

*и свернуться калачиком
(нужно свернуться)
, и постараться занимать как можно меньше места*

(нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее)

— не получается... нет..., бесполезно. Ведь ты когда-то весил три с половиной килограмма. А еще раньше был такой рыбкой с хвостом. И вроде был и вроде не был. Вот это было очень хорошо... наверное... Я, конечно, не помню. Чего тут врать. Никто не помнит. [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]

Рассказчик здесь, описывая то, что хочется сделать герою монопьесы, как бы «подхватывает на лету» инструкции автора. Особенно, для выявления синкретизма, здесь важна последняя ремарка: *(нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее)*. [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] Автор предлагает рассказчику *«понять, что не получается»*, что указывает и на теснейшую психологическую связь рассказчика, автора и героя.

Ярчайшим примером пересечения и слияния всех компонентов субъектной сферы является описание в текстовой зоне ремарки процесса «драення палубы»: *(Здесь должна заиграть очень красивая и торжественная музыка, и под эту музыку надо помыть пол, то есть сцену, так, как это делалось на флоте, то есть очень хорошо, быстро, но тщательно. При этом надо себе кричать громко... самому себе: «Бегом, бегом, падла! Еще бегоее! Суши палубу... сука... Ты что, Родину не любишь?... Лизать палубу... Если не лижешь палубу — палуба грязная а...а...а...ах ты, сука... и т.д. и т.н.)*. [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] Автор, локализуясь в ремарке даёт одновременно инструкции звукорежиссёру, актёру, рассказчику, который, кстати знает *«...как это [драення палубы] делалось на флоте...»*; при этом, в область ремарки «просачивается» речевой акт рассказчика, который, в свою очередь, определяется памятью героя, и область бытования слов которого — его прошлое. Таким образом, наполнение данной ремарки оказывается семантически, структурно и субъектно неделимым.

Не менее важную роль играет ремарка «пауза», а так же огромное количество многоточий. Начиная молчать сам, автор заставляет молчать и рассказчика с героем. «Этим приёмом, — по Наумовой — автор «углубляет» текст, всё произнесённое получает философский смысл, а пауза становится «звучащим молчанием»» [2, с. 16].

Итак, как уже было отмечено, ремарка в монодраме Гришковца, являя собой ярчайший пример синкретизма в области субъектной сферы, определяющего тесное слияния «автора», «героя» и «рассказчика» за счёт общей

локализации. Однако, это не отменяет наличия синкретизма субъектных уровней и в «повествовательной» области монопесны.

Говорить о возможности разделения рассказчика и героя в структуре «повествовательного» текста очень трудно, так как почти всегда данные элементы субъектной сферы будут существовать вместе: «...посредником между автором и читателем/зрителем выступает рассказчик, который является драматизированным бытием автора, а в момент высказывания происходит одновременное слияние и разъединение автора и героя». Можно лишь проследить, где в большей или меньшей степени мы имеем дело с рассказчиком, где с героем или автором.

С самого начала автор предоставляет слово рассказчику, где уже происходит взаимодействие между субъектными уровнями, так как предмет речи рассказчика отсылает к основной проблематике текста. Далее, со слов: *«Короче, мне пришлось, или довелось, служить три года на тихоокеанском флоте... Вот какой был человек»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — рассказчик окончательно сливается с героем и говорить об их отдельном существовании почти не приходится, но в процессе высказывания тот или иной субъект находится в разной степени своего проявления. С наибольшей степенью герой находит проявление в тех эпизодах, где предметом повествования рассказчика является непосредственное прошлое героя (флотское и дофлотское) *«Я помню, как мы ехали от станции «Тайга» до станции «Владивосток» на почтово-пассажирском поезде семь дней...»; «Я задавил трех штук. Они хрустели, и из них выдавливалась какая-то дрянь, желтая такая...»; «... А потом папа зовет, то есть кричит в форточку: «Женя..а..а., мультфильмы!»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]. Чаше всего явное проявление героя обнаруживается через личные местоимения первого лица «я», «мы». В некоторых отрывках текста автор, ввиду необходимости проанализировать прошлое или настоящее героя, на основе личных ассоциаций вводит своеобразные «общие ситуации», отступления от повествования: *«Представьте себе — вы проснулись однажды утром, а вы — гусар. То есть настоящий гусар. У вас такая специальная шапка — кивер, с такой длинной штукой...»; «Бывают такие моменты в жизни ну, например, приходишь домой чуть позднее, чем обещал, в смысле — обещал прийти в девять, а пришел в одиннадцать: не позвонил, не предупредил, ну вот, заходишь, начинаешь извиняться, ну, мол... А тебе говорят...»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] — конечно они принадлежат и герою, но в большей степени являются зоной локации автора и рассказчика, поэтому, чаще всего здесь используются личные местоимения уже второго, или третьего лица. Однако, рассматривая номинативную область текста, мы уже отметили, что переплетение номинаций — это один из путей, позволяющих наметить возможность одномоментного сосуществования

всех ипостасей «Я» героя. В области субъектной сферы то же переплетение номинаций работает на синкретизм «автора», «героя» и «рассказчика», которые, в ситуации перформанса, связываются теснейшим образом и позволяют утверждать о возможности одномоментного сосуществования всех ипостасей субъектного «Я» (и автора, и героя, и рассказчика).

Свое решение проблема личной самоидентификации находит и вне номинативной и субъектной сфер монодрамы Е. Гришковца. Весьма примечательны здесь некоторые эпизоды повествования, отражающие рефлексию самого героя и намечающие ещё один вариант решения центральной проблемы пьесы. В данной монодраме всего два таких эпизода, причём, один из них бытует в письменном тексте пьесы, а другой, не будучи напечатанным в тексте, включён в сценическую речь актёра. Оба эпизода описывают пограничность своего (человеческого) «Я» в контексте личного бытия. Первый вариант возникает в середине текста пьесы: *«Ведь ты когда-то весил три с половиной килограмма. А еще раньше был такой рыбкой с хвостом. И вроде был и вроде не был. Вот это было очень хорошо... наверное... Я, конечно, не помню. Чего тут врать. Никто не помнит».* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>] Здесь пограничность личного существования как позитивного фактора налицо, не сильно отличается и следующая, нетекстовая рефлексия героя-рассказчика: *«И вот тут вот, когда приходишь одеваться в свою комнату, и садишься на кровать, наступает такой короткий, чудесный, и, может быть самый нежный и... и неуловимый... ну, наверняка, чуть ли ни лучший момент дня. То есть ты вот так берёшь штаны и начинаешь натягивать одну штанину. Одну штанину натянул, стал натягивать другую и вот так и замер... И как бы тебя нету. То есть, нет никаких желаний, ни хорошо тебе, ни плохо, вот так отлично просто вот. На самом деле, оставили бы тебя в покое, и вот так бы и жил бы, слава тебе Господи...»* [1, <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>]. Итак, подобного рода экзистенциальная рефлексия героя намечает ещё один путь решения проблемы личной идентификации, предлагая позитивный вариант пограничного состояния бытия и небытия собственного «Я».

Итак, номинативная составляющая пьесы, выражающаяся в отсутствии единой номинации героя и переплетений его «Я», и, как следствие, одномоментности их существования; субъектная сфера произведения, реализующаяся на уровне повествования и ремарок, и выражающая синкретизм автора, героя и рассказчика; экзистенциальная рефлексия героя, отмечающая пограничность в одномоментности существования «Я» в плане бытия и небытия — всё это позволяет наметить основные пути решения проблемы личной идентификации в монодраме Е. Гришковца, а так же, выявить основную идею всего творчества автора в пьесе «Как я съел собаку». И, это идея возможности одномоментного и пограничного

сосуществования всех ипостасей личного «Я» во всех его формах и проявлениях, где позитивным вариантом человеческой экзистенции будет являться осознание этой

одномоментности и отказ от выбора какого-то одного варианта личного «Я» как единственно верного или превалирующего.

Литература:

1. Гришковец, Е. В. Как я съел собаку [http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt] URL: http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt (Дата обращения: 05. 04. 2014)
2. Наумова, О. С. формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): автореферат дис. ... канд. филолог. наук. Самара: 2009. — С. 15, 16.
3. Рыбальченко, Т. Л. Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950—1990-х гг. [http://cyberleninka.ru/article/n/situatsiya-vozvrashcheniya-v-syuzhetah-russkoy-realisticheskoy-prozy-1950-1990-h-gg] URL: http://cyberleninka.ru/article/n/situatsiya-vozvrashcheniya-v-syuzhetah-russkoy-realisticheskoy-prozy-1950-1990-h-gg (Дата обращения: 05. 04. 2014)

Дискурс власти в творчестве Виктора Пелевина (на примере романов «Омон Ра», «Жизнь насекомых», рассказов «Подземное небо», «Вести из Непала», «Реконструктор»)

Курочкина Елена Александровна, магистрант
Казанский (Приволжский) федеральный университет

Виктор Пелевин — известный писатель-современник, чье творчество глубокомысленно и своеобразно. В произведениях писателя отражены его представления о власти. Концептология власти Пелевина отражается через дискурс власти, под которым следует подразумевать «диспозитив взаимосвязи знания и власти» (М. Фуко). Распределение и перераспределение власти есть по Фуко перегруппировка инстанций знаний. В целом отношения дискурса и власти носят амбивалентный характер. Дискурс одновременно выступает и средством и источником властвования, инструментом и эффектом власти. «Молчание и секрет, — пишет Фуко, — равно дают приют власти, закрепляют ее запреты; но они же и ослабляют ее тиски и дают место более или менее неясным формам терпимости».

Концептология власти в творчестве Пелевина основана на представлениях власти как насильственном навязывании субъекту воли другого человека. Любое давление на поведение, мысли человека является актом власти над ним. Единственным способом освобождения от подобного давления оказывается «выход» из поля власти при помощи погружения в свой внутренний мир, в свое сознание, в «Пустоту».

Дискурс власти здесь сопряжен с культурными кодами, с которыми человек находится в постоянном соприкосновении, в диалоге на уровне сознания. В произведениях Пелевина показано, как культура организует знаковое пространство, в котором человек живет. Культурное поле формирует в человеке нравственные идеалы, ментальность и образ окружающего мира. При этом культура

в целом рассматривается как особый язык, текст, который напрямую влияет на сознание индивидуума. Пелевин рассматривает давящее влияние власти посредством культурных знаков.

Дискурс власти в произведениях Пелевина предстает при помощи дискурсивных практик. Подобной практикой является обращение к приемам искусства соц-арта, работающим с идеологическими и культурными клеше. Главным приемом соц-арта было столкновение противоположных культурных знаков, чтобы вовлечь созерцателя в диалог на уровне сознания, восприятия. Конфликт часто был доведен до абсурда. Все перечисленные приемы можно обнаружить в текстах Пелевина.

Дискурсивная практика соц-арта в произведениях «Омон Ра», «Подземное небо», «Вести из Непала», «Жизнь насекомых», «Реконструктор» основывается на развенчивании идеологических культурных мифов соц-реализма, представленных в текстах писателей советской поры. Среди них: миф о новом человеке, о космических полетах, о счастливом будущем страны и ее граждан, которые основаны на архетипах героя-воина, мудрого отца-наставника, преданного сына. Пелевин демонстрирует несостоятельность реального воплощения идей соцреализма, мотивируя это их давлением на сознание человека, что ведет к его разрушению. Писатель доводит ситуацию до абсурда, благодаря чему идеологическая основа соцреализма полностью утрачивает свою сакральность.

Миф о космических полетах летчиков СССР тесно связан с архетипом героя-воина, который представлен в советской литературе. В рассказе «Омон Ра» Пелевин,

обращаясь к данному архетипу, дает ему иное освещение. Прием соц-арта, связанный с заостренным конфликтом двух противоположностей, раскрывается здесь через столкновение чувства долга, воспитываемого культурой соцреализма, и его реализацией на практике. Сакральность героического подвига, необходимость совершения которого каждым человеком внедрялась в сознание идеологией партии большевиков, развенчивается через само представление о духовном порыве человека, который не может быть воспитан, так как возникает импульсивно, на подсознательном уровне. Таким образом, миф о космических полетах советских летчиков, который был в идеологии соцреализма наполнен глубоким патриотическим, культурным смыслом, благодаря приему соц-арта подвергается снижению, теряя при этом сакральное значение и становясь культурным знаком.

Архетип героя в рассказе Пелевина «Омон Ра» связан с образами молодых курсантов летного училища имени Маресьева и пехотного училища имени Матросова. Ребята должны повторить подвиги этих героев, так как в этом «смысл жизни» — отдать долг родине. Герой рассказа Пелевина Омон идет дальше многих своих однокурсников. Закончив училище и став инвалидом, он совершает еще одно самопожертвование — летит на Луну, зная, что умрет, как только поставит на ней флаг СССР. Дискурсивность организуется здесь через интертекстуальные связи текста «Омона Ра» с предшествующими известными произведениями 20 века. Так архетип героя представлен в произведениях «Как закалялась сталь» Н. Островского и «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Старуха Изергиль» М. Горького. Алексей Моресев («Как закалялась сталь») и Павка Корчагин («Повесть о настоящем человеке») совершают подвиг во имя родины, жертвуют своей жизнью для счастья народа. Их подвиг достоин уважения и признания, так как патриотический порыв, который движет ими, направлен на улучшение жизни сограждан, России в целом. Связь с текстами этих произведений реализуется через игру слов Корчагин — Урчагин («Омон Ра») и через прямое проговаривание имени персонажа в тексте Пелевина — летное училище имени Моресьева. Архетип героя, приносящего себя в жертву для процветания страны, отсылает к мифическому образу Прометея и легендарному Данко («Старуха Изергиль»), дающим людям благо, но пострадавшим за это. Сакральная основа подвига, заключающаяся в высоком духовном порыве, профанируется Пелевиным через само воплощение подвига. Если Моресев, Корчагин, Данко жертвовали собой ради других, то курсанты умирают, становятся инвалидами не из-за собственных моральных идеалов, а из-за идеологических установок власти: каждый гражданин должен быть героем своего отечества. Абсурдность достигается не только за счет отсутствия высокой идеи, ради которой совершается любой подвиг, но и через полное отсутствие осознанности происходящего. Курсанты летного и пехотного училищ даже

не понимают, кому нужна их жертва. Так и Омон Ра — космонавт — летит на Луну, которой нет. Его космический корабль — это просто вагон в заброшенной ветке метро. А умереть ему предстояло не из-за отсутствия воздуха на Луне, а от рук представителя власти, чтобы Омон не рассказал другим о том, что космические полеты являются имитацией, созданной для манипуляции национальным самосознанием.

В романе «Жизнь насекомых» также показано лишение человека своего «я» и замена его общественным сознанием посредством соцреализма. Люди становятся насекомыми, теряя при этом всякое подобие высшего существа. Вопрос Раскольников «...Тварь ли я дрожащая, или право имею?» из произведения Ф. Достоевского «Преступление и наказание» даже не подразумевается насекомыми Пелевина. Они полностью лишены способности к самоидентификации. Поэтому все попытки их к перевоплощению становятся только переходом из одного вида насекомого в другой. Сознание советского человека не может прогрессировать, так как лишено своего личного внутреннего стержня.

Поэтому в «Жизни насекомых» героизм дается в сильно сниженном ключе. Муха Наташа убивает комара-кровопийцу Арчибальда, тем самым повторив подвиг Сережи Баташова из произведения «Судьба барабанщика» А. Гайдара. Мать Наташи постоянно читает вслух критическую статью на этой повести Гайдара, проецируя судьбу Сережи на свою дочь (оба оказались без отца, перед выбором). Как и Сережа, Наташа совершает свой поступок, повинаясь инстинкту, защищая себя. Ее подвиг не является духовным выбором, основанным на патриотическом чувстве, и доведен до абсурда: Наташа-девушка шлепком руки убивает впившегося ей в ногу комара. После чего она рыдает, говоря, что не знала про то, кем был комар — Арчибальдом, то есть таким же, как и она сама.

Таким образом, разрушение сакральности советского мифа о космических успехах реализуется через развенчивание архетипа героя. Разрушение основы идеи подвига влечет к полному обнажению обратной медали идеологии соцреализма. Если Моресев, Корчагин, Данко из произведений писателей соцреализма жертвуют жизнью ради всеобщего блага, то герои «Омона Ра» теряют жизни, становятся инвалидами, бездумно подчиняясь идеологическим стереотипам. Пелевин, используя практику соц-арта, показывает несостоятельность культурных архетипов соцреализма, которые уродуют сознание. Искалеченное сознание советских людей становится прототипом телесных увечий курсантов. При этом ситуация доведена до абсурда, что еще больше усиливает эффект разрушения.

В «Жизни насекомых» показано последствия изменения сознания человека, которое уже не способно различать подвиг и убийство. Отсутствие своего мнения, подмена его общественным, навязанным идеологией, приводит к полному обезличиванию людей, к уровню насекомых.

Помимо мифа о космических полетах, о героизме дискурсивная практика соц-арта в произведениях В. Пелевина работает с мифом о новом человеке. В начале 20 столетия Россия стояла на пороге перемен, и смена власти монархической на коммунистическую стала толчком к созданию иных культурных основ. Среди прочих идей было преобразование россиян в граждан нового государства СССР, что должно было реализоваться для улучшения жизни страны. Советский человек должен был стать оплотом патриотизма и прогресса. Однако время доказало, что эта идея оказалась не выполненной. Соц-арт показывает, что идейные установки соцреализма, направленные на работу с сознанием людей, создавая новое мышление, новое мироощущение советских людей, уничтожало их индивидуальность. Таким образом, миф о новом человеке оказывается несостоятельным, доводится до уровня культурного знака, лишённого сакрального смысла. Это развенчание ярко представлено в «Омоне Ра», «Реконструкторе» Пелевина.

В «Омоне Ра» миф о новом человеке представлен через образы инвалидов. Курсанты и их учитель Урчагин являются результатом социального эксперимента соцреализма. При этом результат его дается в симулятивном ключе: все эти персонажи являются инвалидами не только на уровне сознания, но и в буквальном смысле. Урчагин, как и его ученики, не имеет ног, вынужден перемещаться на коляске. При этом он ни разу не подвергает сомнению правильность его идеологического пути, он уверен, что этот путь единственно правильный. Хотя сам при этом он выступает и в роли палача, отдав приказ убить Омона, иного представления о власти у него нет, так как осознание себя как части механизма власти лишает его своего видения мира.

Интертекстуальный мост основывается на соотношении образа Омона Кривомазова и Шарикова из «Собачьего сердца» М. Булгакова. Эксперимент по пере рождению человека, осуществляемый профессором Преображенским при помощи медицинских процедур, сопоставляется с ментальным изменением сознания советского человека идеологией соцреализма. Профанация социологического эксперимента советского политкультура реализуется через утрату человеком индивидуальности и замещение ее навязанной схемой. Если Преображенский хотел дать человеку вторую жизнь, стремясь победить смерть, то советская идеология, наоборот, разрушала сознание человека, делая из него «винтик», элемент большой машины власти.

Пародийность как один из приемов соц-арта работает в «Омоне Ра» на обыгрывание мифологемы «учитель-ученик». Это осуществляется через профанизацию архетипа отца-наставника, восходящего к прототипу Сталина как идеального правителя, любящего своих граждан и заботящегося об их благе. Роль матроса Жухрая в романе «Как закалялась сталь» Н. Островского заключается в его наставничестве по отношению к Павке. Он указывает Павке Корчагину на необходимость воцарения со-

ветской власти и на ее положительное влияние на страну. Жухрай в романе Островского для своего ученика становится очень значимым человеком, старшим братом, помогающим примером и советом. В «Омоне Ра» роль наставника выполняет полковник Урчагин. Он, как вышестоящий по рангу и преподаватель в училище, объясняет своему подопечному необходимость полета в космос, аргументируя это высокой целью — служению родине. Образ истинного учителя, идейного отца разрушается, когда мы узнаем, чем занимается Урчагин в то время, когда умирают его ученики — отдыхает. Через безразличие полковника к судьбе своих учеников Пелевин обнажает отношение власти к гражданам страны.

В рассказе «Реконструктор» Пелевин архетип наставника-отца, связанный со Сталиным, обыгрывается через прием соц-арта — намеренного конфликта образа и языка, его описывающего. Это работает на раскрытие внутренней природы сложного характера правителя. Он оказывается противоречивым не из-за многогранности духовного переживания Сталина за судьбу страны, а по причине того, что управляет государством не один человек, а несколько одновременно. Семь Сталинов, правящих страной, соотносятся с библейским зверем о семи головах, который является символом апокалипсиса и появления антихриста. Симулятивность Сталинов в «Реконструкторе» реализуется через снижение образа антихриста до марионеточности или кукольности. Это осуществляется благодаря уничтожению истинности самой личности Сталина и замещению ее на человека, лишь играющего его роль и реализующего приказы пьяной компании.

Кроме того дискурсивная практика соц-арта реализуется через снижение образа Сталина. Архетип отца-Сталина, который в соцреализме трактуется как идеальный властитель, по-отечески любящего свой народ и наставляющего его на путь истины, соотносится с образом Петра I из третьей части трилогии Д. Мережковского «Петр и Алексей». Идеальный правитель, поднимающий страну на высокий экономический и культурный уровень, возводит новый мир, при этом уничтожая прежний. Апокалиптичность образов Петра I и Сталина заключается в обнаружении иной природы идеального правителя. Он не творец нового мира, а разрушитель истинных духовных ценностей. Если Петр I заменяет русские национальные культурные основы на западные, чуждые сознанию русского человека, то Сталин навязывает новому советскому человеку через соцреализм постулаты тоталитарного миропорядка. Семь Сталинов соотносятся с Петром I Мережковского через библейский образ антихриста — зверя о семи головах. Власть Петра I, как и политика Сталина, оказывала сильное давление на сознание общества, при котором человек утрачивал способность своего видения мира. Таким образом, обыгрывание образа идеального правителя-Сталина обнаруживает симулятивную природу через опровержение положительного созидательного начала и подмену его разрушительной семантикой.

Дискурсивная практика соц-арта, работающая с мифом соцреализма о светлом будущем, представлена в произведениях «Жизнь насекомых», «Подземном мире» и «Вестях из Непала». Соцреализм основывался на представлениях о постройке коммунизма, светлого будущего, которое сделает каждого советского человека счастливым. В непрерывном ожидании лучшей жизни если не для себя, то для своих детей, советские граждане, не жалея сил, работали по 12 часов на заводах, стремились усовершенствовать себя и мир вокруг. Но, как любая утопическая идея, коммунизм не смог реализоваться. С этим связаны представления соц-арта о светлом будущем, к которому тянулись, но который не оправдал себя. Так и в произведениях В. Пелевина миф о светлом будущем дается в симулятивном ключе, обнаруживая свою знаковую природу, лишнюю сакрального наполнения.

Профанация мифа о «светлом будущем» представлена в «Жизни насекомых» через буквальное воспроизведение этой метафоры — люди-мотыльки стремятся к яркому свету в ночное время суток. Однако вместо настоящего источника света они кружатся около старого тухлявого пня. Абсурдность достигается за счет полного снижения образа носителя света как воплощения чистоты и идеального. Старый пень не может дать новое, так как дерево уже изжило себя.

Все персонажи «Жизни насекомых» так или иначе стремятся к самосовершенствованию. Но каждый из них в поисках лучшего обращается к различным культурным стереотипам. Жук Сережа уезжает из СССР в Америку, меняет сферу деятельности, но при этом его внутренний мир не меняется, так как он становится жертвой чуждых ему идеалов. Наташа перерождается из муравьи-труженицы в муху-проститутку, пытаясь обрести новую жизнь с богатым кавалером. Но как только она оказывается в передрыге, жених бросает ее. Новое культурное поле, пришедшее на смену соцреализму и основанное на идеологии потребления, чуждо советскому сознанию. Поэтому люди не могут реализовать себя в попутке воплотить все то же представление о светлом будущем, которым жили десятки лет.

Все насекомые умирают, так и не сумев постигнуть просветление, потому что ищут истину вне себя. Они стремятся к ложным истинам, всё более углубляясь в пространство, созданное другими людьми. Только мотылек Митя достигает истинного света, так как погружается в поисках ее в свое собственное сознание, где и обретает самого себя. Превращение Мити из мотылька в светлячка говорит о том, что невозможно обрести гармонию, не сумев прежде осознать себя.

Свет в «Жизни насекомых» представлен образом луны. Лунная символика обыгрывается Пелевиным через сопоставление со значением образа ночного светила в произведениях А. Чехова «Черный монах» и М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Связь с «Черным монахом» осуществляется через упоминание его в тексте Пелевина в отношении образа луны, на которую смотрит мотылек Митя,

а с пониманием луны Булгаковым интертекстуальность осуществляется через семантику движения — стремление Мити к свету. У Чехова луна является воплощением обманчивого света, так как сама по себе планета не источает свет, а только отражает лучи Солнца — истинного источника — и свет ее становится воплощением обманчивой сакральности. Так же в «Жизни насекомых» ложная сущность лунного света реализуется в еще более сниженном варианте — старом пне, который светится ночью и привлекает мотыльков.

У Булгакова же в «Мастере и Маргарите» луна рассматривается в положительном ключе, так как связана с семантикой движения-беспокойства, символизирующей внутреннюю гармонию героя. В этом случае свет луны непосредственно соотнесен с внутренним светом самого мотылька Мити, после осознания которого он превращается в светлячка.

Помимо «Жизни насекомых» мифологема «светлого будущего» находит свое освещение и в рассказе «Подземное небо». Она представлена двумя образами: картиной голубого неба, в которое летят разноцветные шарики и самолеты, и подземной веткой метро. Оба они подвергаются симулятивности. Дискурсивная практика соц-арта работает здесь через столкновение сакральности идеи светлого будущего с ее реализацией. Постройка метро становится аналогом строительства нового мира — коммунистического общества. Профанация идеи осуществляется через связь с образом котлована из одноименного произведения А. Платонова. Советские люди у Платонова копают котлован для постройки нового здания, в результате чего в большинстве своем умирают или бросают дело, осознав негативное влияние власти. Таким образом, котлован становится символом неосуществимой идеи коммунизма, идеального будущего. Подземный мир метро и котлована соотносится с образом Храма будущего. Герои и литераторы из пантеона советской культуры в «Подземном небе», воплощенные в статуи, напоминают богов и богинь Олимпа. Но развенчивание этого образа происходит через обыгрывание их застывания в согнутой позе, что символизирует подверженность их сознания идеям, продиктованным соцреализмом. Метро здесь выступает аналогом обитания Гадеса, то есть Татратом, загробным миром. Об этом говорит само название части рассказа — «Советский Гадес». Поэтому метро, носившее имя Ленина, связывается с мавзолеем великому вождю.

С реконструкцией «светлого будущего» связан и рассказ Пелевина «Вести из Непала». Здесь советская действительность представлена через соотнесение с кругами ада, которые проходят души. Ежедневный рабочий день советского человека оказывается равен одному кругу мытарств. При этом понятие «светлого будущего» — Эдема оказывается прямо противоположным — адом. Представление о рабочем дне как о празднике развенчивается, так как он заканчивается символической смертью всего коллектива.

Дискурсивная практика соц-арта, выраженная в столкновении означаемого и означающего, реализуется в «Вестях из Непала» через представление Троллейбусного парка в образе одного из кругов ада, о чем и прописывается в тексте произведения. При этом присутствуют интертекстуальные связи с «Адом» из «Божественной комедии» Данте. Однако искупление грехов в ходе страданий и мытарств, предполагающееся в религиозном учении, которое легло в основу «Божественной комедии», в тексте Пелевина оказывается невозможным, так как люди не осознают того, что находятся в мире мертвых, и занимаются не изменением своего миропонимания, а привычной земной жизнью советского человека. Сознание человека под воздействие соцреализма настолько потеряло способность распознавать истину, что оказывается неспособным понять очевидное. Полное обезличивание рабочих показано через отсутствие у них понимания своего дела и его необходимости. Рабочие придумывают непригодные для применения технические новшества для получения дополнительных денег, а Любочка, как инженер, должна оформлять эти новые технические решения. При этом они абсолютно не понимают, что улучшится в результате применения подобного нового оборудования. Абсурдность проявляется во всей работе парка.

Власть представлена через поклонение троллейбусу, как истинному богу. Железный бог представлен через образ огромного и страшного железного создания, контролирующего всю жизнь советского человека. Человек едет в троллейбусе на работу, создает троллейбусы на работе, поклоняется фотографии троллейбуса, как иконе, и сами люди становятся похожи на железные творения. Обезличивание советского человека отсылает к «Мы» Замiatина, где каждому человеку присвоен номерной знак вместо имени, и наличие своего мнения становится отклонением от правил. Так же и в «Вестях из Непала» люди не идут против системы, так как она опустошила их души, заменив железным штампованным изделием. Люди-вин-

тики лишены развития, поэтому один их день аналогичен следующему.

Таким образом, дискурс власти в произведениях В. Пелевина «Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Реконструктор», «Вести из Непала», «Подземное небо», раскрывается через дискурсивную практику соц-арта. Часто при этом Пелевин обращается к художественным образам соцреализма на уровне изобразительного восприятия. Это объясняется помимо тяготения соцреализма к плакатному искусству самой природой соц-арта, который родился и во многом существует в живописных полотнах.

Писатель работает с главными мифологемами культуры соцреализма, которые являлись основой мифа СССР. Среди них «полет в космос», «создание советского гражданина», «стремление мотылька к свету», «светлое будущее». Наполненные глубоким патриотическим смыслом, они становились базой для построения новой культуры. Однако при этом мифологемы являлись способом влияния на сознание советского человека. Это и показывает Пелевин, раскрывая их идеологическую суть. При помощи соц-арта писатель демонстрирует истинную сущность мифологем соцреализма. При этом обнаруживается их губительное давление на сознание, которое утрачивает способность к самоидентификации, становится марионеткой, не имеющей своего мнения, а лишь транслирующей воспитываемые с детства правила.

Развенчание основных мифов соцреализма основывается на обнаружении их несостоятельности. Это приводит к восприятию идеологических мифов в качестве культурного знака, не имеющего сакрального значения.

Таким образом, дискурс власти в раннем творчестве В. Пелевина можно представить через работу с соц-артом. Используя приемы соц-арта писатель, показывает властное давление на сознание советского человека через культуру соцреализма. При этом обнаруживается полное разрушение собственного духовного мира людей и замещение его идеологическими постулатами.

Литература:

1. О. Ю. Герасимова, «Дискурс власти в современном обществе», globalteka.ru/books/doc_details/11013 — .html
2. Р. Барт, «Дискурс истории», abuss.narod.ru/Biblio/barthes.htm
3. М. Фуко, «Дискурс и истина», www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008/07.pdf
4. В. Пелевин, «Омон Ра», М.: Эксмо, 2013 г.
5. В. Пелевин, «Жизнь насекомых», М.: Эксмо, 2010 г.
6. В. Пелевин, «Вести из Непала», www.litmir.net/bd/?b=68190
7. В. Пелевин, «Реконструктор», pelevin.nov.ru/rass/pe-recon/1.html
8. В. Пелевин, «Подземное небо», pelevin.nov.ru/rass/pe-nebo/1.html

Форма концептуализации истории в проекте Бориса Акунина «Анна Борисова» в романе «VREMENAGODA»

Попкова Екатерина Игоревна, студент

Научный руководитель: Бреева Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, доцент
Казанский (Приволжский) федеральный университет

Одной из форм бытования современной литературы является формат литературных проектов. Одним из авторов, который наиболее широко использует данный формат в своем творчестве, является Григорий Чхартишвили. На сегодняшний день его творчество насчитывает такие литературные проекты как «Борис Акунин», «Авторы» («Анатолий Брусникин» и «Анна Борисова»), «Акунин — Чхартишвили». В основе всех этих проектов лежат разные формы концептуализации истории (за исключением некоторых микропроектов, обыгрывающих жанровые стратегии).

«Проект (от лат. *projectus* — брошенный вперед) — вошел в гуманитарную сферу на рубеже 1980—1990х годов. Макс Фрай замечает — «...«проектом» сейчас принято называть что угодно: от организации художественной ярмарки, семинара или фестиваля до персональной выставки или даже отдельной работы художника. Впрочем, само понятие «проект» как бы подразумевает не только наличие внятной концепции, но и некоей четкой внутренней логики ее осуществления... <...> Проект — это, если хотите, внутренняя самодисциплина искусства». Еще больше суть дела проясняют размышления Александра Привалова: «Если вдуматься, то что такое «проект»? Это примат замысла над исполнением. Ты придумал некий текст, а верней — некий способ его написания, и уже не так существенно, качественно или же спустя рукава ты исполнишь свою работу, неважно даже, по большому счету, будет ли работа исполнена, текст написан, или — останется чистый проект, формулировка идеи. <...> Однако проект — это ведь не просто брошенная вскользь идея: концептуализация должна быть развернутой, разветвленной, вписанной в культурный контекст».

Суммируя эти наблюдения, прибавим, что, в отличие от замысла, который может возникнуть беспричинно и разворачиваться без какого бы то ни было готового плана, проект всегда предумышлен и способен возникнуть только у вменяемого автора, то есть только у того, кто, приступая к труду, заранее просчитывает сроки и последовательность действий, и их значение, а также объем и характер необходимых затрат и рисков» [3]

Григорий Чхартишвили — в литературных кругах известен как литературный критик, переводчик, эссеист и публицист. Под своим настоящим именем он публикует серьезные исследования. Массовому же читателю он известен под другим именем — Борис Акунин, писатель детективов, перу которого принадлежат три микропроекта: «Приключения Эраста Фандорина» («ПЭФ»), «Приключения магистра» и «Жанры».

В микропроекте «ПЭФ», концептуализация истории включает в себя систему представлений о заговорах и шпионажах. Воссоздавая эпоху конца XIX века, Акунин реконструирует конспирологические мифы, которые, в свою очередь, отвлекают главного героя от истины и ведут его по ложному пути. Колорит исторической эпохи, описываемой автором, подкрепляется наличием реальных исторических прототипов у некоторых персонажей, а также газетными статьями и письмами, что создает эффект достоверности истории.

В цикле «Приключения магистра», который описывает жизнь Николаса Фандорина, мы сталкиваемся с криптоисторией: появляются две сюжетные линии, связывающие прошлое и настоящее. Хронология здесь становится не важной, т. к. два временных пласта практически накладываются друг на друга, что подчеркивается проницаемостью временных границ, когда сквозь настоящее проступает облик прошлого. Кроме того, подобная же ситуация проницаемости возникает благодаря сюжетной «тавтологии», параллелизму действий Николаса Фандорина и Тео фон Дорна, а также Дмитрия Карпова. Проницаемость истории необходима для того, чтобы история стала формой постижения национальной жизни.

Основная идея проекта «ПЭФ» — развенчивание конспирологических мифов истории, к которым относятся мифы о революции и мировых заговорах. При этом, учитывая детективную жанровую стратегию, здесь возникает некий культ рационального мышления, который подчиняет всю жизнь главного героя. Логика, рациональность, дедуктивный подход — основные жизненные установки Эраста Фандорина. На протяжении всего цикла герой формирует собственную философию, основа которой строится на деятельном рационализме. Та же самая ситуация рационализации исторического сознания характерна и для Николаса Фандорина.

Совершенно иначе выстраиваются формы концептуализации истории в романе «VREMENAGODA», входящем в микропроект «Анна Борисова». Изначально поставивший себе цель написать что-то отличное от своего привычного писательского амплуа, Чхартишвили имитирует не только женскую модель письма, но и женский тип сознания. Поэтому во «VREMENAGODA» меняется форма концептуализации истории: фандоринский «деятельный рационализм», присущий автору-мужчине заменяется эмоциональной составляющей, являющейся воплощением взгляда на историю героиней-женщиной. На передний план ставятся чувства главной героини, которые и побуждают ее к тем или иным действиям. Алек-

сандрина не рассматривает те исторические события, участницей которых была с точки зрения их исторической важности, они становятся фоном для ее эмоциональных потрясений. В данном контексте, история перестает быть самодостаточной единицей, в которой события и герои является ее частью, и частная жизнь главного героя подчиняется и выражается сквозь призму исторической эпохи. Теперь частная жизнь главенствует над историей, которая становится фоном, несущим объяснительную и мотивирующую функцию для событий частной жизни.

Так, например, Мадам участвовала в уличном шествии, 5 января 1918 года. Результатом этого шествия был расстрел шествующих. Однако для Сашеньки сам по себе факт расстрела не играет существенной роли. Для нее важно только то, что на этом шествии она встречает красивого мальчика Давида. Более того, с той самой встречи вся ее жизнь отныне узелком завяжется на нем.

Оказавшись в Харбине, мы встречаем Сандру уже взрослой девушкой. Харбин представляется нам как «приснившийся город», альтернативное отражение того, какой могла быть Российская Империя, не случись революции. Сандра — обычная студентка, интересуется политикой, заражается Азиатской Идеей, потом увлекается идеей противостояния Востока и Запада, поддерживая идею завоевания Китая японцами, а затем вновь встречает Давида, и все харбинские события создают фон для развития дальнейшей любовной линии. Живя с Давидом и дочерью в Париже, они сталкиваются с последствиями Второй Мировой Войны, и, конкретно, с оккупацией Парижа и холокостом. И снова сталкиваемся с тем, что историческое событие создает плацдарм для переживаний героини, сначала переживания за жизнь супруга, затем узнав подробности о его смерти, она посвящает себя мести.

Таким образом, мы видим, что все происходящее с Сандрой связано с развитием любовной линии с Давидом. Именно чувства формируют ее характер, и эти чувства единственная и главная мотивация ее поступкам.

Меняется характер не только взаимоотношения макро- и микроистории, но и специфика самого восприятия истории. Исторический фон воспроизводится ретроспективно, посредством воспоминаний Мадам, находящийся много лет в псевдокоме. Знакомимся мы с главной героиней как с Мадам Александриной, основательницей пансиона для стариков «VREMENAGODA». По представлению большинства — она живой труп, в котором давно не функционирует мозг, но отказывается остановиться сердце. На деле все оказывается не совсем так: ее сознание полностью сохранено, однако, не имея возможности пошевелиться, досуг героини состоит из того, что она при помощи ресниц контактирует с аутистом, которого называет Пятницей, но который не может никому рассказать, что она жива. Поэтому самое дорогое и важное занятие Мадам — это воспоминания о своем прошлом.

Здесь обнаруживает себя особый механизм памяти, она не просто вспоминает, погружается в воспоминание

полностью — может чувствовать, слышать, обонять, заново переживать момент. Возникает не просто рефлексия, но и соучастие сегодняшней главной героини в собственном прошлом.

Таким образом, меняется не только механизм подачи истории, но и меняется механизм восприятия истории. Если мужской взгляд на историю обусловлен переосмыслением и переоценкой, а женский формируется погружением в нее. Мадам объясняет это тем, что потеря возможности двигаться, осязать и видеть восполняется обострением оставшихся органов чувств: обоняния, слуха, биорецепционной способности (которую Иван Иванович называл «внутренний обослух») и гипермнезию (т. е. обострение процессов памяти). «Полагаю, что у человека зрячего *обослух* вообще развиваться не может. Это некий рудиментарный орган чувств, который у здоровых остается невостребованным или вообще отсутствует. Для развития *обослуха* требуется комбинация специфических обстоятельств: отключение других органов чувств, прежде всего зрения, и высокая интенсивность биоэнергетического поля, как у меня. Последнее, кстати говоря, встречается не столь уж редко». [1, с. 71]

Вызывая в памяти какое-то событие и «погружаясь» в него, героиня не заменяет свое нынешнее сознание более юной своей версией. Она созерцает себя, она анализирует свои поступки с позиции более опытного человека: «Я одновременно нахожусь здесь, в палате, и там, в прошлом. Всё, что я видела и ощущала в тот момент, вплоть до сердечного трепета, мимолетных запахов, скользящих теней или приглушенных звуков, воскресает во мне. <...> Мысли при этом во мне могут возникать теперешние (ведь я знаю, что случилось дальше), но эмоции — те, давние, испытанные в миг первого прочтения. Что-либо изменить в судьбе главной героини и других персонажей я не властна. Это действительно похоже на перечитывание старого романа. <...> Точно так же, в черный день своей жизни, я всё бегу за угол, на лязг трамвая, и ни за что не останавлиюсь, даже не оглянусь назад. Что случилось, то случилось, изменить ничего нельзя». [1, с. 83]

Именно возможность такого наблюдения за собой «со стороны» усиливает характер рефлексии, возникающем в этом произведении. Не раз Мадам, с позиции прожитой жизни и знания своего будущего/прошлого, укоряет свое молодое воплощение за то, что недослушала, не тем интересовалась, не то обращала внимания, не правильно расставляла приоритеты. Она пеняет и досадует на многие вещи, т. к. будучи созерцателем, а не участником, она обращает внимание на мелочи, которые могли бы существенно изменить ход ее последующей жизни. Она оценивает вариативность своего прошлого, в силу специфики своего женского сознания.

Подобное соотнесение позиций прошлого и настоящего позволяет подчеркнуть характер обостренной рефлексии героини — Мадам отслеживает все события, которые происходят с ее прошлым воплощением. Это

подчеркивается внутренним разделением героини на нее саму и на Сашеньку — Сандру — Александрина. Каждое из этих прошлых воплощений соответствует определенному периоду жизни Мадам, определенному характеру и манере поведения. Тринадцатилетняя Сашенька — жительница предреволюционного Петербурга, наивная девочка, с только формирующимся характером. Познакомившись с Давидом, она становится его «тенью», т.е. постоянно выслеживает его и, если необходимо, защищает, приносит еды. Прощаясь с ней, Давид замечает: «— Привет. Питер я запомню, как маленький город, где мне постоянно встречалась Сашенька Казначеева. Ты что тут делаешь?» [1, с. 86]

Следующий раз Мадам знакомит нас уже с Сандрой, ей двадцать семь, она живет в Харбине. От наивной Сашеньки в ней не осталось ничего, Сандра — дерзкая и уверенная в себе молодая женщина. В Харбин семья Сандры эмигрирует устав от нового политического строя: «Так мы попали в Харбин, одно из самых удивительных мест на свете, город-парадокс, историческое и географическое недоразумение. Будто из тела России кто-то вырезал гигантскими ножницами кусок кустодиевского холста с русскими домами, церквями, двумястами тысяч людей и шулки ради пришил эту яркую заплату на блеклый китайский халат». [1, с. 123]

Харбинский период жизни становится знаковым для Сандры. Она вновь встречает Давида, любовь к которому осталась прежней. Его похищение переворачивает ее жизнь с ног на голову, и в желании спасти его она готова на все. Именно в этот период она знакомится со слепым китайцем Ван Инем, который долго прожил в России и был переименован российскими жителями в Ивана Ивановича, для удобства. Иван Иванович становится для Сандры Учителем, который изменил ее жизнь. Здесь она впервые сталкивается с загадочным «обослухом», который позволяет незрячему Ивану Ивановичу видеть лучше зрячих — «обослышать», как говорил он сам. Она учится дыхательным техникам и управлению циркуляцией крови, что впоследствии сыграет важную роль в ее жизни. Здесь же она узнает о чудесных целительных свойствах корня женьшеня. Однако молодая Сандра вся в заботах и волнениях о жизни Давида, и поэтому ее мало интересуют витиеватые речи Ивана Ивановича. Она постоянно пропускает их мимо ушей, на что все время досаждает Мадам со своей позиции наблюдателя, коря Сандру за невнимательность. Иван Иванович называет Сандру «маленькая тигрица», и говорит, что однажды она станет «большой тигрицей», он видит в ней и силу способности. Харбинский период заканчивается смертью Ивана Ивановича и освобождением Давида. Вместе с ним Сандра отправляется в Париж.

Первые годы парижская жизнь была безоблачна, однако затем Париж оказался оккупирован немцами. Покинуть Париж им не удалось из-за матери Александрины, страдающей расстройством памяти. Ситуация осложняется ситуацией холокоста. Однажды Давид пропа-

дает без вести. Спустя три года Александрина выясняет его судьбу и подчиняет свою жизнь желанию отомстить убийце ее мужа. Месть, однако, ей не удастся, а от самоубийства спасает необходимость ухаживать за матерью.

С болезнью матери Александрина встречается с детства — сначала это наблюдается у бабушки, затем у ее отца. Страх, что ее постигнет подобная участь, заставляет ее задуматься о том, как этого избежать. Тут-то она и вспоминает уроки Ивана Ивановича и его рассказы оживительной силы настойки из корня женьшеня (мужской корень женьшеня). Она обретает дело жизни — уберечь себя от старческого слабоумия, и никогда не забывать Давида.

«Саша, Сандра, Александрина умерла осенью 45-го — как говорится, после тяжелой продолжительной болезни, длившейся с 19 октября 1942 года. Вместо нее на свет появилась другая женщина, со временем совершенно вытеснившая и заменившая прежнюю. <...> Но самое главное различие вот в чем: первая жила Любовью, вторая — Делом». [1, с. 407]

Таким образом, можно сказать, что специфика образа Мадам состоит в двуполюсности сознания: она одновременно эмоционально переживающая Сандра и рационально рефлексирующая Мадам. Специфика же женского варианта концептуализации истории заключается в особом характере взаимодействия «большой» и «малой» истории, в особом характере восприятия этой истории благодаря биорецепционной способности («внутренний обослух») и гипермнезии, благодаря чему возникает постоянное сопоставление Александрины-настоящей и ее прошлых воплощений, которое объясняется разностью исторического и возрастного сознания героини. Обостренная эмоциональность Сандры противопоставляется рационализму Мадам, которая объясняет это так: «Свою жизнь, которая состоялась по ту — нет, по *эту* — сторону любви, я оцениваю выше, чем предыдущую. Я поднялась на более высокую, надгендерную ступень, которой могут достичь и женщины, и мужчины: я стала *просто человеком*». [1, с. 408]

Женский взгляд определяет и специфику изображения исторической эпохи. В романе создается образ времени при помощи трех топосов — Петербург/Харбин/Париж. Все они знаковые — пред- и постреволюционный Петербург, русская эмиграция в Харбин, и затем в Париже. При том, что создаются образы этих городов, они создаются именно с женской точкой зрения, т.е. не фиксируется этнографический ракурс: Сандра не описывает окружающую среду и особенности страны, в которой живет, она описывает только то, что имеет для нее значение с эмоциональной точки зрения.

Однако при всем этом концепция истории для Александрины остается по-прежнему важной, но происходит перенос внимания с макроистории на микроисторию через специфику женского взгляда, благодаря чему появляется эмоциональный окрас и присвоение истории, как обязательный процесс.

Литература:

1. Борисова, А. VREMENAGODA: [роман]/Анна Борисова. — М.: Астрель, 2012. — 480 с. — (Борис Акунин: проект «Авторы»)
2. Бреева, Т. Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности/дис. Док. Фил. Наук/Т. Н. Бреева — Екатеринбург, 2010. — 452 с.
3. Чупринин, С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям [Электронный ресурс]//URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/12/chu13.html> (Дата обращения: 15.05.2014).

Символическое значение образа главной героини в романе А. Платонова «Счастливая Москва»

Севастьянова Анна Андреевна, студент

Научный руководитель Бреева Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, доцент

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Женские персонажи А. Платонова редко выступали в качестве центральных действующих лиц рассказов, романов, или повестей. Спецификой женского образного ряда в произведениях А. Платонова является повышенная символизация. Традиционно героиня Андрея Платонова позволяет наиболее полно раскрываться герою Андрея Платонова и одновременно становится одним из основных способов реализации авторской концепции. Одним из немногих исключений становится роман «Счастливая Москва». В данном романе главная героиня, Москва Честнова, не просто «аранжирует» собой мужской образный ряд, но и получает значительную сюжетно-смысловую нагрузку.

В начале своего творчества А. Платонов в статье «Душа мира» описал собственное видение женской роли: женщина является существом метафизическим, не совсем материальным. Цель женщины, по А. Платонову, в порождении новой вселенной путем рождения ребёнка, который и является символом нового будущего. При этом установка Андрея Платонова на прекращение времени и завершенность мира порождает внутреннее несовпадение таких ипостасей женского образа, как хтоническая мать и женщина как рождающее начало.

В этом легко обнаруживает себя отсылка к философии общего дела Н. Фёдорова, в соответствии с которой и определяется типология женских образов в творчестве А. Платонова. Е. Яблоков выделяет три типа персонажей, характерных для творчества А. Платонова. Он утверждает, что с точки зрения отношения к миру в целом его персонажи тяготеют к трем типам, для каждого из которых доминирующим становится то или иное начало личности: инстинктивно-«природное» («естественный» человек), рационально-волевое («деятель» — утопист), интуитивно-духовное («странник»). Женский персонаж он ставит над тремя этими типами, не относя его ни к одному из них, прямо называя «метафизическим».

Однако более логичным представляется вычленение трёх женских типов. Первый тип — тип хтонической матери (Клавдюша, Фекла Степановна и др.). Второй тип соотносится с образом Прекрасной Дамы (Роза Люксембург). Третий же тип тяготеет к сестринской символике, широко представленный как в теории общего дела Н. Фёдорова, так и в литературном контексте конца XIX — начала XX веков. В большинстве случаев женский образ в произведениях Платонова укладывается в представленную типологию. Таким образом, «Девушка Роза» реализует тип прекрасной Дамы, сохраняя его образ до последних строк; Джумаль Таджиева представляет сестринскую модель поведения, отдав свою жизнь на поиски свободной жизни и могилы своей матери.

В отношении к образу Москвы Честновой можно говорить скорее не об отнесенности героини к одному из представленных типов, а о своеобразном проживании ею всех вариантов платоновской типологии. Реализацией всех трех ипостасей героини становится ее взаимодействие с мужской образной парадигмой, при этом движение от сестринской ипостаси к ипостаси хтонической матери не просто кодирует динамику развития образа героини, вписывая ее в ту схему развития платоновского сюжета, о которой писала Н. М. Малыгина, отмечая, что ему свойственна содержательная двуплановость, совмещение «бытовой» и «небесной» линий, но и становится способом проверки творческих возможностей героини.

Ипостась Прекрасной Дамы реализуется через восприятие Москвы другими героями. Таким образом, её первый муж «враз портит её тело и юность», заявляя об её телесной красоте. «Но в одно утро Москва почувствовала такой томный стыд своей жизни... что поцеловала спящего мужа в лоб на прощанье и ушла из комнаты...», — в этой ситуации мы можем увидеть проявление красоты духовной; воспроизведение идеологической составляющей Москвы Честновой. Последовавшая далее встреча с Виктором Васильевичем Божко определяет её даль-

нейшую деятельность — учёбу в школе пилотов. Гео-метр и городской землеустроитель видит в Москве начало, сопряженное с архетипом Матери-Земли. «...Божко слышал биение сердца... в её большой груди», «...даже комары и бабочки, садясь спереди на кофту... улетали прочь... пугаясь гула жизни в её могущественном тёплом теле. Щёки Москвы... приобрели загорелый цвет, глаза блестящие». Через глаза Божко Москва Честнова воспринимается, как некая прекрасная идея, нежели прекрасная женщина, любовница. Любопытно посмотреть на сравнение, которое ей дает вневойсковик Комягин, впервые увидев Москву в районном военкомате: «Это настоящая красная армия! — подумал он с грустным стыдом». Здесь можно вспомнить ещё одного персонажа А. Платонова, создавшего у себя в сознании идеальный прекрасный образ, сопряженный с революцией и советской властью. Речь идёт о Степане Копенкине из «Чевенгура», сформировавшего для себя «идола» из образа Розы Люксембург. Тут напрашивается вывод, что автор явно заявляет об ипостаси Москвы, которую она проживает на данный момент. В районном клубе комсомола Москву встречают последовательно Самбикин и Сарториус. Медик Самбикин слышит пульсацию сердца Москвы, видит силу за её робким лицом.

Сестринская модель реализуется в героине в жизненные периоды, когда она ищет своё место в деле коммунизма. Сестра — это идеологический пласт образа Москвы, он асексуален, выражает идею. Проживая сестринский тип Москва уходит от Божко к небу — в школу воздухоплавания. Там она становится и символической матерью — инструктором для молодых пилотов. Она должна была соединить человека с небом, стать его проводником от «земного» к «небесному». «Она сводит небо на землю, совершенствуя человека, поднимая его, очищая сменой поколений его горящую душу» — как говорится в «Душе мира». «Небесная» линия прерывается с роковым возгоранием парашюта Москвы и её буквальным возвращением на землю. «Бытовая» линия, в свою очередь, проявляется в том низменном, которое мешает героям достигнуть своих идеалов. Знаменуется она переходом к типу хтонической матери. Проявляется она в связи Москвы с мужчинами, в уходе героини от активной деятельности во имя возвращения к земному и природному. Телесная ущербность (травма и последующая ампутация ноги) и бинарное именование героини (Москва-Муся) — так же является проявлением хтонической матери, существа далекого от внутренней и моральной эстетики. Вариативность ипостасей образов Москвы Честновой предполагает особый характер его взаимодействия с мужской образной парадигмой.

Традиционно для А. Платонова Сарториус, Самбикин и Божко становятся творцами проектов, направленных на преобразование мира. Характеристика Сарториуса, говорящая о его принадлежности к лиге творцов, проявляется во время первой его встречи с Москвой. Москва с любопытством рассматривала «...великое круглое лицо

знаменитого изобретателя в области точной индустрии, инженера — расчетчика мирового значения». «Великое и круглое лицо» может натолкнуть на мысль, что Сарториус — своеобразное олицетворение индуистского бога Ганеши, человека с большой и округлой головой слона, символизирующего собой интеллект, разум и процветание. Божественная сущность Сарториуса подтверждается выполнением проекта. Проектом Сарториуса является создание сверхточных весов. Но весы уже давно созданы, автор подмечает, что за ближайшие пять тысяч лет это устройство претерпело наименьшее количество изменений в механизме. «Во времена циклопов, в античной Греции и Карфагене, в великой Персии, погибшей под ударами Александра Македонского, — всюду во всех временах и пространствах самой всеобщей и необходимой машиной были весы» — отсылка к греческой мифологии и её богам снова приводит к мысли о божественном предназначении Сарториуса. Однако получает он это задание именно благодаря Москве Честновой, уже желающей её любви. К проекту он приступает не из великой идеи, вспомним, что во время прогулки с Москвой он уже думает о том, что весь мир вокруг не важно ему, а важно его, Сарториуса, существование вместе с Москвой. После ухода Москвы Сарториус покидает мир в пользу своего дела, в пользу механизации процесса взвешивания. Недаром автор устами Божко говорит, что без точных весов люди в различных колхозах и сёлах используют камни и даже беременных женщин для взвешивания. Москва, таким образом, способствует тому, что Сарториус уходит из своей естественной среды в механический мир машин. Из треста весов и гирь он уже не вернётся в мир людей, но уйдёт из города навсегда, поменяв имя и дальнейшую судьбу.

Проект Самбикина тоже имеет божественную направленность. Заключается он в том, чтобы найти животворную влагу, которая будет не только излечивать, но и воскрешать мёртвых. Добывается же эта влага, точнее вещество, из тел умерших людей. «В момент смерти в теле человека открывается последний шлюз, не выясненный нами. За этим шлюзом, в каком-то темном ущелье организма скупно и верно хранится последний заряд жизни», — как выражается сам Самбикин. С. Семенов отрицает проявление фёдоровских концепций, отраженных этим проектом, указывая на то, что сам Фёдоров считал глубоко безнравственной идею бессмертия будущего поколения, построенного на костях отцов. Тут в противопоставление можно увидеть и некоторую деструктивность этого проекта. Направленность на мнимое бессмертие приводило к духовному отмиранию. Добытая в итоге из умершего мальчика суспензия излечивает Москву, но не способствует её «воскрешению» для дела коммунизма. Самбикин не реализует свой проект в сотворении нового мира. Для подчёркивания невозможности воплощения этого проекта Хели Костов приводит сравнение мира с мальчиком, умершим от опухоли. Самбикин, понимал, что для излечения болезни нужно не просто удалить опухоль, но и «Искрошить не только всю голову

больного, но и все его тело до ногтей на пальцах ног». Таким образом, для создания нового мира необходимо не просто удалить часть старого, а разрушить этот старый мир и сделать из него новый.

В противовес этому образ Москвы ориентирован не столько на создание идеологического проекта, сколько на его проживание. Здесь можно сделать вывод в неординарности использования женского персонажа А. Платоновым в своём романе. Та цель, которая возлагается писателем на женщину, Москвой не достигнута. Она не становится мостом между миром людей и небом, она не порождает коммунизм. Нельзя сказать, что Москва Честнова вовсе не шла к своей цели. Перед тем, как духовно умереть в жакте, она успела поработать во благо коммунизма, однако конечного результата достигнуть не смогла. В итоге Москва Честнова не выделяется из природы, а ещё глубже в неё уходит, оставляя свои стремления вместе с ампутированной ногой, скрывшись в жакте с Комягиным.

Раннее творчество А. Платонова характеризуется доверием к разуму, как способу преобразования мира [Х. Костов 2000: 59с]. В романах, написанных в зрелом возрасте (в том числе и Счастливой Москве) эта идея развенчивается, утопический проект разваливается. Москва Честнова выступает инструментом выражения А. Платоновым своей точки зрения на вероятность «вымечтанных символами и сработанных футуристами чудес» [Жолковский 1985: 9, 1994: 391].

Вместо того, чтоб вносить гармонию, она сеет хаос, вместо того, чтоб создавать связь между землей и небом,

она рвёт её. Можно с уверенностью заявить, что Москва на наших глазах развенчивает себя как авторский проект. Она могла бы стать той «душой мира», о которой говорил её создатель. Она могла бы дать рождение новому поколению, которое бы жило во имя коммунизма, она могла бы сама стать этим поколением. Она не просто является анти-венцом человечества, о котором мы узнаем в «Душе мира». На уровне текста романа мы можем воспринимать её, как разрушение проекта человечества своего счастья. Москва Честнова не просто спускается на землю, она уходит под неё, на строительство метро, где теряет ногу. Вместе с ногой она теряет и последнюю надежду на возвращение в ипостась творительницы поколений. «Костяная нога», как она сама себя называет. Усечение происходит и с её именем. Из Москвы она превращается в Мусю, чем завершает своё падение. Семантика имени тоже неслучайна. Москва — название города, где происходит основное действие романа. Имя Москва — обозначение новой Москвы; автор показывает, что она не просто девушка, а своеобразная гуманизация города: нового, революционного, строящегося. Её первое имя — Оля — отсылка к дореволюционной Москве [Х. Костов 2000: 156с]. Это имя взаимосвязано с матриархатом в Древней Руси, отсылает к её князьям, в частности, к княгине Ольге. Такое имя не подошло бы будущему строителю коммунизма, поэтому девочка превращается в Москву. Муся (имя, с которым к ней обращался Комягин) — уменьшительное, но не ласкательное, а принижающее, более приземленная и бытовая «Москва».

Литература:

1. Андрей Платонов, Счастливая Москва — М. Время, 2010 г., стр. 9–110
2. Вьюгин, В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки — С.-Пб.: РХГИ, 2004
3. Жолковский, А. Технология чуда и ее разоблачение. (Заметки о Платонове.) Русская мысль, 1985, №3600, 20 декабря, 9.
4. Хели Костов Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва» — Хельсинки, 2000
5. Малыгина, Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. Москва, 1995.
6. Семенова, С. Воскрешенный роман Андрея Платонова. Опыт прочтения «Счастливой Москвы». Новый мир, 1995, №9, 209—226.
7. Яблоков, Е. О типологии персонажей А. Платонова — В составе издания «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М., 1994. — Вып. 1. — с. 194–203

Сатира в творчестве Василия Шукшина

Уразалиева Неля Ибрагимовна, учитель русского языка и литературы
Чаганская ОСОШ (Западно-Казахстанская обл., Казахстан)

Истинный талант всегда рождает отклик. После публикации первых сборников рассказов «Сельские жители», «Там вдали» и появления на экранах фильма «Живет такой парень» Шукшин-прозаик оказался в ат-

мосфере неустанных споров, разногласий, борьбы мнений вокруг его творчества.

Творческий путь Шукшина — это даже не восхождение, а стремительный взлет к зрелости художниче-

ской мысли, мудрости. Шукшина как художника задевали любые жизненные проявления, он не делил увиденное и услышанное на основное и побочное, а считал, что все, что есть в жизни человеческой, заслуживает, чтобы перейти на страницы рассказов и в кадры фильмов. [1, с. 6] Если брать только литературную сферу его деятельности, то вклад его весьма значителен. Перу писателя принадлежат 2 романа, 6 повестей, множество рассказов и книга публицистики. Чем бы ни занимался Шукшин, где бы ни раскрывалась богатая натура художника, творчество его удивительно цельно. «Сельские жители», «Земляки», «Характеры» — так называются три ключевых его сборника, запечатлевших эволюцию мастерства и мысли писателя — от наблюдений к решению проблем русского национального характера.

Уже в первом сборнике рассказов читателя подкупала искренность авторской интонации, сопровождающаяся то открытой веселостью, то ироничностью, которая в дальнейшем перерастает в язвительно-саркастический комизм («Печки-лавочки»). Персонажи Шукшина — люди вполне зрелые, сложно-противоречивые, совершенно лишённые чувства альтруизма. Писателя интересует натура в ее социально-нравственном разрезе, при этом экономические, бытовые проблемы проходят по периферии повествования. [2, с. 49]

Следующий — этапный сборник новелл «Характеры» (1973). Здесь писатель сосредоточил внимание на так называемых «чудиках», «странных людях». Однако странность их не внешнего толка. У них особый строй души, особое видение мира. С шукшинскими героями нередко случаются чудеса. А, как известно, чудеса происходят прежде всего с людьми талантливыми — ведь чудо творят натуры незаурядные в моменты высокого озарения.

Негодование писателя вызывали такие пороки как бюрократизм, самодовольное чванство мещанина, нахрапистость приобретателя, душевная глухота, прикрываемая флером «культуры»; начитанности. Высмеивая эти человеческие пороки в образах тех, кто отмечен внешней значительностью при внутренней пустоте, автор создает целую галерею типов — Глеб Капустин («Срезал»), «государственный человек» Князев («Штрихи к портрету»), непробиваемая вахтерша в больнице («Кляуза»). Что, например, питает ядовитую месть «знатным» землякам «начитанного и ехидного» Глеба Капустина? Ощущение полубразованности и самонадеянности тех, кого он с блеском, красиво «срезал». [3, с. 53]

В. Шукшин — призванный мастер комических сцен и характеров (например, «Миль пардон, мадам!»). Предоставляя своим героям полную свободу самовыражения, Шукшин угадывает скрытые возможности характера, который в своем развитии разрушал возможные попытки ограничить его. Действие в рассказах Шукшина протекает на «границах» комедии и трагедии. Сатирические произведения последних лет как бы собирают воедино замеченные ранее отрицательные явления, факты. [4, с. 83]

В 1974 году выходит в свет первая его сатириче-

ская повесть «Энергичные люди», затем в этом же году «Точка зрения»; в 1975 году «До третьих петухов». С выходом в свет этих повестей речь может идти о новом жанрово-стилевом качестве в самой эстетической системе писателя. Это не просто шаг вперед в биографии писателя, а начало нового этапа, который в критике получил название «феномен Шукшина». Особенно наглядно это раскрывается на примере двух произведений Шукшина — «Энергичные люди» и «До третьих петухов».

Нарочитая незатейливость сюжета «Энергичных людей» как раз и служит тому, чтобы полнее раскрыть быт и нравы мещанско-торгового подворья. Писатель не только описывает поведение персонажей дома и на службе, их очередные плутни, но последовательно и точно воссоздает стихию языка героев, фиксирует их образ мышления. Здесь вроде бы все обыденно, буднично, привычно и оттого страшно. Сдержанно kloчущая ярость пронизывает ткань повести. Перед читателем проходят не закоренелые злодеи и преступники. «Энергичные люди» — не тунеядцы, не бездельники, а искривленные натуры в стремлении «жить как люди». Скудность души они компенсируют туго набитыми шкафами.

В повести два типа людей: первые — Аристарх, Брюхатый, Лысый...; вторые — жертвы «энергичных» — простой человек, мрачный крановщик... Правда, многие из них стали жертвами из-за своего безволия, слабости. Простой человек раболепствует перед «энергичными»; мрачный крановщик, устроив дебош в чужой квартире, внутренне примирился с образом своей разгульной жены-спекулянтки. Таковы плоды деятельности «энергичных»; развеселого жития их и... последствия бесхарактерности.

«Энергичные» агрессивны, воинствующе бездуховны, уверены в своей безнаказанности. «Деловые люди», как они себя называют, мыслят точно, практично, определяя цель жизни грубо материально: в цифрах, количествах, вещах. Бухгалтерию ведет Брюхатый: «Я имею трехкомнатную квартиру, — Брюхатый стал загигать пальцы, — дачу, «Волгу», гараж... У меня жена, Валентина, на 17 лет моложе меня...».

Создается полное представление о способе мышления, жизненных целях экономических воротил; психологический портрет самых заурядных спекулянтов. Брюхатый очень высокого мнения о своем уме: «А у меня — голова... Это ведь тоже как деньги... А со мной все мое богатство — тут! — Брюхатый ударил себя кулаком в лоб. — Хвастать не буду, но... прожить сумею...» [5, с. 169]

Может показаться, что именно в подобной жизнедеятельности, активности, самоуверенности — секрет материального благосостояния «деловых» людей: теоретик Аристарх Кузькин так и думает, утверждая, что общество живет и процветает только благодаря его экономическим «импровизациям»: «Всякое развитие общества живет инициативой... энергичных людей». Но так как у нас — равенство, то мне официально не могут платить зарплату в 3 раза больше, чем например, этому жлобу, который

грузит бычки. Но чем же возместить за мою энергию? Все знают, что я — украду, то есть те деньги, которые я, грубо говоря, украл, — это и есть мои премиальные. Это мне дает по негласному экономическому закону».

Мимикрия, вживание «энергичных» в экономические отношения, обусловили устойчивость их психологических черт: развязность, наглость, самомнение. Но в первый раз Кузькин спекулировал автомобильными покрышками, и сейчас у него в передней «несуществующие» покрышки: их нигде не делали, они никуда не поступали. «Экономический феномен» и все. Чичиков работал, конечно, примитивно — хотя природа жульничества и спекуляции — одна!

Появление милиции, которым завершается повествование, отвечает нашему внутреннему требованию немедленного наказания спекулянтов и жуликов. Однако, учитывая опыт Брюхатого, хитрость «большого демагога» Кузькина, их жестокость, конкретность мышления начинаешь думать, насколько реален финал: а вдруг «энергичные» в огне не сгорят, в воде не утонут?

Программа жизни энергичных вывернута писателем наизнанку. Сатирик не казнит, не обличает, он развенчивает изнутри привычные устои жизни людей, чья энергия направлена на то, чтобы гарантировать нахрапистостью потребителям стабильность, вернуть утраченную иллюзорную гармонию. Понятие «хорошо устроиться в жизни» они толкуют довольно узко: окружить себя комфортом и сытостью. Так сатирик продолжает разработку одной из вечных тем: обкрадывая других, человек прежде всего обкрадывает себя. [6 с. 96]

От незатейливых рассказов, «случаев из жизни», писатель переходит к синтетическому жанру повести-сказки, сатирическому гротесковому изображению отрицательных явлений современной действительности. [7, с. 9] Итоговая книга сатирической прозы Шукшина — необыкновенно глубокая по своей проблематике сатирическая повесть-сказка «До третьих петухов» («Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума»). Фантастический план сказки переплетается с реальным. Действие начинается в библиотеке; сказочные и литературные герои свободно владеют современной речью, мышлением — автор материализует их по образу и подобию современного человека. «Коллектив» героев пытается приобщить Ивана-дурака к разумной деятельности, вернуть его в ряды из того особого положения, в котором он пребывал все сказочное время. И хотя всем надоел вечный вопрос об Иване-дураке, радикальные меры — выгнать! — не устраивают собрание. Все полагают, что вполне достаточно реабилитирующей Ивана бумаги — справки, которая, подтвердив его разум, освободит героя от исторической и легендарно-сказочной вины. Возвращение Ивана в ряды умных существенно изменит многое: после восстановления справедливости Ивану предстоит действовать без посторонней помощи, например, добрых волшебников. Став умным по справке, (а получить ее он мог давно!) Иван должен будет разде-

лить общую судьбу: его примут всерьез, оставив разные коварства, злые шутки. Всеобщее признание умным сулит Ивану блага, в частности, раскрепощение его талантов, свободу действий. Но превращение Ивана в умного не обойдется без необратимых утрат: Иван навсегда потеряет свое обаяние, своеобразие. Правда, потеряв свои сказочные свойства, Иван приобретет самостоятельность, он будет принимать решения, распознавать добро и зло, сражаться с кривдой. Вечная тема — борьба добра и зла. Разрабатывает ее Шукшин с едким сарказмом, выводит на сцену людей, «ожиревших» душой, способных только потреблять. [8, с. 73]

Сказочная атрибутика сохраняется как фон, деталь, оттеняющая современное мышление. Например, практичность Бабы-яги, которую Иван устраивает только как «полный дурак» или просто «бесхитростный».

Горыныч — о трех головах, как и положено в сказке, но каждая из его голов думает и действует по-своему, символизируя некую троякость, полную неожиданностей:

«Головы покачались и сказали:

Первая: — Хамит!

Вторая: — Дурак, а нервный!

Третья: — Лангет! [9, с. 7]

В поле зрения голов находиться всегда опасно: головы излучают жестокость, коварство. Горыныч тоже предпочитает использовать Ивана-дурака, послушного, покорного.

Поединок Ивана с чудовищами сводится для героя к защите собственной жизни. Природная смекалка, юмор, находчивость, «умение тянуть резину, торговаться, как делают нынешние слесаря-сантехники», помогают Ивану увертываться от Бабы-яги, Горыныча, но не спасают героя от унижений, морального давления. Иван не смог одолеть Горыныча, но сберег жизнь, отстоял право идти к Мудрецу. Мудрец оказался обыкновенным старичком, с присущими человеку слабостями, но тем не менее окруженным тайной. Загадочны его могущество и власть, таинственны слова, непостижима деятельность.

Попытка Ивана утвердить значительность личности из народа успеха не имела. Образованный черт, охраняя неограниченную власть Мудреца, поставил Ивана-дурака на место: «Кто это нам разрешил выступать?» Иван догадался: страшен не Мудрец, а те бесовские силы, которые его вознесли и оберегают. Сущность Мудреца разоблачается сатирически: обнажается нелепость, абсурдность его речи, заостряется внимание на внутреннем убожестве и цинизме Мудреца. Его мудрствование — причудливая смесь бреда, зауми и абсурда. Из его речей черти извлекают свою выгоду, давая этим изречениям нужное для себя толкование. [10, с. 168] Мудрец завершает галерею чиновников, бюрократов, типа Кондрашина, Пети Пелипенко, демонстрируя крупным планом убожество, цинизм и безнравственность. Муками совести, отчаянием расплачивается Иван за «справочку», кстати, ему удалось получить даже не справку, а только печать. [11, с. 167]. Странно, но и сам Шукшин всю свою жизнь вынужден был

доказывать свое право «на справку», поначалу на диплом, затем на справку о прописке, потом — на личный листок по учету кадров на киностудии имени Горького... [12, с 25]

Иван возвращается в библиотеку в прежнем своем качестве «дураком». Путешествие за справкой вывело Ивана-дурака за пределы обычной сказки. Выход Ивана в сказочное пространство многое изменил в расстановке действующих лиц: не стало Горыныча, которого зарубил Атаман, спасая жизнь Ивану; черти проникли в монастырь; но несомненны нравственные итоги поединка Ивана с фантастическими противниками и Мудрецом — Иван приобрел опыт, набрался ума-разума в познании неведомого прежде мира. В образе Ивана-дурака, всеми презираемого, но всегда оказывающегося победителем, народ выражал свою веру в торжество добра. «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени вопиет так неистово, как в талантливом. Человек этот — дурак. Это давно заметили.»..

В «Энергичных людях» и «Точке зрения» изобличая порок, Шукшин горько смеется, в повести-сказке писатель скорбит, однако финал не оставляет места для пессимизма. Тема духовного приспособления и духовного очищения идут параллельно. [13, с 78]

Искусство Шукшина — в умении распознавать метаморфозы сатирических типов, показывать логику развития свойств, не встречающих запретов. Фантастически страшные существа, как Горыныч, Баба-яга, Мудрец — дальнейшее развитие Кузькиных, Курносых, гипертрофия их «энергии». [14, с 49]

В художественном плане сатира В. Шукшина значительно обогатила литературу. В таланте автора соединились пластика, тонкость слуха, острота зрения, музыкальность и артистизм, мудрость и умение лепить характеры. «Изо всех сил буду стараться рассказать всю правду о людях, — утверждал художник. — Какую знаю, живя с ними в одно время.»..

Литература:

1. Коробов, В. «Поклажистый» из предисловия «В. Шукшин. Рассказы» М. Дет. Лит. 1990 год с. 9
2. Апухтина, В. А. «Проза Шукшина» Выс. школа 1986 год с. 49
3. Ершов, Л. «Сатира Шукшина» Наш современник № 10 1975 год с. 53
4. Ершов, Л. «Сатира и современность» 1978 с. 83
5. В. Шукшин «До третьих петухов» Повести и рассказы. ЭКСМО 1998 год с. 169
6. Карпова, Л. «Талантливая жизнь» 1986 год с. 96
7. Горн, В. Ф. «Василий Шукшин» Просвещение 1993 год с. 9
8. Горн, В. Ф. «Василий Шукшин» Просвещение 1993 год с. 73
9. «Русские народные сказки от А до Я» составитель Соколовский В. М. 1993 год с. 7
10. В. Шукшин «До третьих петухов» Повести и рассказы. ЭКСМО 1998 год с. 168
11. В. Шукшин «До третьих петухов» Повести и рассказы. ЭКСМО 1998 год с. 167
12. Горн, В. Ф. «Василий Шукшин» Просвещение 1993 год с. 25
13. Горн, В. Ф. «В. Шукшин. Штрихи к портрету» М. 1993 год с. 78
14. Апухтина, В. А. «Проза Шукшина» Выс. школа 1986 год с. 49

Жанровое своеобразие романа Н. Подольского «Хроники Незримой империи»

Хусаинова Гульчечек Шамсутдиновна, студент
Казанский (Приволжский) федеральный университет

Произведение Наля Подольского «Хроники Незримой империи» содержит в себе приметы традиционного жанра киберпанк. Киберпанк включается (в предполагающую трансформацию антиутопической модели) жанровую парадигму: дизельпанк (мир, существующий на технологиях 20-х — 50-х годов XX века), стимпанк (или паропанк: мир опирается на технологии паровых машин), биопанк (рассматривается мир с точки зрения правомерности использования генной инженерии и биологического оружия), ститчпанк (альтернативный вариант развития человечества, основные жители этого мира куклы, мягкие игрушки). Также выделяются пост-киберпанк (он менее мрачен,

и может носить пародийный характер по отношению к киберпанку) и нанопанк (разновидность посткиберпанка: посвящен аспектам использования нанотехнологий).

Традиционно жанровые границы киберпанка определяются преимущественно через доминирование постапокалиптической тематики, и в нем описывают мир будущего, в котором высокое технологическое развитие (информационные технологии и кибернетика) сочетается с глубоким упадком или радикальными переменами в социальном устройстве.

Считается, что этот жанр должен содержать такие элементы как киберпространство, искусственный интеллект,

конфликт хакеров и корпораций. Однако все эти черты отражают только тематический уровень и не являются полноценными жанровыми идентификаторами. Киберпанк как жанр имеет синтетическую природу; он включает в себя фантастическую и антиутопическую модели. Фантастическая составляющая киберпанка будет определять сюжетно-тематический план. Событийность — это составляющая сюжета, рассчитанная на массового читателя. Если в сюжете антиутопии стержнем являются социальные, политические, экономические проблемы, формируются причинно-следственные связи, то для киберпанка социальный компонент является вторичным, часто используется как фоновый зарисовок антиутопической модели мира после катастрофы.

В отличие от антиутопии, цель которой детально рассмотреть через развитие техники, отношений в обществе результат той или иной утопической идеи, у киберпанка нет такого интереса к деталям. Часто для киберпанка даже не важно, какая причина привела к катастрофе, внимание уделяется конфликту между героем — бунтарем (не обязательно хакером!) и корпорациями. При этом социальный аспект не несет никакой смысловой нагрузки. Таким образом, происходит разрыв между философской проблематикой и событийным рядом (у которого основная составляющая — это экшен, направленный скорее на развлечение аудитории). Кинематограф часто использует такие приемы экшена как стрельба, погоня, приемы борьбы на головокружительной высоте или в необычном месте (в отсеке выхода в открытый космос).

Киберпанк как жанр приводит к трансформации утопического сознания в виртуальное. Проблема виртуализации сознания занимает важное место среди явлений последнего десятилетия. Виртуализация сознания рассматривается в работах Маршалла Мак-Люэна, Умберто Эко и др.

В работе Маршалла Мак-Люэна «Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры» мы видим, что автор стремится представить концепцию изменения человеческого сознания под влиянием фонетического алфавита [1, с. 192]. Именно книгопечатание приводит к визуальному типу восприятия информации, когда живой звук, произносимый человеком, превращается в абстрагированный значок текста. Если апеллировать понятиями Маршалла Мак-Люэна из его книги «Галактика Гуттенберга...», то становится ясно, что восприятие реальности постепенно меняется, и в XX веке на смену печати (линейному способу мышления) приходит глобальное восприятие — гиперцепция, через образы телевидения и другие электронные средства. Человек со времен Гуттенберга носит в себе фрагментарное сознание — как результат раскола визуального и слухового восприятия. Не случайно, одна из глав «Галактики Гуттенберга...», так и называется: «Шизофрения, по-видимому, является закономерным следствием распространения письменности».

В статье Умберто Эко «От интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст». [4] отношение к виртуализации немого другое. Он считает, телевидение и компьютер — это разные способы восприятия информации (в отличие от М. Мак-Люэна, для которого все электронные средства ведут к гиперцепции). Умберто Эко показывает, что общество можно условно поделить на тех, кто выбирает телевидение (всегда принимают готовые суждения, так как визуализация не позволяет им различать частное и общее) и тех, кто выбирает компьютер (люди, обладающие критическим мышлением, способны различать частное и общее). В монографии А.Р. Усмановой «Умберто Эко: парадоксы интерпретации» подчеркивается мнение Умберто Эко, что, не смотря на доминирование визуальной коммуникации над письменной, предсказания Мак-Люэна видоизменились. «Согласно Мак-Люэну, Визуальная Галактика должна была заменить (еще несколько десятилетий назад) Галактику Гуттенберга, однако этого не произошло, Мак-Люэн также утверждал, что мы будем жить в новой электронной Глобальной Деревне. Мы действительно живем в электронном сообществе, но это никак нельзя назвать «деревней»...» [5, с. 110].

Таким образом, рассмотрев оба подхода к изменению человеческого сознания, можно отметить общий тезис, в котором сходятся оба культуролога. Расщепления сознания, действительно произошло под влиянием «Галактики Гуттенберга», и человек уже с того момента, когда оторвался от природного синкретизма всех органов чувств, позволив визуальному стать доминирующим, несет в себе фрагментарное сознание. Именно это привело в конечном итоге к размыванию границ реального и виртуального. Причем внимание: виртуальное сознание — это не только, и не столько связь с интернетом и мировой паутиной (!) Это состояние человека, когда он утрачивает связь с реальностью, находясь при этом в физическом (реальном мире). Это способ мироощущения человека, иногда как попытка убежать от собственного «я», иногда как попытка реконструировать свою жизнь параллельно уже существующей.

Именно это трансформация сознания в виртуальное является основой антропологического эксперимента в «Хрониках Незримой империи», которая проходит через образы двойников — симулякров. Киберпанк уделяет большое внимание антропологической сущности, рассматривая через мозаичное построение трансформацию сознания человека. Жанр киберпанка дает наиболее полные возможности для постановки эксперимента над коннотацией слова «человечность»: действительной формой ее существования и переосмысления в той или другой модели. Остается ли человек человеком в тех или иных условиях, не стал ли он одной из машин, полностью потеряв ту суть, которую принято называть человеческой, — вот основная проблема, которую стремится раскрыть киберпанк.

На смысловом уровне киберпанк стремится к выявлению виртуализации сознания. Но изменение сознания

отражается в-первую очередь в подтексте, то есть происходит философское и культурологическое переосмысление антропологической личности. У Н. Подольского в «Хрониках Незримой империи» происходит деление населения Заоблачного Петербурга на касты: адепты (финкеры), гамеры, юзеры (юзеры) и бомжи. [3, с. 141]. Симукляры (кроме Нон-гравитантов; они относятся к адептам) не являются кастой вообще, в то время как бомжи являются официально принятой кастой. Эта ситуация складывается в результате неправильно восприятия симукляров людьми. Для оригиналов, живущих в реальном и виртуальном мирах, трудно принять симукляров как живых существ, обладающих своей волей и душой. Возникает вопрос: Что делает человека человеком? Киберпанк пытается осознать квинтэссенцию, антропологическую составляющую человека, ставя своих героев в различные ситуации, играя с существующими жанровыми моделями.

Итак, рассмотрим на конкретном тексте Н. Подольского. Сюжет «Хроники Незримой империи» Н. Подольского сосредоточен вокруг виртуального города — Заоблачного Петербурга, который существует параллельно настоящему Санкт-Петербургу в виртуальном пространстве. Само существование его — плод фантазии писателей-неофундаменталистов. Вся деловая жизнь: работы банков, офисов, связанная с огромными подсчетами, рискованная работа создателей и конструкторов машин, а также проверка и диагностика перешла в виртуальный мир, где у каждого реального здания есть свой продублированный офис в виртуальном мире. Благодаря симуклярам, вся сложная информационная сеть и техническая сторона реального Петербурга существует в виртуальном без ущерба для экономики «базовой реальности». Здесь мы знакомимся с основными героями: Великим магистром Александером, системным психологом Вероникой Лагиной, а также с их виртуальными копиями, которые начинают осознавать, что они не просто инструмент для технической поддержки системы, а такие же «люди», просто существующие в одной единственной для них реальности — виртуальной.

В киберпанке размывание четких границ между реальностью и виртуальностью на формальном уровне происходит через «игровые конструкции жизни». Можно сказать, что в «Хрониках...» восстановлена основная структура антиутопической модели в игровой форме: бинарность (противопоставление органического/технологического), все действие перенесено в виртуальное пространство; представлено — государством с тоталитарной системой власти (Император и семь магистров). Это подтверждает, что через «игровые конструкции жизни» в «Хрониках...» происходит становление киберпанка. Игровые конструкции жизни проходят через весь текст, сам автор дает указание на это через мысли Вероники Лагиной: «Но и сейчас все бытие гамеров — игровое, и это правильно, потому что вся человеческая культура — игровая... только вот Игра с тех пор стала гигантской, прев-

ратилась в Гиперигру. Раньше игра помещалась в жизни, а теперь жизнь уместилась в Игре». [2, с. 159]

Если обратиться к самому названию произведения, то внимание здесь привлекают два слова: «хроника» и «незримая», автор словно играет с двумя противоположными признаками. Хроника — это описание событий в хронологическом порядке, то есть наличие хронотопа (времени и места). Но слово «незримая» дает дополнительное значение (противопоставляется) «хронике»: незримость границ Империи означает размывание во времени и пространстве. Время у Наля Подольского представлено не в традиционном виде, как необратимое течение, протекающее только в одном направлении из прошлого в будущее, а как ирреальное настоящее (нет историчности, хронологичности у столицы виртуальной Империи — Заоблачного Санкт-Петербурга). Ее местоположение также размыто: «Незримая империя размещается в виртуальном пространстве и не имеет видимых границ. Все земные проекции ее территорий временны и изменчивы до появления Незримого Императора» [2, с. 135].

Хроника — это описание событий глазами того, кто находится внутри системы, то есть подразумевается наличие героя, который вел бы записи на основе своих наблюдений. У Наля Подольского нет традиционной системы персонажей — конгломерата из трех основных героев: человека уходящего века, человека переходного периода и человека нового времени — героической триады [4, с. 286]. В повести Наля Подольского все три образа сосредоточены вокруг одного героя, это новый вид симукляров — Нон-гравитант (первый и пока единственный представитель — воскрешенный философ XX века — Николай Федоров).

Здесь нет главных героев, можно заметить, что вопрос о двойственном положении симукляров и людей, который интересует автора, проходит через три пары. Между каждой парой (копия и оригинал) возникают сложные формы взаимосвязи:

1) гармонически сосуществующие человек и симукляр (Невесомый и Н. Федоров)

2) навязывание гендерной роли симукляру (Ника—17 и Вероника)

3) сопернические отношения, на основе сходства (Алекс—25 и Алекс)

Итак, рассмотрим, первую пару (условно), так как формально человек и симукляр существуют в виртуальном разуме Невесомого. Он выполняет своеобразную резонирующую функцию, именно его образ позволяет увидеть двойственное положение симукляров. В образе Николая Федорова мы видим два начала: человеческое и искусственное (симукляровское). С одной стороны, он участник всей этой запутанной борьбы между людьми и симуклярами, так как сам является симукляром. С другой, он выше этой борьбы, и способен абстрагироваться, то есть выступать как наблюдатель, анализирующий данную ситуацию. Он рефлексировал на происходящее, высказывает мысли, которых придерживается и сам Подольский,

таким образом, Невесомый — своеобразный резонер авторской концепции.

Николай Федоров в прошлой своей жизни строил свою философию «общего дела», основанную на идее «действия», а не пассивного созерцания мира. Он считал, что необходимо побороть смерть. Магистр Александр, опираясь именно на эту идею Федорова, стремится оживить великие умы прошлого.

Однако Невесомый понимает, что «бессмертие», которое в результате было создано, совсем не то, о чем он мечтал. Здесь, можно увидеть сходность темы жертвы и его создателя, которая проецируется в образах магистра Александра (эгоистичного ученого Франкенштейна) и его монстра (Невесомый). Мы встречаемся с «возрожденным» Николаем Федоровым, который оказывается свидетелем и одновременно подопытным в отношении собственной идеи. Невесомый после «воскрешения» находится в пограничной ситуации жизни и смерти. Формально он все еще мертв, так как телесного воплощения в физическом мире он не получил. В то же время философ жив: он помнит свою прошлую сущность, стремится к познанию окружающего мира и способен к переоценке своей идеи, которая оказывается понятой не совсем верно Великим магистром.

Николай Федоров понимает, что его идея была искажена, ведь дело не в материальном теле, а том, что такое тело можно будет синтезировать только после того, как все законы природы будут поняты и осмыслены человеком, а люди объединятся. Воскрешение — это дело всего человечества на братской основе. Однако ни о каком братстве у Александра не идет и речи: среди адептов Германии он видит соперников, а всех «жителей» Заоблачного Петербурга он просто вынуждает принять новую касту Нон-гравитантов. При этом, он мало занимается своим «монстром», оставляя Невесомого на попечении системного психолога Вероники.

Невесомый, вынужденный сторонний наблюдатель и одновременно участник идеи воскрешения поколений, видит, что воскрешение в виртуальности на самом деле бесчеловечно, и само отношение людей к своим симулярам, похоже на отношение рабов и их хозяев, хотя симуляры третьего ранга намного способнее, чем их человеческие оригиналы. Именно в образе Невесомого и в его философской концепции преодоления дисгармонии жизни, конец которой — смерть (идея воскрешения), мы встречаемся с утопической идеей — получением вечной жизни. Но именно в высказываниях Невесомого утопическая идея начинает раскрываться как несостоятельная: он дает оценку существующей системе и находит ее несостоятельность. Он ставит вопросы, которые начинают менять восприятие людей. Он наиболее гармоничное воплощение двойников: оригинала и копии, это мотивировано тем, что ему не приходится входить в конфликт со своим «хозяином» (ибо его оригинал давно умер, а его воссоздал по трудам Николая Федорова).

Но если рассматривать другие пары: Вероника Лагина — Ника 4317, а также Великий магистр Алек-

сандр — Алекс 2725, то здесь появляется довольно острая проблема самоидентификации. Попробуем рассмотреть особенности двух этих пар, оригинала и копии.

Поднимается закономерный вопрос, почему возникла такая тесная связь между двумя этими парами? У всего населения Заоблачного Петербурга, есть их копии — симуляры. Но большинство жителей предпочитают создавать симуляров в образе животных, а не собственных копий.

Великий магистр Александр, который «способен всерьез носиться только с экстремистскими, шокирующими идеями» и последней «выходкой» которого стало воскрешение новой касты адептов — Нон-гравитантов (единственный представитель, на данный момент, Невесомый) считает, что он и его копия прекрасно понимают друг друга. Даже при попытке магистра безопасности — Сержа — предупредить об опасности, Великий магистр не верит, что его копия может иметь что — то против условий Заоблачного Петербурга. Однако, Алекс 2725 (он же Алекс—25) не доволен положением вещей. Для копии Великого магистра, кажется обидным, что симуляры, которые обладают огромными запасами памяти, вынуждены терпеть иго людей. Ведь именно люди являются «отжившими компьютерными программами». Именно через образ этих двойников — соперников, возникает монструозный дискурс. Алекс—25 — это результат эксперимента Великого магистра, то есть жертва; и с течением времени, он начинает понимать, что его только используют, а свободы и уважения личности как таковой к симулярам нет. Хотя системные психологи упорно вырабатывают в симулярах чувство собственного «я». Ведь если даже симуляру (мульке) повезет, и его хозяин будет внимателен к нему, то все равно положения равноценности двух личностей не будет. Алекс—25, отлично понимая это, решает поднять восстание и захватить власть над энергетикой в базовой реальности, чтобы к симулярам начали относиться как к одной из официальных каст, учитывая то, что для них не существует второй — базовой реальности, которая есть у всех людей. У Подольского такое притеснение симуляров происходит не по велению логики Единого государства, то есть не как желание приобрести «счастье» за счет несвободы и энтропии, а как результат человеческого фактора. У Великого магистра Александра, основная черта характера — это эгоцентричность (что, между прочим, не избежал и Алекс—25), и как результат не способность заметить недовольство своей копии (какое же ему дело до остальных симуляров). Он просто не допускает мысли, что что-то в мире может быть не так, как он хочет. Ведь он гений! И зачем заглядывать так далеко, что будет с жертвами его эксперимента. Такая точка зрения дает нам возможность вновь обратить свой взор на литературу XX века, на образы Франкенштейна и чудовища Франкенштейна, которые представляют собой пару творца и продукт эксперимента. Алекс—25 (впрочем, как и все симуляры) ста-

новится такой же жертвой эксперимента Великого магистра, как в свое время стал гомункул, созданный Франкенштейном, скорее как результат эгоизма ученого, а не попытка достижения научной цели. И эта неспособность нести ответственность за свое творение проецируется на ситуацию между людьми и симуклярами.

Другая центральная пара (Веронике-Нике—17), то можно увидеть, что между ними близости больше, но вновь отсутствуют отношения тождества. Системный психолог Вероника Лагина, «полноправный гамер», вовлеченная в авантюру магистра, проецирует, пусть и неосознанно, на свою копию — мужское alter ego — Ник—17. Возможно, это связано с ее неспособностью завязывать отношения с мужчинами из базовой реальности. Предпочтение она отдает виртуальному общению, с постоянными сексуальными партнерами, которые — как и она — являются системными психологами. Несмотря на давление на личность Ники—17, Вероника очень привязана к своей копии. Потеря Ники приводит к тому, что она теряет часть себя, а с ней и доверие к виртуальному миру. Именно Вероника начинает осознавать важность базовой реальности, только она в полной мере может сочувствовать Невесомому, застрявшему в вирту-

альной реальности.

Уничтожение магистрами Алекса из виртуальной реальности оставляет сильный осадок на душах и Вероники, и самих магистров. Они чувствуют, что стерли не просто «компьютерную программу, зараженную вирусом бешенства, а часть личности Александра». Оригинал Виктория чувствует эту разьединённость между людьми и симуклярами, более того, она начинает понимать, что симукляры более человечны, чем их оригиналы. Ведь Великого магистра при сближении с Викторией интересовал лишь физический секс, в то время как Алекс—25 заронил в душу Ники—17 настоящую любовь, которая и приводит к тому, что симукляр — Ника — отказывается от своей «личности» (уничтожает свою собственную программу памяти) после «убийства» ее любимого.

Таким образом, роман Подольского является одним из немногочисленных примеров открытой реализации жанровой модели киберпанка, находящей отражение как на формальном, так и на смысловом уровнях. И характеризуется воплощением виртуализации сознания в двух видах: положительное — раскрытое в образе Невесомого, и отрицательное в парах Ника-Вероника, Алекс-Александр.

Литература:

1. Мак-Люэн Маршалл. Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры./М. Мак-Люэн. — Киев: Ника-Центр, 2003. — 432 с.
2. Незримая империя: повести/сост. и предисл. П. Крусанова. — СПб.: ТИД Амфора, 2005. — 439 с.
3. Лукашёнков, И.Д. Антиутопия как социокультурный феномен начала XXI века/И.Д. Лукашёнков // Ярославский педагогический вестник. — 2010. — №4. — Том I (Гуманитарные науки). — с. 286—289.
4. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20.05.1998. — Режим доступа: <http://gudleifr.h1.ru/5310.html> (дата обращения: 04.05.2014).
5. Усманова, А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации./А.Р. Усманова. — Минск: ЕГУ Пропилеи, 2000. — 200 с.

О некоторых особенностях функционирования личных имен в художественной речи

Цыпкина Светлана Ивановна, учитель русского языка и литературы
ГБОУ Лицей №1158 (г. Москва)

Одной из ярких художественной речи можно назвать ономастическое словотворчество, результатом которого является создание авторских наименований.

Характер использования онимов в художественной литературе исторически обусловлен. Каждый из писателей употребляет имя собственное в соответствии со своим творческим методом, конкретными идейно-художественными задачами в том или ином произведении. На употреблении личного имени лежит печать определённой эпохи, литературного направления, отражается влияние мировоззрения писателя [1],

Так, в ономастическом словотворчестве А. Вознесенского продуктивны семантически значимые индивидуально-авторские наименования, образованные по модели *имя — отчество*. Данные имена собственные создают достаточно яркие каламбуры.

**Марлен Мартыныч, Марлен Монтирович,
Арестованыч Картиныч...**

(А. Вознесенский. Портрет Хуциева).

Другое шутивное стихотворение построено на синонимических заменах исходного имени собственного:

Милый **Виктор Фёдорович,**

*выйди, Свитер Фертovich,
Винтичек Отвертович,
Вытри — слёзы — Горькович,
Ветром Свирь — строй Тертович,
Вытегра Осетрович
Акварель Офортovich,
Скворка Фьюить в форткович...*

(А. Вознесенский. Величальная открытка В. Бокову).

Достаточно часто каламбур построен на именах известных государственных деятелей, писателей, критиков. А. Кушнер создаёт каламбур обыгрыванием имени немецкого писателя Гофмана:

*Одну минуточку, я что хотел спросить:
Легко ли Гофману три имени носить?
О, горевать и уставать за трёх людей
Тому, кто Эрнст, и Теодор, и Амадей*
(А. Кушнер. Гофман).

Иосиф Бродский в молодые годы был склонен к политическим шуткам, построенным на именах собственных: Луначарского Бродский называл «Лунапаркский», о фамилии главы тогдашнего КГБ (Семичастный) поэт пишет следующим образом: «Мне кажется, что всё дело тормозится тем, чья фамилия состоит из семи частей».

Фамилия же самого Бродского была прекрасно обыграна в панегирике ему его другом В. Уфляндом: «Поэт создал почти всемогущую страну Бродского. Бродленд или Бродсковию, или страну БРОДячих русСКИХ».

И. Бродский также употребляет в своих текстах немецкие слова **Зептембер** (der September), **Кунст** (die Kunst), **Фатерланд** (das Vaterland) с прописной буквы, тем самым относит их к именам собственным. Однако в немецком языке данные слова являются нарицательными: der September — сентябрь, die Kunst — искусство, das Vaterland — родина. Такие строки построены на столкновении в тексте значений славянских и германских слов:

*Не подчиняясь польской пропаганде,
Он в Кракове грустил о Фатерланде.
Опять Зептембер. Скука. Полнолуние.
В ногах мурлычет старая колдунья*
(И. Бродский. Два часа в резервуаре.)

Авторские номинации Вознесенского построены на отономастическом образовании, в основе которого имя известного киногероя Джеймса Бонда:

Фильмы поджеймсбондили.

*В твисте и нервозности
женщины — вне возраста*

(А. Вознесенский. Время на ремонте).

Иногда поэт применяет сознательную концентрацию разнородных имён собственных в одном контексте (мифологические и литературные, мифонимы и прагматонимы) [1], и это служит средством создания юмора.

*Научно-технические обмены
отменены*

*Посылаем Терпсихору —
Получаем «Пепси-колу»*

(А. Вознесенский. НТР).

Создание сжатых метафорических контекстов с использованием сравнения, олицетворения и т.д. в форме имени собственного также является частотным для поэзии второй половины XX века. Такой приём имяупотребления О.И. Фонякова называет «переперсонификацией» [3, с. 73]. Лирический герой «вселяется» в общеизвестный образ исторического или литературного героя со всеми присущими ему чертами, и это создаёт сгущённый, многозначный подтекст, благодаря параллелизму образов, разным параллельным номинациям.

Я — царь земли! Я — гладиатор духа!

Я — Гарпагон, подъятый в небеса!

(Н. Заболоцкий. Безумный волк);

Я — вечный Твой поэт и вечный Твой любовник

И — больше ничего

(А. Вознесенский. Романс).

Сборник А. Вознесенского «Ахиллесово сердце» заканчивается известным стихотворением «Гойя», в котором создаётся параллель между лирическим героем и именем известного испанского живописца Франсиско Гойя:

Я — Гойя!

*Глазницы воронок мне выклевал враг, слетая
на поле нагое.*

Кроме того, здесь можно наблюдать повтор сопоставления «Я — Гойя» и ассоциативной звукописи:

Я — Горе

Я — голос

войны, городов головни на снегу сорок первого года.

Я — голод

Я — горло повешенной бабы

(А. Вознесенский. Гойя).

Метафорический контекст создаётся и благодаря обнажению и актуализации внутренней формы имени. Отчётливая внутренняя форма имён собственных способна охарактеризовать объект наименования и выразить какую-либо его оценку. Лингвисты называют этот приём — приём этимологизации. Оживление этимологического значения имени собственного часто подчеркивается писателем с помощью контекста:

Млечный Путь, бессмертно млечен

(Е. Евтушенко);

Звенигород, Звенигород, Звени во мне, звени!

(Р. Казакова).

Эти примеры демонстрируют поэтическую актуализацию внутренней формы имени на основе этимологизации.

Поэтическая этимологизация может и не совпадать со словообразовательной структурой имени (исходной, научной этимологией слова), поскольку она, подобно так называемой «народной этимологии», строится лишь на внешних, звуковых ассоциациях и сближениях. При этом мы получаем приём «паронимической аттракции» [3, с. 79]. Широко использует этот приём вслед за В. Маяковским и М. Цветаевой А. Вознесенский в цикле «Имена»:

Словно горе с надеждой

Позовёт из окна

колокольню-нездешне

Ольга Игоревна

(А. Вознесенский. Имена);

Словно в анестезии от хрустального сна имя

Анастасия Алексеевна

(А. Вознесенский. Имена).

К семантическому весу слова А. Вознесенский проявляет особенно пристальное внимание. «Поэт воспринимает имя «на слух», улавливая в его звучании смысловые нюансы, весьма существенные для раскрытия замысла произведения» [3, с. 53]. В этом отношении характерен «Портрет Плисецкой», начинающийся словами:

В её имени слышится **плеск аплодисментов**

Она рифмуется с **плакучими лиственницами**,

С персидской сиренью,

Елисейскими полями, с Пришествием.

Приём паронимической аттракции ярко выражен в следующих строках:

Убил я поэму. Убил, не родивши. **К Харонам! Хороним.**

Хороним поэмы. Вход всем посторонним. **Хороним**

(А. Вознесенский. Плач по двум нерождённым поэмам).

В приведенных строках возникает двойная ассоциация — звуко-смысловая, поскольку Харон, как известно из греческой мифологии, — перевозчик мёртвых по подземной реке в царство Аида. А. Вознесенский развивает традиции своих предшественников в экспрессивном словоупотреблении, весьма оригинально работает с именами собственными: он их сближает и переворачивает (**Зоя — Оза**), создает по общепринятым моделям

и противопоставляет (**Предозье — Заозье**), наполняет неожиданными коннотациями и ассоциациями в контексте, создаёт контаминации.

Интересные примеры авторских номинаций предоставляет нам творчество нашего современника, известного писателя Юрия Полякова. В качестве производящих основ в словотворчестве Ю. Полякова довольно часто используются имена собственные. Игра писателя со словом отражается в следующем примере: «А что, — пошутил Башмаков, выйдет замуж за какого — *нибуть* Онасиса. — **Ананасиса!** — буркнула жена» (ср.: Онасис — Ананасис) (там же).

Исходя из сказанного, можно заключить, что собственное имя, наряду с другими элементами языка, употребляясь в качестве компонента поэтического произведения, не является стабильным: используя в разнообразных грамматических конструкциях, в разных функциях, с разной целевой установкой, оно почти каждый раз претерпевает трансформацию [2, с. 43]. Такая трансформация, и смысловая, и экспрессивная, не только является свойством самого имени, но и в первую очередь зависит от контекстуальных условий. Благодаря контекстуальным условиям реализуются те возможности, которыми обладает собственное имя как определённый класс слов.

Ономастическое словотворчество, создание авторских номинаций, неожиданных метафорических контекстов — яркие особенности использования личных имен в поэзии и прозе начала XX века, процесс творческого, сознательного выбора и поиска автора, стремление писателя выделить семантически значимый компонент имени.

Литература:

1. Ковалев, Г. Ф. Писатель. Имя. Текст/Г. Ф. Ковалев//ВГУ. — Воронеж: ВГУ, 2004.
2. Левина, Э. М. Ономастическое пространство в художественной речи: Учеб. пособие. — Белгород: Изд-во БелГУ, 2000, 87 с.
3. Фонакова, О. И. Имя собственное в художественном тексте: Учеб. пособие. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1990.

Образ Фауста в стихотворении «Два часа в резервуаре» И.А. Бродского

Шитова Вергиния Валентиновна, аспирант

Московский городской педагогический университет

Данная статья посвящена анализу образа Фауста в стихотворении «Два часа в резервуаре» И.А. Бродского. Цель данной статьи — показать трансформацию образа в русском постмодернистском тексте и выявить различия в концепциях И.В. Гёте и И.А. Бродского. Работа может быть полезна всем интересующимся русской литературой 2 половины XX столетия, в особенности темой «Русского Фауста».

Ключевые слова: Постмодернизм, Фауст, скука, интертекстуальность, языковая игра, разум, чувства.

Постмодернизм в мировой литературе явление уникальное. Русский литературный постмодернизм не является исключением. Постмодернизм воспринимается не только как литературное направление,

но и как философское восприятие мира.

Исследователи Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. отмечают: «С конца 1960-х по конец 1980-х годов сложился литературный мир, параллельный «союзписа-

тельской» словесности. Многочисленные неформальные кружки и литературные клубы полностью игнорировали официальную словесность, но обеспечивали непрерывность литературного процесса поверх цензурных барьеров. Именно в этой среде происходило последовательное развитие модернистской и постмодернистской эстетики, формально отсутствовавшей в спектре публикуемой словесности» [7, с. 422].

Отметим признаки, характерные для постмодернистской литературы:

1. интертекстуальность;
2. восприятие художественного текста как «игры с читателем»;
3. представление художественного текста в качестве «модели для сборки»;
4. переосмысление, а порой разрушение мировых мифов и образов

Все вышеперечисленные признаки читатель может отметить в стихотворении «Два часа в резервуаре» И.А. Бродского, к которому мы перейдём для более детального анализа.

Виктор Кривулин утверждал: «Бродский для меня не только поэт 1960-х годов, но и первый русский поэт постмодерна» [3, с. 268].

Вслед за Кривулиным мы также придерживаемся мнения, что Бродский является одним из первых русских поэтов постмодернистов. Это доказывает его раннее стихотворение, написанное в 1965 году под названием «Два часа в резервуаре».

«Два часа в резервуаре» представляет собой пародию, целью которой является развенчание литературного немецкого мифа о докторе Фаусте. Композиционно стихотворение состоит из 6 частей, начинается словами Мефистофеля. Эпиграфом к произведению автор выбирает строки А.С. Пушкина из «Сцены из Фауста»: «Мне скучно, бес...». Данный эпиграф является реминисценцией. Действительно, Фауст Бродского имеет общие черты с образом Фауста представленным Пушкиным. Оба главных героя предстают скучающими, не нашедшими счастья, даже благодаря помощи нечистой силы, так как способы получения различных благ были антигуманны.

В стихотворении «Два часа в резервуаре» можно отметить отсылки к классическим мировым текстам о докторе Фаусте: к средневековой «Легенде о докторе Фаусте», к драме Кристофера Марло, конечно, к трагедии Гёте «Фауст», а также к стихотворению А.А. Ахматовой «И очертанья Фауста вдали...».

Бродский вслед за Пушкиным не разделяет идеи Фауста, считая её ложной. Обращение к мистике, потустороннему миру с его обитателями для поэта неприемлемо.

«Склонность к мистицизму в глазах Бродского отрицательное качество для поэта, по крайней мере, поэта метафизика, так как не расширяет, а наоборот ограничивает возможность познания окружающего и внутреннего мира» — пишет Крепс [5].

Стоит отметить, что автор отсылает к историческому доктору Фаусту XVI столетия, а также к роману Томаса Манна, пытаясь охватить широкую палитру образов чернокнижника, давая своё прочтение.

«Не кто иной, как Томас Манн (также иронически упоминаемый в тексте), установил в своей речи «Германия и немцы» (1945) связь между «фаустовским» человеком и национал-социалистическим «сверхчеловеком», дав новую интерпретацию культурному мифу, к чему в известной степени вынуждала сама История. И русский поэт, похоже, присоединяется к этой современной исторической интерпретации...» [1].

В отличие от Пушкина, Бродский идёт дальше в создании образа своего героя. Фауст представляет собой квинтэссенцию национального немецкого сознания. Образ Фауста наделён национальными клише, такими как: пунктуальность, педантичность, главенство разума над чувствами:

Немецкий человек. Немецкий ум.

Тем более, когито эрго сум.

Германия, конечно, юбер аллес.

(В ушах звучит знакомый венский вальс.) [2].

Фауст, провозгласивший себя сверхчеловеком, является носителем идеи фашизма: «Германия, конечно, превыше всего», «Я мыслю, следовательно, существую» (герой не живёт чувствами).

««Фаустианство» в понимании Бродского означает, по сути, следующее: это вырождение духовного восприятия мира и языкового его освоения и овладение «полномочиями распоряжаться миром», основанными на «делах» и черной магии и сводящими фигуру человека к «человечку»» [1].

В соответствии с основными художественными принципами постмодернизма, фигура Фауста, представленного в литературе Средневековья, Нового времени и романтизма сильной личностью, нивелируется. Высмеивается преобладание физического влечения над духовным. Фауст продаёт душу Мефистофелю, чтобы овладеть Маргаритой. Бродский подчёркивает низость намерений «человека-мыслителя»:

Их либе ясность. Я. Их либе точность.

Их бин просить не видеть здесь порочность.

Ви намекайт, что он любил цветочниц?

Их понимайт, что дас ист ганце срочность [2].

В данном отрывке можно снова отметить национальные немецкие черты: «Я люблю ясность. Я люблю точность». Бродский указывает на слабость сюжета творения Гёте, видя в этом художественную неправду:

Унд гроссер дихтер Гете дал описку,
чем весь сюжет подверг а ганце риску.

И Томас Манн сгубил свою подписку,
а шер Гуно смутил свою артистку.

Искусство есть искусство есть искусство...

Но лучше петь в раю, чем врать в концерте.

Ди Кунст гехапт потребность в правде чувства [2].

Поэт ратует за наличие правды в искусстве, выступая

против пренебрежения человека и идеи сверхчеловека как таковой.

Стоит отметить стиль, которым написано данное стихотворение. Он называется макароническим, представляя собой смешение двух языков, в данном случае русского и немецкого, с искажениями обоих. Этот приём придаёт комический эффект произведению:

Я есть антифашист и антифауст.

Их либе жизнь и обожаю хаос.

Их бин хотеть, геноссе официрен,

дем цайт цум Фауст коротко шпацирен [2].

«Уже вводное четверостишие предвещает, что далее последует комически-грубоватый бурлеск, занимательная игра и главное — расколдовывание литературного немецкого мифа, который роковым образом воплощает в себе «Фауст» и «фаустианство»» [1].

Образ Фауста достаточно противоречив. На протяжении стихотворения читатель может наблюдать «историю образа»: сначала предстаёт мир средневекового Фауста (алхимия, эпидемия чумы); Фауст в Новое время с определяющими чертами (гордыня и любопытство); герой в XX веке (национал-социалистический сверхчеловек). С другой стороны, читатель может заметить, что ничто человеческое Фаусту не чуждо (шнапс, герой завтракает, читает газету «Народное обозрение» и отходит ко сну), то есть предстаёт типичным обывателем. Но определённо фаустианский миф, а вслед за ним и образ Фауста, подвергается разрушению.

«В стихотворении И. Бродского «Два часа в резервуаре» ключевым становится утверждение: у Гёте «доктор Фауст не знал о Боге». Гётевский герой воспринимается поэтом XX века как один из тех «ограниченных» людей, кто довольствуется сиюминутным благом, легко поддаётся соблазнам, подбрасываемым дьяволом, который «меж нами бродит ежечасно»» [6, с. 36].

Интертекстуальный характер стихотворения позволяет увидеть множество мотивов, но основным является сопоставление героя с фашистом.

«Мотив раздвоенности души решается в духе постмодернизма. Акцентируется гениальность и маргинальность героя. В общем, перед нами ещё один ироничный и высокомерный гений, великий иллюзионист с душой «идиота, весело распевającego рекламные слоганы» и шлягеры» [8, с. 48].

Если обратиться к семантическому полю названия стихотворения «Два часа в резервуаре», то основная коннотация резервуара такова: «Представляет собой герметично закрываемый или открытый искусственно созданный стационарный сосуд, наполняемый жидким, газообразным или другими веществами. Резервуар несёт накопительную функцию в системе, которой используется» [9].

Во-первых, исходя из определения резервуара, можно отметить ограниченное пространство, отсылающее к кабинету Фауста, также ограниченность можно рассматривать в качестве театральной сцены. Во-вторых, накопительная функция резервуара, в котором просматривается хронология образа доктора Фауста — от Средневековья до XX века. Всё это поэт воссоздаёт за временной промежуток в два часа.

В названии используется приём языковой игры, характерный для постмодернистских текстов. Резервуар можно трактовать как образ, отсылающий к алхимии, наряду с колбами и сосудами.

В данном произведении Фауст вспоминает и анализирует прошлое, в особенности, любовную линию с Гретхен. В своих воспоминаниях он возвращается к молодости, тем испытанным чувствам, пропуская их через сознание уже умудрённого опытом героя.

Исследователь Zenkin С. Н. отмечает в Фаусте следующие качества: «стремится остановить навечно чудесный миг любви; <...> он обязан упорядочивать хронологию и темп повествования, забежать вперёд, рассматривать случай из своей юности глазами зрелого человека» [4].

Поэт указывает, что Фауст — это человек, прежде всего, дела, а не слова. В этом и проблема героя, для него первичны действия. Фауст сначала делает, потом уже осмысливает поступки. Для Бродского эта философия неприемлема, слово по отношению к делу должно быть всегда первично, не зря в Евангелии от Иоанна сказано: «Вначале было Слово».

«Бродский пишет в связи с неизменно актуальной темой насилия следующее: «Человек, не способный к членораздельной речи, не способный к адекватному словесному выражению, прибегает к действиям. Поскольку словарь действий ограничен, так сказать, нашим телом, человек непременно прибегнет к насильственным действиям...» [1].

Таким образом, проанализировав образ Фауста в стихотворении И. А. Бродского «Два часа в резервуаре», можно сделать следующие выводы. Поэт, рисуя скучающего Фауста, продолжает пушкинскую традицию, а также идёт дальше, наделяя своего героя доминирующими чертами национального немецкого характера (пунктуальность, педантичность, любовь к порядку, предпочтение разума чувству). Иосиф Александрович, отвергая концепцию Гёте, рушит миф о «сверхчеловеке», показывая Фауста в ироничном ключе, ведомого физиологическим чувством. Жизненная философия Фауста, когда первоочередным оказывается дело, а не слово, по мнению поэта, приводит к фашистской разрушительной идеологии. В соответствии с постмодернистскими тенденциями образ Фауста переосмысливается кардинальным образом, превращаясь из средневекового мыслителя в «гносного немца».

Литература:

1. Баумгертнер Изольда «Маска национального у Бродского» (пер. с нем. Н. Зоркой) [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/ba17-pr.html> (дата обращения: 7 июля 2013 года).

2. Бродский, И. А. Два часа в резервуаре [Электронный ресурс] <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7543> (дата обращения: 7 июля 2013 года).
3. Бродский Иосиф: Творчество, личность, судьба [Текст]/Иосиф Бродский. Сочинения: В 4 т. — СПб, 1992—1994. — 268 с.
4. Зенкин, С. Н. Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/5/zenkin.html> (дата обращения: 14 ноября 2013 года).
5. Крепс Михаил «О поэзии Иосифа Бродского» [Электронный ресурс] <http://www.lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt> (дата обращения: 7 июля 2013 года).
6. Кривина, Т. М. Фауст вне Бога (русские «антифаустианцы» о герое трагедии Гёте) [Текст] // Т. М. Кривина. XXV Пуришевские чтения. Образ Фауста в контексте мировой и художественной литературы. Сборник материалов и статей — Ярославль: ООО Издательско-полиграфический комплекс «Литера», 2013. — 36 с.
7. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950—1990-е годы [Текст] // Соч.: в 2 т./Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. М.: Академия. — Т. 2. — 2006. — 422 с.
8. Помогайбо, Ю. А. Постмодернистская версия «фаустианы» в романе Д. Кельмана «Магия Берхольма» [Текст] // Ю. А. Помогайбо. XXV Пуришевские чтения. Образ Фауста в контексте мировой и художественной литературы. Сборник материалов и статей — Ярославль: ООО Издательско-полиграфический комплекс «Литера», 2013. — 48 с.
9. Свободная энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс] <http://ru.wikipedia.org/wiki/Резервуар> (дата обращения: 7 июля 2013 года).

Поэт-философ, возвеличивающий достоинство человека

Шукуруллаева Феруза Ином кизи, студент

Джизакский государственный педагогический институт имени Абдуллы Кадыри (Узбекистан)

*«Время проходит!» — говорим с легкой грустью.
Это придумал человек для своего утешения.
На самом деле мы сами проходим...*

А. Мухтар

Аскад Мухтар — садовник, посадивший свои плодородные, вечные, с крепкими корнями деревья в сад узбекской литературы. Плоды это садовника питают нас с вами воспитанием. Как говорил Н. Некрасов: «Вечен тот, кто посвятил всю свою жизнь для людей-друзей, для великой цели произведения». [1, с. 2] Писатель Аскад Мухтар тоже любит, лелеет свои произведения, как своих детей. Посвятив всю жизнь своим произведениям, посвящает и всего себя. Это высказывание одинаково верно и по отношению к двустихиям, и к романам, — не подумав, не увидев собственными глазами, не прочувствовав, писатель не берется за перо. Он отображает на страницах то, что видит, что замечает: ежедневно происходящее каждый день, каждый час; подмечает малейшие оттенки вещей, мимо которых мы обычно проходим мимо, а если и замечаем, то нам этот мир кажется чужим, незнакомым. При этом мы обижаемся на свою беспечность, верим, что остались в неведении. По мере знакомства с произведениями поэта мы подчас не замечаем, что учимся глубже видеть окружающий нас мир.

Жизнь — река. Каждый проходящий наш миг дорог. В этом превыше всего ценность человека. Кто-то, наверное, поймёт суть этого полностью, а кто-то не поймёт. Вероятно,

понимая, не придаст значения. И вовсе не преувеличением будет высказывание о том, что всё творчество писателя-наставника было направлено на понимание сути самой жизни:

Не берём в счёт жизни нашей
Каждый миг, упавший по дороге.
Может, пригодились бы, если сохранить
Чью-то дорогую жизнь. [2, с. 25]

На самом деле, невнимательность — один из недостатков человеческого рода. Проницательный поэт призывает прочувствовать каждый миг нашей жизни, прожитый нами без результата, он не устает повторять то, что могли подарить нам эти мгновения. Особенно тонко и изящно поэт подмечает это в стихотворении «Листопад»:

Это ль летящая, кружась, жёлтая листва,
Иль дорогие часы, дни твои...
Смотри дым окутал парки-сады,
Может тлеет твоё прошедшее лето... [2, с. 15]

В понимании поэта-философа оторвавшиеся от дерева, летящие листья — это время нашей жизни, проходящие мимо наши дни. Чтобы мы дорожили своим временем, поэт показывает, как образец окружающий нас мир. Чтобы понять ценность времени приводит пример падающей листвы, создавая красивое сравнение. «Даже оторвавшийся

с шелестом один лист» касается души поэта. Прошедший каждый миг как бы листопад. Как и сорвавшийся лист невозможно вернуть на место, так и прошедший миг невозможно вернуть. Так поэт призывает нас к внимательности:

Знай, чувствующие ценность моментов,
Осенью собравший большой урожай
Заплачешь, жизнь твоя горит как листва,
Прослезившись средь едкого дыма... [2, с. 15]

Читая строки поэта, понимаем, что ценна не сама жизнь, а составляющие его моменты. Осознав ценность каждого момента, понимая, что можно было бы шагнуть в вечность, любой человек может опешить. Понимая, что не думали об этом, мы огорчаемся:

Что такое мгновение, где же вечность?
Даже кажется смешным писание бок о бок.
Но, случайно, может породить
Он вечные строки... [2, с. 16]

Как сказал наш поэт-философ в своем «Ночные»: «Время проходит!» — говорим. На самом деле мы проходим...» [3, с. 186]

Это естественно. Мы знаем, сколько завоевателей были слабы перед великой правдой приговора времени! Но человек как обладатель ума, бодрствующего тела, зоркой души, как сказал поэт, не должен существовать, а должен прожить свою жизнь содержательно.

В своем стихотворении «Время» Аскад Мухтар говорит:

«Время» — само по себе ничто,
Если скажем «Эпоха», именуемый.
Время всего лишь взрослит и старит
Эпоха как человек печальный, красивый. [1, с. 21]

Литература:

1. Аскад Мухтор. Эпоха в моей судьбе (Роман). Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982.
2. Аскад Мухтар. Человек нужен свой народ. Ташкент—2011.
3. Аскад Мухтор. Когда не спится (Ночные) Ташкент—2011.
4. Ислон Каримов. Адабиётга эътибор — келажакка, маънавиятга эътибор. Тошкент: Маънавият, 1994.

Значит, если человек в течение времени мобилизует свои знания и силы благородным целям, созиданию, творению, благосостоянию, как сказал еще один поэт, своим трудом, умом и сообразительностью сможет приукрасить и себя, и мир, своё время существования смог превратить в эпоху.

Значит, не время ученичества, ученическая эпоха, ни студенческое время, а студенчество золотая пора, в этом присутствует много смысла. Эти строки поэта как бы дополняют нашу мысль:

Время гасит чувства,
Отрывая молодость сбегая беспощадно,
Летит словно пыль, если человек не оставит следа
Если человек не даст имени — пройдет без имени. [2, с. 56]

Вместе с тем, опираясь на мышления поэта-философа, остановимся на понятии времени. Люди, доживая до определённого возраста, оглядываются назад, видя рубежи прожитых лет, словно окунаются в эту жизнь, как пройденный путь. И тогда между тишиной и безмолвием прозвучит вопрос: «Не прошла ли моя жизнь безрезультатно?». Действительно, каждый милосердный и добрый поступок за промежуток времени, это продуктивные, результативные и благодатные мгновения прожитой нами жизни. Не зря время сравнивают с текущей водой, ведь прошедшее время не вернуть. Если так, самая важная задача человека в этой жизни — плодотворно использовать неумолимо текущее время. Только тогда, на протяжении жизни, мы сможем преодолеть все преграды без затруднений и достичь поставленных целей. Именно на это обращал наше внимание поэт.

5. ОБЩЕЕ И ПРИКЛАДНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Модификации паремических единиц в интернет-дискурсе

Абуханова Алма Габдрахимовна, кандидат филологических наук, доцент;

Зубкова Елена Сергеевна, магистр

Западно-Казахстанский государственный университет имени М. Утемисова (г. Уральск, Казахстан)

Проблемы паремиологии всегда привлекали внимание исследователей. Английские пословицы и поговорки неоднократно подвергались тщательному анализу в рамках разговорного, художественного, публицистического и других видов дискурса. Интернет-коммуникация, будучи сложным и многогранным процессом, до сих пор является одной из наименее исследованных лингвистикой областей, несмотря на то, что за последние несколько лет появилось большое количество работ, посвященных отдельным аспектам виртуального коммуникативного пространства. В силу недостаточной изученности Интернет-дискурса, процессы модификации в нем паремических единиц не получили достаточного осмысления. Отсюда проблема модификаций паремических единиц в Интернет-дискурсе представляется нам актуальной для изучения.

Основная цель работы состоит в изучении современных процессов модификации английских фразеологизмов в Интернет-среде.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1. Рассмотреть понятие паремиологической модификации и вариативности пословицы.
2. Осуществить классификацию приемов окказиональной модификации паремий.

Для анализа модификаций паремиологических единиц в англоязычном Интернет-дискурсе нами применяются следующие методы:

— метод сплошной выборки языковых единиц (используется при сборе материала, когда исследуемые языковые единицы «выбираются» по мере их встречаемости в процессе чтения текста);

— метод моделирования (закрывающийся в воссоздании паремиологической модели, лежащей в основе ряда новых пословиц);

— описательно-аналитический метод (выявление причинно-следственной связи употребления языковой единицы с использованием приемов интерпретации, сопоставления, обобщения);

— контент-анализ (анализ составляющих языковой единицы);

— метод классификации (типология отдельных паремий);

— метод обобщения.

По мнению большинства исследователей, пословицы относятся «к одному из типов коммуникативных фразеологических единиц» (Аракин, Кунин и др.). Пословицы структурно и семантически занимают особое место среди других типов фразеологических единиц. Первая особенность пословицы состоит в том, что она соотносится не со словом, а с предложением, выражает не понятие, а целое суждение. Неотъемлемым свойством пословицы можно считать ее назидательный характер. Выразительность пословиц создается особыми художественными средствами: свойственной пословице образностью, краткостью, ритмом и рифмой. Широкое применение особых выразительных средств в пословице не случайно. Пословица — вид устной народной поэзии, что заставляет некоторых лингвистов сомневаться в принадлежности пословиц к фразеологии языка (Амосова, Филицына). Неубедительность аргументации противников фразеологической природы пословиц показана А.В. Куниным в книге «Английская фразеология» [17, с. 35]. В данной статье пословицы, вслед за А.И. Смирницким, отнесены нами к фразеологии и вслед за этим автором мы считаем, что «пословицы... выступают в качестве единиц языка именно постольку, поскольку они воспроизводятся как средство для более яркого образного выражения мыслей в процессе общения...» [23, с. 16]. В.В. Виноградов относит пословицы к фразеологическим единствам: «К области фразеологических единств относятся и многие фразовые штампы, клише, типичные для разных литературных стилей, и литературные цитаты, и крылатые выражения, и народные пословицы и поговорки» [10, с. 133].

Современная лингвистика характеризуется повышенным интересом к функциональной стороне языка. Все больше исследователей обращается к изучению языковых единиц в речевом употреблении. Эта тенденция обусловлена принципом антропоцентризма, согласно которому центром мира является человек, вокруг которого организуется все существующее. Язык при этом изучается в тесной связи с человеком, его образом мыслей и поступков. В русле этого направления исследуются вопросы, связанные с семантикой, структурой и составом фразеологических единиц, особенностями и правилами

их функционирования в языке и речи. Отмечается значительное количество работ, посвященных трансформированным фразеологическим единицам, представленным в средствах массовой информации (И.С. Алипулатов, В.Т. Бондаренко, Т.С. Гусейнова, Е.В. Потолдыкова), в художественных текстах (Е.В. Блинова, А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко), в произведениях отдельных авторов (А.А. Алтыбаев, О.М. Кузнецова, М.В. Попова), а также посвященных вопросам фразеографии (И.М. Абрамович, П. Дюрчо, Т. Малински) и перевода (А.Р. Абдуллина, Н.В. Малышева).

Известно, что за последние пятьдесят лет подробно исследованы вопросы структурной организации фразеологизма, фразеологической семантики, определены системные связи фразеологии с другими уровнями языка, созданы классификационные словари фразеологизмов, освещено бытование фразеологизмов в литературных произведениях и публицистике. Но, как справедливо замечает А.М. Чепасова, «фразеологам до сих пор нет «ни сна, ни отдыха» потому, что эти единицы, при своей формальной и семантической устойчивости динамичны в такой высокой степени, границы которой нам, ученым, трудно представить» [25, с. 80]. Как отмечают А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко, многоаспектное изучение фразеологии «убедительно продемонстрировало динамический характер фразеологии, ее открытость к различным структурно-семантическим изменениям» [20, с. 5]. Однако сами структурно-семантические изменения оставались вне поля внимания исследователей. Так, по мнению И.С. Алипулатова, «на фоне интенсивных разработок различных центральных проблем фразеологии, исследованию трансформации фразеологизмов отведено значительно меньше страниц в трудах исследователей» [3, с. 55]. Аналогичной точки зрения придерживается И.М. Абрамович, считая, что «одним из наиболее интересных и наименее разработанных является вопрос об индивидуально-авторском преобразовании и переосмыслении устойчивых сочетаний» [2, с. 213]. Т.С. Гусейнова под трансформацией понимает «любое отклонение от общепринятой нормы, закреплённой в лингвистической литературе, а также импровизированное изменение в экспрессивно-стилистических целях» [11, с. 7].

Согласно Словарю иностранных слов [<http://www.onlinedics.ru/>], термин *трансформация* [лат. *transformatio*] означает «преобразование», «превращение», а термин *модификация* [фр. *modification* < лат. *modificatio*] — «видоизменение, преобразование чего-либо, характеризующееся появлением новых свойств». Исходя из того, что Интернет сегодня дает широкие возможности для свободного творческого самовыражения активному субъекту Интернет-деятельности, мы считаем, что в данной работе уместным является употребление термина «фразеологические модификации».

Следует отметить, что явление модификации пословиц стало популярным и активно изучается специалистами во многих странах. В результате активной ис-

следовательской деятельности появилось множество терминов для обозначения получившихся новообразований. В 1984 году Е.Н. Савина анализирует возможные видоизменения паремий в речи и называет их термином «трансформации». В 1994 году В.И. Беликов предложил термин «кукизм» для обозначения намеренно искаженных паремий. В 2001 году Э.М. Береговская ввела термин «квазипословицы». Под провербиальными речениями исследователь Э.М. Береговская понимает авторские подделки под фольклорные тексты, подражающие настоящим пословицам, а квазипословицы образуются на основе общеизвестных пословиц такими приемами, как замена, добавление, перестановка компонента и семантико-грамматическая трансформация. В 2005 году С.И. Гнедаш в своем диссертационном исследовании, посвященном видоизменениям пословиц в функциональном стиле прессы и публицистики, свой объект называет термином «провербиальные трансформанты» — «перелицовка» известных пословиц и поговорок.

Среди западных лингвистов одним из первых к изучению данного явления приступил специалист в области немецкой паремиологии профессор Вольфганг Мидер. В своей книге «*Twisted Wisdom: Modern Anti-Proverbs*», впервые опубликованной в 1999 году, он вводит термин «*perverse proverb*» (или *anti-proverb*), который впоследствии вошел в англоязычную научную парадигму. Данный вид трансформации также называют «*twisted wisdom*» по одноименному названию книги. В немецкоязычной лингвистике используются термины «*verdreschte Weisheit*», «*verdreschte Phrase*».

Стремительное развитие в конце XX в. СМИ, особенно Интернет, как представляется, сыграло далеко не последнюю роль в активизации процесса творческого использования языковых единиц в общем и паремий в частности. Так, современные средства массовой коммуникации позволяют в считанные секунды распространять для широких масс в самые отдаленные уголки планеты тексты, нацеленные на передачу нового когнитивного содержания, и таким образом отражающие новое (нестандартное) видение, взгляды, подходы, мнения и т. п.

Пользователи, в свою очередь, стремятся улучшить, сделать оригинальным или изменить свой сетевой образ, чтобы максимально привлечь к себе внимание. Большинство теоретиков Интернет-коммуникации считают, что для Интернет-общения характерны такие экстралингвистические черты, как «масочность» или «карнавализация». Стало понятным, что Интернет стимулирует языковое творчество, фантазию и развивает креативные способности пользователей, что особенно ярко проявляется при модификации ими паремий.

Несмотря на то, что аспект творческой модификации английских паремий достаточно активно изучается лингвистами, основательных классификаций приемов окказиональной модификации паремий нет. В данной статье нами представлена классификация модифицированных паремий, выявленных в рамках собранного фактиче-

ского материала. За ее основу мы взяли признак результата творческого обыгрывания паремий. Идея разделения видов окказиональной трансформации была предложена А.А. Константиновой в ее статье «Окказиональная трансформация англо-американских паремий в свете когнитивно-дискурсивного подхода в лингвистике». А.А. Константинова выделяет следующие группы трансформов: 1. Паремии-гапаксы. 2. Авторские выражения на основе узуальных паремий. 3. Новые паремические единицы, созданные на основе традиционных пословиц и поговорок (антипословицы) 4. Новообразования, построенные по традиционным паремическим моделям (псевдопословицы) [15, с. 4].

Проведенное нами исследование показало, что для Интернет-дискурса наиболее свойственны следующие преобразования фразеологических единиц (далее ФЕ): 1. Новые паремические единицы, созданные на основе традиционных пословиц и поговорок (антипословицы). 2. Новообразования, построенные по традиционным паремическим моделям (псевдопословицы).

Рассмотрим данные модификации более подробно.

1. Новые паремические единицы, созданные на основе традиционных пословиц и поговорок (антипословицы) представляют наиболее интересный материал для когнитивно-дискурсивного анализа. Они являются самостоятельными единицами с независимым от контекста смыслом. Антипословицы, в которых применяются элементы узуальных паремий, выражают иную, нежели традиционные пословичные единицы, идею. Так, пользуясь термином теории интертекстуальности, можно сказать, что узуальные паремии выступают в качестве пратекстов для антипословичных новообразований, между которыми возможны, по нашим наблюдениям, следующие типы отношений:

1.1 опровержение содержания традиционной паремии

Знаменитая английская пословица гласит: *The early bird catches the best worm* — Кто рано встает, того удача ждет. Данная пословица предполагает, что тот, кто раньше других берется за какое-либо дело, имеет больше преимуществ, а, следовательно, и шансов добиться успеха. Однако бывает, что первопроходцы первыми же сталкиваются и с трудностями. Именно эта идея подмечена пользователями Интернет в антипословице: *The early bird catches the worm, but it is the early worm that gets caught*. Еще одним вариантом приведенной выше пословицы является: *The early bird may get the worm, but the second mouse gets the cheese*. Глагол «may» в первой части антипословицы ставит под сомнение обязательное получение желаемого первопроходцами, тогда как, идя по проторенному пути, Вы непременно достигнете успеха. В данном примере происходит расширение компонентного состава паремии.

В качестве еще одного примера приведем следующее высказывание Интернет-пользователей: *If practice makes perfect and nobody's perfect then why practice?*

Данное высказывание было создано на основе приема контаминации двух фразеологических оборотов [21, с. 15], по принципу силлогизма. Источниками послужили изречения *Practice makes perfect* и *Nobody's perfect*. Контаминация ФЕ — прием окказионального преобразования ФЕ, который заключается в неожиданном объединении или слиянии двух или более ФЕ. Контаминация является способом языковой игры, в ходе которой учитывается звуковая форма объединяемых компонентов, используются их аллюзивность, ассоциативность, коннотативные возможности.

Контаминированием образуются окказиональные ФЕ, содержащие двусмысленность, свойственную каламбурю. Она возникает в процессе одновременного восприятия старых значений объединенных ФЕ и окказионального значения, возникшего в результате объединения. В данном случае, контаминация происходит на основе объединения фразеологических единиц-антонимов.

С точки зрения логики этот пример построен на основе силлогизма — построения утверждения методом дедукции, когда, рассуждая от общего к частному, создают три суждения: большую посылку (*practice makes perfect*), малую посылку (*nobody is perfect*) и вывод (*why practice?*).

Другой пример высказывания Интернет-пользователей: *If you must choose between two evils, pick the one you've never tried before*. Здесь ироничное звучание возникает в результате созданного эффекта «обманутого ожидания»: вместо стремления избегать большего зла и выбирать наименьшее из двух имеющихся, пропагандируемого узуальной пословицей *Choose the lesser of two evils* (Ср. Из двух зол выбирают меньшее), антипословица призывает попробовать еще не изведенное зло.

1.2 сохранение, поддержка или развитие содержания/темы пратекста

Следует отметить, что антипословицы данного типа среди проанализированных нами составляют меньшинство.

Приведем пример. В английском языке существует пословица: *Give a man a fish and you feed him for a day; teach a man to fish and you feed him for a lifetime*. Согласно Oxford Dictionary of Idioms она датируется 1880-м годом и принадлежит перу Анны Ритчи. Данную идиому можно обнаружить в ее рассказе под названием «Mrs. Dymond». Смысл ее заключается в следующем: благотворительность хороша, но Вы дадите человеку гораздо больше, научив его собственными силами добывать желаемое. Пользователи Интернет развили тему данной пословицы в своем ключе, в результате у них получилась антипословица: *Give a man a fish and you feed him for a day; teach him to use the Net and he won't bother you for weeks*. Важно отметить, что данная Интернет-модификация построена по принципу ассоциативного наложения — одновременной актуализации планов восприятия и возможной интерпретации лексем, параллелизма семантического осмысления формы слова. Здесь обыгрывается многозначность лексемы «Net», путем одновременной актуализации

альтернативных возможностей ее интерпретации — «сеть для ловли рыбы» и «всемирная Сеть — Интернет». Ни одно из значений не нарушает логики пословицы-новообразования, однако тот факт, что слово «Net» употреблено с прописной буквы, указывает на его использование во втором из приведенных выше значений.

1.3 отстранение/изменение смысла паремии

В результате использования элементов узуальной паремии создается единица, рассматривающая совершенно иную тему и выражающая, соответственно, иной смысл. В данной группе изменение смысла пратекста происходит за счёт использования следующих приемов модификации: изменение компонентного состава и использование фонетической мимикрии.

Наше исследование показывает, что данная группа является наиболее многочисленной. Рассмотрим подробнее каждый из приемов модификации.

1.3.1 Изменение компонентного состава паремий, как правило, затрагивает как лексический, так и грамматический уровни высказывания. Такой тип модификации способствует привлечению внимания адресата, так как автор, модифицируя компонентный состав паремии, эксплицирует более значимый компонент и делает акцент на информации, содержащейся именно в данном компоненте.

а) расширение компонентного состава

A man's home is his castle — let him clean it. В данном примере происходит нарушение фразеологической непроницаемости — расширение компонентного состава ФЕ, при котором у компонента «castle» появляется зависимый компонент «let him clean it», не входящий в состав ФЕ и возвращающий компоненту «castle» его прямое значение (укрепленное жилище, замок), тогда как в традиционной пословице *A man's home is his castle* слово «castle» означает «место, где человек может чувствовать себя полноправным хозяином и быть в безопасности». В результате нарушения фразеологической непроницаемости целостное, нерасчлененное значение ФЕ «расщепляется» и происходит демегафоризация ФЕ (возвращается ее прямое значение). После такого преобразования возникает единица с прямым значением, омонимичная фразеологизму, и происходит двойная актуализация.

б) замена компонента

При замене одного из компонентов новым, окказиональным, происходит изменение семантики паремии. Пример: *A penny saved is a penny taxed* (Ср. Неистраченные деньги — приобретение). Эта поговорка была подвергнута модификации, в результате которой, при замене компонента «saved» на окказиональный компонент «taxed», изменяется семантика оборота. Теперь он означает, что с каждой сэкономленной копейки Вам еще предстоит заплатить налог.

Пример: *Where there's a will, there's a relative.* Пословица-источник: *Where there's a will, there's a way* (Ср. Где хотенье, там и уменье). В данном примере также происходит замена компонентов, и наряду с заменой исполь-

зуется прием обыгрывания многозначного слова «will». В пословице-трансформе слово употребляется в значении «последняя воля, завещание». В результате сравнения гетерогенных понятий «will» и «relative» объективируется реальность. Полученная метафора носит когнитивный характер.

В антипословице *Misery loves bacon*, образованной от пословицы *Misery loves company* (Ср. Беда не приходит одна) также происходит замена компонента «company» на «bacon». В результате такой замены меняется семантика пословицы.

в) сокращение компонентного состава-эллипсис

Т.С. Гусейнова называет данный прием трансформации усечением [11, с. 14]. Усечение фразеологизма — это редукция начальных или конечных элементов многокомпонентной ФЕ, в результате которой возникает незавершённая, открытая конструкция. Прием усечения паремической единицы создает эффект усиленного ожидания. Так, антипословица *Familiarity breeds!* была образована от пословицы *Familiarity breeds contempt* при помощи усечения. Исходное значение пословицы — чрезмерная близость порождает презрение — не сохранено. Аналогичные примеры: *All's well that ends!* образовано от *All's well that ends well. People living in glass houses should not!* образовано от *People living in glass houses should not pelt stones.*

г) контаминация

В предисловии к словарю «Антипословицы русского народа» исследователи в области паремиологических трансформаций Х. Вальтер и В.М. Мокиенко отметили, что одним из наиболее активных способов трансформации традиционных паремий является своеобразный «макаронизм», контаминация (объединение) двух совершенно разных по смыслу, а нередко и структуре пословиц [9, с. 2]. Это, по мнению авторов, соответствует языковому духу нашего времени — духу смешений стилей. Например: *No news is the mother of invention* — сознание носителя языка без труда восстанавливает исходные пословицы: *No news is good news* и *Necessity is the mother of invention*. Такое «скрещение» вовлекает исходные выражения в новую образную систему. Это придает особую семантическую емкость и экспрессивность подобным каламбурам.

Every dog has a silver lining — объединение пословиц *Every dog has his day* и *Every cloud has a silver lining*. Языковая игра строится на общей структуре пословиц.

A fool and his money is a friend indeed — в данном случае комичный эффект возможен только при знании пословиц-источников: *A fool and his money are soon parted* и *A friend in need is a friend indeed*. Здесь пользователи заменили компонент «a friend in need» на компонент «a fool and his money», поскольку глупец быстро расстается со своими деньгами, превращаясь тем самым в «друга в беде».

1.3.2. Прием «фонетической мимикрии» — звукового уподобления слова или его преобразованного варианта другим словам. Прием основан на частичной морфо-

фонетической трансформации компонента, приводящей к полному изменению семантики компонента и всего оборота. Данный прием описан К. Н. Дубровиной в ее статье, посвященной лингвистическим основам использования фразеологизмов в художественной литературе и публицистике [12, с. 4]. «Фонетическая мимикрия» используется и в Интернет-дискурсе. Приведем пример:

In Gates we trust. С нами Гейтс.

Пословица-источник: In God we trust.

Билл Гейтс — основатель корпорации «Майкрософт». Вторые компоненты аллитерируют: «God» — «Gates». Структура параллельной конструкции исходной пословицы сохранена и в новообразовании с заменой одного значимого компонента. Сравнение Б. Гейтса с Богом свидетельствует о популярности не только программного обеспечения, выпускаемого его корпорацией, но и его самого как «бога» в области компьютерных технологий.

Проведенный нами анализ Интернет-дискурса выявил, что в Интернет-среде широко используется особая мимикрия, называемая нами «графическая мимикрия». Приведем примеры использования «графической мимикрии»:

а) замена одной-двух графем другими

Don't byte off more than you can view. Не скачивай больше, чем можешь увидеть, т. е. рассчитывай на свои возможности.

Пословица-источник: *Don't bite off more than you can chew.* Орешек не по зубам.

В данном примере наблюдается замена графемы «i» в слове «bite» на графему «y», в результате чего оно превращается в слово «byte», а также замена диграфа «ch» в слове «chew» на графему «v» и добавление графемы «i». Выражение «byte off» употреблено пользователями Сети в значении «скачивать», что также является окказионализмом. Следует отметить приемы аллитерации и ассонанса: «bite» — «byte», «chew» — «view». Таким образом, синтаксическая структура исходной пословицы сохранена, в то время как глагольные компоненты подверглись замене. Следует также отметить, что глаголы «bite» и «byte» — омофоны.

б) добавление (вставка) одной-двух графем

Slaughter is the best medicine.

Пословица-источник: *Laughter is the best medicine.*

Если данную антипословицу также анализировать с точки зрения ее формы, то мы наблюдаем здесь добавление графемы «s» к слову «laughter». В результате такой трансформации анализируемая Интернет-пословица переходит в разряд черного юмора. Смысл ее не просто изменился, а поменялся на противоположный.

в) усечение на одну-две графемы

Home is where you hang your @

Пословица-источник: *Home is where you hang your hat.*

@ — типографский символ, первоначально использовавшийся в платёжных документах на месте англ. «at». Данный символ используется в сетевых сервисах для отделения имени пользователя (учётной записи)

от названия домена. Наиболее заметная, но не единственная область применения — адреса электронной почты, например, в адресе barakobama@yahoo.com *barakobama* — имя пользователя, *yahoo.com* — доменное имя. Причиной тому является второе значение предлога англ. at — указание на местоположение, то есть barakobama@yahoo.com следует читать как «barakobama на yahoo.com».

В результате усечения слова «hat» в исходной пословице, и замены получившегося слова «at» на символ «@» происходит сохранение смысла оригинала, однако уже в контексте Интернет-общения.

Проведенный нами анализ при использовании методов моделирования, сопоставления, описательно-аналитического метода, метода контент-анализа, обобщения и классификации позволили нам представить приемы окказиональной модификации анализируемых паремий в виде схемы (рис. 1).

Новообразования, построенные по традиционным паремическим моделям (псевдопословицы), мы выносим в отдельную группу. Мы не называем их паремиями, так как не имеем данных относительно их массового использования. Однако их отдельное рассмотрение представляется необходимым, так как эти новообразования созданы по традиционным паремическим (структурно-семантическим) моделям часто с использованием традиционных пословичных стилистических маркеров и выражают суждение обобщающего характера. Приведем несколько примеров:

A closed mouth gathers no feet ← A rolling stone gathers no moss (Ср. Кому на месте не сидится, тот добра не наживёт)

It is easier to get forgiveness than permission ← It is easier to fall than to rise (Ср. Легче упасть, чем подняться).

В заключение следует отметить, что в настоящее время паремиологический фонд современного английского языка активно пополняется за счет новообразований, появляющихся в результате активной и творческой деятельности субъектов Интернет-деятельности. В процессе этой деятельности используются исходные структурно-семантические модели. Наиболее распространенными способами модификации паремических единиц в Интернет-дискурсе являются изменение смысла паремии посредством замены компонентов и контаминации, а также выявленный нами прием «графической мимикрии» с заменой одной-двух графем другими, что обусловлено особенностями электронного письма, обслуживающего Интернет-среду. Мир модифицированных паремий — это ирония, пародия, трансформация и приращение смыслов, следовательно, вторичность и интертекстуальность.

Наше исследование показывает, что Интернет — это особая среда, предоставляющая широкие возможности для самовыражения, что подтверждается процессами модификации паремических единиц в Интернет-дискурсе и указывает на взаимозависимость свободы и творчества.



Рис. 1

Литература:

1. Абдуллина, А. Р. Контекстуальные трансформации фразеологических единиц в английском и русском языках: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007.
2. Абрамович, И. М. Об индивидуально-авторских преобразованиях фразеологизмов и отношение к ним фразеологического словаря // Проблемы фразеологии. Исследования и материалы/под ред. А. М. Бабкина. — М. — Л.: Наука, 1964.
3. Алипулатов, И. С. Окказиональное использование фразеологических единиц в средствах массовой информации: Дисс....канд. филол. наук. — Махачкала, 1998.
4. Алтыбаев, А. А. Трансформация фразеологизмов как стилистический прием в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка: Дисс....канд. филол. наук.-Самарканд, 1977.
5. Амосова, Н. Н. Основы английской фразеологии. — М., 1961;
6. Аракин, В. Д. Исследования по лексикологии и фразеологии. — М., 1976.
7. Блинова, Е. В. К проблеме типологии отфразеологических фразеологизмов (на материале художественной литературы XX века)/Е. В. Блинова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 октября 2004 г.): Труды и материалы./Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.
8. Бондаренко, В. Т. О мобильности и динамизме устойчивых фраз в русской речи // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 октября 2004 г.): Труды и материалы./Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.

9. Вальтер, Х., Мокиенко В. М. Антипоговорки русского народа. — СПб: Издательский дом «Нева», 2005.
10. Виноградов, В. В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины. В кн.: Лексикология и лексикография. — М., 1977.
11. Гусейнова, Т. С. Трансформация фразеологических единиц как способ реализации газетной экспрессии. — Махачкала, 1997.
12. Дубровина, К. Н. Лингвистические основы стилистических приемов использования фразеологизмов в художественной литературе и публицистике // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». — 2005. № 7.
13. Дюрчо, П. Лексикографическая обработка фразеологических неологизмов (на материале русской и словацкой идиоматики) // Фразеологизм и его лексикографическая разработка. — Минск: Наука и техника, 1987.
14. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — М., 1987.
15. Константинова, А. А. Оказиональная трансформация англо-американских паремий в свете когнитивно-дискурсивного подхода в лингвистике URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/okkazionalnaya-transformatsiya-anglo-amerikanskih-paremy-v-svete-kognitivno-diskursivnogo-podhoda-v-lingvistike> (дата обращения 16.04.2014)
16. Кузнецова, О. М. Фразеологическая контаминация как лингвистическое явление (на примерах художественных произведений И. С. Тургенева) // Актуальные проблемы современной лингвистики. Тихоновские чтения: Материалы Международной научной конференции, посвященной 75-летию проф. А. Н. Тихонова. Т. — Елец, 2006.
17. Кунин, А. В. Английская фразеология (теоретический курс). — М., 1970.
18. Малински, Т. Возникновение новых фразеологических единиц Электронный ресурс. V Т. Малински // Русистика. Берлин, 1992. — № 2. — с. 67–76. — Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/malinski-92.htm>, свободный.
19. Малышева, Н. В. Фразеологические трансформации в речевой деятельности и переводческой практике (на материале произведений В. Высоцкого и Л. Филатова): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19/Н. В. Малышева; Кемеровск. гос. ун-т. — Кемерово, 2008.
20. Мелерович, А. М., Мокиенко В. М. Жизнь русской фразеологии в художественной речи: проспект школьного фразеологического словаря. — Кострома, 2006.
21. Молотков, А. И. Основы фразеологии русского языка. — Л.: Наука, 1977.
22. Потолдыкова, Е. В. Лингвопрагматический аспект фразеологической вариативности в англоязычном массово-информационном дискурсе: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.02.04/Потолдыкова Е. В.; Волгогр. гос. ун-т. — Волгоград, 2004.
23. Смирницкий, А. И. Лексикология английского языка. — М., 1998.
24. Филицына, В. П. О пословицах и поговорках как материале фразеологического словаря. В кн.: Проблемы фразеологии. — М — Л., 1964.
25. Чепасова, А. М. Динамичность фразеологизмов русского языка // Динамика фразеологического состава языка. Тезисы международной научной конференции. — Курган: Курганский университет, 1999.
26. Baranov, A. N., Dobrovolskij D. O. Cognitive modelling of actual meaning in the field of phraseology. Journal of Pragmatics 25 (33) — 1996.
27. Crystal, D. Language and the Internet. — Cambridge: Cambridge University Press., 2006.
28. Fraser, B. Idioms within a transformational grammar. Foundations of Language 6 (1) — 1999.
29. Katsarou, E. Descriptive and Theoretical Aspects of English Idioms. A Monograph. — Lambert Academic Publishing, 2011.
30. Mieder, W., Litovkina A. Twisted Wisdom: Modern Anti-Proverbs. — Burlington, Vermont: The University of Vermont, 1999.

Лингвистические особенности англоязычных рекламных слоганов

Алешина Виктория Владимировна, студент

Тобольская государственная социально-педагогическая академия имени Д. И. Менделеева

В современном мире значимость рекламной коммуникации постоянно возрастает. Сегодня детально исследованы многие ее аспекты. Рекламный текст анализируется как суггестивный знак (Ученкова В. В., 2003; Кривко М. В., 2007; Черепанова И. В., 2007) и средство манипулирования общественным сознанием (По-

летаева Т. В., 2001; Никитина К. В., 2006; Беляева И. В., 2008; Попова Е. С., 2005); как функционально специализированный феномен (Лившиц Т. Н., 1999; Андерсон О. В., 2006), причем разработана типология (жанровая классификация) рекламных текстов (Максименко Е. В., 2005; Корнилова Е. Е., 2002; Беликова А. В.,

2007); подробно описаны структурно-семантические параметры рекламы различных типов (Терпугова Е.А., 2000; Полубиченко В.В. и Донская М. М., 2007,) используемые ею вербальные и паралингвистические средства (Корочкова С.А., 2004; Волостных А.В., 2005) и мн. др. Роль рекламы оказывается чрезвычайно значимой для формирования образа жизни и мировоззрения. Роль рекламы в современном обществе огромна, но лингвистическая специфика его составляющих (например, слогана) не всегда до конца изучена. В повседневной жизни потребитель часто сталкивается с рекламными слоганами, представляющими собой краткие запоминающиеся фразы в конце рекламного ролика. При этом даже в российском обществе это зачастую фразы из англоязычных реклам, которые переведены или даны в их оригинальном виде. Реклама — это отдельный функциональный стиль с присущей ему разветвленной системой жанров (рекламное объявление, рекламный лозунг, рекламный слоган, рекламная статья и мн. др.). Рекламный стиль характеризуется особой сферой бытования, особой интенцией и совокупностью лингвистических и прагматических свойств. В рекламе можно обнаружить приметы различных стилевых влияний, но она представляет собой несомненное функционально-стилевое единство [Балабанова, 2004]. Рекламная коммуникация как социальное явление выполняет экономическую, маркетинговую, еще несколько функций, важнейшая из которых — социализация и адаптация человека к существующему социальному миру. Реклама осуществляет важную функцию — содействие прогрессу через внедрение в сознание человека новых знаний и новых представлений о способах совершенствования своей жизни [Музыкант, 1996]. Различные аспекты создания и функционирования рекламного текста рассмотрены в работах С.В. Барсуковой, А.Н. Матанцева, Ю.К. Пироговой, Е.А. Гончаровой, Г.Н. Кузнецовой и др. В немалом количестве существующих исследований изучаются особенности синтаксического построения рекламного текста, некоторые его экспрессивные характеристики. Более полное изучение синтаксических средств создания экспрессии в рекламном тексте представлено в работах О.А. Ксензенко. Рекламный текст раскрывает основное содержание рекламного послания. Его задача — привлечь внимание потенциального покупателя, разъяснением заинтересовать и заключением убедить купить предлагаемый товар. Основные структурные элементы рекламных текстов — заголовок, основной текст и девиз; также используются подзаголовки, вставки и рамки, печати, логотипы и автографы (подписи) [Беданкова, 2006].

Один из компонентов рекламного текста — слоган (слово, происходящее от галльского «*siaughghairm*», что означает «воинственный клич во время сражения») [Ксензенко, 2005]. В современном понимании слоганом принято называть:

- 1) лозунг или мотто политической партии;
- 2) запоминающаяся фраза в рекламе товаров.

Слоганы — очень мобильные и эластичные элементы рекламы, легко подстраивающиеся под постоянно меняющиеся интересы потребителя. Разнообразие видов слоганов объясняется множеством частных целей и задач рекламных акций, широким набором характеристик рекламируемых товаров и услуг, особенностями аудитории, на которую направлено агитационное воздействие [Балабанова, 2004]. Слоганы имеют общую функциональную составляющую. Их главная задача — вызвать определенные изменения в поведении потенциального покупателя (ПП), повлиять на его отношение к рекламируемому товару. В. Тулупов выделяет следующие основные функции рекламного слогана:

1) воздействующая функция, которую можно определить как совокупность эмотивной, эстетической и убеждающей функций;

2) информирующая функция, которая заключается в сообщении необходимых данных об объекте рекламы. [Тулупов, 2006].

Упомянутые функции реализуются в слогане на всех языковых уровнях: на уровне лексики, грамматики и фонетики. Рекламный слоган — один из основных структурных элементов, широко используемый в рекламном тексте. Главная цель слоганов — выделить бренд, фирму или продукцию среди конкурентов, воздействуя на человеческое сознание, а чаще — на подсознание. Информация, представленная в слогане, затрагивает, но естественно не отображает объективно такие характеристики рекламируемого объекта (услуги, продукции, компании), как тип объекта, отличительное качество товара, эффективность использования и др. По этой причине одна из основных целей слогана — воздействие на объект рекламы — осуществляется за счёт эмоциональной составляющей и для её создания используется целый набор средств выразительности.

Наиболее частотными фоностилистическими средствами в рекламных слоганах являются ритм и рифма, которые основаны на регулярности различного вида повторов. Явление аллитерации (в широком понимании — повтор согласных или гласных звуков в начале близкорасположенных ударных слогов) достаточно характерно для рекламных слоганов. Аллитерация используется в качестве приема создания определенного эмоционального тона, соответствующего содержанию высказывания, а также является действенным выразительным средством. Некоторые примеры использования аллитерации при оформлении печатного англоязычного PT:/l/* Always low prices. Always. = Wal-Mart;/g/* Guinness is good for you = Guinness;/m/* M&M's = Melts in your mouth, not in your hands;/s/* Philips = Sense and Simplicity; Spirit of Service. = Qwest. Аллитерация — самый распространенный тип звукового повтора. Это объясняется доминирующим положением согласных в системе языка, поскольку согласные звуки играют в языке основную смысловоразличительную роль [Тулупов: 34].

— Nicorette, Nicorette, you can beat the cigarette = Nicorette (в том числе используются приемы сознательно фонетически созвучного написания «nicorette — cigarette и паронимической аттракции)

— Get N or get out. = Nintendo 64 (используется прием фонологической частичной омонимии, которая в совокупности с обыгрыванием устойчивой фразы способствует созданию необходимого эффекта: get in ≠ get N, входи ≠ получи Nintendo 64, что в результате создает следующий окказиональный смысл: получи Nintendo 64 или убирайся). Аллитерация зачастую используется для генерации определенных ассоциаций в сознании реципиента, которые связываются с образом рекламируемого товара. Например, в слогане Power of Porsche повторяется звук [p]. Считается, что автомобили любой серии Porsche являются элитой мирового рынка автомобилей, что является результатом не только общемирового опыта использования данной марки авто, но и фонологического эффекта, когда при произнесении звука [p] создается эффект мягкости, легкости, скрытой мощи. Помимо аллитерации также повтор ударных гласных внутри строки или фразы (ассонанс — вокалическая аллитерация), представляющий собой достаточно характерное явление для рекламных сообщений, способствует созданию особого ритмического рисунка, который придает высказыванию интонацию настойчивого повтора. Очевидность такого утверждения можно проследить: * Intel inside. = Intel; * «Skim milk does not come from skinny cows» — реклама молока 'Alba dry milk'. Звуковые повторы придают тексту ритмичность, выразительность, экспрессивность. Согласно исследованиям звукового символизма в языке, ритмически повторяющиеся гласные переднего ряда [i] или [ju:] воспринимаются как более светлые и более приятные по сравнению с гласными заднего ряда, такими как [a:] и [o]. Рекламодатели очень часто комбинируют упомянутые фонетические приемы, что приводит к аккумуляции тех эффектов, которые создаются за счет повтора согласных и гласных фонем: /i/ + /t/ + /k/ + /s/ + /n/ It takes a licking and keeps on ticking. = Timex. Для усиления эмоционального воздействия копирайтеры прибегают и к подбору определенных звуков в рекламном высказывании для того, чтобы вызвать у потребителя соответствующие ассоциации. Например, в слогане чипсов Once you pop, you can't stop. = Pringles (попробовав раз, не сможешь остановиться) атмосфера 'хруста' передается за счет использования приема аллитерации (повтора согласных фонем /p/ + /s/ + /t/ и повтора гласного звука /o/, что создает необходимое впечатление) и явления паронимической аттракции (pop — stop). Рекомендация Е. Мориловой о более эффективном воздействии слогана отмечает, что «рифмовать надо именно марку, поскольку она должна остаться в памяти адресата» [Морилова, 2005]: Keep walking. = Johnnie Walker (повтор части названия бренда и лексемы walking, заключающей в себе концептуальную миссию фирмы — walk = ходить, гулять); M&M's = Melts in your mouth, not in your hands. (повтор фонем /m/ + /s/ коррелирует с набором фонем в на-

звании бренда M&M's); Maybe she's born with it — maybe it's Maybelline. = Maybelline (повтор лексем и фонем, напоминающих созвучие названия фирмы Maybelline). Различные типы фонологических повторов организуют звуковую строй сообщения: общая фонетическая окраска текста создается выделяющимися на общем фонетическом фоне близко расположенными повторами; выдвинутость этих элементов сообщает им ритмическую роль, которая оказывается тем более заметной, чем теснее расположены повторы [Арнольд: 210]. McDonald's 1988 = Good time, great taste (that's why this is our place)/1990 = Food, folks and fun. Уникальность рекламных слоганов в фонетическом плане часто состоит в использовании рифмы, т.к. она обладает широкими информационными возможностями. По слоговому объему рифмы в слоганах можно подразделить на мужские (ударение на последнем слоге), женские (ударение на предпоследнем слоге) и дактилические (ударение на третьем от конца слоге) [Мощева, 2004]. Из указанного рифмования строк в рекламных сообщениях встретились в основном первые два типа, что обусловлено несколькими факторами: в английском языке многосложные слова нетипичны для рекламного текста вследствие сложности их восприятия, поэтому дактилическую рифму в слогане, призванном быть кратким и содержательно емким, практически не используют.

а) мужская рифма: Nicorette, Nicorette, you can beat the cigarette = Nicorette; Once you pop, you can't stop. = Pringles; Pepsi 1969 = You've Got a Lot to Live, Pepsi's Got a Lot to Give; McDonald's 1988 = Good time, great taste (that's why this is our place).

б) женская рифма: «Drinka pinta milka day» — рекламный слоган 'National milk publicity council' (drinka — pinta — milka рифма достигается за счет использования ассонанса — повтор ударного звука /I/ и безударного / /; Maybe she's born with it — maybe it's Maybelline. = Maybelline; It takes a licking and keeps on ticking. = Timex. Использование рифмы при оформлении англоязычного слогана — яркое выразительное средство для стимулирования запоминания текста. Данная особенность рифмы эксплуатируется в прагматических целях при организации рекламы. При оформлении рекламного слогана к достаточно активному способу можно отнести *игру слов*, построенную на полной, либо частичной фонетической схожести слов (омонимии — паронимии): «Go Ahead with AHEAD» — в данном слогане лексема 'ahead' (вперед/впереди) и аббревиатура 'AHEAD' ('Asian Health, Environmental & Allied Databases' — журнал 'Science') являются омонимами, поскольку имеют сходное произношение и написание. Подобное построение рекламного слогана направлено на произвольное запоминание самого высказывания и названия рекламируемого товара.

Каждый функциональный стиль характеризуется наличием закрепленной за ним лексики, различными особенностями ее отбора и употребления. В языке рекламных текстов одинаково употребительны книжные слова и разговорные (вплоть до сленга, элементов просторечия).

Форма слогана складывалась достаточно долго, исторически и генетически он родственен девизам народов и государств. В рамках рекламных слоганов существует две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, желание рекламодателя восхвалить свой товар с помощью высокой лексики (примеры группы А) и, с другой, стать ближе покупателю за счет использования разговорной лексики (примеры группы В):

(a) High Performance, Delivered = Accenture; Inspiration Comes Standard. = Chrysler.

(b) If you **don't** get it, you **don't** get it. = The Washington Post; It's not **TV**, it's HBO. — HBO; KFC = **Finger-lickin'** good!; Nick is for **kids**. = Nickelodeon TV channel.

Слоган в лексическом плане, содержит название торговой марки, отличается краткостью, простотой, эффективностью, запоминаемостью и легкостью для произнесения, а также легко переводится на иные языки. В среднем объем слогана составляет 4–5 слов, а его максимальный объем, не превышает 7 слов: T-Mobile = Stick Together; Sheer driving pleasure. = BMW; That frosty mug sensation. = A & W Root Beer; Timex watch = Takes a licking and keeps on ticking. На основе анализа содержательного компонента слогана можно выделить шесть основных типов:

- новость — Ford = Built for the road ahead
- вопрос — Is it in you? = Gatorade
- повествование — Maybe she's born with it — maybe it's Maybelline. = Maybelline
- команда — Kodak = Share moments. Share life.
- «решения 1–2 — 3» — Eye it — try it — buy it! = Chevrolet

Помимо особой поляризованности, напряженности языка рекламных текстов из-за одновременного использования книжной и разговорной лексики, ему присуща еще одна яркая стилистическая особенность — обилие эмоционально-оценочной лексики. Отбор эмоционально-оценочной лексики часто зависит от ориентации на целевую аудиторию, что хорошо заметно на следующих примерах:

(a) Coca-Cola 1886 = Coca-Cola-Delicious, Refreshing, Exhilarating.

(b) Coca-Cola 2007 = Live on the Coke side of Life.

В данных примерах компании Кока-Кола переходит от возвышенного стиля слогана в 1886 году, для которого характерно использование книжных лексем, до разговорного регистра, обыгрывая частотную для бытовой коммуникации фразу — Live on the bright side of Life, что воспринимается быстрее представителями молодого поколения, которые являются целевой аудиторией продукта. Эмоционально-экспрессивная лексика является неотъемлемым элементом рекламной речи, который в значительной мере и формирует ее стилистическое своеобразие: Between **love** and **madness** lies Obsession. = Calvin Klein; **Break through**. = Cadillac; FedEx = When it **absolutely, positively** has to be there overnight; The **fun** develops **instantly**. = Polaroid.

Задача рекламы — обращать на себя внимание, удивлять потребителя, иногда даже шокировать его. На языковом уровне эта цель достигается за счет активного использования индивидуально-стилистических неологизмов: **Get N** or get out. = Nintendo 64; McDonald's 2001 = Things that make you **go 'mmm'**. Создание рекламных текстов достаточно часто связано с цитированием существующих в языке фразеологизмов и афоризмов, при этом может происходить актуализация их формы и значения. Существует целый ряд различных способов переработки и переосмысления языкового материала рекламой. Наиболее простой из них — это мена (актуализация) элементов известного фразеологизма. Один либо несколько элементов устойчивого сочетания заменяется другим (другими), в той или иной степени обыгрывающим различные качества товара или услуги. Например: AT&T — Reach out and touch someone. (обыгранная в контексте рекламы фраза из песни Depeche Mode «Jesus...»); The road will never be the same. = Acura (обыгранная в контексте рекламы фраза things will never be the same again); Think outside the bun. = Taco Bell (обыгранная в контексте рекламы фраза Think outside the box, которая появилась в 1969 году в английском языке для обозначения ситуации «think differently»). В англоязычных рекламных слоганах достаточно часто встречается метафора. Ее называют скрытым сравнением, где первый член (то, что сравнивалось) как бы вытесняется в пользу второго (то, с чем сравнивается). В рекламе метафора чаще всего призвана дать предмету или явлению более привлекательный вид: Born to perform. = Jaguar; Connecting people. = Nokia; Heineken = Refreshes the parts other beers cannot reach. Яркая развернутая метафора может использоваться для того, чтобы удивить потребителя, привлечь его внимание (здесь уместнее говорить об эстетической функции метафоры): Kodak = A Virtual World of Live Pictures; Skittles = Taste the rainbow; The king of good times. = United Breweries; United Airlines = Fly the friendly skies. Метафоричность является одним из основных признаков языка рекламы. Это обусловлено тем, что при назывании предмета его прямым именем фирма рекламирует, заодно со своим товаром и товар конкурентов, работающих в той же сфере. Чтобы отстраниться от других продавцов (производителей), рекламодатель вынужден придумывать новые образы (чаще всего путем сравнения, метафоризации) для своего продукта. Иногда исходное слово или словосочетание заменяется целым описательным оборотом, что значительно усиливает языковую экспрессию (данное явление называют перифразой): **Levis. Original jeans. Original people.** = Levis; The official uniform of New York. = DKNY Jeans и др. Любой рекламный текст направлен на то, чтобы предложить реципиенту определенный предмет потребления. Данная целевая установка во многом определяет частеречный состав языка рекламы:

- призыв к совершению покупки обуславливает использование глаголов: Eye it — try it — **buy** it! — Chevrolet; **Break** through. = Cadillac

— персональная адресованность — местоимений: General Electric = **We** bring good things to life; Have it **your** way. = Burger King.

— в связи с необходимостью представить товар или услугу и назвать ряд сопутствующих вещей и явлений в рекламе широко употребительны абстрактные существительные, интерпретация значения которых потребует субъективного анализа контекста: **Inspiration Comes Standard.** = Chrysler; ITT = Engineered for **Life**; Micron = The **Future** of Memory; One **thing** leads to another. = Nescafe.

— качества и свойства рекламируемых товаров описываются с помощью многочисленных прилагательных или причастий: Fair and balanced. = FOX News; BellSouth = Listening, Answering; Ericsson = Taking You Forward; KFC = Finger-lickin' good!

В рекламных англоязычных слоганах используются разнообразные языковые средства на уровне синтаксиса: различные типы экспрессивных предложений, синтаксические повторы, парцелированные конструкции. Немалую роль при этом в создании экспрессивности рекламного текста играют пунктуационные особенности. Номинативные предложения, т. е. односоставные предложения, основой которых является единственный ядерный компонент, выраженный существительным, субстантивированной частью речи или количественно-именным сочетанием, используются в 70% слоганов рекламных текстов. С семантической точки зрения, номинативные предложения могут обозначать:

1) название рекламируемого объекта: Levis. Original jeans. Original people. = Levis.

2) характеристики рекламируемого объекта: Always low prices. Always. = Wal-Mart; Coffee at its best. = Nescafe Gold Blend.

3) чувства, ощущения, эмоции, вызываемые при использовании рекламируемого объекта: General Electric = «Imagination at Work»; Power, Beauty and Soul». = Aston Martin.

4) результат использования рекламируемого объекта: Like no Other. = Sony; That frosty mug sensation. = A & W Root Beer.

С точки зрения структуры в рекламных текстах есть две традиционно выделяемые в классификациях группы назывных предложений:

1) нераспространенные, состоящие только из главного члена: Wheaties = Breakfast of Champions; AT&T = «Your World. Delivered».

2) распространенные, состоящие из главного члена и относящегося к нему определительные конструкции: Gillette — The best a man can get; Lee. The jeans that built America. = Lee.

В слоганах очень частотны односоставные предложения глагольного типа, определяемые как любые предложения, единственный член которых выражен предикативной или непредикативной формой глагола. Наиболее распространенными из них являются побудительные предложения, встречающиеся в 45% рекламных сооб-

щений: Verizon = Rule the Air; United Airlines = Fly the friendly skies. В состав 7% рекламных текстов входят односоставные предложения с основой, выраженной другими личными формами глагола, из них на глагол в третьем лице единственного числа приходится 4% случаев: Timex watch = Takes a licking and keeps on ticking; Relieves gas pains. = Volkswagen; M&M's — Melts in your mouth, not in your hands. Неличные формы глагола используются в качестве главного члена односоставной конструкции в 19% рекламных сообщений. В этой роли чаще всего выступают причастие первое (в 10% исследуемых текстов) и причастие второе (в 8% случаев): NOKIA = Connecting people; BellSouth = «Listening, Answering»; Asda = Saving you money everyday. Включение в текст односоставных глагольных конструкций направлено на выделение наиболее важной информации, «отсечение» несущественных для рекламного сообщения частей высказывания. Подобные предложения позволяют сделать текст более кратким, наглядным и легким для восприятия. Вопросительные предложения используются в 18% от общего числа рекламных сообщений, вопросительные слоганы подразделяются на:

1) общие вопросы: Is it in you? = Gatorade; McDonald's = 1993 = Do you believe in magic?

2) специальные (местоименные) вопросы: How does the wireless industry make you feel? = Sprint; How Many Bars Do You Have? = AT&T Wireless.

3) разделительные вопросы: Feels good, doesn't it? = Glow.

Помещение в текст вопросительных предложений направлено на привлечение внимания читателя, пробуждение его интереса, вовлечение его в размышление над предложенной информацией, а также создание атмосферы непринужденного общения с адресатом, что влияет на убедительность рекламного сообщения [Кара-Мурза, 2006]. Восклицательные предложения как конструкции, придающие рекламному сообщению особую эмоциональность, используются в 35% текстов. Более половины восклицательных предложений, включенных в рекламные слоганы, по своей коммуникативной установке являются побудительными, например: Just apply, glossify, and goodbye! = Glamour; Eye it — try it — buy it! = Chevrolet; Pepsi 1976 = Have a Pepsi Day! Побуждения используются в рекламе достаточно часто (в 45% текстов). Связано это с тем, что такие предложения являются одним из наиболее эффективных способов воздействия на адресата, но значительная часть побудительных предложений (85%) не оформляется восклицательным знаком, например: Let your fingers do the walking. = Yellow Pages; Never follow. = Audi; Save money. Live better. = Wal-Mart. Связано это с тем, что побудительное предложение с точкой на конце создает впечатление совета, рекомендации, а подобное восклицательное предложение содержит призыв воспользоваться рекламируемым предметом в более резкой форме, что может вызвать не совсем положительные эмоции.

В рекламе применяется широкий арсенал экспрессивных средств на всех уровнях языка, способствующих выполнению главных функций рекламного сообщения — привлечения внимания и убеждения потенциального адресата. «Слоган — важнейший элемент рекламного обращения, кратко и емко отражающий неповторимость торгового предложения. Подсчитано, что слоган люди читают в пять раз больше, чем сами рекламные тексты. При верном использовании слоган формирует ту необходимую ассоциативную связь идей, которая в нескольких словах, выражает суть предлагаемой вами сделки» [Музыкант: 74]. Для достижения нужного эффекта создатели роликов пользуются различными языковыми средствами и приемами.

Поэтическая организация рекламного сообщения служит одним из основных способов стимулирования запоминания содержания рекламы, т. е. ритмическая организация текстов слоганов помогает их более легкому произнесению.

Важное значение в процессе воздействия рекламного текста имеет его фонетический уровень, когда звуко-буквенный комплекс выступает как способ передачи смысла текста через ассоциативные связи.

Морфологическая характеристика рекламного текста

Литература:

1. Балабанова, И. Я. Семантика и прагматика рекламного дискурса на материале французского и русского языков. Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2004.
2. Беданоква, З. К. Рекламный текст как отражение активных процессов в лексической системе русского языка. Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание 2006/1.
3. Кара-Мурза, С. Г. Манипуляция сознанием. М., 2006.
4. Ксензенко, О. А. Язык рекламы. М., 2005.
5. Морилова, Е. С. Ритмические особенности рекламных сообщений (на материале современных англоязычных журналов): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005.
6. Мощева, С. В. Фонетико-орфографические особенности рекламного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.
7. Музыкант, Л. В. Реклама: международный опыт и российские традиции. М., 1996.
8. Тулупов, В. В. Теория и практика рекламы. СПб., 2006.

Сравнение синтаксической структуры составных терминов в английском и каракалпакском языках

Аразмухаммедова Айна Максудовна, студент
Узбекский государственный университет мировых языков (г. Ташкент)

Язык как материальное воплощение мышления обладает столь же универсальной глубиной структурой, как и сам единый логический строй мышления. В этом плане можно говорить о едином человеческом языке, несмотря на существование конкретных национальных языков.

Языковые средства являются функциональными образованиями, что требует типологической их классифи-

учивает наличие в нем самостоятельных и служебных частей речи, разных языковых категорий. По частотности использования самостоятельные части речи (в основном существительные, прилагательные и глаголы) в рекламе находятся на первом месте, а служебные на втором.

Лексико-семантический уровень рекламы характеризуется использованием специфических комбинаций на уровне слова и словосочетания, к которым относятся различного рода фразеологические и афористические единицы.

Рекламный текст имеет и синтаксические особенности, которые обусловлены различными экстралингвистическими факторами, связанными с психологией воздействия рекламы. Простые и сложные предложения рекламного текста могут быть и номинативно-утвердительными, и восклицательными, и вопросительными, основной функцией которых является побуждение к приобретению товара.

К стилистическим особенностям рекламного текста можно отнести его многослойность, содержание в себе элементов различных стилей. Такое сочетание вытекает из самой природы рекламы, ее основных функций: максимально привлечь внимание к рекламе товара и воздействовать на покупателя в плане приобретения этого товара.

кации по коммуникативным структурным признакам, т. е. по таким параметрам, по которым можно судить о выражении тех или иных содержательных категорий, реализуемых соответствующими средствами.

В связи с тем, что владение одним родным языком есть уже владение человеческим языком, то усвоение другого конкретного языка есть положение второго, третьего и далее вариантов на первый.

Типологическое описание языков является одной из актуальных и важных в лингвистической науке.

Сопоставительно-типологическое языкознание изучает языки независимо от их родства с целью выявления сходжений и расхождений их структур, способов выражения одних и тех же значений и различия функции однотипных элементов структуры языка.

И.Г. Кошечая, Ю.А. Дубовский констатируют, что: «В современном языкознании содержание типологического метода существенно обогатилось: он превратился в одно из ведущих средств группирующих различные лингвистические значения в соответствии с той или иной структурной схемой» [1; 3].

В.Г. Гак констатирует, что задачей типологического исследования является «... определение соотношения всеобщего и специфического в сравнительных языках. Следовательно, для полного осуществления сопоставительного анализа необходимо выявить все возможные типы языкового выражения, охватывающие два данных языка или все языки в целом, и показать на фоне этой сетки типов то, что реализуется в сравнительных языках» [2; 8].

«Рост и развитие глобальных межконтинентальных экономических, научных, технических и культурных связей выдвинули на повестку дня в качестве актуальных проблемы языковых контактов и сравнительного изучения» [3; 35].

В последнее время в связи с увеличением потребности в изучении иностранных языков усилилось внимание вопросам сопоставительной лингвистики.

В своем возникновении типологические исследования связаны в основном с сопоставлением генетически неродственных языков.

Значительный вклад в развитии теории сопоставительной лингвистики внесли Е.Д. Поливанов, Л.В. Щерба, В.Н. Ярцева, Дж. Буранов и др.

Что же такое типология? Некоторые полагают, что типология — это любое сравнение по любому признаку. Лингвистическое сопоставительное изучение должно вскрыть как индивидуальные особенности конкретного языка, так его общие с другими языками черты. Другой целью сопоставления является применение его результатов для нужд обучения иностранным языкам.

При установлении типологической характеристики языковых структур составных терминов рассматриваемых языков, мы исходили из дидактического принципа от простого к сложному.

В качестве языка-эталона избирается английский язык, так как синтаксическая структура составного термина в английском языке почти соответствует аморфной структуре, где компоненты почти лишены морфологической форменности. [4; 87].

Таким образом, английская структура *Adj+S: S+S:* и есть самая простая, от которой следует отталкиваться при описании всех других структур составных терминов в исследуемых языках.

На этом основании русские синтаксические структуры составных терминов, каракалпакские синтаксические структуры составных терминов и словосочетаний можно описать через английские структуры путем проведения некоторых грамматических трансформаций, количество которых и определяет сложность синтаксической структуры составного термина исследуемого языка.

Сложность структур измеряется на основании количества трансформаций от «аморфной» структуры путем приведения рассматриваемой иноязычной синтаксической структуры к «аморфному виду» английской структуры, что дает нам возможность сравнивать различные структуры в различных языках по их относительной сложности или простоте. [5; 94].

Типологическая характеристика синтаксической структуры составного термина определяется по степени удаления от соответствующей «аморфной» английской структуры. [6; 76].

На основании предложенной методики можно построить схему соответствий языковых структур и установить факт «однородности» или «неоднородности», «смешанности» синтаксических структур в исследуемых языках.

Попытаемся проиллюстрировать сказанное на примерах. Синтаксическая структура составного терминосочетания «определения + определяемое» — *atomic weight* проще, чем соответствующий каракалпакский «атом олшеми». Примающиеся атрибуты английского языка соответствуют атрибуту аморфной конструкции, в то время как соответствующий каракалпакский атрибут сложнее их, поскольку образуется сравнительно с ними путем согласования, т.е. то, что в одних языках обозначается только порядком слов, в других получает специальное выражение. (согласование).

Таким образом, русскую структуру *Adj + S* можно описать (сравнить) через английскую, приводя ее к «аморфному» виду «английской конструкции плюс трансформация» «согласование». Ср.: атом олшеми (кк) — *atomic weight* + согласование (англ. яз).

Сказанное выше в равной мере может быть применено и ко всем установленным в процессе анализа синтаксическим структурам словосочетаний — составных терминов в исследуемых английском и каракалпакском языках.

В результате анализа были выявлены структурные типы составных терминов словосочетаний в исследуемых языках. Наибольшей частотой встречаемости отличаются двухкомпонентные терминологические словосочетания *Adj+S* и *S+S:* (англ. яз); *Adj+ S* «определение + определяемое» (англ. яз).

В каракалпакском языке указанным английским словосочетаниям соответствуют различные виды словосочетаний с согласованным и несогласованным определением. Ср; *Adj + S* — *vibratory movement* — тербелмели козгалыс (согласованное определение).

Терминологические словосочетания в нашей выборке из 10.000 словоупотреблений составили 72.3%.

Данные базируются на анализе указанных подязыков. В результате анализа было установлено, что в английском языке наряду со словосочетаниями встречаются двухкомпонентные сложные слова-термины, представленные основами английского или греко-латинского происхождения.

Как показал анализ, сложные слова-термины употребляются в том случае, когда имеется необходимость определения предмета, явления, процесса действия и т. д.

Особенностью составных терминов в английском и каракалпакском языках является употребление имени собственного в качестве определяющего компонента сложного слова или терминологического словосочетания.

Своеобразием составных терминов синтаксической структуры английского языка являются композитные структуры-определяющие компоненты, которые выражены числительными, аббревиатурами, чаще всего национальной аббревиатурой в роли определения, символами и т. д.

В отличие от английского языка в каракалпакском языке аббревиатуры — определения не находят широкого использования, хотя их число в научно-технической литературе достаточно велико.

Составные термины синтаксической структуры изученных подязыков характеризуются серийностью, т. е. наличием однотипных терминов с повторяющимися начальным или последним компонентом. [7;90].

Серийность, в меньшей степени свойственна терминологической лексике каракалпакского языка.

В качестве определяющего компонента составных терминов английского языка широкое распространение находит безэквивалентная лексика. Безэквивалентные термины-реалии вошли в английский язык из других европейских языков и почти не воспринимаются как национальные реалии.

Составные термины синтаксической структуры входят в терминологическое образование, представленные различными структурными типами;

1) Словосочетания, которые специализируются на дифференцированном выражении отдельных признаков; *work* в английском языке. *Ис, жумыс алып барыу*; в каракалпакском языке. Ср.:

Англ. яз. Кк. яз.

Cabinet-work уста иси

nuclear work радиоактивлик ис менен жумыс алып барыу

Литература:

1. Адмони, В. Г. Основы теории грамматики. М.-Л; 1964.
2. Аракин, В. Д. Типы атрибутивных словосочетаний в английском и узбекском языках. Иностранные языки в вузах Узбекистана. Т., Изд. Таш. пединститута им. Низами, 1975.
3. Гак, В. Г. Сравнительная типология французского и русских языков. М., «Просвещение», 1983.
4. Жезлов, С. Д. Терминология, профессиональная лексика и профессионализм. М., 1998.
5. Кошечая, И. Г., Дубовский Ю. А. Сравнительная типология английского и русского языков. Минск «Высшая школа», 1984.

2) Составные термины синтаксической структуры с определением — сложным словом. Ср.:

Англ. яз. Кк. яз.

Pilot-scale work тажрийбели колемдеги жумыс

3) Составные термины синтаксической структуры — генетивные словосочетания. Ср.:

Англ. яз. Кк. яз.

Carpenter's work усташылык жумыс

4) Составные термины синтаксической структуры — сложные слова, в которых роль определения выполняет слово *work*. Ср.: *workmanship*-качество работы-*каналы жумыс*.

Анализ показал, что в английском языке широко развито образование составных терминов на основе словосочетания с подчинительным отношением компонентов, где семантические отношения компонентов распределяются так, что второй компонент выражает родовое понятие по отношению к понятию, выраженному первым компонентом, а первое слово — тот или иной признак данного понятия.

В английском и каракалпакском языках встречается немало так называемых комбинированных составных терминов, один из компонентов которых является иноязычным, заимствованным, а другой собственным.

Анализ фактического материала позволил выделить следующие способы составных терминов синтаксической структуры терминологического образования.

1. Путем ассоциации по сходству с частями тела людей и животных; *knuckle joint* — *шарнир*; *gooseneck* — *крепёж скобасы идр.*

2. Путем ассоциации на каракалпакский язык сохраняются все лексические компоненты.

3. С учетом позиции рабочего органа на машине. При переводе такого рода терминологических словосочетаний, сохраняется лишь последний лексический компонент словосочетания.

4. С учетом выполняемой механизмом функций, с метафоризаций по функции.

5. Научно-техническая терминология с метафоризацией по внешнему виду.

Наблюдения над материалом свидетельствуют, что норма сочетаемости в двух языках не совпадает не только на данном уровне.

Наблюдения показали, что переосмысление имеет место в языке оригинале, как правило, в то время как в языке перевода оно отсутствует.

6. Степанов, Г. В. Общее языкознание. М., «Просвещение», 1999.
7. Суперанская, А. В., Подольская Н. В., Васильева Н. В. Терминология английского языка. М., «Просвещение», 2003.

Деривационные процессы в семантике, основанные на импликационных понятийных связях (на примере семантической группы «растения»)

Василенко Ольга Ивановна, кандидат филологических наук, доцент
Уральский государственный педагогический университет (г. Екатеринбург)

Импликационные связи представляют собой мыслительный аналог связей, существующих между предметами в реальной действительности: «Одно понятие предполагает, вызывает мысль о другом, т. е. имплицитно другое понятие, если предполагается какая-то зависимость, взаимодействие, связь отражаемых ими сущностей» [3, с. 67]. С когнитивной точки зрения, импликационную взаимосвязь можно представить как когнитивный процесс, при котором одна когнитивная единица предоставляет ментальный доступ к другой. К импликационным связям относятся, в первую очередь, причинно-следственные, пространственные, временные и отношения частей и целого.

Языковым механизмом, обеспечивающим формирование нового значения при импликационной связи является метонимический перенос. Импликационная связь значений основана на том, что производящее значение становится дифференциальной семой (гипосемой) производного значения и имплицитно его архисему (гиперсему). Возможен случай, когда после произошедшего преобразования дифференциальная сема производного значения утрачивается или перестает играть дифференцирующую роль, в результате чего ослабевает связь между производящим и производным значениями. Именно в этой группе моделей отмечаются синкретичные случаи, когда сложно отмежевать лексико-семантическое варьирование от семного, что объясняется тесной связью исходного и концептуализируемого объектов.

Импликационные связи могут быть одновременными и разновременными, статическими и динамическими, жесткими и вероятностными, взаимонаправленными и однонаправленными. При этом, как отмечает М. В. Никитин, реальные связи объектов в ряде случаев однонаправленны, тогда как концептуальные связи всегда взаимны, обратимы [3, с. 68]. Данное положение представляет важность при синхронном анализе семантической деривации, поскольку в синхронии не всегда возможно выявление направления семантического процесса; однако, если признать взаимонаправленность связей на концептуальном уровне, то направление перестает играть определяющую роль.

С одной стороны, эта группа содержательных связей в большей степени, чем вторая — классификационные

связи, обусловлена объективной реальностью, что накладывает определенные ограничения на процессы семантической деривации. Вместе с тем во внелингвистической реальности количество связей такого типа между явлениями очень велико, и хотя языковое их воплощение все-таки более ограничено, именно в этой группе наиболее высок процент случаев речевого функционирования моделей, не зафиксированного в словарях. В целом, выделение двух типов моделей семантического варьирования — импликационных и классификационных — и выявление конкретных случаев их реализации позволяет, на наш взгляд, говорить о разных особенностях протекания процессов семантической деривации в каждом из них. Модели, обусловленные импликационной связью, в целом характеризуются большей регулярностью, чем модели второго типа, именно постольку, поскольку потенциально в нее могут включаться все единицы, обозначающие объекты, обладающие указанной связью с исходным объектом. Ограничения, налагаемые на функционирование таких моделей, — это, как правило, результат отсутствия практического освоения такой связи между двумя объектами во внелингвистической реальности для данного языкового сообщества, либо чисто структурные особенности данного языка (например, задействование формальной деривации вместо семантической).

Импликационная связь представлена несколькими типами: партитивной, субстанциональной, пространственно-временной и причинно-следственной. Рассмотрим функционирование данного типа связи на примере процессов семантической деривации в группе русских наименований растений.

Выделение элементов растений представляется очень важным этапом освоения действительности в целом, поскольку именно выделение таких базовых частей растительного организма, как корень, стебель (ствол), ветвь, лист, цветок, плод и семя, позволяет человеку сначала познавать жизненный цикл самих растений, затем анализировать его сходство с любым процессом в живой природе и, наконец, абстрагируясь, осмысливать его аналогии с абстрактными явлениями и процессами. Не случайно модель «дерево и его составные части» наряду с моделями «семейное родство» и «части тела» рассматривается как одна из фундаментальных когнитивных моделей, позволяющих

познавать окружающий мир [5, с. 3], и не случайно упомянутые выше названия частей растения (*корень, ветвь, плод* и т.д.) сами по себе — источник многочисленных метафорических переносов в различных языках.

В самом общем смысле выделение части целого — анализ (так же как и обратный процесс — синтез) является неотъемлемой характеристикой мыслительной деятельности: «...мышление в целом есть расчленение предметов сознания и их объединение» [2]. Причем исторически формирование этого процесса логической деятельности происходит через предметно-вещественную деятельность человека (он пользуется разными частями одного предмета или создает для своего использования целое, не существующее в природе), и лишь затем распространяется на другие предметы, связанные таким же отношением.

Концептуализацию отдельных частей растений, таким образом, можно рассматривать как наиболее естественный, базовый этап семантической деривации, служащий основой для дальнейшей концептуализации действительности через явления растительного мира. Подтверждением этого является функционирование партитивной связи также и в моделях, опирающихся на другие типы связи, в том числе и классификационные.

Одной из партитивных моделей, регулярно участвующей в процессах семантической деривации, является перенос «растение — плод этого растения».

Поскольку плод растения определяется как его часть, развивающаяся из цветка и содержащая в себе семена, данная модель семантического варьирования потенциально может распространяться на названия всех покрытосеменных растений. Однако реальное функционирование модели охватывает лишь часть растений, имеющих плоды: в обоих языках оно распространяется, в первую очередь, на фруктовые деревья и ягоды и на растения, имеющие плоды-орехи, например: *Посылаю вам яблок, груш, помидоров, абрикосиков и зеленого перца* [Вертинская Л. Синяя птица любви, 2004].

Процесс концептуализации в данном случае связан с освоением действительности как перцептивным (восприятие зрительной информации: растение имеет плод), так и дискурсивным (использование растений в практической деятельности: возможность употребления в пищу) путем. Фактором, определяющим вероятность переноса обозначения исходной прототипической ситуации на плод растения является степень номинационной потребности, обусловленная съедобностью плодов, либо непосредственно, либо в виде приправы, пряности (например: *бадьян* 1. Вечнозеленое дерево или кустарник сем. илициевых; анис звездчатый. 2. Плоды такого дерева, употребляемые как пряность (1, с. 291), а также возможностью использования плодов для приготовления (например, лекарственного препарата) или изготовления чего-либо (*боярышник* 1. Колючее дерево или кустарник сем. розоцветных, некоторые виды которого используются как зеленая изгородь, декоративные растения и т.д.,

а плоды — в фармакологии. 2. Плоды такого растения (1, с. 728). Таким образом, в основе концептуализации лежат понятийные признаки, основанные на прагматической оценке растения. При отсутствии возможности практического использования плода, значение, как правило, не фиксируется: так, например, значение «ягода этого растения» не отмечается у названий растений, имеющих несъедобные ягоды (*белладонна, падуб, плющ* и т.д.)

Именно для этой модели является наиболее актуальным вопрос о направлении семантической деривации. Если говорить о возникновении наименования растений в диахроническом аспекте, трудно предположить, что при распространении ареала растения на территории данной языковой культуры и при использовании плода человеком в практической деятельности концептуализации подвергалось лишь растение (или плод) в отдельности. Скорее всего, изначально в сознании растение и его плод воспринимались как нечто взаимосвязанное и не нуждающееся в отдельных наименованиях. Это подтверждается и наличием ряда объединенных толкований растения и плода в исторических словарях, как впрочем достаточно часто и в синхронных. Такое восприятие является как следствием реальной тесной связи растения и его плода (невозможностью существования второго без первого), так и логичным отражением диалектического единства анализа и синтеза при познании действительности: «Лишь соединяя мысленно (или экспериментально), исследователь осознает части как части данного целого; лишь разлагая мысленно (или экспериментально), исследователь осознает целое как состоящее из специфических частей и обладающее вследствие этого специфическим свойством, отличающим его от других предметов» [2]. Именно этими факторами и объясняется небольшая степень удаленности прототипического и производного значений. Кроме того, именно близостью двух объектов (растения и его плода) обусловлено то, что словари достаточно последовательно фиксируют рассматриваемую модель варьирования и, как результат, количество случаев речевого функционирования модели (то есть не зафиксированного в словаре, но обнаруженного в текстах) очень невелико.

Тем не менее в русском языке синхронная деривационная связь осознается как направленная именно от растения к плоду. По всей видимости, сознание отражает наиболее логичную последовательность.

На языковом уровне вторичное значение возникает как результат метонимического переноса: дифференциальная сема 'плод растения' (или 'растение' при обратном направлении переноса), присутствующая в основном значении, меняет статус и становится архисемой в производном значении.

Функционирование производного семантического варианта в ряде случаев ограничено морфологическим контекстом — возможностью употребления лексемы только в единственном числе. Ограничение контекстом характерно для названий плодов-ягод и орехов: лишь не-

которые названия ягод и орехов употребляются во множественном числе (например, *вишни, черешни, фи-сташки*). При этом следует отметить, что в большинстве случаев названия ягод и орехов употребляются в форме единственного числа в собирательном значении, то есть для обозначения как раз большого числа плодов, которые мыслятся как единое целое, что обусловлено отсутствием, как правило, необходимости выделения категории числа, поскольку данные плоды употребляются

человеком в основном в большом количестве, без выделения отдельных плодов. Для выделения же одного или нескольких плодов такого типа, как правило, задействуется формальная деривация (*виноградина, клюковка*) или словосочетание *ягода + фитоним в род. п.* Таким образом, можно сделать вывод о наличии у ряда семантических вариантов семы собирательности, отсутствующей в значении «растение». Кроме того отмечается случай семантического блокирования — *яблоня/яблоко*.

Литература:

1. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т./Под ред. А. М. Бабкина, С. Г. Бархударова, Ф. П. Филина и др. — М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948–1965
2. Никитин, М. В. Основы лингвистической теории значения. — М.: Высшая школа, 1988. — 168 с.
3. Мамардашвили, М. К. Процессы анализа и синтеза // Вопросы философии. — 1958. — № 2. — Режим доступа: <http://www.mamardashvili.ru>
4. Национальный корпус русского языка. — Режим доступа: <http://ruscorpora.ru>.
5. Krupa, V. Tree anatomy as a cognitive model // Asian and African studies. — 6, 1997. — 1. — P. 3–8.

Тип языковой способности В.С. Высоцкого

Дорош Александра Андреевна, магистрант

Алтайская государственная педагогическая академия (г. Барнаул)

В последнее десятилетие возрос интерес к исследованию языковой способности человека. Всеми исследователями языковая способность определяется как способность к овладению и владению языком.

Мы рассматриваем языковую способность как функциональную систему, качество которой и тем самым тип обусловлены природными качествами, или задатками человека. По мнению Н. Г. Вороновой, «чтобы пользоваться языком как инструментом в информационном обмене, человек должен понять, что стоит за формой языка, что язык оформляет и как, каким образом это оформление осуществляется» [2, с. 301]. Н. Г. Воронова полагает, что «язык оформляет семантические, синтаксические и прагматические отношения, которые формируют его словарь и грамматику», благодаря чему носитель и пользователь языка «имеет возможность оформлять то, что является для него номинативно значимым и предикативно актуальным». Значимость и актуальность, считает Воронова, — «определяются специализацией человека в информационном обмене», типом информационного метаболизма человека [2, с. 301].

Любое взаимодействие человека с информацией (прием, переработка, продуцирование), как принято считать в соционике, осуществляется «в соответствии с первоосновными свойствами его характера, которые накладывают фундаментальные и постоянные ограничения на информационный обмен» [3]. Эти ограничения в соционической теории получили название типных качеств,

а их совокупность определяется как тип информационного метаболизма — ТИМ. Соционика исходит из того, что ТИМ неизменен и не зависит от воли человека [3].

В современной соционике с опорой на работы К. Юнга выделяют два экстравертных и два интровертных ТИМа. К. Г. Юнг считал, что психика человека имеет две фундаментальные функции: одна из них обрабатывает информацию об объектах — это экстравертированность, другая — информацию о взаимодействиях — это интровертированность. Ученый считал, что одна из этих функций доминирует, другая находится в подсознании, и, следовательно, люди делятся на интровертов и экстравертов. Н. Г. Воронова выдвигает гипотезу, согласно которой «каждый из этих ТИМов коррелирует с определенным типом языковой способности. Экстравертная функция психики индивида обуславливает ономаσιологическую ориентацию его индивидуального языка, а интровертная — семасиологическую. Иррациональный ТИМ в аспекте языка может быть определен как парадигматический, а рациональный, соответственно, как синтагматический» [4, с. 186].

Н. Г. Воронова говорит о том, что «при передаче субъективно значимой информации качество языковой способности определяет способ семантического означивания в предложении — ономаσιологический или семасиологический, парадигматический или синтагматический. Этот способ проявляется в направленности речевой деятельности субъекта на определенный структурно-языковой

тип вербальных ассоциаций, который может быть выявлен в анализе речевых произведений носителя языка, рассматриваемого на нулевом — вербально-семантическом уровне структуры его языковой личности» [4, с. 187]. Таким образом, исследуя речевое произведение человека на нулевом, вербально-семантическом уровне, мы можем выявить тип его языковой способности.

В результате овладения языком формируется функциональная система его использования в речевой деятельности, которая, будучи аналогом системы языка (В.М. Павлов), некой внутренней, неосознаваемой «моделью» действующей языковой системы (Л.С. Выготский), целиком укоренена «в области неподотчетных, изначальных душевных сил» [6, с. 149].

Н.Г. Воронова выделяет четыре типа языковых способностей, одним из которых является семасиологический парадигматический.

Данный тип языковой способности личности характеризуется использованием полисемии, потенциала многозначности слов при выражении субъективно значимой информации в предложении. Н.Г. Воронова считает, что языковая личность с семасиологическим парадигматическим типом ЯС для передачи субъективно значимой информации организует контекст предложения в речевом произведении таким образом, что он «содержит положительные указания на разные семантические программы реализации языковых потенциалов слова, т.е. контекст разнороден: одна его часть дает основание для одной из программ, тогда как другая часть является основанием для реализации другой программы» [9, с. 10]. Таким образом, маркером данного типа языковой способности является слово, которое в контексте предложения реализует более одного значения и тем самым «нарушает симметрию двух сторон знака» [9, с. 11]. А.А. Зализняк называет это явление некаламбурным совмещением значений и описывает такой его тип, как «мерцание»/«осцилляция» [7, с. 30–31].

Анализ номинативного состава предложений в частном письме В.С. Высоцкого и стихотворении «Бывало, Пушкина читал ...» показал, что некаламбурное совмещение значений типа «мерцания» является регулярным в обоих текстах. Приведем фрагменты выполненного анализа.

Анализируемое нами письмо датировано 25 февраля 1975 г.?

Во втором предложении данного письма (2) *Вот здесь я уже третью неделю* указательная частица *вот* в контексте предложения может реализовывать два значения: 1) либо она используется для указания на что-нибудь, находящееся или происходящее перед глазами или как бы перед глазами в данную минуту, на наличие чего-нибудь. В данном случае автор письма указывает на факт своего наличия в некоем месте, пребывания «здесь» (*вот здесь мой дом, вот здесь я...*); 2) либо она используется для указания на то, по поводу чего высказываются какие-нибудь мнения, что является поводом к речи (*пребывание здесь как повод написать об этом*) [11].

Частица *уже* в контексте предложения также может реализовывать два значения: 1) либо она усиливает значимость сообщаемой информации о продолжительности какого-либо отрезка времени, подчеркивает его длительность (*уже продолжительное время*); 2) либо она усиливает значимость сообщаемой информации о количестве чего-либо, подчеркивает значительность сообщаемого (*уже третью...*) [10].

Третье предложение (3) *Живу* состоит всего из одной словоформы, поэтому сложно сказать, какое из своих словарных значений реализует лексема. Ближайший контекст (предыдущее и последующее предложения) позволяет предположить, что таких значений может быть реализовано два: либо «1. Существовать, быть живым» || Вести деятельную жизнь; пользоваться жизнью, наслаждаться ею» [1]; либо «4. Пребывать, проживать где-л». [1]. Здесь может быть отмечено явление «совмещения значений» типа «мерцание» («осцилляция»), когда два значения в слове присутствуют одновременно, «что создает эффект «мерцания» (т.е. как бы попеременно обнаруживает себя то одно, то другое значение)» [7, с. 30].

Аналогичным образом нами было проанализировано словоупотребление в контексте 47 предложений. Явление полисемии было отмечено в 29-ти (2/3 от общего количества предложений), кроме того, следует учесть, что особенность данного жанра предполагает этикетные формы приветствия, прощания и постскриптум, которые мы не рассматривали — это первое и последние три предложения.

В стихотворном тексте анализировалась общеязыковая и текстовая семантика языковых единиц. Приведем фрагмент анализа.

В предложении 1) *Бывало, Пушкина читал всю ночь до зорь я/Про дуб зелёный и про цепь золотую там слово заря* употреблено в словарном значении «яркое освещение горизонта перед восходом и после захода солнца // время появления на горизонте такого освещения» [1]. В контексте данного предложения употреблена словоформа *до зорь* (форма мн. ч.), следовательно, все выражение «читал всю ночь до зорь» приобретает значение «зачитывался», т.е. не одну ночь проводил за чтением Пушкина.

Глагол *читать* имеет значение «воспринимать что-л. написанное или напечатанное буквами или другими письменными знаками, произнося вслух или воспроизводя про себя» [1]. В связи с тем, что мы отметили выше, нам важно, что глагол *зачитаться* имеет следующее значение «читая, увлечься; провести много времени за чтением» [10]. Что делает понятным выражение *всю ночь до зорь*.

Кроме того, предлог *про* употребляется «при указании на лицо, предмет, явление, на которые направлена мысль или речь; соответствует по значению предлогу «о»» [10]. Получается, что лирический герой проводил не одну ночь, читая *про дуб зелёный и про цепь золотую там*. Провести много времени за чтением одного и того же произве-

дения или даже фрагмента этого произведения, очевидно, можно лишь в том случае, когда имеешь целью вникнуть в его содержание, стараешься «лучше уяснить смысл читаемого» [10]. В связи с чем лексема *читал* в контексте данного предложения может реализовывать еще одно значение — «вчитывался».

В ходе анализа выяснилось, что помимо слов, которые могут реализовать несколько словарных значений в данном стихотворении, например, *читал, командированный, там*, все стихотворение можно рассматривать как многозначное, прочитывающееся в двух семантических вариантах. Было отмечено, что в качестве основных текстовых номинаций выступают видоизмененные пуш-

кинские тексты («пушкинские места»). Данные номинативные единицы и создают многозначность этого стихотворения, позволяя прочитывать его в двух вариантах: как осмысление пушкинского поэтического мира, его сакрального образа действительности, или как осмысление мира Высоцкого, профанного мира.

В итоге проведенный анализ словоупотребления в контексте предложения в эпистолярном и поэтическом текстах показал, что явление полисемии в текстах Высоцкого отличается регулярностью. Отсюда можно сделать вывод, что данное явление — не особенность индивидуального или художественного стиля, а явление, обусловленное типом языковой способности.

Литература:

1. Большой толковый словарь русского языка/под ред. С.А. Кузнецова/Спб.: Норинт [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>
2. Воронова, Н. Г. Асимметричный дуализм языкового знака и качество языковой способности/Н. Г. Воронова // Современные проблемы лингвистики и лингводидактики: концепции и перспективы [Текст]: материалы Второй междунар. заоч. науч.-метод. конф., г. Волгоград, 16 апр. 2012. — Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. — 550 с. — с. 301–306.
3. Воронова, Н. Г. К вопросу о качестве языковой способности [Электронный ресурс]/Н. Г. Воронова. — Режим доступа: http://www.rusnauka.com/25_NNP_2011/Philologia/3_91764.doc.htm. — Заглавие с экрана.
4. Воронова, Н. Г. Тип языковой способности автора народных мемуаров Ф. Г. Дмитриева/Н. Г. Воронова // Казанская наука. — Казань: Изд-во Казанский издательский дом, 2012. — с. 186–189.
5. Голев, Н. Д. Языковая личность как носитель языковой способности/Н. Д. Голев // Лингвоперсонология: типы языковых личностей и личностно-ориентированное обучение: монография. — Барнаул; Кемерово, 2006. — 435 с.
6. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию/В. фон Гумбольдт. — М.: Прогресс, 1984. — 227 с.
7. Зализняк, А. А. Многозначность в языке и способы ее представления/А. А. Зализняк. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 672 с.
8. Зубкова, Л. Г. Принцип знака в системе языка/Л. Г. Зубкова. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 752 с.
9. Литвин, Ф. А. Многозначность слова в языке и речи/Ф. А. Литвин. — М.: Высшая школа, 1984. — 119 с.
10. Словарь русского языка: В 4-х т./РАН, Ин-т лингвистич. исследований. — 4-е изд., стер. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/02/ma106328.htm>
11. Толковый словарь русского языка: В 4 т. под ред. Д. Н. Ушакова./Гос. изд-во иностр. и нац. Слов [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/0ush.htm>

Эмоциональные концепты «страх» и «одиночество» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»

Красавский Николай Алексеевич, доктор филологических наук, профессор
Волгоградский государственный социально-педагогический университет

На материале романа «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» известного австрийского писателя первой половины XX века Роберта Музиля изложены результаты исследования эмоциональных концептов «страх» и «одиночество», занимающих значительное место в концептосфере данного произведения. Выявлен базисный статус этих концептов в указанном романе.

Ключевые слова: образ, концепт, индивидуально-авторский концепт, концептосфера, лексема, ассоциация.

Развитие отечественной лингвистики в последние два десятилетия характеризуется антропоцентрическим подходом к описанию языка. Приоритетными филологическими направлениями сегодня считаются лингвокультурология и лингвоконцептология, интерпретирующие языковые факты, речевые поступки человека в их тесной корреляции с общекультурными данными.

Стержневым понятием лингвокультурологии и, в особенности, лингвоконцептологии является концепт, понимаемый, согласно определению В.И. Карасика, как мыслительный конструкт, включающий в себя понятие, ценность и образ [1, с. 15]. При изучении концепта как когнитивного сегмента картины мира лингвоконцептологи акцентируют свое исследовательское внимание на его ценностной составляющей, выявляя тем самым систему приоритетов того или иного социума. Вполне закономерно, что при этом наибольший интерес для лингвоконцептологов представляют собой этномаркированные концепты (ср.: немецкая пунктуальность, русское гостеприимство и др.), уже достаточно полно описанные, судя по значительному количеству диссертационных работ и публикаций. Не менее интересно в аксиологическом плане и изучение образной составляющей концептов. Выявление перцептивно-образных характеристик концептов позволяет увидеть исследователю сложную систему ассоциаций и коннотаций, сопровождающих то или иное слово, служащее способом обозначения и выражения ментальных структур, которыми мыслит человек.

На наш взгляд, в современной лингвоконцептологии наиболее перспективным является изучение *индивидуально-авторских* концептов, что обусловлено следующими причинами. Во-первых, сам по себе перечень ценностей культуры лимитирован (ценностная составляющая концепта есть его облигаторный признак), значит, концепты в их лингвокультурологическом понимании количественно исчерпаемы. Во-вторых, совсем до недавнего времени изучались преимущественно усредненные ценности, т.е. ценности, которые разделяются большинством носителей того или иного языка. Вне поля зрения исследовательской практики оставались *индивидуальные* ценностные ориентиры. За рамками приоритетности лингвоконцептологии, сосредоточившей свои усилия на описании этнического менталитета, оказалась задача изучения концептосферы индивидуальной, т.е. системы индивидуальных ценностей, часто оформленных образами, которыми мыслит не среднестатистическая языковая личность, а элитарная личность — известные ученые, писатели, некоторые общественные и государственные деятели, обогатившие своими концептами как минимум групповые концептосферы, а в ряде случаев и общенациональные (см. подробнее: [2, с. 89–91]).

В данной статье предполагается охарактеризовать ин-

дивидуально-авторские эмоциональные концепты «страх» (Angst) и «одиночество» (Einsamkeit) на материале романа австрийского писателя Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, 1906 г.). Выбор этого романа для интерпретации феноменов страха и одиночества обусловлен его высокой психологической напряженностью, выражающейся, в том числе, и в их значительной номинативной плотности, равно как и в индексе частотности употребления лексем, обозначающих концепты «Angst» (страх) и «Einsamkeit» (одиночество).

Концепт «страх», как показывает материал, обозначается в повести доминантной лексемой «Angst» (страх) и ее многочисленными синонимичными лексическими единицами — «Furcht» (страх, боязнь), «Schreck» (испуг), «Grauen» (ужас), «Schauer» (трепет), «Entsetzen» (ужас), «Scheu» (боязнь, робость), каждая из которых обладает достаточно объемным деривационным полем: *ängstlich, angstvoll, fürchterlich, furchtbar, furchtsam, Schrecken, erschrecken, erschrocken, aufschrecken, schrecklich* и др. Общее количество членов синонимического ряда и их производных равно 29. Индекс частотности употребления данных лексических единиц в романе Р. Музиля 120. Считаем, что количественные данные вербализации концепта могут служить критерием его выделения в качестве базисного. Концепт «страх» относится к числу базисных в концептосфере романа «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

Следует указать, что концепт обозначается и эксплицируется не только лексемами, совпадающими с самим его наименованием и многочисленными синонимами, членами тематических групп и рядов, но и лексемами, его описывающими. В качестве примера назовем лексему «Herz» (сердце): *«Der Mann stand eine Weile still und hielt unschlüssig den Stein in der Hand. Er lachte; sah nach dem Himmel, wo zwischen schwarzen Wolken weingelb der Mond schwamm; dann glotzte er die dunkle Hecke der Gebüsche an, als überlege er darauf loszugehen. Törleß zog vorsichtig den Fuß zurück, er fühlte sein Herz bis zum Halse hinauf schlagen»* [5, с. 22]. В приведенном примере дается описание чувства страха, испытываемое главным персонажем романа воспитанником Тёрлесом, увидевшим бушующего пьяного мужчину возле лесной сторожки. Посредством фразеологизма «das Herz schlägt bis zum Halse hinauf» эксплицируется ощущение страха подростка.

Как показывает материал, концепт страха наиболее часто обозначается ключевой лексемой «Angst». Индекс частотности ее использования в романе равен 28. Указанная лексема употребляется в микроконтекстах с эпитетами, выступающими в функции определения, что обусловлено стремлением автора ярко, выразительно

передать эмоции, ощущения персонажей художественного произведения. Приведем пример: *«Törleß wich ihm aus. Dadurch verlor sich allmählich auch jenes tieffinnerliche Erschrecken, das ihn im ersten Augenblicke gleichsam unter den Wurzeln seiner Gedanken gepackt und erschüttert hatte»* [5, с. 50]. В данном текстовом пассаже передано эмоциональное состояние страха Тёрлеса, страха, глубоко сидящего внутри него — *jenes tieffinnerliche Erschrecken*. Протагонист вспоминает, как его зло высмеяли одноклассники, обнаружившие среди его вещей в чемодане подвязку сестры. Тёрлес хранил этот предмет гардероба двенадцатилетней сестры как воспоминание о доме, о родных.

В следующем примере передано состояние смертельного страха другого персонажа — Базини, являвшегося в элитном интернате на протяжении нескольких месяцев объектом физических издевательств и нравственных унижений со стороны своих жестоких сверстников Райтинга и Байнеберга. Базини, несправедливо обвиненный в краже денег, ждет с ужасом вердикта дирекции этого учреждения: *«Basini schwieg stumpfsinnig zu allem. Vom vorgestrigen Tag her lag noch ein tödlicher Schreck auf ihm und die Einsamkeit seiner Zimmerhaft, der ruhige, geschäftsmäßige Gang der Untersuchung waren für ihn schon eine Erlösung»* [5, с. 33].

В приведенном ниже отрывке из романа Тёрлес рассказывает учителям о своем психическом состоянии в школе-интернате, состоянии «ужасного страха» (*furchtbare Angst*), преследовавшего его неделями, месяцами, страха, граничащего с безумием (*ich war von Sinnen*): *«Dieses schweigende Leben hat mich bedrückt, umdrängt, das anzustarren trieb es mich immer. Ich litt unter der Angst, daß unser ganzes Leben so sei und ich nur hie und da stückweise darum erfahre... o ich hatte furchtbare Angst... ich war von Sinnen...»* [5, с. 130].

Чувству страха приписывается в романе такое качество, как постоянство: *«Da trat am vierten Tage, als gerade niemand zugegen war, Basini auf ihn zu. Er sah elend aus, sein Gesicht war bleich und abgemagert, in seinen Augen flackerte das Fieber einer beständigen Angst. Mit scheuen Seitenblicken, in hastigen Worten stieß er hervor: «Du mußt mir helfen! Nur du kannst es tun! Ich halte es nicht mehr länger aus, wie sie mich quälen»* [5, с. 116]. Эпитет *«beständig»* указывает на перманентное пребывание Базини в состоянии тревоги и страха перед Райтингом и Байнебергом. Примечательно, что нередко испытывающий чувство страха не всегда может определить источник, причину его появления. Приведем пример: *«Und gerade diese Untreue gegen etwas Ernstes, Erstrebtes in sich erfüllte ihn mit einem unklaren Bewußtsein von Schuld; ein unbestimmter, versteckter Ekel verließ ihn niemals ganz und eine ungewisse Angst verfolgte ihn, wie einen, der im Dunkel nicht mehr weiß, ob er noch seinen Weg unter den Füßen hat oder wo er ihn verlor»* [5, с. 106]. В данном фрагменте текста Тёрлес, размышляя о смысле жизни, пытается разгадать сущность человеческого бытия, испыты-

вается целый комплекс чувств и эмоций — тревогу, вину, отвращение и неопределенный, трудно объяснимый страх.

Оценочные эпитеты, характеризующие чувство страха персонажей, как правило, конвенциональны (напр., *furchtbar* — страшный), но есть и авторские эпитеты, служащие наиболее ярким выразительным средством передачи душевного состояния протагонистов. В следующем текстовом пассаже воспитанник интерната Райтинг, обладающий садистскими наклонностями, с наслаждением рассказывает Тёрлесу о готовности их общего знакомого Базини быть его рабом, исполнять все его желания. Страху Базини при этом приписывается такое свойство, как страстность. Страх персонифицируется, наделяясь способностью вызывать желание у человека его переживать: *«Danach aber bettelte er mich von neuem. Er wolle mir gehorsam sein, alles tun, was überhaupt ich wünsche, nur solle ich niemandem davon erzählen. Um diesen Preis bot er sich mir förmlich zum Sklaven an und die Mischung von List und gieriger Angst, die sich dabei in seinen Augen krümmte, war widerwärtig»* [5, с. 38].

Не менее рекуррентны в романе «Душевные смуты» воспитанника Тёрлеса показатели вербализации и другого концепта — концепта «одиночество» (*Einsamkeit*). Этот концепт, согласно лексикографическим источникам [3; 4], обозначается в немецком языке следующими синонимичными словами — *«Einsamkeit», «Abgeschiedenheit», «Alleinsein», «Ungeselligkeit», «Vereinsamung», «Vereinzelung», «Zurückgezogenheit»*. В романе Р. Музиля данный концепт обозначается словами *«Einsamkeit», «einsam», «Einsames», «Alleinsein», «allein», «Abgeschiedenheit»*. Деривационный ряд корневых слов *«einsam»* и *«allein»*, как можно видеть, минимален. Индекс частотности употребления данных лексических единиц в романе равен 23. При этом следует заметить, что концепт «одиночество» в романе «Душевные смуты» воспитанника Тёрлеса» значительно чаще выражается, чем обозначается указанными выше лексическими единицами. Данный концепт выражается тематически близкими ему лексическими единицами — *«der Schmerz», «schmerzen», «die Sehnsucht», «die Melancholie», «die Traurigkeit», «die Wehmut», «verlassen», «das Verlassensein», «verloren», «leer», «die Leere»*. Рассмотрим ряд примеров.

В приведенном ниже отрывке из романа повествуется о душевной боли, тоске по дому юного Тёрлеса, привезенного родителями в школу-интернат, расположенную в чужом городе: *«Versuchte er es, so kam an dessen Stelle der grenzenlose Schmerz in ihm empor, dessen Sehnsucht ihn züchtigte und ihn doch eigenwillig festhielt, weil ihre heißen Flammen ihn zugleich schmerzten und entzückten. Der Gedanke an seine Eltern wurde ihm hierbei mehr und mehr zu einer bloßen Gelegenheitsursache, dieses egoistische Leiden in sich zu erzeugen, das ihn in seinen wollüstigen Stolz einschloß wie in die Abgeschiedenheit einer Kapelle, in der von hundert flammenden Kerzen und von hundert Augen heiliger Bilder Weihrauch zwischen die*

Schmerzen der sich selbst Geißelnden gestreut wird» [5, с. 9]. Чувство глубокого одиночества передается посредством таких лексем, как «*der Schmerz*», «*schmerzen*», «*das Leiden*», «*die Sehnsucht*». Эпитетом «*grenzenlos*» передается степень интенсивности переживания душевной боли Тёрлеса. Более активно используемым и более выразительным средством здесь выступают метафоры (*Sehnsucht züchtigte, Sehnsucht hielt fest, heiße Flammen schmerzten*), образно передающие способность тоски по дому наказывать человека, держать его в своих руках, причинять ему боль. Тоска по родным приводит Тёрлеса к константному состоянию ощущения одиночества в школе-интернате, где царствует иной — противоположный родительскому дому мир — мир цинизма и жестокости, смертельно ранящие молодую душу подростка.

Состояние одиночества, в котором оказался Тёрлес после прибытия в интернат, сопряжено с переживанием грусти, тоски: «*Vielleicht war daran die Abreise seiner Eltern schuld, vielleicht war es jedoch nur die abweisende, stumpfe Melancholie, die jetzt auf der ganzen Natur ringsumher lastete und schon auf wenige Schritte die Formen der Gegenstände mit schweren glanzlosen Farben verwischte*» [5, с. 115]. Использование эпитета «*stumpf*» (здесь: *бесцветный*) перед номинантом эмоции «*Melancholie*» усиливает эффект воздействия на читателя. В этом же контексте имеет место применение и метафоры — *Melancholie, die <...> lastete und <...> die Formen der Gegenstände <...> verwischte*. Грусть, которая тяжелым грузом давила на окружающий мир и стирала с него краски, уподобляется в глазах одинокого Тёрлеса живому, активно действующему субъекту.

Одиночество протагониста выражается и лексемой «*die Leere*» (пустота), используемой в едином контексте с номинантом эмоции «*die Verzweiflung*» (отчаяние): «*Er kam sich dann so kraftlos vor wie ein Gefangener und Aufgegebener, gleichermaßen von sich wie von den anderen Abgeschlossener; er hätte schreien mögen vor Leere und Verzweiflung und statt dessen wandte er sich gleichsam von diesem ernsten und erwartungsvollen, gepeinigten und ermüdeten Menschen in sich ab und lauschte — noch erschrocken von diesem jähem Verzichten und schon entzückt von ihrem warmen, sündigen*

Atem — auf die flüsternden Stimmen, welche die Einsamkeit für ihn hatte» [5, с. 26].

Состояние одиночества в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» не только выражается, но и обозначается посредством лексем «*allein*» и «*einsam*»: «*In Wahrheit hatte er aber bereits an etwas Weiteres gedacht, was er nur nicht eingestehen wollte. Die hohe Anspannung, das Lauschen auf ein ernstes Geheimnis und die Verantwortung, mitten in noch unbeschriebene Beziehungen des Lebens zu blicken, hatte er nur für einen Augenblick aushalten können. Dann war wieder jenes Gefühl des Allein- und Verlassenseins über ihn gekommen, das stets dieser zu hohen Anforderung folgte. Er fühlte: hierin liegt etwas, das jetzt noch zu schwer für mich ist, und seine Gedanken flüchteten zu etwas anderem, das auch darin lag, aber gewissermaßen nur im Hintergrunde und auf der Lauer: Die Einsamkeit*» [5, с. 24].

Резюмируем изложенное выше.

Концепты «страх» и «одиночество» являются, судя по количественным показателям, ключевыми в романе австрийского писателя Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Данные концепты достаточно вариативно обозначаются и выражаются в этом произведении, что обусловлено его идейным содержанием и сюжетом. Страх и одиночество постоянно сопровождают протагониста романа воспитанника школы-интерната Тёрлеса практически на протяжении всего романа. Семантика номинантов этих концептов уточняется посредством эпитетов (часто оценочных) и метафор. Эти стилистические средства используются Р. Музилем, для того чтобы ярко и глубоко передать всю сложную гамму мироощущений действующих персонажей, в особенности Тёрлеса. Р. Музиль применяет выступающие в функции определения оценочные эпитеты, описывающие ассоциативно-образные признаки эмоциональных концептов «страх» и «одиночество», и, следовательно, аксиологически характеризующие поведение протагонистов романа. Эпитеты употребляются в функции атрибута с номинантами эмоции страха и одиночества в едином контексте. Использование автором эпитетов, равно как и метафор, служит эффективным и эффектным средством художественного изображения эмоций действующих персонажей.

Литература:

1. Карасик, В. И. Концепт как категория лингвокультурологии // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. — 2002. — № 1 (01). с. 14–23.
2. Красавский, Н. А. Персонификация гор в романе Германа Гессе «Петер Каменцин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. — № 4. (22). Часть 1. с. 89–91.
3. Bulitta, E., Bulitta H. Wörterbuch der Synonyme und Antonyme. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1983. 796 S.
4. Görner, H., Kempcke G. Synonymwörterbuch. Sinnverwandte Ausdrücke der deutschen Sprache. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1985. 643 S.
5. Musil, R. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992. 140 S.

Прагматический аспект эвфемии

Лазаревич Евгения Михайловна, аспирант
Белорусский государственный университет (г. Минск)

Прагматика (от греч. 'дело', 'действие') изучает поведение знаков в реальных процессах коммуникации [1, с. 21]. В центре внимания прагматики оказывается живой язык в действии, во всём многообразии его функций и социально-функциональных вариантов. Прагматика не может не опираться на представление о языке как системе средств и правил, но она делает акцент на коммуникативных процессах и контекстуально зависимых принципах использования этой системы в бесконечном множестве разнообразных актов языкового общения. Для неё язык не просто устоявшаяся система знаков или совокупность его функциональных вариантов, а гибкий способ знаковой репрезентации опыта и коммуникативного взаимодействия между членами данного социоэтнокультурного сообщества в любой конкретной ситуации [6].

Определение предмета лингвистической прагматики представляет немало трудностей. Часто её определяют коротко как дисциплину, стремящуюся описывать язык не в его внутренней, имманентной структуре, а в его употреблении человеком [6]. Кроме того, в предмет изучения прагматики, согласно В.В. Богданову, входит — наряду с другими правилами использования языка коммуникантами в актах речевого общения — правила и конвенции речевого поведения, принятые в данном обществе [цит. по 6]. Как пишет К.Я. Сигал, «область лингвистической прагматики, в которую как составная часть входит теория речевых актов, охватывает изучение «коммуникативной функции (и частнокоммуникативных функций) языковых единиц в контексте сознательного использования их говорящим в речевой деятельности с целью реализации своего коммуникативно-смыслового задания и управления речевыми и неречевыми действиями адресата» [5, с. 88].

С целью понять связь эвфемизма и прагматики приведем определение эвфемизма, сформулированное М.Л. Ковшовой: «Эвфемизм — слово или выражение, служащее заменой тех слов или выражений, которые, по мнению говорящего и в соответствии с правилами речевого этикета, являются нежелательными, не отвечают цели общения и могут привести к коммуникативной неудаче» [2, с. 7]. Прагматический подход к эвфемии связан именно с тем фактом, что употребление эвфемизмов вызвано требованиями норм речевого поведения. Так, О.С. Сахно рассматривает эвфемии как **конвенциональное** проявление речевой деятельности, направленное на завуалированное обозначение денотатов [4,

с. 9]. Как считают Е.Г. Борисова и Ю.С. Мартемьянов, «говорящий и слушающий вступают в негласный эвфемистический «сговор»: говорящий сознательно кодирует, затемняет смысл, предлагая его слушающему в форме эвфемизма, а слушающий декодирует смысл, осуществляя для этого ряд речемыслительных операций» [цит. по 2, с. 44]. Отметим, что говорящий декодирует смысл с учетом контекста и фоновых знаний.

Как пишет Л.П. Крысин, стремление эвфемизмов избежать коммуникативного дискомфорта путем изменения способа констатации неприятного факта является частным случаем реализации сформулированного П. Грайсом постулата вежливости [3, с. 270]. Следовательно, использование эвфемизмов позволяет снять эмоциональную напряжённость, вызванную противоречием между стремлением говорящего к прямому обозначению и запретом, который налагается на употребление этого обозначения.

Эвфемизму свойственна имплицитность, т.е. формальная невыраженность прагматической информации, которая в нем содержится. Имплицитная информация эвфемизма соответствует иллокутивному значению связанного с эвфемизмом высказывания. Иллокутивная составляющая заключается в сознательном создании смягчающей замены тем словам или выражениям, которые, по мнению говорящего, являются неприятными или грубыми для его собеседника. Однако при расшифровке косвенной номинации, т.е. эвфемизма, и восстановлении денотата одновременно становится очевидной и содержащаяся в них импликатура. Перлокутивная составляющая, или результат воздействия, заключается в благоприятном воздействии смягченной речи на собеседника, в эффекте эмоционального сближения собеседников и успешной коммуникации в целом [2, с. 36–37].

Как видно из вышеизложенного, эвфемизму, который является речевым актом, присущи все составляющие речевых актов: локуция — собственно произнесение высказывания, иллокуция — интенциональная направленность и перлокуция — результат воздействия [2, с. 35]. Кроме того, эвфемизму, как знаковому средству, свойственна конвенциональность. Таким образом, в прагматическом аспекте эвфемия представляет собой гибкий механизм, позволяющий регулировать отношения между говорящим и действительностью, где объектом референции часто становятся разнообразные стигматизированные понятия, т.е. понятия вызывающие сложные и неприятные чувства.

Литература:

1. Арутюнова, Н.Д. Истоки, проблемы и категории прагматики/Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева // Новое в зарубежной лингвистике/общ. ред. Е.В. Падучевой. — М.: Прогресс, 1985. — Вып. 16. — с. 21–38.

2. Ковшова, М. Л. Семантика и прагматика эвфемизмов: Краткий тематический словарь современных русских эвфемизмов/М. Л. Ковшова. — М.: Гнозис, 2007. — 320 с.
3. Крысин, Л. П. Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике/Л. П. Крысин. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 888 с.
4. Сахно, О. С. Фразовая номинация как средство речевой эвфемизации (на материале языка русской художественной литературы XIX—XXI вв.): Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01/О. С. Сахно; Пятигорский гос. лингв. ун-т. — Таганрог, 2006. — 19 с.
5. Сигал, К. Я. Синтаксические этюды/К. Я. Сигал. — М.: Академия гуманитарных исследований, 2006. — 156 с.
6. Сусов, И. П. Лингвистическая прагматика/И. П. Сусов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://homepages.tversu.ru/~ips/Pragmc.html>. — Дата доступа: 29.05.2014.

Калькирование русско-интернациональных терминов физики на татарский язык

Мусина Гульнара Флюновна, кандидат филологических наук, преподаватель
Казанский федеральный университет

Займствованный из французского языка термин «калька» утвердился в русской лингвистической литературе во второй половине XIX в. На сегодняшний день в общем языкознании достигнуты определенные результаты в изучении проблемы калькирования. Большое значение в этой области языкознания имеют работы советских лингвистов: Н. В. Шанского (1968), А. А. Реформатского (1965), Л. П. Ефремова (1974), И. К. Белодеда (1969). В их исследованиях изложено много ценного о кальках и проблемах калькирования. Большое значение имеют диссертационные работы Л. А. Понмаренко (1965), К. Фленкенштейна (1967), А. К. Палия (1980) и др.

Впервые о термине «калька» упоминается в труде И. Хальфина. Однако многие татарские языковеды обратили внимание на данное понятие в последней четверти XIX в. В эту эпоху зарождается плеяда татарских просветителей во главе с великим татарским ученым — просветителем К. Насыри. Ему принадлежат первые работы, освещающие практический объект проблемы калькирования. В своих трудах, наряду с заимствованием русских и интернациональных слов и словосочетаний, К. Насыри при обозначении специальных терминов применял и способ калькирования.

В татарском языкознании проблеме калькирования посвящены труды таких ученых лингвистов, как Г. Ибрагимов, Ш. Рамазанов, С. Файзуллин, Ф. Фасеев, Э. Ахунзянов. В труде Э. Ахунзянова, посвященного калькированию в татарском языке, дается следующее определение термину *калькирование*: «Калькированием, как известно, называют особый способ перенимания слов и словосочетаний из одного языка в другой, при котором в воспринимающем языке на базе исконного материала создаются соответствующие новые слова и сочетания слов путем словообразования, использования давно бытующих слов в новых значениях, конструирования словосочетаний по образцам и моделям другого языка» [1,

с. 38—39]. По словам ученого, кальки в татарском языке начали появляться уже в XVII веке. Автор, анализируя большое количество примеров, отмечает большую роль калькирования в пополнении словарного фонда современного татарского языка.

Основную часть всех калек в татарском языке составляют *словообразовательные* или *структурно-семантические* кальки, т. е. слова, возникшие в результате перевода морфологических частей русского или интернационального слова на татарский язык. По своей структуре они делятся на *полные* и *неполные* кальки. Структурно-семантические кальки бывают *полными* и *неполными*. Поморфемно переведенные и точно отражающие значения и форму оригинала кальки называются *полными* кальками. К ним относятся такие термины, как *надстройка* — өскорма, *подставка* — асқуйма, *одножильный* — берүрмәле и т. п. За основу построения полных калек берется принцип конструирования кальки из собственного языкового материала.

Одной из разновидностей структурно-семантических калек являются *неполные* кальки (*полукальки*). За основу классификации построения неполных калек берется принцип конструирования кальки из собственного и заимствованного иноязычного лексического материала: *радиоцентр* (*radio centre*) — радиоүзәк, *радиочастота* (*radio frequency*) — радиоешлык, *фотобумага* (*photographic paper*) — фотокагазь, *антивещество* (*antimatter*) — антимаддә и т. п.

К полукалькам в татарском языке относятся:

а) сложные кальки, состоящие из цельнооформленных единиц: *радио* (*radio*): *радиодулкыннар* (радиоволны), *радиотаншыру* (радиопередача), *радиоалгыч* (радиоприемник), *радиоэлемент* (радиосвязь), *радиоешлык* (радиочастота); *фото* (*photo*): *фотоэверелдергеч* (фотопреобразователь), *фотоуткәрүчәнлек* (фотопроводимость), *фотокаршылык* (фотосопротивление), *фотокагазь* (фотобумага) и т. п.;

б) сложные кальки, членимые на определительные морфемы иноязычного происхождения и цельнооформленные татарские слова. Такие татарские полукальки сохраняют словообразовательный тип русской модели: *инфратавыш* (*инфразвук*), *ультраamilәүшә* (*ультрафиолетовый*), *антикисәкчәләр* (*античастицы*) и т. п. Весьма продуктивными являются полукальки, у которых в качестве первого компонента выступают интернациональные блоки: *авто-* (*auto-*), *анти-* (*anti-*), *макро-* (*macro-*), *микро-* (*micro-*), *ультра-* (*ultra-*): *автотирбәнешләр* (*автоколебания*), *антиматдә* (*антивещество*), *макродөнья* (*макромир*), *микродулыкнар* (*микроволны*), *инфратавыш* (*инфразвук*) и т. п.

Другую группу татарских сложных полукалек составляют слова, членимые на татарский словоэлемент и цельнооформленное интернациональное слово. Например, *полу-*: *полупериод* (*half-period*) — *ярымперид*, *полутон* (*half-tone*) — *ярымтон*, *полуметалл* (*semimetal*) — *ярымметалл*, *само-*: *самодиффузия* (*self-diffusion*) — *үздиффузия*, *самоиндукция* (*self-induction*) — *үзиндукция* и т. п.

Среди татарских полукалек большое место занимают составные слова, состоящие из цельнооформленных единиц: *анодные лучи* (*anode rays*) — *анод нурлары*, *магнитный поток* (*magnetic flux*) — *магнит агымы*, *взаимная индукция* (*mutual induction*) — *үзара индукция*, *земной магнетизм* (*geomagnetism*) — *Жир магнетизмы*, *атмосферное давление* (*atmospheric pressure*) — *атмосфера басымы*, *простой механизм* (*simple mechanism*) — *гади механизм*, *внутренняя энергия* (*internal energy*) — *эчке энергия*, *магнитное поле* (*magnetic field*) — *магнит кыры*, *электрическая цепь* (*electric circuit*) — *электр чылбыры*, *физическая величина* (*physical quantity*) — *физик зурлык*, *механические колебания* (*mechanical vibrations*) — *механик тирбәнешләр* и т. п.

Еще одну группу полукалек составляют парные слова, первым компонентом которых является интернациональное слово: *ампер-час* (*ampere-hour*) — *ампер-сәгать*, *бета-лучи* (*beta rays*) — *бета-нурлар*, *альфа-распад* (*alpha decay*) — *альфа-таркалыш*, *гамма-излучение* (*gamma radiation*) — *гамма-нурланыш* и т. п.

Немалую часть татарских терминов физики, калькированных с иностранных языков, составляют суффиксальные термины. Они были освоены татарским языком и приспособлены к его грамматической структуре.

В области терминов-существительных наиболее продуктивными являются названия предметов, орудий, приспособлений, которые в русском языке образуются с суффиксом *-тель*. Данный суффикс в составе русских слов является функционально идентичным суффиксам *-er*, *-or* в составе иноязычных слов, и, по-видимому, калькирование иноязычных предметных наименований было первым стимулом в использовании имен на *-тель*

для неличных обозначений. Русские термины с суффиксом *-тель* на татарский язык калькируются суффиксами *-гыч/-геч*, *-кыч/-кеч*. Все они присоединяются к глаголам и образуют имена. Основной функцией данного суффикса было образование лексем, обозначающих предметы и также орудия действия, а в процессе калькирования суффикс *-гыч/-геч*, *-кыч/-кеч* стал участвовать в образовании названий машин и механизмов, приборов их частей, деталей [10, с. 21]. Например, *нагреватель* (*heater*) — *жылыткыч*, *ускоритель* (*accelerator*) — *тизләткеч*, *держатель* (*holder*) — *тоткыч*, *выпрямитель* (*rectifier*) — *турайткыч*, *двигатель* (*motor*) — *йөрткеч*, *указатель* (*pointer*) — *курсәткеч* и т. п.

Суффиксы *-изация*, *-ификация*, обозначающие в русском языке какие-либо процессы, которым подвергаются предметы, соответствуют интернациональным суффиксам *-ization*, *-ing*, *-ification* и на татарский язык калькируются суффиксами *-ла+/-у/-лә+/-ү*, *-лаш+/-у/-ләш+/-ү*, *-лаштыр+/-у/-ләштер+/-ү*. Причем суффиксы *-ла/-лә*, *-лаш/-ләш* и *-лаштыр/-ләштер* образуют глаголы, а суффикс *-у/-ү* — имена существительные. Присоединившись к корню слова, данные суффиксы образуют отглагольные имена. Например, *электризация* (*electrification*) — *электрлау*, *кристаллизация* (*crystallization*) — *кристаллашу*, *локализация* (*localization*) — *локальләшү*, *сигнализация* (*signaling*) — *сигналлаштыру* и т. п.

Научно-технический прогресс обусловил более широкое распространение и суффиксальных имен прилагательных, которые часто входят в состав терминологических словосочетаний.

В русском языке термины-прилагательные чаще всего образуются прибавлением суффиксов *-н+-ый*, *-ов+-ый* и *-ск+-ий*, которые в интернациональных словах не имеют идентичных вариантов. На татарский язык данные суффиксы калькируются по-разному.

Суффиксы *-н+-ый* и *-ов+-ый* на татарский язык калькируется суффиксом *-лы/-ле*. Суффикс *-лы/-ле* обозначает «наличие того, обладание тем, что названо в исходной основе». Кроме того, он образует имена прилагательные с «предметным» значением, со значением «характерного признака», со значением «годный для чего-либо», «годный на что-либо», «доступный, возможный к осуществлению». С помощью данного суффикса образуются такие словосочетания, как *вакуумный аппарат* — *вакуумлы аппарат*, *ионная связь* — *ионлы бәйләнеш*, *электронный прожектор* — *электронлы прожектор*, *магнитная лента* — *магнитлы тасма*, *цветной фильтр* — *төсле фильтр*, *квантовая радиофизика* — *квантлы радиофизика*, *ламповый генератор* — *лампагы генератор* и т. п.

Чаще всего в словосочетании суффиксы *-н+-ый* и *-ов+-ый* при калькировании на татарский язык принимают усеченную форму. Это происходит следующими способами:

1) русский суффикс принимает усеченную форму, однако первый компонент не меняет свою грамматическую функцию: *эффективная мощность* — эффектив егәрлек, *элементарная частица* — элементар кисәкчек, *гравитационный коллапс* — гравитацион коллапс, *молекулярный ток* — молекуляр агым, *нормальная температура* — нормаль температура и т. п.;

2) русский суффикс принимает усеченную форму, первый компонент меняет свою грамматическую функцию, а второй компонент принимает суффикс притяжательности *-ы/-е*, таким образом образуется конструкция II изафета: *квантовый генератор* — квант генераторы, *квантовая теория* — квант теориясе, *магнитная индукция* — магнит индукциясе, *ядерная реакция* — атом-тош реакциясе, *силовое поле* — көч кыры и т. п.

Стоит отметить, что в данных примерах первые элементы татарских калек соответствуют иноязычному варианту.

В некоторых случаях суффиксы *-н+-ый* и *-ов+-ый* на татарский язык калькируются суффиксом множественного числа существительных *-лар/-ләр*, *-нар/-нәр*, при этом образуется конструкция II изафета: *зонная теория* — зоналар теориясе, *электронный пучок* — электроннар бәйләме, *фотоэлектронная эмиссия* — фотоэлектроннар эмиссиясе и т. п.

При калькировании на татарский язык суффиксы *-ск+-ий* принимают усеченную форму *-ик*: *акустический спектр* — акустик спектр, *статистическая физика* — статистик физика, *гальванический элемент* — гальваник элемент, *динамическая нагрузка* — динамик йөкләмә, *космический корабль* — космик корабль, *механическая энергия* — механик энергия, *физическая величина* — физик зурлык и т. п.

Бывают случаи, когда при калькировании суффиксы *-ск+-ий* принимают усеченную форму и образуют конструкцию II изафета: *электрическая дуга* — электр дугасы, *электрическое напряжение* — электр көчәнеше, *рентгеновские лучи* — Рентген нурлары и т. п.

Мы считаем конструкцию II изафета, т. е. модель *существительное + существительное + суффикс притяжательности -ы/-е (-сы/-се)* наиболее правильным вариантом калькирования данных словосочетаний, так как в татарском языке большую часть терминов составляют составные слова, образованные данной конструкцией. В них первое слово является определителем второго слова в словосочетании, которое, в свою очередь, уточняется с какой-либо стороны.

Таким образом, калькированием является перенимание слов или словосочетаний одного языка другим. При этом в воспринимающем языке на базе исконного материала создаются соответствующие новые слова и сочетания слов. Основную часть калек в татарском языке составляют *словообразовательные* кальки, которые по структуре делятся на *полные* и *неполные*. Полные кальки дают точный перевод значения и формы слова другого языка. Полукальки — это лексические образования, часть которых состоит из своего собственного материала, а часть из материала иноязычного. Немалую часть татарских терминов физики, калькированных с русского и иностранных языков, составляют суффиксальные термины. В данном случае калькируются словообразовательные суффиксы. К ним относятся интернациональные суффиксы *-er, -or, -ization, -ing, -ification*, образующие термины-существительные и русские суффиксы *-н+-ый*, *-ов+-ый* и *-ск+-ий*, образующие термины-прилагательные.

Литература:

1. Ахунзянов, Э. М. Русские заимствования в татарском языке. — Казань: Изд-во Казанского университета, 1968. — 367 с.
2. Ахунзянов, Э. М. Русские кальки в татарском литературном языке // Вопросы татарского языкознания. — Казань: Изд-во Казанского университета, 1965. — с. 38–66.
3. Даутов, Г. Ю., Галимов Д. Г., Вагыйзова З. М. Русча-татарча физика терминнары сүзлеге. Татарча-русча физика терминнары сүзлеге (Русско-татарский и татарско-русский словарь физических терминов). — Казан: Таң-Заря, 1996. — 200 с.
4. Крысин, Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке. — М.: «Наука», 1968. — 45 с.
5. Новиков, В. Д. Русско-английский физический словарь. — М.: РУССО, 2000. — 926 с.
6. Скороходько, Э. Ф. Вопросы перевода английской технической литературы: пер. терминов. — 2-е изд. — Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1963. — 91 с.
7. Смирнов, И. П. Новые термины в научно-техническом переводе (на примере английского и русского языков). — Fremdsprachen, 1981. — № 1. С. — 16–23.
8. Хайруллин, М. Б. Развитие татарской лексики: взаимодействие исконно национального и иноязычного. — Казань: Мастер Лайн, 2001. — 362 с.
9. Шамсутдинова, Р. Р. Способы передачи физико-математических терминов на татарский язык // Исследования по татарскому языкознанию. — Казань, 1984. — с. 33–37.
10. Шамсутдинова, Р. Р. Употребление заимствованных компонентов в составе терминов существительных // Нормативность и вариативность в татарском языке. — Казань, 1987. — с. 20–23.

Конверсия в английской фонетической терминологии

Мякшин Кирилл Александрович, кандидат филологических наук, доцент
Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова (г. Архангельск)

Словообразовательная система английского языка имеет достаточно большое количество способов и средств пополнения словарного состава, и конверсия занимает довольно значительное место среди них. Вопрос конверсионного словообразования неоднократно становился объектом исследования как зарубежными, так и отечественными учеными [2, с. 123–126; 3, с. 53–56; 1, с. 41–43; 5, с. 128–129; 4, 6, с. 7; 8; 9, с. 3–13; 10; 11; 12; 13; 15; 16].

До настоящего времени лингвисты не пришли к единой точке зрения на проблему конверсии. В специальной литературе, посвященной изучению этого языкового явления, конверсия в широком смысле слова трактуется как прием безаффиксального словообразования, при котором в качестве словообразовательного средства выступает морфологическая парадигма; в узком смысле слова под конверсией понимаются случаи полного совпадения исходного и результативного слов [7, с. 235].

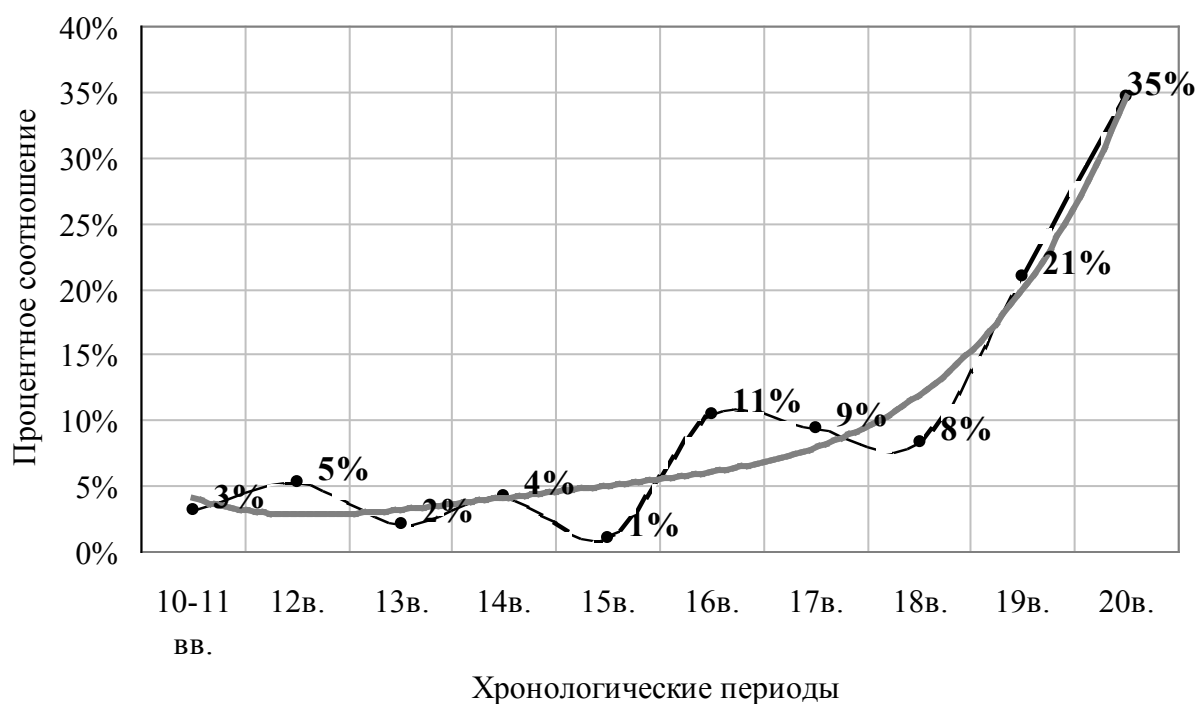
В задачи данного исследования не входит подробное изучение существующих точек зрения на проблемы, связанные с установлением статуса конверсии, ее функциональными особенностями. Поэтому с целью упрощения

идентификации этого способа словообразования в данном исследовании под конверсией будет пониматься такой способ словообразования, в соответствии с которым от одной части речи образуется другая без каких-либо сопутствующих изменений во внешней форме слова, если иметь в виду исходную словоформу.

Итак, весь однословный массив макротерминосистемы английской фонетики был проанализирован на предмет выявления конверсионной терминологии. В общей сложности в результате анализа терминологического массива исследования было выявлено 95 единиц терминологии, образованной по конверсии, что составляет около 4 % всего терминологического массива данного исследования, насчитывающего около 2500 единиц (либо 7 % всей однословной терминологии).

Применяемый в настоящей работе подход к изучению английской фонетической терминологии предполагает исследование происходящих в терминологической семантике процессов в историко-лингвистической перспективе. Поэтому вся выявленная конверсионная терминология была проанализирована с позиций диахронии. Результаты выполненного анализа иллюстрирует представленная ниже диаграмма.

**Диаграмма. Динамика образования
английских фонетических терминов по конверсии**



Из диаграммы следует, что доля конверсионной терминологии в период с X по XV в. была незначительной, поскольку как способ словообразования конверсия в этот хронологический промежуток только формировалась.

Начиная с XVI в. (т. е. к началу ранне-новоанглийского периода), роль конверсии постепенно возрастала. Если в период X—XV вв. количество возникающей конверсионной лексики составило от 1 % до 5 % от всего объема выявленных случаев конверсии, то в XVI—XVIII вв. доля лексики, образованной по конверсии, увеличилась более чем в два раза — до 8—11 %. Значительный рост конверсионной терминологии отмечен в XIX в. (20 единиц или 21 % от общего числа выявленных случаев конверсии) и XX в. (33 единицы или 35 % от общего числа выявленных случаев конверсии). Таким образом, пик конверсионного терминообразования в макротерминосистеме английской фонетики приходится на XIX—XX вв. Доля конверсионной терминологии в этот хронологический период составляет в совокупности около 56 % (53 единицы) всех зафиксированных случаев конверсии. Представленная на диаграмме аппроксимирующая полиномиальная кривая наглядно демонстрирует рост случаев конверсионного образования терминологических единиц в период с X по XX в.

Примеры конверсионной терминологии, возникшей в упомянутые выше хронологические периоды:

- X—XI вв. — *stop, rise, beat* [14, с. 51, 418, 453];
XII в. — *fall, hold, slit* [14, с. 185, 230, 439];
XIII в. — *release* [14, с. 412];
XIV в. — *flap, lingual, liquid* [14, с. 191, 282, 286];
XV в. — *dorsal* [14, с. 156];
XVI в. — *dental, guttural* [14, с. 136, 222];
XVII в. — *aspirate, diacritic, labio-dental* [14, с. 39, 142, 263];
XVIII в. — *laryngeal, velar* [17; 14, с. 509];
XIX в. — *interdental, labio-velar* [14, с. 249, 264];
XX в. — *lenis, palato-alveolar, suprasegmental* [14, с. 274, 348, 466].

Как видно из приведенных выше примеров терминов, образованных по конверсии, наибольшее их число относится к микротерминосистемам *единиц фонетического*

членения речи (79 единиц или около 83 % всех выявленных случаев конверсии) и *фонетических модификаторов* (9 единиц или около 10 % всех выявленных случаев конверсии). Таким образом, на долю этих двух микротерминосистем приходится около 93 % (88 единиц) всей зафиксированной в макротерминосистеме английской фонетики конверсионной терминологии. Доля конверсионной терминологии в составе микротерминосистемы *графики и орфографии* (около 2 % всех выявленных случаев конверсии) и микротерминосистемы *смежных научных отраслей* (около 5 % всех выявленных случаев конверсии) невелика и составляет в совокупности около 7 % (7 единиц).

В макротерминосистеме английской фонетики зафиксированы две наиболее частотные конверсионные модели: $A \rightarrow N$ (79 единиц), $V \rightarrow N$ (16 единиц). Наиболее распространенной разновидностью конверсии является субстантивация прилагательных. Приведем примеры терминов, образованных по этим двум конверсионным моделям:

$V \rightarrow N$ — *hold* (v.) — *hold* (n.) [14, с. 230], *rise* (v.) — *rise* (n.) [14, с. 418], *stop* (v.) — *stop* (n.) [14, с. 453], *tap* (v.) — *tap* (n.) [14, с. 477];

$A \rightarrow N$ — *labial* (adj.) — *labial* (n.) [14, с. 263], *nasal* (adj.) — *nasal* (n.) [14, с. 320], *obstruent* (adj.) — *obstruent* (n.) [14, с. 338], *interdental* (adj.) — *interdental* (n.) [14, с. 249].

Резюмируя, можно сделать вывод, что, несмотря на сравнительно небольшой объем зафиксированной конверсионной терминологии (около 7 % всей однословной терминологии), конверсию, тем не менее, можно признать одним из наиболее продуктивных способов образования новых языковых единиц в сфере узкоспециальной (фонетической) лексики.

Максимальную частотность этот способ терминообразования обнаруживает в период XIX—XX вв., минимальную — в период X—XV вв. Возрастание роли конверсии как способа терминообразования в терминосистемах английской фонетики относится к началу ранне-новоанглийского периода, что свидетельствует о симультанном характере конверсионных процессов в общей и узкоспециальной лексике английского языка.

Литература:

1. Асанова, М. С. К вопросу о структурно-семантической характеристике именного конверсионного словообразования в английском и карачаево-балкарском языках [текст]/М. С. Асанова // Известия высших учебных заведений. Северокавказский регион. — Ростов/Д, 2006. — с. 41—43.
2. Асанова, М. С. О конверсии и направлении деривации при конверсии в английском и карачаево-балкарском языках [текст]/М. С. Асанова // Региональное кавказоведение и тюркология: традиции и современность. Материалы второй межвузовской научной конференции. — Карачаевск, 2001. — с. 123—126.
3. Асанова, М. С. Структурно-семантическая характеристика конверсионной модели Adj-N в английском и карачаево-балкарском языках [текст]/М. С. Асанова // Вопросы филологии. — М., 2006. — № 5 — с. 53—56.
4. Гак, В. Г. О глагольно-именной конверсии во французском языке [текст]/В. Г. Гак // Уч. зап. ИМО. Вып. 7. — М.: ИМО, 1961.
5. Галямдинова, Д. Б. Образование отглагольных существительных способом конверсии в разнотерминосистемных языках (на материале французского, английского, татарского языков) [текст]/Д. Б. Галямдинова // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11—13 декабря

- 2003 г.): Труды и материалы: В 2 т./Под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. — Казань: Изд-во КГУ, 2003. — Т. 2. — с. 128–129.
6. Загоруйко, А. Я. Конверсия — морфолого-синтаксический способ словообразования [текст]/А. Я. Загоруйко. — Ростов, 1960. — с. 7.
 7. Кубрякова, Е. С. О понятиях синхронии и диахронии [текст]/Е. С. Кубрякова // Вопросы языкознания. — М.: РАН СССР, 1968. — №3 — с. 112–113.
 8. Мешков, О. Д. Словообразование современного английского языка — М.: Наука, 1976. — 246 с.
 9. Никитин, М. В. Некоторые вопросы теории словообразования и определение конверсии [текст]/М. В. Никитин // Уч. зап. Владимирского гос. пед. ин-та, сер. «Иностранные языки», вып. I, 1966. — с. 3–13.
 10. Adams, V. An introduction to Modern English word-formation [text]/V. Adams. — London: Longman, 1973. — 276 p.
 11. Bauer, Laurie. English Word — Formation [text]/Laurie Bauer. — Cambridge: Cambridge University Press, 1996. — 326 p.
 12. Bauer, Laurie. Morphological Productivity [text]/Laurie Bauer. — Cambridge: Cambridge University Press, 2001. — 259 p.
 13. Biese, Y. Origin and development of conversion in English [text]/Y. Biese. — Helsinki, 1941.
 14. Crystal, D. A Dictionary of Linguistics and Phonetics [text]/D. Crystal. — Oxford: Blackwell Publishing, 2008. — 6th edition. — 555 p.
 15. Kruisinga, E. A handbook of present day English [text]/E. Kruisinga. — Groningen, 1932. — Pp. 518–524.
 16. Marchand, H. The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation [text]/H. Marchand. — München, 1973. — 230 p.
 17. WUD — Random House Webster's Unabridged Dictionary — Random House, Inc. 1999.

Избыточные конструкции разговорной речи

Нечепуренко Мери Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент
Южный федеральный университет (г. Таганрог)

Интерес к изучению речевой деятельности человека, его речевого поведения, к закономерностям использования языка вызван характерным для лингвистики конца XX начала XXI веков вниманием к сложному процессу взаимодействия языка и человека как представителя определенного социума и как индивидуума, личности.

Поворот современной лингвистики к изучению языка в действии, в реальном функционировании выдвинул коммуникативный подход к языку на первый план. Такой подход к единицам языковой системы в целом позволяет включить их в речевую деятельность человека, т. е. связывает с предметным миром и когнитивной деятельностью, а также с условиями общения в конкретной речевой среде.

Речевое общение — компонент теории речевой коммуникации. Существует множество определений понятия «коммуникация». Известному американскому исследователю теории коммуникации Фрэнку Дэнсу удалось насчитать 96 дефиниций.

Во всех определениях отмечается происхождение слова «коммуникация» от латинского слова *communis*, а также подчеркивается социальная природа языка как знаковой системы и основного средства общения в человеческом коллективе, служащего целям передачи информации и установления взаимопонимания в трудовой и социальной деятельности.

На основании уже известных данных схема коммуникации в обобщенном виде выглядит следующим образом:



«У говорящего (кодирующего) появляется некоторое сообщение—1. С помощью органов речи (передатчика) говорящий кодирует это сообщение, преобразует его с сигнал. Сигнал (колебания воздуха) передается по каналу связи. Он достигает органов слуха (приемника) слушающего (декодирующего). Происходит декодирование, т.е. преобразование сигнала в сообщение—2. Чтобы коммуникация состоялась, и кодирование, и декодирование должны проводиться на основе единого кода (языка). И «шум» тоже возникает при коммуникации, поэтому люди часто недопонимают друг друга или даже вообще не понимают» [7, с. 18–19].

Такой чисто технический подход к коммуникации связан с тем, что начало 50-х годов XX века — знаменательный этап в истории научно-технического прогресса, когда начинает активно развиваться кибернетика, публикуются работы Н. Винера, У. Эшби и других столпов кибернетики. Подход к коммуникации с точки зрения теории информации приводит к важному выводу: «любой канал связи имеет определенную пропускную способность, и пропускать больше, чем то количество информации, на которое он рассчитан, он не может» [7, с. 19]. Именно поэтому важно повышать эффективность использования канала связи, то есть того количества информации, которое передается по каналу связи за единицу времени. Чем больше эффективность, тем лучше используется канал связи, тем меньше затрачивается времени и сил на передачу сообщения. Поэтому люди стремятся к тому, чтобы их сообщения были как можно более краткими, компактными. Эта закономерность в лингвистике называется принципом экономии. Однако в процессе коммуникации важен не только принцип экономии, эффективности канала связи. Как отмечает Л.В. Сахарный, из-за разного рода помех сообщение—2 не всегда соответствует сообщению—1. Говорящий входит в контакт со слушающим для того, чтобы слушающий адекватно воспринял то, что ему хочет сказать говорящий, а вовсе не для того, чтобы проговорить какой-то текст. Степень соответствия сообщения—2 сообщению—1 в теории информации принято называть надежностью. С этой целью говорящий стремится передавать сообщение медленнее, повторять его, увеличивать его размеры и т.д. Возникает следующая пропорция: «чем выше эффективность, тем ниже надежность, и наоборот, чем выше надежность, тем ниже эффективность». Взаимодействие факторов эффективности и надежности, то есть экономии и избыточности, имеет универсальный смысл для речевой деятельности. Их единство и постоянная борьба определяет многое в реальных процессах речевой деятельности, в реальном устройстве языка.

Как известно, речевой акт предполагает говорящего и слушающего. В процессе разговора говорящий преследует какие-то цели, имеет определенные намерения, мотивы. Но подлинные намерения говорящего иногда оказываются нечеткими, и сам он не всегда отдает себе отчет в том, что именно он преследует своим высказыванием.

«Двигаться к цели он может ошупью, плутая, перебирая по пути что-то лишнее... пока не уяснит нужное» [3, с. 31]. Необходимо учитывать и то, что в процессе коммуникации слова партнера должны быть услышаны и поняты так, как это необходимо говорящему. Поэтому он прилагает немало усилий для того, чтобы контролировать понимание, обеспечивать и проверять доступность речи, гарантировать внимание своего собеседника, а это становится возможным благодаря наличию в языке «избыточных средств».

Избыточность в «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой определяется как «повторная (многократная) передача одной и той же информации как эксплицитно (плеоназм), так и имплицитно. В последнем случае избыток информации может передаваться либо по традиции, либо для увеличения надежности сообщения» [1, с. 167]. Избыточность информации является неотъемлемым свойством всякого речевого акта. Задача заключается в определении степени этой избыточности. Полная избыточность — это отсутствие информации. Совершенно справедливым является тот факт, что слишком большая избыточность затрудняет понимание существа сообщения, поскольку оно расплывается в массе ничего не значащих или малозначимых фактов. Слишком малая избыточность затрудняет понимание сообщения из-за перегрузки информацией.

Достижение собственно коммуникативных целей часто осуществляется за счет использования конструкций, формально избыточных по своему сегментному составу. Это конструкции с именительным темой, вставочные конструкции, конструкции добавления, конструкции с удвоением. Языковые элементы, относимые к коммуникативно значимой, коммуникативно оправданной избыточности, распространены и в устной, и в письменной речи и выполняют определенные функции: перцептивную, т.е. гарантируют понимание; контролирующую, контролируют восприятие; эмоционально-экспрессивную, т.е. передают чувства, особую выразительность.

Как правило, функцию гарантии понимания выполняют конструкции с именительным темой, конструкции добавления, вставочные конструкции; эмоционально-экспрессивную функцию и функцию контроля восприятия осуществляют конструкции с удвоением. Но следует отметить, что эти функции в известной степени перекрещиваются, а потому налицо большое количество переходных случаев.

К конструкции с именительным темой внимание лингвистов приковано еще со времен А.М. Пешковского («Русский синтаксис в научном освещении»), однако по многим вопросам велись и ведутся дискуссии; ибо по-разному учеными определяется синтаксический статус таких конструкций. Существует широкое и узкое понимание этого синтаксического явления, но до сих пор «именительный темой в узком понимании не отграничен четко от именительного темой в широком понимании и от смежных с ним явлений» [2, с. 9]. В работах И.В. Голубевой отражено

узкое понимание именительного темы, которое включает в себя модель и десять модификаций конструкций с именительным темы. Широкое понимание именительного темы содержится в книге О.А. Лаптевой «Русский разговорный синтаксис», где представлены модель и четырнадцать модификаций конструкции с именительным темы. Конструкции с именительным темы употребляются как в устной разговорной речи, так и в устной научной речи, где, по данным монографии «Современная русская устная научная речь», они выступают в четырех модификациях.

Обращение к конструкциям с именительным темы является результатом желания источника информации донести до получателя информации центры высказывания раздельно, последовательно, тем самым говорящий или пишущий обеспечивает, гарантирует понимание, а следовательно, структурная избыточность конструкций с именительным темы, безусловно, коммуникативно необходима, коммуникативно значима. Конструкциям с именительным темы свойственна восходяще-нисходящая интонация и излом мелодической кривой на границе синтагм. Степень интенсивной напряженности интонации зависит от коммуникативных функций конструкции.

Конструкции добавления используются в процессе коммуникации из-за стремления источника информации вербализировать прежде всего наиболее важное сообщение. О.А. Лаптева отмечает, что в основе этих конструкций «лежит способность устно-разговорного высказывания включать в свой состав элементы, отсутствовавшие в его первоначальных коммуникативных установках из-за стремления словесно оформить в первую очередь наиболее важное сообщение и вводимые в него в ходе его осуществления, преимущественно в заключительную часть» [4, с. 264]. Как известно, одним из основных принципов словоупотребления в устной речи является добавление в конце высказывания информативно малозначного члена, отсутствовавшего в первоначальных коммуникативных установках высказывания. Однако в письменной речи, несмотря на ее подготовленность, тоже встречаются конструкции добавления, а это уже свидетельствует об универсальном характере явления.

О.А. Лаптева на материале устной речи взрослых выделяет шесть модификаций конструкций добавления на основании следующих признаков: 1) информативный центр делится на препозитивное местоимение и постпозитивное существительное, 2) существительное информативно избыточно, 3) его расположение преимущественно

конечное, 4) пауза отсутствует, интонация пояснения отсутствует, существительное может проговариваться убыстренно, 5) местоимение обычно субстантивировано.

Исследователи разговорной речи неоднократно характеризовали наличие в ней особой конструкции — соединений одинаковых форм слова. В лингвистической литературе, в том числе в словарях, термин «удвоение» используется наряду с терминами «геминация», «редупликация». А.А. Потебня писал о повторении (удвоении, утроении) слова как о «средстве синекдохического представления продолжительности действия, интенсивности качества, множества вещей» [6, с. 141]. Эти значения учтены в Академических грамматиках. Характерно, что данный способ оценивается как простейший, элементарный, как одна из языковых универсалий: «Нет ничего более естественного, чем факт распространения удвоения, иными словами, повторения всего или части корневого элемента. Этот процесс обычно используется с самоочевидным символизмом для обозначения таких понятий, как распределение, множественность, повторность, обычность действия, увеличение в объеме, повышенная интенсивность, длительность» [8, с. 59]. Н.Ю. Шведова рассматривает такие конструкции как лексически не ограниченные сочетания слов, относящиеся к одной и той же грамматической категории.

В книге «Русское правописание» А.Б. Шапиро относит сочетания типа *летал-летал, просил-просил* к сложным словам. Отмечая, что такие «сложные слова» «произносятся без паузы между их составными частями и с одним основным ударением», А.Б. Шапиро далее пишет: «некоторые случаи объединения одинаковых слов в сложное слово с целью усиления значения внешне близки к случаям повторения, вносящего значение многократности или длительности» [9, с. 122].

В плане выражения такие конструкции, безусловно, избыточны. Но в коммуникативном отношении такое употребление не является лишним, потому что таким образом говорящий обращается к личному опыту собеседника, а также пытается контролировать степень понимания слушателем его суждений.

Таким образом, языковая система обладает достаточно большим потенциалом избыточных языковых средств, который разнообразно и широко реализуется в речи. Однако остается актуальной мысль, высказанная М.В. Пановым: «Описание тенденций в развитии современного разговорного синтаксиса... — одна из наиболее трудных, но и наиболее важных задач русистики» [5, с. 8].

Литература:

1. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. — М., 1966.
2. Голубева, И.В. Функционально-семантическое поле именительного темы и смежных с ним явлений в устной речи: Дис. ... канд. филол. наук. — Таганрог, 1996.
3. Девкин, В.Д. Немецкая разговорная речь: Синтаксис и лексика. — М., 1979.
4. Лаптева, О.А. Русский разговорный синтаксис. — М., 1976.
5. Панов, М.В. О развитии русского языка в советском обществе // ВЯ. — 1962. №3.

6. Потебня, А. А. Мысль и язык. — Киев, 1993.
7. Сахарный, Л. В. Введение в психолингвистику: Курс лекций. — Л., 1989.
8. Сепир, Э. Язык. — М. — Л., 1934.
9. Шапиро, А. Б. Русское правописание. — М., 1951.

Информационно-структурная иерархизация лекционного дискурса (на материале английского языка)

Полеева Юлия Сергеевна, кандидат филологических наук, преподаватель
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

Статья содержит результаты исследования информационно-структурного построения современного лекционного дискурса. В ходе эксперимента были установлены особенности информационной структуры экспериментальных текстов англоязычных лекций в зависимости от степени их восприятия слушателем.

Ключевые слова: лекционный дискурс, информационная структура, когнитивные стратегии, восприятие.

Цель статьи — изложить результаты проведенного исследования информационно-структурного построения современного англоязычного лекционного дискурса. Анализ проводился как один из этапов комплексного экспериментально-фонетического исследования с целью обеспечения возможности проведения дальнейшего изучения просодических маркеров информационной плоскости в указанном типе дискурса. Особенностью проведенного эксперимента является то, что исследование проводилось с ориентацией на степень восприятия информации слушателем.

Информационно-структурное построение связано, прежде всего, с эффективным введением и порядком расположения тем в лекционном дискурсе, с построением адекватных когнитивных моделей мира и эффективной трансляции научного/дидактического знания в когнитивную сферу адресата. Сложная иерархическая структура лекции демонстрирует высокую степень структурной зависимости и контекстуальной обусловленности [4, с. 63; 3, с. 32–39; 5, с. 148]. На наш взгляд, при передаче дидактической информации должны учитываться средства ее связывания и иерархизации в дискурсе, так как знания не могут передаваться сами по себе, а вступают в ассоциативные связи с теми, что уже существуют в сознании реципиента и становятся, таким образом, интегративными звеньями их картины мира. При исследовании построения любого дискурса, лекционного в частности, необходимо принимать во внимание характер выражения микро- и макроструктур дискурса, формирующих когнитивно-дискурсивные модели (интегрированные когнитивно-семантические структуры) и порядок их развертывания, которые декодируются на основе когнитивно-семантического анализа при восприятии лекции слушателем [2, с. 93; 1, с. 37]. Актуальность данного исследования определяется недостаточной степенью изученности влияния информационной структуры и ее просодической маркировки

различными лекторами на когнитивные процессы приема и преобразовании устной информации.

В этом исследовании мы учитываем структурный контекст, под которым понимаем способы организации структурно, семантически и функционально интегрированных характеристик микро и макро единиц в единицы более высокого уровня. Под структурным контекстом на уровне лекционного дискурса различаем следующие блоки:

Микротематическое единство (МикТМЕ) — референт минимальной единицы дискурса. Это уровень предложения-высказывания, наименьший компонент сложной иерархической структуры. МикТМЕ демонстрирует высокую степень структурной зависимости и контекстуальной обусловленности. Он находится в тесной связи со структурными блоками дискурса высшего уровня.

Макротематическое единство (МакТМЕ) — функционально, семантически и структурно объединенное сверхфразовое коммуникативное единство речевого сообщения, которое выражает семантически тесно связанное изложение относительно автономной одной части темы (подтемы), содержащейся в дискурсе. МакТМЕ, как правило, состоит из нескольких МикТМЕ и обеспечивает единство подтемы. Граница МакТМЕ служит семантическим сигналом окончания подтемы и перехода к новой, разворачивает и дополняет эту часть темы.

Мегатематическое единство (МегаТМЕ) — ментально-вербальный конструкт дискурса, объективирует тему сообщения в целом, и полностью исчерпывает ее содержание. Структура МегаТМЕ обеспечивает единство темы и состоит из нескольких МакТМЕ. МегаТМЕ отождествляем с дискурсом.

Для эксперимента в результате предварительного психолингвистического исследования нами было отобрано речевые образцы лекторов-дикторов, которые были охарактеризованы аудиторами-информантами как «хорошо», «посредственно» или «плохо», в зависимости

от степени восприятия информации и качества просодической актуализации когнитивных стратегий лектором. С целью изучения информационного строения был проведен аудитивный анализ, который включал два этапа: информантный (аудиторами-информантами) и собственно аудитивный (аудиторами-фонетистами). Первый этап имел целью определить информационную структуру единиц анализа (новую/фоновую информацию) и установить структурный контекст (идентифицировать МикТМЕ/МакТМЕ). Как аудиторы информанты нами были привлечены носители языка и специалисты, профессионально владеющие английским языком.

Таким образом, первым этапом субъективного анализа стало исследование информационной структуры текстов лекций аудиторами-информантами. В процессе эксперимента информанты установили границы информационной структуры единиц анализа и идентифицировали структурный контекст дискурса. Анализ структурных блоков текстов экспериментального материала, как и ожидалось, не составил значительных трудностей для участников эксперимента. Большинство из них показали, что единицы контекста легко выделяются в лекции. В 98 % случаев разделение информантов совпадало с мнением носителей языка. Ниже приводится пример разделения лекции из совокупности «хорошо» на МакТМЕ:

МакТМЕ №1

Hello! In this lecture we are going to look at what we mean by illness and disease. You might think that illness and disease are synonymous, that is they mean the same thing. But that's not quite true. Let me explain the difference. Illness is the experience of feeling unwell: it is the feeling of ill-health that often accompanies disease. Disease is a disturbance of the structure or function of part of the body, for instance by cancer or infection with microorganisms. It is something that can usually be measured in some way or looked at under a microscope. But is this difference of any importance? And if so, why? That's what we'll be considering today.

МакТМЕ №2

When a person feels that something is wrong with part of their body, such as pain, weakness or nausea, this subjective complaint is called a symptom. That's spelt SYMPTOM — symptom. When people feel ill, they complain of symptoms. But it is quite possible to have a disease and not feel ill at all. Does that sound complicated? Perhaps

an example will make it clearer. Let's take the example of hypertension. You may not have heard that word before, so I'll spell it. HYPERTENSION — hypertension. It means high blood pressure. You can't feel it when you've got it, but it results in disease developing inside your body, particularly in your blood vessels. You can see the damage if you look at the back of someone's eye with a special instrument, which is called an ophthalmoscope — OPTHALMOSCOPE. Ophthalmoscope.

МакТМЕ №3

When a doctor finds something abnormal on examining the patient, this is called a clinical sign. S-I-G-N. Sign. So, a symptom is something the patient reports, and a sign is something the doctor may find when examining the patient. When someone feels unwell, the doctor tries to find out what the problem is. The process is called diagnosis. D-I-A-G-N-O-S-I-S. Diagnosis. It involves asking the patient about his or her symptoms and examining the patient to look for signs. Each disease has a characteristic pattern of symptoms and signs. The doctor fits them into a pattern, like a jigsaw, and with luck finds the answer.

МакТМЕ №4

But if a person with a disease such as hypertension doesn't feel ill, how do they come to see a doctor? The answer is that often they don't until it's too late. By then, some catastrophe has occurred, such as heart attack. You can't do much about such things when they've happened. But you can prevent them. For instance, everyone over a certain age can have their blood pressure measured every year just in case. If it's too high, they can take tablets to make it lower. Prevention is much better than cure. It is fairly cheap, whereas modern technological treatment is too expensive for most countries to afford. And cures are rare, except with infectious diseases. Do you think medicine in the developed world was about curing people? I'm afraid that's rather idealistic notion. Much of medicine is descriptive palliative. You can remove people's symptoms. If you are lucky, you can stop the disease getting worse. But you can't often get rid of it completely.

Результаты разделения текстов лекций на функционально интегрированные семантически структурные блоки дискурса с учетом их отнесенности к степени восприятия информации отражены в табл. 1.

Полученные данные свидетельствуют о тенденции к увеличению количества МакТМЕ с ухудшением каче-

Таблица 1
Количество макротематических единств в текстах лекций с разной степенью восприятия информации

Степень восприятия информации	хорошо			посредственно	плохо	
	Диктор 1	Диктор 2	Диктор 3	Диктор 4	Диктор 5	Диктор 6
Количество МакТМЕ	4	4	4	6	7	7

ства усвоения информации в устном англоязычном лекционном дискурсе.

Если при сегментации текстов лекций на структурно — семантические блоки отмечалась однообразность в показаниях информантов, то распределение высказываний на новую/фоновую информацию выявило большие расхождения. Для обеспечения достоверного анализа во внимание принимались ответы, которые составляли не менее 70% совпадений в оценках. При анализе звукового материала, экспериментатором было акцентировано, что решающим в определении границ информационной структуры должна быть не только семантическая насыщенность, а интонационное оформление лекций, т. е. просодическая обусловленность семантического уровня. Разметка выполненная аудиторами-информантами была соотнесена с анкетами, которые содержали аналогичную разметку, осуществленную носителями языка. Сравнение показало, что процент совпадения такого разделения составляет более 80%. Неоднозначность в показаниях участников эксперимента можно объяснить тем, что членение письменных текстов на информационные блоки могут различаться при их озвучивании разными лекторами.

Приведем несколько примеров полученного распределения на структурно-семантические единства, которые являются минимальным компонентом сложной иерархической структуры дискурса и эффективно актуализируют средствами просодического уровня когнитивную стратегию презентации новой информации в лекции. Курсивом обозначена фоновая информация, новая информация — полужирным шрифтом:

Пример 1.

МакТМЕ № 1

I hope you all had a good look at the basic facts of international trade, that text I gave you to study and the accompanying tables. I hope so, otherwise what I'm going

to talk about today won't make a lot of sense to you. What I'm going to talk about is the three main issues in international trade today, starting by just summarising the principal facts that you should have studied. These facts are, firstly, that world trade has been growing more quickly than world income. Second, that world trade centres on the industrialised countries. You may remember that half of all international trade takes place between these countries, and that they are also the most important export market both for oil-producing countries and LDCs. Thirdly, although LDCs mainly export primary products, one-third of their exports are actually manufactured goods.

Пример 2.

МакТМЕ № 1

This morning we're going to finish looking at macroeconomics. Well, not exactly finish, of course, but finish our short introduction to this branch of economics at any rate. Macroeconomics is probably better known to you, actually, than microeconomics. This is simply because macroeconomic concepts refer to the economy as a whole, and this in turn leads to their getting more coverage in the media — this is, on television, in the newspapers and so on. Microeconomic concepts, on the other hand, because they are of interest only to particular group they deal with, are of less public interest.

Результаты проведенного таким образом анализа информационной структуры аудиторами-информантами сделали возможным дальнейшее проведение эксперимента. На втором этапе выдвигалась гипотеза о существовании существенных различий в просодической организации полученных экспериментальных образцов. Целью этого этапа слухового анализа было экспериментально верифицировать рабочую гипотезу и установить различия в просодической организации лекций с разной степенью восприятия информации на перцептивном уровне.

Литература:

1. Аксенова, Г. Н. Когнитивные стратегии аргументативной деятельности: на материале судебной речи: дис.... канд. филол. наук: 10.02.19. — Барнаул, 2005. — 199 с.
2. Кобозева, М. А. Базовые и вспомогательные когнитивные стратегии ввода темы в научно-популярном дискурсе // Вестник Ставропольского государственного университета. — <http://www.vestnik.stavsu.ru/68-2010/14.pdf>
3. Колшанский, Г. В. Контекстная семантика. — М.: Наука, 1980. — 148 с.
4. Потапова, Р. К. Речь: коммуникация, информация, кибернетика: учебное пособие. — изд. 2-е, доп. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 568 с.
5. Brown, G. Listening to Spoken English/Gillian Brown. — 2nd ed. — L. and N. Y.: Longman, 1990. — 178 p.

Вербализация психологического состояния языковой личности (на примере трагедии В. Шекспира «Макбет»)

Фоменко Татьяна Андреевна, кандидат филологических наук

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт (г. Коломна)

В последнее время многие исследователи обращаются к термину «языковая личность», введенному Ю. Н. Карауловым. Под языковой личностью он понимает совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью [Караулов, 84]. В этом определении соединены способности человека с особенностями порождаемых им текстов. Три выделенные Ю. Н. Карауловым в дефиниции аспекта анализа текста сами по себе всегда существовали по отдельности как внутрилингвистические и вполне самостоятельные задачи.

Действительно, системное описание средств выражения смыслов, семантики в текстах всегда было главной задачей языкознания, и их структурная характеристика однозначно укладывалась в поуровневое представление об устройстве языкового механизма: синтаксис, лексика, морфология, фонология. Такая исследовательская установка, будучи преобладающим в лингвистике типом мышления и подхода к языковому материалу, резюмируется восходящим к идеям Соссюра лозунгом: «За каждым текстом стоит система языка». И возникающий на основании такой установки «образ языка» соотносится с самодовлеющей и автономной «системой» объектов и отношений, системой, тяготеющей к пространственно-геометрическому воплощению.

Предложенная Ю. Н. Карауловым дефиниция есть основа для еще одной попытки синтеза, и ее противопоставление другим подходам заключается в изменении исследовательского пафоса, который в рамках теории языковой личности формулируется так: «За каждым текстом стоит языковая личность» [Караулов, 134].

Структура языковой личности представляется состоящей из трех уровней: 1) вербально-семантического, предполагающего для носителя нормальное владение естественным языком, а для исследователя — традиционное описание формальных средств выражения определенных значений; 2) когнитивного, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную, более или менее систематизированную «картину мира», отражающую иерархию ценностей. Когнитивный уровень устройства языковой личности и ее анализа предполагает расширение значения и переход к знаниям, а значит, охватывает интеллектуальную сферу личности, давая исследователю выход через язык, через процессы говорения и понимания — к знанию, сознанию,

процессам познания человека; 3) прагматического, заключающего цели, мотивы, интересы, установки и интенциональность. Этот уровень обеспечивает в анализе языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире.

Языковой личности, как задаче исследования, объекту изучения и как исследовательскому приему, по словам Ю. Н. Караулова, можно прийти тремя путями, т. е. есть три возможности попадания языковой личности в поле зрения лингвиста: 1) от психологии языка и речи, это путь психолингвистический; 2) от закономерностей научения языку, от лингводидактики, то, что мы не учитываем в нашем исследовании; 3) от изучения языка героя художественной литературы. Именно этот аспект в центре нашего внимания.

Мы приходим к заключению, что объектом изучения становится не «язык в самом себе и для себя», а носитель языка, языковая личность с присвоенной ею языковой системой. При этом мы сосредоточиваемся на объекте, имеющем действительно реальное существование, непрерывность описания не противоречит дискретности источника, поскольку источник-носитель един и непрерывен во времени и пространстве, полнота принципиально может быть гарантирована, если обеспечить условия для фиксации всех текстов, произведенных личностью от момента начала говорения до смерти, если же речь идет о литературном герое, то мы в праве рассматривать все виды порожденных им текстов в пределах одного произведения, а системность, по определению, заложена в самой природе владения человека языком.

Ю. Н. Караулов выделяет три уровня организации языковой личности: 1) уровень ассоциативно-семантический, или лексикон, включающий фонд лексических и грамматических средств, использованных личностью при порождении ею достаточно представительного массива текстов, т. е. в дискурсе языковой личности, моделью которого может стать, например, совокупность текстов, продуцированных одним персонажем в художественном произведении, что мы уже рассмотрели на примере трагедии «Макбет». Но помимо этого уровня, воплощенного в лексиконе, в структуре языковой личности различаются еще два

2) когнитивный, характеризующий свойственную ей картину мира и воплощенный в ее тезаурусе, и

3) мотивационный, охватывающий коммуникативно-деятельностные потребности личности, движущие ею мотивы, установки и цели и резюмирующийся в наборе или сетке связанных с конкретными речевыми актами

интенциональностей: надежд, желаний, страхов, любви, ненависти, симпатий и антипатий, сомнений, радостей, досады, раздражения, смущения, благодарности, враждебности, восхищения, уважения, стыда, удовольствия, удивления, веселости, разочарования.

Мотивационный уровень личности, или ее «прагматикой», в его воплощении в текстах, т.е. уровень, соотносящий мотивы, установки, цели, «интенциональности» личности с речевым поведением и его содержанием, заинтересовал нас, при этом мы хотим проследить влияние черт характера и специфическое состояние психики человека на вербальное выражение определенных интенций.

Ю. Н. Караулов приходит к двум выводам. Во-первых, лексикон сам по себе играет вспомогательную роль в воссоздании особенностей той или иной языковой личности. Представленный в виде инвентаря использованных персонажем единиц, он мало что дает для ее характеристики, хотя кое-что безусловно позволяет прояснить. Например, с большой долей уверенности можно предположить, что один и тот же лексикон принципиально не может обслуживать разные тезаурусы. Во-вторых, становится совершенно очевидной условность вычленения отдельно лексикона как такового, в отрыве от других составляющих структуры языковой личности.

Если мы говорим о языковой личности как средоточии когнитивно-коммуникативных потенций, материализующихся на широком фоне социально окрашенной действительности, это дает нам право говорить о проявлении психологических свойств и устремлений человека и рассматривать феномен речевого поведения [Винокур, 125].

Нам представляется интересным взгляды Т. Г. Винокура на психолингвистическую трактовку коммуникации.

Во-первых, связь с речевым поведением здесь может строиться в обратной последовательности. Исходя из возможности «некоммуникативного» речевого поведения, т.е. из того, что высказывание необязательно содержит сообщение или призыв к общению, психолингвисты приписывают этим двум категориям конвергентные отношения: если высказывание — это лишь какое-то выражение или поступок, то необходимо, чтобы это «выражение» или «поступок» слились с коммуникативным намерением. Следствием такого слияния явится акт языковой коммуникации. Так как этот последний не может не иметь социальной природы, то некоммуникативное языковое выражение вполне можно оставить за рамками изучаемого объекта и исходить из положения о неперменной коммуникативной направленности языка как точки социального приложения семиотических качеств его системы.

Во-вторых, психолингвистике не свойствен социально-дифференцированный взгляд на коммуникацию. В то же время он (являясь вспомогательным для изучения функциональных вариантов речевого поведения) отчасти совпадает с социально-психологической характеристикой языковой личности в процессе коммуникации, т.е. с упомянутым образом говорящего и слушающего.

В-третьих, психолингвистический анализ предполагает лишь абстрактно-моделирующее назначение коммуникативного содержания речевой деятельности. И характерно, что дисциплины собственно психологического цикла относятся к самой теории коммуникации как к науке, лишенной индивидуально-личностного аспекта, тогда как этот аспект лежит в основе социальной типологии языковой личности. Функциональные же варианты речевого поведения не могут трактоваться иначе, как только экстралингвистически предопределенные, отражающие в то же время психологические основы вариантов общественного поведения людей [Крысин, 42]. Три уровня отношений между людьми — когнитивный (как вы их видите и понимаете), аффективный (как вы к ним относитесь) и поведенческий (как вы в них поступаете) — стремятся к согласованности. То есть поведение человека не целиком детерминировано социальными условиями его жизни. Существует еще внутреннее, духовное начало, побуждающее его совершить те или иные, в том числе и речевые, поступки.

Феномен РП в выбранном ракурсе стоит на трех китах, лишь один из которых — внутриязыковые закономерности подсистемной дифференциации стилистических явлений. Два же других — это внешние закономерности социальных и социально-психологических условий коммуникации, благодаря чему РП предстает как визитная карточка человека в обществе, отражающая регулярное взаимодействие лингвистических и экстралингвистических факторов. Оно и формирует конкретизирующие свойства РП, отсутствие которых характерно для понятий «речевая деятельность» (РД) и «речевое общение», как это следует из предпринятых выше квалификаций. Понижение абстрагирующего статуса последних не могло бы быть произведено без некоторых издержек категориального значения. Вряд ли можно, например, приблизиться к конкретизации РД до уровня РП, если порождение речи есть путь к реализации последнего: «Деятельность и поведение — это две разные формы проявления человеческой активности» [Дридзе, 136]. Вряд ли также существует и возможность конкретизировать речевое общение лишь наличием социума, в котором оно происходит. С этой стороны также необходимо последующее звено — категория, предусматривающая стилистическую дифференциацию результатов социального взаимодействия на общем деятельностном фоне.

По всей вероятности, к такой конкретизации больше располагает понятие «речевое поведение» ввиду явного присутствия в нем ситуативного смысла: «В основе поведения (...) лежат так называемые автоматизмы» [Дридзе, 140]. С их помощью, например, удобно оперировать типовыми ситуациями речевой деятельности и речевого общения, возможными в социально-дифференцированном внеязыковом поле, обнаруживающем функциональную вариативность вербального отбора. Исследователи отмечают, что «в лингвистических моделях коммуникативного акта роль языковых средств оказывается преувеличенной при одновременной слабой представленности различных

аспектов экстралингвистической реальности, на фоне которой протекает речь».

Мы склонны рассматривать речевое поведение как одно из проявлений характера человека. Для познания характера имеет большое значение то, как человек говорит, а так же план содержания речи, который может показать господствующие интересы человека, его направленность. В характеристике речевого поведения, через которое нам необходимо выйти на характер героя, мы выделим одну ось — виды речевой деятельности, а именно: интериоризованная речь — внешняя речь. Хотя мы анализируем драматургическое произведение, мы можем здесь продемонстрировать оба типа речи, естественно с превалированием внешней речи героев, при условии, что внутренняя речь в драматургии представлена ремарками и монологами: (Акт 1, Сцена 4) **Макбет (в сторону):** Принц Кемберлендский — вот она, преграда! Иль пасть, иль сокрушить ее мне надо! О звезды, с неба не струите света Во мрак бездонных замыслов Макбета! Померкни, вздор мой, раз тебя страшит То, что рука любой ценой свершит!

Внутренняя речь (интериоризованная речь) может быть представлена внутренним диалогом, что чаще встречается в прозе. Мы рассматриваем сцену помешательства леди Макбет (Акт 5, сцена 1), которая с одной стороны может расцениваться как внутренний диалог, а с другой стороны, как текст интенсивной эмоциональности в состоянии бреда.

Леди Макбет: Пятно не сходит ... Прочь, проклятое пятно, прочь, говорю я тебе! Час, два — теперь пора за дело! Что? В аду темно? Стыдись, супруг! Ты же воин! Не робей! Чего нам бояться, что об этом узнают! Власть будет наша, и никто не посмеет призвать нас к ответу. Ну кто бы подумал, что в старике столько крови! У тана Файфского была жена; где она теперь? Неужели эти руки никогда не станут чистыми? Довольно, государь, довольно: если вы не перестанете дрожать, все пропало. Эта маленькая ручка все еще пахнет кровью. Всем благовониям Аравии не отбить этого запаха. О-о-о! вымой руки, надень халат и не будь так бледен. Повторяю: Банко похоронен, ему не встать из могилы. Ложись, ложись, в ворота стучат. Идем, идем, идем. Дай руку. Что свершено, то свершено. Ложись, ложись, ложись.

Литература:

1. Винокур, Т. Г. Речевое поведение как предмет внешней лингвистики. Варианты речевого поведения. М.: Наука, 1993.
2. Дридзе, Т. М. Язык информации и язык реципиента как факторы информированности (Опыт использования психолингвистических методик в социологическом исследовании)//Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики. М. 1972. с. 203.
3. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е — М.: Издательство ЛКИ, 2010. — 264 с. — с. 84—135, 207—219.
4. Крысин, Л. П. Речевое общение и социальные роли говорящих//Социально-лингвистические исследования. М. 1976. — с. 42—62.

Бредом в психиатрии называется симптом, выражающийся в наличии возникшей на болезненной основе ложной идеи, которая субъективно переживается больным. Эта идея обычно полностью овладевает его сознанием не на основе объективных логических умозаключений или реального опыта, но на основе субъективной логики и веры. То, что бредовая идея оказывается спаянной с личностью больного, является основной причиной того, что эта идея не поддается коррекции обычным логическим рассуждением. Семиотически развитие бреда можно представить следующим образом: больное сознание замыкает на себя с помощью индивидуальных валентностей и значимостей не зависящие от него реальные объекты и факты, и затем переозначивает их в русле бредовой идеи.

Лингвистическое исследование данного текста показывает, что по мере утяжеления психического состояния больного обнаруживается постепенное изменение общей статистической структуры текста сначала в плане содержания, а затем в плане выражения. В плане содержания утяжеление психического расстройства сопровождается сужением тематики, одновременно деформируется и обедняется тезаурус больного, в результате этого растет повторяемость ключевых ЛЕ — в основном существительных, отражающих тематику парафренного бреда, которая развивается на основе уже перестроенного и обедненного тезауруса больного, наблюдается также изменение номинативно-предикативных отношений, что проявляется в примитивизации логико-грамматической организации текста. Все это, вместе взятое, указывает на ослабление коммуникативной и социальной функции речевого поведения.

Ю. Н. Караулов наряду с внутренними диалогами и внутренними монологами выделяет также переключенную несобственно-прямую речь и авторский пересказ, как опосредованную передачу мыслей своего героя. Мы считаем, что взятые нами для анализа драматургические произведения также имеют интериоризованную речь, вернее, условно интериоризованные виды речевой деятельности — внутренний монолог и диалог, они служат задаче более полного раскрытия внутреннего мира действующего лица, черт его характера, прагматике его интенций.

6. МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ЖУРНАЛИСТИКА, СМИ

О некоторых особенностях воздействия современной медиарекламы

Желтухина Марина Ростиславовна, доктор филологических наук, профессор, академик РАЕН;

Шмелева Ольга Дмитриевна, ассистент

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

На сегодняшний день рекламный медиатекст представляет собой конкретный результат медиапроизводства, медиапродукт — сообщение, содержащее рекламную информацию и изложенное в любом виде и жанре массмедиа (газетная или журнальная статья, телепередача, видеоклип, рекламное сообщение, фильм, блог, социальная сеть и пр.), адресованное массовой аудитории. Для создания рекламных медиатекстов применяется рекламный медиаязык как комплекс вербальных и невербальных средств и приемов выразительности, определяющий характер медиакультуры, отражающей материальные и интеллектуальные ценности в области массмедиа [5; 6]. Рекламный текст медиадискурса как фрагмент газетного или журнального номера, радио- или телепрограммы оказывается дискретной пропорцией информации, которая вливается в непрерывно циркулирующие в обществе массовые информационные потоки, связанные с массовым сознанием и общественным мнением [7]. Целе-направленное воздействие рекламы в СМИ на адресата, на его эмоции может осуществляться при помощи определенных слов и словосочетаний, которые способны вызывать не только эмоции, но и подсознательно восприниматься как какие-то образы. В данной статье рассмотрим некоторые особенности воздействия современной медиарекламы, которые реализуются в различных аспектах: морфологическом, лексическом, стилистическом, синтаксическом, психологическом [8].

1. Морфологический аспект (морфологические деформации), лексический аспект (семантическая гетерогенность, алогизм, лексические и фразеологические контаминации и деформации), стилистический аспект (стилистические деформации)

— **Полная неопределенность и непредсказуемость.** Адресат до последнего момента не догадывается, о чем именно идет речь в сообщении. Его состояние в этот момент очень близко к состоянию транса. Полученная на таком фоне ожидания понятная инструкция, встроенная в аудиовизуальный текстовый механизм, воспри-

нимается положительно. Например, Парень: *Тебе какие мальчики нравятся: светленькие или темненькие?* Девушка: *Умные, но вам это не грозит.* Разворачивает «Финт» (реклама шоколадного батончика «Финт»). Подсознательно хочется приобрести и попробовать рекламируемый товар.

— **Эффект пренасыщенности, избыточности вербальной ситуации,** способствующей субъективной десемантизации слов. Например, *Отдых в Сочи по сочинским ценам.* (высокие, крутые); *В Москве можно купить все. Цены провинциальные!* (низкие, смешные); *Наши цены вас удивят!* (смешные или крутые); *Инструменты по ценам завода-изготовителя!* (высокие или низкие?)

— **Двусмысленность/семантическая двуплановость, гетерогенность (неоднородность по составу).** Например, Реклама сигарет марки «Bond». На фоне приятного глазу пикника крупно надпись: *Выбирай с умом.* А ниже: *Минздрав предупреждает: курение опасно для вашего здоровья.*

2. Синтаксический аспект (грамматические деформации и контаминации). Определенные слова устанавливают фреймы для наших переживаний, выдвигая различные их аспекты на передний план, например, **соединительные слова: но, и/а, даже если (Но:** внимание сфокусировано на части с *но* — паттерн постоянного пренебрежения позитивной стороной своего опыта; **И/а:** параллельно (смысловое ударение падает в равной степени на оба события); **Даже если:** внимание будет сфокусировано на первом утверждении, а второе останется на заднем плане, доминирует часть без *даже если*). *Прочитайте это благословение вслух, желательно 3 раза подряд, и в вашей жизни не замедлят начаться позитивные изменения. Затем старайтесь читать это благословение ежедневно хотя бы 1 раз в день, если у вас есть такая возможность, вплоть до выздоровления. Рано или поздно позитивная установка обязательно сработает и в вашей болезни произойдет перелом: ор-*

ганизм перестроится с болезни на выздоровление. *Даже если это произойдет через кризис — в любом случае вы выздоровеете и начнете чувствовать себя лучше и лучше с каждым днем. Даже если улучшение не наступает сразу — продолжайте повторять благословение по мере возможностей каждый день. Оно психологически настроит ваш организм на выздоровление и даст вам силы для борьбы с болезнью.* (<http://www.positivecenter.ru/selfhelp/002.htm>)

3. Психологический аспект (психологические деформации, нейропсихические деформации)

— **Встроенные сообщения.** Заключение в скобки или вкрапление [9:59–84] — маленькие фрагменты больших утверждений, которые привлекают внимание бессознательного благодаря изменению позы, интонации, паузам, графическим выделениям, контекстуальным синонимам, повторениям ключевых слов. Например,

- **необычное решение (тропы с созданием комического эффекта):** *Такая хорошая машина может стоить так мало. Бывает ли дешево, но мило? Scarlett England!*

- **побуждение к деятельности:** *Английский чай «Ахмад» пейте охлажденным! Выбирайте Ваш Английский чай «Ахмад». (МК, 28.05–5.06.2003); Мы сделали то-то, а остальное зависит от вас...; Не дай себе засохнуть!; Сделай финт!; Сникерсни!; Миксуй удовольствие! и т. п. (TV, 2002–2003)*

- **беседы с другими и рассказы о других:** *Нижфарм. Вечные вопросы прозвучали снова. Сложные ответы? — Просто, до смешного... П Р А - КТИЧЕСКИ РИТОРИЧЕСКИ В чем сила российская? Конечно, в богатырях! В сильном, умном, молодом и здоровом мужском населении. Но: ... Всему виной простатит. Кстати, молодеющий год от года. Где сила мужская? В «заповедных» местах малого таза прячется она — центральная точка микровселенной мужского организма. В его жизнедеятельности предстательная железа — «первая скрипка»... Но: не каждый может уберечь эти богатства. По разным данным, простатитом страдает от 30 до 58% адмова братства. Что делать?... Но:... Спрашивайте препарат «ВИТАПРОСТ» в аптеках города! Что будущее нам готовит? ... Но:... Таким образом, главная рекомендация при всей сложности ее исполнения парадоксально проста: старайтесь быть здоровым! (КП, 25.10–1.11.2002)*

— **Иллюзия выбора.** Техника воздействия на сознательную сферу психики адресата с предоставлением свободы выбора: *Чай, чай или чай?* Предлагая выбор, адресант внушает согласие с сутью: *2 разноцветные пачки сигарет, разные коробки конфет «Россия»* решают в пользу *сигарет, конфет*. Адресату предлагается несуществующая альтернатива, создающая иллюзию селекции и принятия решения.

— **Активизация субмодальностей [1; 2; 3; 11] или невербальных паттернов [10].** Для достижения мак-

симального воздействия используются тексты, насыщенные тропами (метафорами, метонимиями), затрагивающие все субмодальности [4; 8]: **1) зрительные (визуальные):** яркость, контрастность, размер, четкость, цветность/черно-белое изображение, ограниченность размера/панорама, насыщенность, фокус, оттенки или цветовой баланс, движение, форма, перспектива, расположение, расстояние (дистанция); **2) звуковые (акустические):** высота тона, длительность звука, темп (скорость речи), локализация, громкость, расстояние, тембр или тональность, источник, количество, моно/стерео, непрерывность/прерывистость звучания, паузы, четкость; **3) кинестические:** давление, движение, расположение, длительность, число, интенсивность, текстура, форма, температура, частота (темп); **4) вкусовые; 5) обонятельные (ольфакторные):** запахи. Роль субмодальностей в рекламном медиапроцессе заключается в том, что именно они участвуют в создании тех карт реальности, которыми пользуются адресант и адресат. Люди в основном оперируют зрительными образами, затем идут звуковые, а после них — кинестетические образы. Обонятельные и вкусовые образы, хотя и могут играть существенную роль в тех или иных конкретных воспоминаниях, не частотны в повседневности и не значимы в языке СМИ. В результате анализа теле- и радиопрограмм, прессы, прослеживаются сенсорные предпочтения в медиарекламе благодаря частотности употребления определенных **фраз и оборотов, предикатов, ключевых слов — вербальных сенсорных ключей**, наиболее типичных для определенных модальностей. Например, *Вафли, шоколад, и Вы почувствуете дух Америки. Арахис, карамель, и Вы увидите, как выглядит Америка. Кокосы, миндаль, и Вы услышите звуки Америки.* (реклама шоколада Hershey's); *Что такое Solana? Рояль слушали? Нет, совсем не похоже. Что такое Solana? Башмак видали? Совсем не похоже. Что такое Solana? На трамвае катались? Совсем не похоже.* (фирма Solana) Так же как и слова, язык тела и особенности речи отражают наши сенсорные предпочтения или способ мышления.

— **Метафорическая коммуникация** — хороший способ обращения к бессознательной психике, правому полушарию мозга. Метафора несет сообщение, в котором объект описывается или выражается на языке другого объекта. Реализуется подстройка под метафорическое поле адресата. Например, *Болотный рыцарь возвращается. Крем для суставов Сабельник — новый облик знакомого лекарства — Сабельник болотный.... Именно благодаря этой технологии удалось добиться такой высокой проникающей способности и исцеляющего эффекта крема Сабельник при истине — увы — «народных» болезнях: артритах, артрозах, остеохондрозах, подагре. К счастью, цена у крема Сабельник народная, и он доступен каждому. Сабельник со своим верным воинством готов прийти к вам на помощь!* (КП, 25.10–1.11.2002)

— «Фрагментизация» сознания через феномен «клиповости» сообщений и образов, а также их смысловой несвязанности — психологическая ассоциация срочности с важностью [13]. Сообщения с анонсом «срочно», о чем бы они ни были, воспринимаются зрителем как суперважные, превращая в его сознании иерархию ценностей в хаос. Плюс к этому прерывание любых сюжетов (от острого политического анализа до художественной кинотрагедии) крайне контрастными в отношении основного контекста по смыслу, стилю, аудио-видеоряду, громкости рекламными вставками и клипами, — всегда автоматически включает те же самые психологические механизмы срочности, важности, создавая в головах у адресата совершенно чудовищную, бесструктурную «смысловую кашу». Поток информации, который всегда воспринимается нашим сознанием как фрагменты единого текста, при подобной трансляции аккумулирует смысловые ошибки. В сознании конфликтуют соседние фрагменты текста, различные компоненты текста (речь, видеоряд, аудиосопровождение, цветовые и темпо-ритмические качества фрагментов). Кроме того, ошибка нередко возникает и между текстом СМИ и бытийным, жизненным контекстом. Тем самым поток конфликтных образных фрагментов представляет мозаичную культуру [12], распад единства жизни, поскольку не может укладываться в сознании, а тем более выстраиваться в нечто целостное (смысловое, мировоззренческое, мотивационное). Например, *Кружка правильного пива и все в твоей жизни правильно. Моя любимая бочка — золотая бочка в банке.* (TV, 2003)

— **Разрушение ощущения времени.** Одновременно с «распадом единства жизни» в сознании происходит то, что называется «распадом ощущения времени». Телевидение создает в сознании зрителя виртуальное «время спектакля», которое, во-первых, разорвано и может вовсе не коррелировать с реальным временем и, во-вторых, характеризуется «ампутацией смысла». Появление феномена «разорванного», «клипового» массового сознания соотносится с экспансией «гуманитарных технологий» в СМИ [8]. В связи с этим весь информационный и культурный Текст, который СМИ предлагают своим потребителям-адресатам, есть «Большое Шоу» самодостаточных образов, не нуждающееся в едином соотношении с (якобы отсутствующей) реальностью событий, про-

странства и времени. От того что постмодернистская тенденция в массмедиа отрицает необходимость следования реальности, роль этих самых СМИ во влиянии на реальность, в управлении обществом через образы не исчезает и не снижается. Например, *Высокие технологии. Профессиональная состоятельность. Успешный бизнес. Семейные ценности. Визуальное выражение социальных культов XXI века. Средний класс. Внимание: Фотоконкурс на FINN FLARE. www.finnflare.ru Одежда. Престиж и привлекательный образ. Самостоятельность человека. Уверенность в себе. В гармонии с собой. Призы для всех участников. Прочность и перспективы союза FINN FLARE и покупателей подтверждаются непрерывным расширением программ продаж.*

— **Экспансия массмедийных образцов жизни** приводит к достаточно хорошо известному синдрому «безумия потребления», т.е. когда все слои пытаются дотянуться до экранных «виртуальных стандартов» (в России и др. странах «третьего» и «четвертого» мира). Люди отказываются от старых стереотипов, от способов и механизмов своего существования в прошлом ради показанного через «виртуальные образы», через экспансию образцов, но недостижимого, «светлого настоящего и будущего». И при этом на слом прежней идентичности накладывается слом вообще любых траекторий развития — хотя бы потому, что пытаются интегрироваться не в культуру Запада, а в ее виртуальный, экранно-витринный, не укорененный нигде миф. Например, — *Звук имеет форму. Техника Vitek Austria — техника для жизни. Для хорошей жизни!; — Fujifilm Держи крепче! Стартует новая акция! Купите любую пленку Fujifilm и Вы можете выиграть настоящий автомобиль! Пленка №1 по продажам в Японии!*

Итак, вышесказанное подтверждает возможности современной медиарекламы конструировать образ реальности, влиять на все сферы человеческой деятельности в определенных интересах. Массмедиа представляют собой фильтры, которые ввиду отсутствия возможности непосредственного восприятия адресатом окружающей действительности, в результате отбора информации и формулирования сообщений, мнений, оценок способны создавать искаженные, смещенные образы реальности.

Литература:

1. Алдер, Г. НЛП в действии. — СПб.: Питер, 2001а. — 192 с.
2. Алдер, Г. НЛП: Современные психотехнологии. — СПб.: Питер, 2001б. — 160 с.
3. Алдер, Г. Технология НЛП. — СПб.: Питер, 2001 в. — 224 с.
4. Желтухина, М. Р. Коммуникативные технологии в XXI веке / М. Р. Желтухина, А. В. Омельченко. — Волгоград: НОУ ДПО «ШАМ АО», 2008. — 100 с.
5. Желтухина, М. Р. Медиадискурс: структурная специфика // Медиаатекст: стратегии — функции — стиль: коллективная монография / Л. И. Гришаева, А. Г. Пастухов, Т. В. Чернышова (отв. ред.). — Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, полиграф. фирма «Горизонт». — 2010. — с. 19–32.
6. Желтухина, М. Р. Медиаатексты в современной массовой коммуникации // Вестник ЦМО МГУ. — №3. — М., 2013. — с. 7–11.

7. Желтухина, М. Р. Роль информации в медиадискурсе // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. — №3. — М., 2010. — с. 12–18.
8. Желтухина, М. Р. Тропологическая суггестивность массмедиального дискурса: О проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: Монография. — М.: ИЯ РАН; Волгоград: Изд-во ВФ МУПК, 2003. — 656 с.
9. Кинг, М., Коэн У., Цитренбаум Ч. Косвенное воздействие // Контроль сознания и методы подавления личности: Хрестоматия/Сост. к. В. Сельченко. — Мн.: Харвест, М.: ООО «Издательство АСТ». 2001. — с. 120–150.
10. Лабунская, В. А., Ногерова М. Т. Невербальные паттерны ролевого поведения // Психологический вестник. Ростов-н/Д: Изд-во Ростов. гос. ун-та, 1997. — Вып. 2. — Ч. 1. — с. 478–486.
11. Найт, С. Руководство по NLP/Пер. с англ. Юркан М. — СПб.: Речь, 2000. — 224 с.
12. Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. — М.: Прогресс, 1990. — с. 68–81.
13. Шиллер, Г. Манипуляторы сознанием/Пер. с англ.; Науч. ред. Я. Н. Засурский. — М.: Мысль, 1980. — 326 с.

«К миру призвал нас Господь» (1 Кор. 7, 15): к вопросу о публикациях архиепископа Луки (профессора В.Ф. Войно-Ясенецкого) «в защиту мира» в «Журнале Московской Патриархии» конца 1940-х — начала 1950-х гг.

Забавникова Евгения Сергеевна, аспирант
Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина

Вскоре после окончания Второй мировой войны в результате глубоких изменений в международной обстановке зародилось движение сторонников мира. Начало объединению борцов за мир в международном масштабе было положено созывом Всемирного конгресса деятелей культуры в защиту мира, состоявшегося в августе 1948 в г. Вроцлав (Польша) по инициативе передовых представителей французской, польской и советской интеллигенции [1].

20 сентября 1947 года М. Шолохов, А. Фадеев и другие писатели опубликовали открытое письмо «С кем вы, американские мастера культуры?», в котором звучал призыв предотвратить угрозу термоядерной войны, стать глашатаями идей мира, не допустить распространения милитаристских идей. Публицистические статьи в защиту мира, принадлежавшие перу И. Эренбурга, Л. Леонова, Б. Горбатова, К. Симонова и других советских писателей, публиковались в «Правде», «Известиях». С 1948 г. в центральных советских изданиях появлялись подробные отчеты о всемирных конгрессах и всемирных конференциях, всесоюзных форумах борцов за мир, компаниях в защиту мира. В печати были опубликованы «Воззвание Конгресса народов в защиту мира», итоги сбора подписей под стокгольмским «Воззванием о защите мира» и другие документы [2, с. 153–154]. В газетных публикациях раскрывался агрессивный характер военных блоков стран Западной Европы и Америки. Большое место на страницах газет отводилось сообщениям о ядерном противостоянии двух блоков — США с их союзниками и СССР. «Холодные» отношения двух политических противников выражались в гонке вооружений, то и дело угрожавшей привести к третьей мировой войне.

«Журнал Московской Патриархии», возобновивший свою печать 12 сентября 1943 года с разрешения генсека ЦК ВКП (б) И. Сталина, так же поддерживал идеологическое направление и тематику публикаций советской прессы. В 1947 году даже появилась дополнительная рубрика «В защиту мира». М. А. Поповский — первый биограф архиепископа Луки (профессора В. Ф. Войно-Ясенецкого) — так вспоминает об официальном печатном органе Московской Патриархии в период холодной войны: «В те годы я, журналист, даже не слышал о «Журнале Московской Патриархии». На него ни подписаться было нельзя, ни купить его было невозможно. Да это и не нашего ума дело было — большая политика. Тридцать лет спустя беру подшивку ЖМП за 1946–1947 гг. Листаю. О чем же они тогда писали? Да все о том же. Половина каждого номера — речи в защиту мира, политические выпады против «врагов мира», описание торжественных форумов... И среди авторов — архиепископ Лука. Впрочем, его только по подписи и узнаешь, стиль сочинений пресвященного нипочем не отличишь от стиля партийной прессы» [3, с. 405]. Соглашаясь с мнением биографа, мы все же подчеркнем, что этим «миротворческим» статьям присущ особый религиозный дух, публикации наполнены искренними переживаниями профессора-архиепископа, подчеркивается его особое христианское отношение к официальной советской идеологии. В период с 1948 г. по 1951 г. их было опубликовано всего четыре.

«К миру призвал нас Господь» (1 Кор. 7, 15) — так называлась его первая «миротворческая» статья. В ней архиепископ Лука постарался дать общую характеристику политической ситуации во всем мире. Он оценивает деятельность Советского Союза в контексте политических отношений между странами Западной Европы и США.

В статье Войно-Ясенецкого мы можем увидеть, как сакральный сюжет помогает обратиться к важным проблемам современности. Вспоминая библейскую историю о «буйно-помешанном Навуходоносоре», «наказанном Богом за гордость и превозношение», о бледном и дрожащем Валтасаре, который следил «за невидимой рукой, пишущей на стене таинственные слова», об ангеле Господнем, истребившем «185 тысяч ассирийского войска, хотевшего овладеть Иерусалимом», публицист обращается к американцам и англичанам — «простым людям», «среди которых не малое число людей знает наизусть всю Библию» и которые в миллионной массе способны противостоять «своим милитаристам», дабы они не осуществили свои «кровавые планы» [4, с. 62].

Если вспомнить, что одним из главных составляющих «холодной» конфронтации западных стран и СССР была идеология — глубинное противоречие между капиталистической и социалистической моделями, — то становится понятно, почему профессор-архиепископ так много внимания в своих статьях уделяет рассуждению о коммунизме, защищает социализм как общественный строй. В названной публикации мыслитель называет причины «холодной войны»: стремление Америки к экономическому и политическому господству над миром, но «это не единственный мотив их решимости прибегнуть к атомным бомбам. Еще важнее их страх перед неотвратимо надвигающимся социализмом и коммунизмом». «Только этим страхом можно объяснить тот факт, что правительство, считающее себя самым демократическим, всеми силами поддерживает самые антидемократические, и даже фашистские правительства других стран» [Там же]. Но, по словам архиерея-публициста, коммунизм идет дальше демократии, включает ее в себя, и поэтому многие люди «находят в коммунизме правду, как они ее понимают», такое «избавление от социальных зол, какого ищут», и поэтому бессмысленно надеяться на атомные бомбы и угрожать искоренить коммунизм кровопролитием. Архиепископ Лука также делает своеобразный реверанс перед советским руководством в следующем текстовом пассаже: «Прежде всего мы, русское духовенство, живем в полном мире с нашим Правительством <...>. У нас нет никаких поводов к вражде против Правительства, ибо оно предоставило полную свободу Церкви и не вмешивается в ее внутренние дела (*подчеркнуто нами* — Е. З.). Мы, конечно, совершенно чужды материализма, составляющего идеологическую основу коммунизма, но это не мешает нам видеть все то доброе, полное великой социальной правды, что дал нам наш новый государственный строй, и с чистым сердцем приветствовать его. <...>. А тем, кто готовит против нас атомные бомбы, скажем мы: «Позор для христианского мира <...>»» [Там же]. Был ли мыслитель искренен в своих рассуждениях? Думается — вполне. М. А. Поповский по этому поводу пишет: «Ведь он не искал личных выгод? Не искал. Его и поймали на другом. Двадцать лет кряду силен был профессор-епископ единым принципом: «Что хорошо для Церкви, то хорошо и для меня». Во имя

этой идеи — хоть на смерть <...>. Уверовал он: началась эпоха справедливости, власть, возлюбившая церковь <...>. А коли так, то всеми силами надо послужить этой власти, стране, Сталину <...>. Политические жесты вождя вызвали у Луки Войно-Ясенецкого некое искривление зеркала жизни <...>. Талантливый хирург Войно-Ясенецкий интересовал Сталина не больше прошлогоднего снега, но профессор-епископ — фигура, которую легко можно приспособить для политических целей («Что вы там говорите о несвободе религии в СССР?») — это уже товар, такого надо приласкать» [3, с. 381].

Завершая свою первую статью «в защиту мира», архиепископ Лука вновь апеллирует к Священному Писанию, цитируя Апостола Павла: «Весь закон в одном слове заключается: люби ближнего твоего, как самого себя. Если же друг друга угрызаете и съедаете, берегитесь, чтобы вы не были истреблены друг другом (Гал. 5, 14–15)» [4, с. 63].

По поводу этой статьи архиепископ Лука писал сыну Михаилу: «В октябре (1947 г.) получил от редакции ЖМП срочную телеграмму с просьбой написать для 12 и 1 № № журнала две статьи о поджигателях войны. Было ясно, что заказ исходит от Карпова, и я был в затруднении: писать вовсе не хотелось, но и отказать было трудно. Явно основывались на том, что меня усиленно пропагандировали за границей, и им нужно было мое имя. Скрепя сердце, послал две статьи, из которых вторая гораздо лучше, не была пропущена цензурой. Получив об этом сообщение, я отказался от печатания первой. Получил телеграмму: «Огорчены Вашим ультиматумом, не можем ставить условия руководству, просим согласиться на печатание первой статьи». Я ответил: «Соглашаюсь в последний раз»» [Цит. по: 3, с. 502].

Также Патриарх Алексий I писал архиепископу Луке об этой же статье следующее: «А по поводу Вашей статьи была громовая статья в заграничной прессе (*эмигрантская газета «Русская мысль», Париж*) [5], где Вас обвиняли в «коммунистическом вранье» и во многих других тяжких грехах... Видите, как трудно угодить всем и каждому!» [6, с. 230].

Сталинский мир прочно приковал архиепископа Луку к пропагандистской колеснице. Об этом свидетельствуют и последующие в 1950–1951 гг. три статьи: «Защитим мир служением добру!», где Войно-Ясенецкий рассуждает о «содействии всему доброму и справедливому в великой борьбе народов за правду общественных и международных отношений» [7, с. 32–33]; в речи «Ко второму всемирному конгрессу сторонников мира» ясно прослеживается авторская позиция по отношению к врагам мира и, в частности, коммунистическим идеям: «Этот огонь праведного гнева сотен миллионов добрых людей да устрасит сердца поджигателей войны, а тепло любви вашей к миру, сострадания к несчастным жертвам алчной агрессии пусть растопит оледеневшие сердца тех, чьи уста не боятся говорить: «Пусть горит мир, но погибнет коммунизм!»» [8, с. 17–18]; «Размышление о правде

и лжи. (К первой сессии всемирного совета мира)», где автор гневно рассуждает о «лживом и кровавом» заседании Генеральной Ассамблеи ООН в Лейк-Саксесе [9, с. 8–12].

Однако, несмотря на надежды церковных иерархов и их сотрудничество с государством, советская власть незаметно определила новую послевоенную политику по отношению к Церкви. В 1947 году, впервые после войны, «Комсомольская правда» разъяснила своим читателям, что религиозность несовместима с членством в комсомоле. А Большая Советская Энциклопедия в новом томе, посвященном СССР, дала официальную справку: «Разрешая свободу культов, коммунистическая Партия Советского Союза никогда не изменяла своего отрицательного отношения к религии вообще» [Цит. по: 3, с. 419].

М.А. Поповский в своей книге описал эту ситуацию следующим образом: «Только руководители Православной Церкви и «Журнал Московской Патриархии» молчали <...>. Те, наверху, могли по-прежнему и беспрепятственно «бороться за мир» и препираться с «империалистическим наймитом» <...>. Публичные же проклятия в газетах и по радио предназначались для простых

людей, для тех, кто надеялся совместить свою веру с государственной службой, хождение в церковь с пребыванием в институте, молитву с комсомольским билетом. Им, рядовым, в достаточно угрожающем тоне предложили выбирать. Что есть выборы по-советски — они знали», поэтому не трудно было «угадать, какое решение приняли миллионы вчерашних прихожан» [Там же].

В 1954 году закончилось сотрудничество архиепископа Луки с официальным печатным органом Русской Православной Церкви. Когда Войно-Ясенецкий пожаловался, что «Журнал» не публикует его проповеди, Председатель Совета по делам РПЦ Г.Г. Карпов ответил: «Вы там у себя в Симферопольском Соборе мутите воду, ну и мутите, а на международную арену мы вас не выпустим» [Там же, с. 462].

Рассматривая его публицистическую деятельность, можно сказать, что, с одной стороны, его статьи политически конъюнктурны, но, с другой стороны, взгляд архиепископа Луки на государственные порядки преломлялся через призму православия, он оценивал ситуацию с позиции верующего человека, богослова и архипастыря, основной задачей которого является проповедничество.

Литература:

1. Движение сторонников мира [Электронный ресурс] // Советская историческая энциклопедия (1937–1982 гг.). URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/sie/5194> (дата обращения: 08.04.2014).
2. Овсепян, Р. П. История новейшей отечественной журналистики (февраль 1917–90-е гг.): учеб. пособие / под ред. Я. Н. Засурского. М.: Изд-во МГУ, 1999. 304 с.
3. Поповский, М. А. Жизнь и житие Войно-Ясенецкого архиепископа и хирурга. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Терапу, N. J.: HERMITAGE PUBLISHERS, 1996. 562 с.
4. Лука, архиепископ Симферопольский и Крымский. К миру призвал Господь (1 Кор. 7, 15) // Журнал Московской Патриархии. 1948. № 1. с. 61–64.
5. Крюков-Ангорский, Н. Но избави нас от лукавого (открытое письмо Луке, архиепископу Симферопольскому и Крымскому) // Русская мысль. 1948. 2 июля. с. 3.
6. Филимонов, С. Б., протоиерей Николай Доненко. «Секретно»: архиепископ Крымский Лука (Войно-Ясенецкий) под надзором партийно-следственных органов: сб. док. Симферополь: Бизнес-Информ, 2004.
7. Архиепископ Лука. Защитим мир служением добру! // Журнал Московской Патриархии. 1950. № 5. С. 32–33.
8. Архиепископ Лука. Ко второму всемирному конгрессу сторонников мира // Журнал Московской Патриархии. 1950. № 11. с. 17–18.
9. Архиепископ Лука. Размышление о правде и лжи. (К первой сессии всемирного совета мира) // Журнал Московской Патриархии. 1951. № 5. с. 8–12.

Характеристика общественно-политической прессы как типа издания, повествующего об экономике

Мингинос Виктория Петровна, магистр, аспирант
Южный федеральный университет (г. Ростов-на-Дону)

Общественно-политическая пресса является главным источником экономической информации для большей части населения страны, формирует экономическое сознание и помогает принять экономические решения.

Однако на сегодняшний день автору не удалось найти полноценных исследований общественно-политических изданий, как отдельного типа прессы. Современные исследователи в большей степени уделяют внимание спе-

циализированным изданиям, которые удовлетворяют интересы аудитории в дополнительной информации, рассчитанной на специфические особенности читателей и интересы аудитории в различных сферах жизнедеятельности, тогда как массовые газеты универсального типа играют главную роль в ориентации аудитории.

При характеристике данной группы изданий, опираясь на работы Я.Н. Засурского [13], С.Г. Корконосенко [9], Е.А. Корнилова [10], С.М. Гуревича [6], А.А. Грабельникова [4], различные определения общественно-политической прессы можно свести к следующему понятию — это не специализированные издания, т.е. универсальные — для всех обо всем.

Подобные определения не дают полного представления о данном виде изданий, о типифицирующих чертах и характеристиках, согласно которым можно было бы отнести ту или иную газету к общественно-политической прессе. В разделе 3.2.5 «Виды периодических и продолжающихся изданий» ГОСТа 7.60–2003 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Издания. Основные виды», даются следующие определения:

— «газета: Периодическое газетное издание, выходящее через непродолжительные интервалы времени, содержащее официальные материалы, оперативную информацию и статьи по актуальным общественно-политическим, научным, производственным и другим вопросам, а также литературные произведения и рекламу.

— общеполитическая газета: Газета, систематически освещающая вопросы внутренней и внешней политики страны, а также международную жизнь». [5, с. 20]

Согласно примечанию к пункту 3.2.5.1.1 общеполитические газеты различают по месту распространения и выпуска: международные, общероссийские, республиканские, в том числе автономных областей, краевые, областные, городские, районные, низовые газеты.

В научной же литературе при характеристике общественно-политических (универсально-тематических, универсальных) газет, в основном рассматривают издания, имеющие общероссийский ареал распространения.

В учебном пособии для вузов «Система средств массовой информации России» (под редакцией Я.Н. Засурского) говорится, что в группе общероссийских газетных изданий наиболее широко приставлен класс общественно-политических или универсально-тематических газет. Эти издания можно охарактеризовать как газеты «для всех обо всем». Отличительными чертами рассматриваемого типа изданий является предназначенность для всех, обращенность ко всем, доступность каждому. «Их универсальность проявляется в полифункциональности — реализации всех базовых функций СМИ и информационном охвате всех сфер общественной жизни. Для отечественной журналистики издания с ярко выраженными чертами «газеты для всех» традиционны. Именно универсальность во многом обеспечивает их устойчивость на информационном рынке, особенно в условиях, когда низкий плате-

жеспособный спрос населения диктует ограничения в выборе газетной и журнальной продукции» [13].

Л.Л. Реснянская в статье «Общероссийские газетные издания» наряду с двумя полярными видами прессы — универсально-тематической и специализированной, выделяют еще один класс, которые совмещает характеристики двух типов этих изданий — «обо всем для единомышленников», к ним можно отнести издания политических партий, ориентированные на выражение интересов определенного круга лиц. «Но наиболее часто газеты смешанного типа встречаются среди «новичков», недавно вышедших на информационный рынок и уточняющих свои типологические особенности под воздействием конъюнктуры и спроса» [12, с. 4].

Основываясь на выше сказанном, можно сделать вывод, что универсальная пресса и общественно — политическая это тождественные понятия. Развивая данный тезис, В.В. Ворошилов считает, что «в рамках универсальной прессы можно выделить два полюса: качественный, с преобладанием функций аналитических и информационных, и массовый, с усилением развлекательных функций с акцентом на скандальность, сенсационность и т.д. Традиционные общественно-политические издания обычно реализуют модель качественно-массовую, а новые активно разрабатывают модель массового или качественного (аналитического) издания». [3, с. 75]

Если же говорить о цели рассматриваемого типа изданий, то среди исследователей есть мнение, что массово-публицистические издания, в произведениях жанров журналистики, публицистики, отражают публичную сферу, текущую действительность. [14, с. 45]

С.М. Гуревич, анализируя систему текстовых публикаций номера, тоже обращает внимание на особенности жанрового содержания. В массовых общественно-политических газетах важнейшую роль играют публицистические материалы, в широком смысле слова, «т.е. все журналистские произведения — от заметок до эссе, в которых освещаются факты и события, имеющие значение для жизни людей, поднимаются актуальные вопросы и проблемы политики, экономики и других важнейших общественных сфер. Все эти материалы образуют подсистему жанров газетной публицистики. Они представляют основное содержание большинства газет — как их комплектов, так и каждого отдельного номера. Эти тексты дают читателю ту разнообразную и непрерывно меняющуюся панораму событий в мире или в определенном регионе, которую он ожидает увидеть в газете» [6]. Таким образом, С.М. Гуревич еще раз подчеркивает универсальный характер общественно-политической прессы. Однако автор рассматривает не только содержание, но и внешний облик универсальных изданий, отмечая, что многие, будь то общероссийские или городские, общественно-политические газеты выходят в большом формате А2, что зачастую влияет на объем номера. Большинство общенациональных изданий при формате А2 ограничивают объем 4–6 полосами. Хотя городские и или рай-

онные общественно-политические газеты в основном выходят форматом А3.

Интересен подход к общественно-политическим изданиям с точки зрения PR. Л. Г. Безумова в курсе лекций по основам PR-технологий отмечает, что общественно-политические газеты неохотно представляют свои площади для PR-информации даже крупных коммерческих компаний, в отличие от деловой прессы. Поскольку ориентированы на информацию о терактах, новых высказываниях президента и его окружения, ценах на рынке, интервью с должностными лицами и т.д. [2] Это связано с тем, что общественно-политические издания являются выразителями общего интереса граждан, а не только деловых кругов. «В этот сегмент входят региональные и муниципальные средства массовой информации, являющиеся не только основным средством трансляции общегосударственной, общественно значимой информации, но и механизмом формирования политической культуры граждан», [11, с. 325] отношения к процессам и явлениям общественно жизни, поскольку предоставляют более широкие возможности для социального осмысления социальных вопросов, чем телевидение и рекламно-информационные СМИ. [8, с. 4]

Вышеприведенные определения не дают целостного представления об общественно-политической прессе, рассматривая экономический аспект ее контекста. Поскольку ни один из упомянутых авторов не ставит перед собой задачи дать целостную и всестороннюю характеристику универсально-тематических изданий. Наиболее масштабное и глубокое исследование провел в 1998 году А. Н. Алексеев, он подверг качественно-количественному анализу 410 печатных СМИ России, и выделил 4 ведущих газетных типа: общественно-политическая пресса, информационно-рекламная пресса, пресса массовой культуры, партийная пресса.

А. Н. Алексеев в статье «Газетный мир постсоветской России: подход к построению типологии» дает следующее определение: «Общественно-политическая пресса — это общероссийские, республиканские, городские газеты, имеющие своим предшественником абсолютно преобладавший в советской печати тип массовой общеполитической газеты. Для общественно-политической прессы характерен синдром функции информирования о событиях, обзорной и аналитической функций (все иные функции могут присутствовать, но выступают обычно в качестве подчиненных, второстепенных). Издания этого типа можно было бы назвать и «информационно-аналитической прессой» (памятуя, впрочем, о разной степени выраженности аналитической функции в отдельных периодических изданиях). К данному типу относятся все ежедневные и почти все выходящие несколько раз в неделю газеты, но есть тут и еженедельники, и выходящие один раз в две недели. Тиражность общеполитических газет, как известно, существенно упала по сравнению с советским периодом (что лишь отчасти компенсируется современной конкуренцией «однотипных» изданий

в пределах всякого данного ареала распространения)» [1, с. 23].

Четко и полно характерные черты общественно-политической — прессы, как ни странно были выявлены по инициативе законодателей. Так 13 ноября на очередном заседании экспертная комиссия Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций была принята предложенная Российской ассоциацией электронных коммуникаций формулировка определения понятия «издание, специализирующиеся на распространении информации общественно-политического характера»:

«Издание, специализирующиеся на распространении информации общественно-политического характера, это периодическое печатное издание или сетевое издание, преимущественное содержание которого составляет информация, освещающая актуальные социально-значимые вопросы и события общественной, политической, экономической, культурной жизни Российской Федерации, других стран, в том числе проблем внутренней, внешней или международной политики, путем публикации новостей, статей, мнений, интервью, критических, сатирических материалов, обзорной, аналитической, статистической и (или) иной информации по какой-либо из указанной тем.

Не может считаться изданием общественно-политического характера периодическое печатное или сетевое издание, специализирующееся на сообщениях и материалах рекламного, эротического, досугово-развлекательного и научно-популярного характера, либо предназначенное преимущественно для детей.

Для признания периодического печатного или сетевого издания изданием, специализирующимся на распространении информации общественно-политического характера, необходимо, чтобы объем публикаций по указанным темам составлял большую часть общего объема без учета рекламы» [16].

Необходимость дать определение изданием, специализирующимся на распространении информации общественно-политического характера, что, по мнению автора, тождественно общественно-политическим изданиям (в дальнейшем мы будем использовать данные понятия как равнозначные), возникла после принятия Федерального закона от 29.12.2010 №436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию». Согласно статьи 11 части 4 распространение «периодических печатных изданий, специализирующихся на распространении информации общественно-политического или производственно-практического характера» [15] без знака информационной продукции, указывающего на минимальный возраст ребенка, для которого предназначен тот или иной опубликованный материал, т.е. маркировки «+ 12», «+ 18» и другие.

Однако О. Захаров, председатель правления Нижегородского регионального общественного фонда «Журналист», считает, что, приняв данный закон, Роскомнадзор

РФ как бы ликвидировал институт общественно-политических изданий, от которого осталось всего несколько федеральных изданий. Согласно этому закону областные, краевые, районные, городские, сельские общественно-политические газеты больше не могут считаться таковыми. В своем материале «Роскомнадзор РФ уничтожил институт общественно-политических изданий» обращает внимание на формулировку «общественно-политическими могут считаться издания, преимущественно освещающие жизнь Российской Федерации, других стран, в том числе проблемы внутренней, внешней или международной политики. Заметьте: не жизнь в Российской Федерации, а жизнь Российской Федерации как страны. Таким образом, периодические печатные издания, публикующие информацию о жизни области, края, района, города или села, уже не являются общественно-политическими. То есть, предполагается, что в нашей стране нет ни общества, ни политики ниже уровня Федерации. Нет ни муниципальной политики, ни политики субъектов Федерации, нет общества в областях, краях, районах или городах! И уж, конечно, отсутствует какое-либо общество в сельских поселениях!». [7]

Таким образом по мнению О. Захарова, Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций лишали тысячи изданий права называться общественно-политическими. И уже есть первые последствия подобного решения.

«Так, по заявлению Управления Роскомнадзора по ПФО мировой суд города Кстово 9 июля 2013 года вынес постановление о назначении штрафа главному редактору газеты «Земляки» за отсутствие на газете знака информационной продукции (16+)». Дело в том, что как следует из постановления суда, «издание освещает преимущественно вопросы и события из жизни г. Кстово и Кстовского района, но не Российской Федерации или других стран, и поэтому не может быть признано СМИ общественно-политического характера» [7].

Таким образом, полноценное исследование общественно-политической прессы как типа периодических изданий еще ждет своего исследователя. Однако сегодня средства массовой информации России тесно связаны с освещением экономической жизни страны. Без преувеличения — эта тема касается всего общества в целом и отдельного человека в частности. Поэтому очень важно, чтобы руководство издания и журналисты четко понимали к кому типу относятся и на какую аудиторию нацелены, ведь в общественно — политических изданиях предназначенных на широкую аудиторию должны преподносить экономическую информацию в доступной и интересной форме. Средства массовой информации, предоставляя информацию о чужом опыте и происходящих событиях, могут способствовать как развитию торговли на уровне овощного лотка, так и улучшению функционирования международных валютных бирж.

Литература:

1. Алексеев, А. Н. Газетный мир постсоветской России: подход к построению типологии // Вестник Московского государственного университета. Серия 10: Журналистика. 1998. №3. с. 14–30
2. Безумова, Л. Г. Основы PR-технологий: Курс лекций./Л. Г. Безумова. — Самара: гуманит. акад., 2009. — [Электронный ресурс]. URL: <http://textb.net/44/22.html>
3. Ворошилов, В. В. Журналистика. Учебник. 3-е издание/Ворошилов В. В. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2001. — 447 с.
4. Грабельников, А. А. Массовая информация в России: от первой газеты до информационного общества/А. А. Грабельников. М.: Изд-во РУДН, 2001. — 384 с.
5. ГОСТ 7.60–2003 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Издания. Основные виды. Термины и определения // standartgost.ru — открытая база ГОСТов. Электронный ресурс]. URL: [http://standartgost.ru/ГОСТ %207.60–2003#texts](http://standartgost.ru/ГОСТ%207.60-2003#texts)
6. Гуревич, С. М. Газета: вчера, сегодня, завтра. Учебное пособие для вузов/С. М. Гуравич. М.: Аспект Пресс, 2004. // Evartist [Электронный ресурс]. URL: <http://evartist.narod.ru/text10/05.htm> (дата обращения 8.10.13)
7. Захаров, О. Роскомнадзор РФ уничтожил институт общественно-политических изданий // КСТОВО. РУ [Электронный ресурс]. URL: <http://kstovo.ru/pages/1001> (дата обращения 8.11.13)
8. Касютин, В. Л. Формы и методы государственного регулирования СМИ (на примере российских региональных изданий): автореф. дис.... канд. фил. наук: 10.01.10. — М., 2011.
9. Корконосенко, С. Г. Основы журналистики/С. Г. Корконосенко: Учебник для вузов. М.: Аспект Пресс, 2001. — 287 с.
10. Корнилов, Е. А. Журналистика на рубеже тысячелетий/Е. А. Корнилов. Ростов-н/Д, 1999. — 222 с.
11. Нагаева, С. К. Политические элементы в структуре гражданского общества // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. — 2011. — №2. с. 325
12. Реснянская, Л. Л. Общероссийские газетные издания // Вестник Московского государственного университета. Серия 10: Журналистика. 2000. №4. с. 3–8
13. Система средств массовой информации России: Учебное пособие для вузов/Под ред. Я. Н. Засурского. М.: Аспект Пресс, 2001. — 259 с.

14. Типология периодической печати/М. Е. Аникин, В. В. Баранов, под ред. М. В. Шкодина, Л. Л. Реснянской. М.: Аспект Пресс. 2007. — 234 с.
15. Федеральный закон Российской Федерации от 29 декабря 2010 г. N 436-ФЗ // Российская газета. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/2010/12/31/deti-inform-dok.html> (дата обращения 10.11.13)
16. Экспертная комиссия Роскомнадзора определила формулировку понятия «издание, специализирующиеся на распространении информации общественно-политического характера» // Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. [Электронный ресурс]. URL: <http://rkn.gov.ru/news/rsoc/news17398.htm> (дата обращения 8.11.2013)

7. ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

Контекстуальный анализ поэмы Паруйра Севака «И я про это» в переводе Евг. Евтушенко

Айрян Заруи Геворковна, кандидат филологических наук, доцент
Российский государственный университет туризма и сервиса (Ереванский филиал, Армения)

Армянская культура, в частности, литература, была для Евг. Евтушенко источником вдохновения, которая переросла в большую, преданную любовь прежде всего к ее народу. Неоднократно в своих выступлениях русский поэт отмечал: «Я, может быть, был бы другим человеком, если бы не мои армянские друзья, их глаза... Когда вы улыбаетесь, глаза ваши остаются грустными... Вы составляете часть моей совести. Мы должны побеждать свои страхи, но бояться осуждающих глаз тех, кто нас любит». [1, с. 4]

Большим идейным и духовным другом Евг. Евтушенко был выдающийся армянский поэт Паруйр Севак, который одним из первых приобщил его к армянской литературе. Их дружба сложилась еще в студенческие годы, когда они учились в Москве, в Литературном институте. Евг. Евтушенко всегда вспоминал П. Севака с чувством теплоты, признавая в его лице особо одаренного поэта. Указывая на величие армянского поэта, Евтушенко отмечал: «Армения встречала меня с теплом, в самые трудные моменты жизни... А Паруйр Севак находил отдушину в Москве, когда ему трудно было на родине. У Паруйра совесть была выше многого, и это стало для меня нравственным уроком». [2, с. 6]

Из поэзии П. Севака Евтушенко перевел незначительное число стихотворений, однако его переводы имели решающее значение в поддержке армянского поэта в тот трудный час, когда его поэзия подвергалась многочисленной критике. Именно в эти годы, проявляя солидарность с Севаком, разделяя его мировоззрение и философский подход к жизни, Евг. Евтушенко перевел на русский язык поэму «И я про это», которая явилась новым словом в армянской поэзии, выходящим за рамки общепринятых устоев. По поводу своего перевода Евтушенко отмечал: «Я переводил П. Севака — его большую поэму о любви к замужней женщине, которая в свое время вызвала ханжеское недовольство армянских бюрократов. Но когда в моем переводе ее опубликовали на русском, да еще и в «Новом мире», они поприутихли. У Севака был неистовый гражданский темперамент... Безкожий человек. Все он чувствовал своими незащищенными нервами». [2, с. 6]

Поэма П. Севака «И я про это» принадлежит раннему творчеству поэта, который уже утверждал свой не-

обыкновенный и своеобразный поэтический почерк, поднявший армянскую литературу на новый, более высокий уровень. Итак, поэма посвящена глубоким и искренним чувствам поэта к замужней женщине, образ которой идеализирован поэтом, мечтающим связать с ней свою судьбу и жизнь. Чувство страстной любви поэта к замужней женщине явилось вызовом поэта к нравственным устоям армянского общества, где вопросы семьи и брака были всегда неприкосновенными.

Композиционно подлинник состоит из четырнадцати небольших частей, перевод же Евтушенко представлен из двенадцати небольших частей. Несколько вольно Евтушенко передал первую часть поэмы, где воссоздана картина собрания, длящаяся целых пять часов, где лирический герой осуждается за свою связь: */С чужой женой?/ Моральные устои./Гражданский долг./Советская семья./Какая грязь!/ Нам быт здоровый нужен!/.*

Переводчик умело воссоздал в первой части угнетенность, подавленное психологическое состояние лирического героя, переживающего нападки людей. Предыдущие части раскрывают раздумья и переживания героя, отражая при этом его внутреннее состояние, готового ради любви терпеть обиды и насмешки людей. В переводе, как и в подлиннике, раздумья лирического героя представлены искренне, он стремится понять и простить свою возлюбленную: *Но как/ты вышла замуж,/ не любя? /Ведь ты его не любишь,/ не любила! /Себя одну/ему ты отдала,/и вот/с тобою мучимся/мы оба./Неопытной девчонкою была?/Но ведь в любви/совсем не нужен опыт./Не раздает нам жизнь/добро и зло/Прости, что я жесток сейчас, родная.../.*

С особым сопереживанием Евтушенко воссоздал и те строки поэмы, в которых поэт стремится простить вынужденное замужество своей возлюбленной: [6, с. 95]

Была бы
в чем-то
схожа ты с любой —
я б о тебе
сейчас не думал с болью.
они — ведут игру в любовь, а ты —
сама играла ты
с любовью!..

Лирический герой поэмы отказывается делить свою возлюбленную с другим, он мечтает увидеть в ее лице свою жену. Эти строки, как и в подлиннике, пронизаны оптимизмом лирического героя, мечтающего иметь от любимой жены детей, таких же замечательных, как их мать: [6, с. 95]

Хочу я дочку.
на тебя похожую,
а ты —
ты мальчика, что на меня похож!
хочу я дочку, —
звонкую и гибкую,
с твоим лицом,
характером,
улыбкою,
как ты, и трезвую,
но и мечтательную,
во всем такую же замечательную!..

Переводчику удалась и концовка поэмы. Лирический герой поэмы, пройдя через множество сплетен и насмешек мещан, все же добился своего счастья, воссоединившись со своей любимой. Концовка перевода звучит аналогично подлиннику и передает выстрадавшего любовью радостное настроение человека, наконец нашедшего свое счастье: [6, с. 95]

Пришла навсегда.
Стоишь,
В глаза мне доверчиво глядя.
Я знаю —
О сыне полна ты забот...
Но пусть для него
Я пока «дядя», —
«сестричкой» он дочь мою назовет...

Сравнивая перевод с подлинником, видно, что он выполнен вольно, благодаря чему переводчик представил переживания лирического героя эмоционально экспрессивнее. Особая разбивка стихотворной строки (так называемая «лесенка») выявляет в переводе ритмико-интонационное строение стиха, помогает выделить в нем нужное слово. В переводе, как и в подлиннике, ощутимо движение ритма, которое сочетается с проникновенными лирическими признаниями поэта. В переводе Евтушенко блестяще показал психологию лирического героя, поставившего свою любовь превыше всего, который ради нее готов идти на любые жертвы и лишения. В переводе с большим мастерством воссозданы философские умозаключения поэта, раскрывающие его сущность и мировоззрение. Например: */Случайных неудач/ любовь не знает/*, или: */Любовь не гость, /охочий до обедов, /чтоб приходить, /когда ее зовут/*. Другой пример: */Любовь игрушка, может быть, подчас, /но не из тех игрушек, /что ломаем, — /из тех игрушек, /что ломают нас/*, или: */Мне в беспокойной жизни моей /не до поступков людских — /до людей!/ Совесть велит мне — /душой не криви./ Не до любовницы мне — /до любви!/* и другие, в которых заложена энергетика се-

ваковского слова. С чувством особой теплоты переводчик передал и те строки подлинника, в которых выражено отношение поэта к детям: */Что тянет? /О, не говор лип и кленов, /не ровная задумчивость газонов, /не девушки, /нет, нет! /Ни те, ни эти, /а дети, /понимаете вы, — /дети!/,* или: */А вы заметили, /среди детей на свете /нет некрасивых — /ведь они же дети.../*.

Выделяя глубину и искренность переживаний героя, Евтушенко использовал такие выразительные средства языка, как сравнения, эпитеты, метафоры, придающие его языку особую эмоциональность и экспрессивность. Переводчик не упустил в своем переводе и нотки иронии, которые ощутимы в размышлениях лирического героя. Например: */Благодарю /я свой пустой карман! /Не многих /он заманит на роман!/*.

В переводе ощущаются также отголоски поэзии В. Маяковского, которые заметны в следующих строках: */Я волком бы выгрыз... мещанство, друзья! /В густой глухоте /кисейного рая /катастрофически /таял бы я, /на все холодильники невзирая./*

Помимо смысла, переводчик блестяще передал настроение героя, его грусть, тревогу, когда речь идет о непонимании и презрении его людьми, и его радостные ощущения и оптимизм, когда речь идет о любимой женщине. Евтушенко тончайшим образом передал суть подлинника, который по всем параметрам переводческого искусства является его аналогом, который оставляет на читателей такое же впечатление, как и подлинник, где мысль, интонация, эмоциональный колорит воссозданы им с большим умением и поэтическим вкусом.

Переводу Евтушенко вполне соответствует высказывание К. Чуковского о переводе, который писал: «Если переводчик талантлив, воля автора не сковывает, а напротив, окрыляет его. Искусство переводчика, как и искусство актера, находится в полной зависимости от материала. Подобно тому, как высшее достижение актерского творчества — не в отклонении от воли драматурга, а в слиянии с ней, в полном подчинении ей, так же и искусство переводчика, в высших своих достижениях, заключается в слиянии с волей автора». [7, с. 4]

Литературовед А.К. Егизарян в книге «Поэт и перевод», характеризуя высший тип вольного перевода, писал: «Это те переводы, которые независимо от оригинала становятся полноправными произведениями данной литературы. Они сопоставляются как равное с равным. И тогда речь должна идти не об искажении переводимого произведения, а о создании по его мотивам нового (неважно, что одно из этих произведений может быть более, а другое — менее значительно, главное, что оба — факты поэзии)» [3, с. 41], что вполне подходит вышерассмотренному переводу Евтушенко, который можно сопоставить с оригиналом, как равное с равным.

Переводы Евтушенко из армянской поэзии явились образцом высших вольных переводов, в которых, помимо

поэтической индивидуальности переводимого поэта, ярко блещет и поэтическая личность самого переводчика.

По поводу переводческого искусства, И. Кашкин отмечал, что переводчик, производя критический отбор и самого произведения для перевода, и художественных средств для его передачи, берет на себя функции первого критика если не своей собственной работы, то материала, над которым он работает. На каждом историческом этапе по — новому и на новом уровне ставился и обсуждался вопрос о трех основных функциях перевода, которые в каждую эпоху сменяли друг друга как три последовательных этапа. Указывая на них, Кашкин писал: «Первая из этих функций — ознакомительная, и ей служит информационно — коммуникативный, или излагающий перевод.

Вторая — копирующая функция и соответственно перевод, чаще всего тщетно старающийся таким методом передать подлинник во всей полноте и глубине, что обычно приводит лишь к имитации или даже пародии чужезычия.

Наконец, третья — это художественно — познавательная функция и творческий, воссоздающий перевод как полноценная замена подлинника. [4, с. 141]

Переводчик проходит по всем этапам работы как читатель, оценщик — рецензент переводной книги. У критика есть своя ответственная роль, и он должен:

1. Вскрыть задачу, поставленную автором подлинника.
2. Определить, как понята и решена та же задача переводчиком.
3. Суметь донести свою оценку до читателя.

По поводу разбора переводческого мастерства, нацеленного на выявление достоинств перевода, И. Кашкин представил это так: «Переводной текст для критика — профессионала — это не арифметическая сумма слагаемых: содержание + форма подлинника, — а некое добавочное и уже как бы алгебраическое действие.

Это либо действие умножения, где множимое — заданный подлинник, множитель — талант и мастерство переводчика, а в алгебраическом произведении — та же книга, но в новом равноценном языковом обличье». [5, с. 9]

Аналогичное суждение высказал также теоретик перевода С. Флорин, который отмечал, что в нашем математическом веке цифры самым бесцеремонным образом вторгаются во все науки и искусства, что также можно отнести и к переводу стихов. Поэзия с самого своего рождения была не только тесно связана, но и подчинена арифметике, в частности, в отношении метра и строфики, то есть числа стоп и стихотворных рядов. В статье «Длина слова и перевод поэзии» Флорин писал: «Так как при переводе поэзии подбор слов подчинен не собственной мысли переводчика, а тексту оригинала, вмещенному в predetermined автором метр, что в свою очередь отражается на числе слов и на числе слогов в отдельных словах (поскольку общая сумма слогов в принципе должна бы оставаться неизменной), это «арифметическое» соображение неминуемо приводит нас к вопросу о сопоставительной длине в разных языках или о «звуковом неравенстве языков»». [8, с. 148]

Итак, многочисленные исследования в области переводческого искусства свидетельствуют то, что успех перевода зависит от степени передачи оригинала. Переводчик должен перевоплощаться в поэта, которого переводит, и вместе с тем он должен оставаться самим собой.

В заключение укажем, что, являясь одним из прогрессивных писателей России, Евг. Евтушенко считал, что в основе подлинного патриотизма — признание достоинств других народов, в частности, их культуры, искусства. Это высказывание подтверждают переводы поэта, в частности, из лирики Паруйра Севака, которая на русском языке зазвучала с новой впечатляющей силой.

Литература:

1. Аргументы и факты. № 10. 8 декабря. 2006.
2. Голос Армении. № 12. 7 декабря. 2006.
3. Егиазарян, А. К. Поэт и перевод. Ереван. 1979. 128 с.
4. Кашкин, И. Текущие дела. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959. 378 с.
5. Кашкин, И. Критики есть, и нет критики. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1964. 390 с.
6. Севак, П. Стихи. Ереван. 1956. 254 с.
7. Чуковский, К. Высокое искусство. Москва. 1988. 355 с.
8. Флорин, С. Длина слова и перевод поэзии. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1990. 390 с.

О художественном тексте как о синергетической системе

Папулова Юлия Константиновна, соискатель

Пермский национальный исследовательский политехнический университет

Данная статья посвящена рассмотрению художественного текста с позиций теории интертекстуальности и теории синергетики. Художественный текст, трактуемый как интертекст, может также рассматриваться как синергетическая система, поскольку он обладает всеми свойствами данной системы и функционирует в соответствии с принципами синергетики. Синергетические принципы организации художественного текста становятся очевидными при переводе текста на другой язык, в ходе которого происходит деконструкция текста и проявляются его интертекстуальные черты, отвечающие принципам синергетики. Данное утверждение проиллюстрировано в статье на примере трагедии У. Шекспира «Гамлет» и его переводов.

Ключевые слова: интертекст, интертекстуальное пространство, синергетическая система, фрактал.

В настоящее время явление интертекстуальности привлекает интерес многих исследователей. Появляются работы, посвященные изучению проявления интертекстуальности в художественном дискурсе исходя из современных положений синергетики. По нашему мнению, не только художественный дискурс в целом, но и художественный текст в частности, трактуемый как интертекст, может рассматриваться как синергетическая система, поскольку он обладает всеми чертами такой системы и функционирует в соответствии с синергетическими принципами.

В частности, одним из основных свойств синергетической системы является ее **сложность**, которая заключается в том, что система состоит из множества взаимодействующих между собой элементов, обладающих потенциалом развития и некоторой степенью непредсказуемости поведения. Именно такой сложной системой перекликающихся между собой смыслов является художественный текст. По словам постструктуралиста Р. Барта, текст — это не линейная цепочка слов, выражающих единственный возможный смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма [11, с. 43]. Автор художественного текста использует для создания своего произведения различные предтексты, которые им вплетаются в общую ткань текста и указывают своим присутствием на дополнительные имплицитные смыслы, вступающие в перекличку с другими смыслами, встречающимися в тексте как имплицитно, так и эксплицитно, в чем проявляется интертекстуальность текста. Теория интертекстуальности стремится, таким образом, к деконструкции, углублению и расширению смыслового контента текста, превращая его в сложную синергетическую систему.

Важно подчеркнуть, что смыслы, заложенные в тексте, актуализируются только в ходе прочтения текста, вступая в диалог с читателем. Текст как бы заново воссоздается с каждым новым прочтением, наделяется новыми смыслами, поэтому можно говорить о постоянной трансформации текста, о его способности к эволюции. По словам основательницы теории интертекстуальности Ю. Кри-

стевой, текст — это бесконечный процесс, динамика, продуктивность [10, с. 51]. **Динамичность** является базовым свойством любой синергетических систем.

При этом, предсказать, насколько и как преобразиться текст в новой интерпретации, невозможно, поскольку текст способен генерировать бесконечное множество смыслов, переплетающихся между собой и образующих новые. Многовариантность путей эволюции и выбор из альтернатив делают текст **нелинейным**, нелинейны и синергетические системы.

Наличие множества интерпретаций художественного текста также означает его **открытость** внешней среде — читателю и шире интертекстуальному и культурному пространству, с которыми текст постоянно взаимодействует, меняя свой смысловой контент в угоду новым общественным веяниям и тем самым сохраняя свою актуальность. «В этом ключе открытость текста понимается как смысловая, структурная, функциональная и стилистическая гибкость текста» [3].

Однако важно заметить, что во всех своих интерпретациях текст остается тождественным себе, сохраняя свое структурное и смысловое ядро и меняя лишь субъективные элементы [12, 110]. Свойство синергетической системы сохранять ядерные признаки и утрачивать периферийные в ходе ее эволюции под воздействием внешней среды называется **симметричностью/асимметричностью**.

В художественном тексте каждое слово приобретает особую ценность и значимость, становясь словом-символом, несущим дополнительные смыслы, актуализирующиеся в определенном контексте. Соединяясь в текст, слова-символы рожают общий смысл произведения, который нельзя свести к множеству смыслов, заложенных в элементах текста в отдельности. Здесь речь идет о таком свойстве синергетических систем, как **эмерджентность**.

При восприятии текста на сознание читателя проецируется смысл текста, который по мере углубления в текст трансформируется, уточняется, подтверждается. В терминологии Х.-Г. Гадамера, читатель во время восприятия текста осуществляет многократное «набрасывание»

смысла [5, с. 225]. Текст, таким образом, в процессе его восприятия теряет свою стабильность, точнее он постоянно «мерцает», то теряя, то вновь обретая ее. Эти «хаотические колебания, усиливаясь, могут так влиять на систему, что она приближается к переломному моменту в выборе дальнейшего пути понимания произведения, насыщенного множеством смыслов» [6, с. 85]. В терминологии синергетики речь идет о моменте бифуркации, когда читатель склоняется в сторону того или иного аттрактора. К концу прочтения текста читатель утверждает в своем понимании текста, и вся текстовая система самоорганизуется, подчиняясь выбранному читателем варианту интерпретации произведения. Новое прочтение вновь выводит текст из равновесия, и текст начинает заново самоорганизовываться, генерируя новые смыслы и тем самым эволюционируя, причем возможных путей эволюции неограниченное множество. **Нерановесность (неустойчивость)** текста, как и любой синергетической системы рассматривается, таким образом, как необходимое условие для перехода системы к новому порядку.

Наконец, текст обладает свойством **фрактальности**. Фрактал — это такая часть целого, которая структурно подобна каждой другой части и всему целому. Фрактал — это «зародыш», алгоритм развития, носитель информации о всех возможных путях развития системы [1]. Текст фрактален в силу того, что «смысл составляющих его слов может включать в себя смысл всего текста, обобщать или заключать в себе схему будущего развития сюжета» [7, с. 89]. При этом каждый актуализированный фрактал, каждое интерпретированное определенным образом слово производит с собой виртуальный фрактал, т.е. задает вариант интерпретации последующих слов в тексте и тем самым детерминирует процесс его восприятия. Таким образом, актуализация виртуального фрактала в ходе развития системы упорядочивает хаос, делает систему равновесной [9, с. 132].

В то же время, и сам текст представляет собой «не конечный фрагмент, а самоподобный бесконечный ряд вложенных друг в друга смыслов-прочтений, актуализирующих процесс самоорганизации художественного произведения» [7, с. 89]. Другими словами, каждое новое прочтение текста, нашедшее свое выражение в культуре, также представляет собой фрактал по отношению к тексту-источнику как интертексту, вобравшему в себя все предшествующие варианты его трактовок. Поэтому новая трактовка текста может быть обусловлена, с одной стороны, его предшествующими вариантами прочтения, с другой стороны, может сама задавать последующие варианты его интерпретации.

Однако текст вступает в диалог не только с производными от него текстами, но также с другими текстами, выступая либо в роли интертекстуального включения (интекста), либо в роли принимающего текста. В ходе взаимодействия текстов происходит пересечение заложенных в них смыслов и рождение новых. Таким образом, «любой текст обретает свою смысловую пол-

ноту не только благодаря своей референциальности, но и в силу своей взаимной соотнесенности с другими текстами» [5, с. 441]. Один текст участвует в создании общего смысла другого, другой — в создании общего смысла третьего и т.д. Из взаимодействующих текстов образуется интертекстуальное пространство. Оно строится по фрактальному принципу, т.к. состоит из взаимодействующих между собой самоподобных текстов-фракталов, содержащих информацию об интертекстуальном пространстве как о фрактальной системе в целом и являющихся движущей силой его развития. Появившийся текст-фрактал создает место для еще не возникшего виртуального текста-фрактала, тем самым заполняя, развивая и упорядочивая интертекстуальное пространство, которое вынуждено переструктурироваться в ответ на вновь созданный элемент. При этом, текст-фрактал обладает определенной степенью свободы развития.

Синергетические принципы организации художественного текста становятся очевидными при переводе текста на другой язык, в ходе которого происходит деконструкция текста и проявляются его интертекстуальные черты, отвечающие принципам синергетики. В частности, Н. М. Нестерова описывает процесс перевода следующим образом: «переводчик испытывает на себе «силы притяжения» со стороны так называемых аттракторов — возможных вариантов толкований исходного слова и выбора соответствий в языке перевода. Момент выбора между аттракторами — бифуркация — характеризуется обострением неустойчивости системы. Неустойчивость вызвана тем, что в этот момент происходит выявление одного из конечных состояний системы, к которому она склоняется в итоге. В переводе этому соответствует выявление одного (как наиболее точного или по каким-то причинам более предпочтительного) из увиденных переводчиком вариантов межъязыковых соответствий. При приближении к точке бифуркации возрастает роль стихийных возмущений в системе — флуктуации. Возрастает фактор случайности. Находясь в данной точке, переводчик балансирует на острие неустойчивости, анализируя каждый аттрактор. Очень часто именно флуктуация оказывается определяющей в окончательном выборе аттрактора, в случае перевода — это принятие переводческого решения, когда после мучительной балансировки вдруг случается «озарение» (смысловый скачок), и переводчик попадает в какую-то конкретную воронку, лунку, конус притяжения. Наступает некоторый период стабильности и определенности. Система самоорганизуется, так как начинает действовать принцип смыслового и вербального подчинения в соответствии с принятым решением. Но эта определенность длится недолго — до следующей точки бифуркации. Однако постепенно заданность процесса перевода увеличивается, так как уже сама система — созданное переводчиком вербальное и смысловое поле — ограничивает выбор, уменьшает количество возможных бифуркаций и аттракторов. Другими словами, предстоящее состояние системы — рождающийся текст пере-

вода — все больше и больше детерминирует процесс» [5, с. 450].

Итак, художественный текст, понимаемые как интертекст, является сложной, динамической, нелинейной, открытой, неравновесной, фрактальной синергетической системой. Синергетические свойства текста становятся очевидны в ходе процесса перевода, который отражает процесс самоорганизации текста как синергетической системы.

Для примера обратимся ко всем известной трагедии У. Шекспира «Гамлет». «Гамлет» считается одной из величайших трагедий мировой драматургии, исследованию заложенных в ней философско-литературных смыслов посвящено множество научных работ, существует немало переводов и интерпретаций трагедии, к ней неоднократно обращались и продолжают обращаться писатели, поэты, художники, режиссеры и кинорежиссеры. Безусловно, пьеса оставила большой след в русской культуре. Так, в предисловии к книге «Гамлет. Избранные переводы» А. Н. Горбунов пишет: «Пожалуй, ни одна другая пьеса Шекспира не сыграла в истории русской культуры столь важной роли, как «Гамлет». Переводчики охотнее всего переводили на русский язык трагедию о датском принце, о ней много чаще, чем о других шекспировских драмах, высказывались русские писатели, критики и театральные деятели, ее гораздо больше ставили на сцене. В истории нашей культуры бывали периоды, когда «Гамлет» выходил на передний план, привлекая внимание самого широкого круга читателей и театральных зрителей, искавших в трагедии ответы на вопросы, которые ставила их эпоха. Бывали и периоды, когда пьеса Шекспира отступала в тень» [14, с. 7]. Критики отмечают творческое воздействие Шекспира на Пушкина, например, у Пушкина есть целый ряд реминисценций из «Гамлета» в «Борисе Годунове». Черты «русского Гамлета» угадываются во многих литературных героях, в Онегине, Печорине,

Бельтове, позднее они появились у героев Тургенева, проникли в прозу Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, А. Блока, Б. Пастернака [14, с. 7–26].

В России «Гамлетом» заинтересовались еще в XVIII в., однако первый полный перевод с английского вышел в свет лишь в 1828 году. На сегодняшний день насчитывается уже до сорока переводов трагедии. Между тем, русская литература давно располагает двумя авторитетными, классическими переводами пьесы, выполненными М. Лозинским и Б. Пастернаком. И тем не менее, «Гамлета» продолжают переводить. По мнению С. Степанова, интерес переводчиков к трагедии обусловлен недостаточной изученностью текста оригинала (а точнее некоего сводного текста, полученного из слияния трех существующих текстов трагедии): «Наличие темных мест в этой пьесе и поныне катастрофически велико, и столь же катастрофически темен ее общий смысл» [13, с. 5]. И чем дальше шекспироведы углубляются в текст оригинала, тем больше новых переводов на него возникает. По словам Ж. Дерриды, в своих переводах текст «дозревает», «растет», «пополняется», «увеличивается», обрстая новыми смыслами и интертекстуальными связями [2, с. 48].

Проиллюстрируем данное утверждение несколькими примерами из наиболее известных переводов «Гамлета» на русский язык, начиная с самых ранних переводов Н. Полевого (1837) и А. Кронеберга (1844), выполненных в советскую эпоху переводов М. Лозинского (1933) и Б. Пастернака (1940), современного перевода С. Степанова (2008). Отметим при этом, что перевод С. Степанова привлек наше внимание еще и потому, что он снабжен комментарием, в котором переводчик объясняет «темные места» трагедии и сравнивает свои варианты их перевода с вариантами перевода М. Лозинского и Б. Пастернака. Итак, рассмотрим несколько отрывков из пьесы и их переводы.

Текст оригинала: *The body is with the king, but the king is not with the body. The king is a thing... Of nothing...* [15, с. 158]

Перевод Н. Полевого

Тело бывает королем, но король не должен быть телом. Король есть нечто! Или ничто [14, с. 187].

Перевод А. Кронеберга

Труп у короля. Однако же короля нет при трупе. Король есть нечто... Или ничто [14, с. 292].

Перевод М. Лозинского

Тело у короля, но король без тела. Король есть вещь... Невещественная [14, с. 407]

Перевод Б. Пастернака

Тело во владении короля, но король не во владении телом. Да и какую роль играет тут король? Не более чем ноль [14, с. 522].

Перевод С. Степанова

Труп рядом с королем, да вот король не рядом. Король — он тварь... Ничтожная! [13, с. 144]

Как видим, в отличие от А. Кронеберга и С. Степанова, стремившихся к точности перевода, Н. Полевой и Б. Пастернак интерпретировали первую фразу по-своему. Однако С. Степанов не согласен с их трактовками текста: «здесь нет речи о «теле» (о плоти) живого короля. «Первой половиной фразы Гамлет прав-

диво отвечает на поставленный вопрос (где труп?) (мол, неподалеку от покоев короля), а второй половиной сожалеет о том, что труп короля не лежит рядом с трупом Полония (the body)» [13, с. 285]. Что же касается фразы *The king is a thing... of nothing*, Н. Полевой и А. Кронеберг попытались перевести ее близко к тексту,

в то время как Б. Пастернак и С. Степанов творчески переосмыслили фразу и, как нам кажется, более точно

выразили ее смысл. Не совсем ясна трактовка всего отрывка М. Лозинским.

Текст оригинала: *hide fox, and all after* [15, с. 158]

**Перевод Н. Поле-
вого**
*Вперед лисицы,
а собака за ними!*
[14, с. 187]

**Перевод А. Кроне-
берга**
Пойдем к нему
[14, с. 292].

**Перевод М. Ло-
зинского**
*Беги, лиса, и все
за ней* [14, с. 407].

**Перевод Б. Пастер-
нака**
*Гуси, гуси, домой,
волк за горой!*
[14, с. 502]

Перевод С. Степанова
*Лис, прячься!
Кто не спрятался,
я не виноват!*
[13, с. 144]

«Предполагается, что эти слова из детской игры, аналогичной игре в прятки, когда изображавший лису прятался, а остальные искали его. Комментаторы полагают, что речь идет о поисках трупа. Однако, по мнению С. Степанова, «лис» здесь Клавдий. «И похоже, прототип ко-

роля — рыжеволос (как лис). Совершенно незачем командовать трупу Полония, чтобы тот прятался получше, ведь он спрятан Гамлетом (и надежно!), Гамлет идет к королю и намерен «найти» его, как бы тот ни «прятался», как бы ни скрывал свое преступление» [13, с. 286].

Текст оригинала: *I lack advancement* [15, с. 128].

**Перевод Н. Поле-
вого**
*Видите: меня
не пускают
вперед* [14, с. 175].

**Перевод А. Кроне-
берга**
*Мне нельзя возвы-
ситься*
[14, с. 278].

**Перевод М. Лозин-
ского**
*У меня нет ни-
какой будущ-
ности*
[14, с. 393].

**Перевод Б. Пастер-
нака**
*Я нуждаюсь в слу-
жебном повышении*
[14, с. 511]

Перевод С. Степанова
Пока что я не преуспел.
[13, с. 121]

Здесь присутствует игра слов, как отмечает С. Степанов: *advancement* — «преуспеяние» в замыслах Гамлета и «продвижение по службе» [13, с. 272]. Б. Па-

стернак выбирает второе значение, в то время как другие переводчики передают общее значение фразы, не конкретизируя ее.

Текст оригинала: *Could beauty, my lord, have better commerce with your honesty?* [15, с. 105]

**Перевод Н. Поле-
вого**
*Но кто может
быть лучше то-
варищем красоте,
если не добродетель*
[14, с. 166].

**Перевод А. Кроне-
берга**
*Можно ли кра-
соте сыскать со-
беседницу лучше
добродетели?*
[14, с. 268]

**Перевод М. Лозин-
ского**
*Разве у красоты,
мой принц, может
быть лучшее об-
щество, чем до-
бродетель?*
[14, с. 383]

**Перевод Б. Пастер-
нака**
*Разве для красоты
не лучшая спутница
порядочность?*
[14, с. 503]

Перевод С. Степанова
*Неужели красоте, ми-
лорд, лучше войти
в сношение с вашей че-
стью?*
[13, с. 99]

Здесь снова наблюдается обширная игра слов — *honesty* («честь», «честность», «порядочность»). «Однако ключевым является *with your honesty* по отношению к Гамлету — «с вашей честью». Оно может быть понято не только буквально, но и как титул Гамлета — «ваша честь» (как «ваше высочество», «ваша милость»). Слово *commerce* имеет значения «торговля»,

«сношение», «общение». Впрочем, текст может быть понят и вполне невинно, так сказать для ушей Клавдия и Полония» [13, с. 256]. Плохо проходимая в советские времена тема флирта между Гамлетом и Офелией развивается в тексте в дальнейшем. Как видим, переводчики за исключением С. Степанова не передают заложенную автором игру слов.

Текст оригинала: *What, frighted with false fire* [15, с. 125].

**Перевод Н. Поле-
вого**
*Что он? Испугался
чего-нибудь?*
[14, с. 173]

**Перевод А. Кроне-
берга**
*Как испуган
ложною тре-
вогой!*
[14, с. 277]

**Перевод М. Лозин-
ского**
*Что? Испугался
холостого вы-
стрела!*
[14, с. 392]

**Перевод Б. Пастер-
нака**
*Испугался хло-
пушки?* [14, с. 508]

Перевод С. Степанова
*На воре и шапка
горит!* [13, с. 117]

Речь идет не о холостом выстреле, смысл сказанного именно в том, что виновный выдал себя [13, с. 269].

Текст оригинала: *then I'll look up, My fault is past* [15, с. 135]

Перевод Н. Поле- вого <i>Осмелимся — под- нимем взоры к небу — грех свершен!</i> [14, с. 177]	Перевод А. Кроне- берга <i>Взгляну горé: Мой грех свершен</i> [14, с. 281].	Перевод М. Лозин- ского <i>Вот я подъямлю взор, — Вина от- пущена</i> [14, с. 396].	Перевод Б. Пастер- нака <i>Отчаиваться рано. Выше взор! Я пал, чтоб встать</i> [14, с. 514].	Перевод С. Степанова <i>Вот помолюсь — И нет греха!</i> [13, с. 127]
--	--	--	---	--

В переводах Н. Полевого, А. Кронеберга и С. Степанова слово *fault* («вина», «ошибка», «грех») переводится как «грех» исходя из того контекста, в котором оно употреблено: в своем монологе Клавдий выражает желание покаяться перед Богом в убийстве брата и помолиться в надежде, что его грех будет отпущен. Однако советские переводчики М. Лозинский и Б. Пастернак переводят это слово иначе, избегая коннотации религиозного плана, хотя в переводе М. Лозинского намек на молитву все же присутствует. Совершенно по-другому интерпретирует отрывок Б. Пастернак. В его переводе слова Клавдия звучат довольно оптимистично, о покаянии речи не идет. По-разному переводится и глагол *pass* («происходить», «исчезать»). Н. Полевой и А. Кронеберг выбирают значение глагола «происходить», «совершаться» и трактуют фразу *My fault is past* как признание Клавдия в грехе и осознание им необратимости содеянного. М. Лозинский и С. Степанов переводят *past* как «исчезнувший», т. е. «отпущенный грех» и интерпретируют данную строку как надежду на прощение.

Как видим, переводы трагедии, выполненные Н. Полевым, А. Кронебергом, М. Лозинским, Б. Пастернаком и С. Степановым, местами значительно отличаются друг от друга. На примере их текстов мы можем проследить за «развитием» смыслового контента трагедии от оригинала к переводу, от одной переводческой интерпретации к другой, причем невозможно предсказать, какой окажется новая переводческая трактовка трагедии, что подтверждает динамичность, нелинейность, а также сложность текста оригинала, способного продуцировать множество смыслов, сохраняя свою востребованность и актуальность.

Как уже отмечалось, наблюдается связь текста перевода с той эпохой, в которую он был выполнен. В частности, С. Степанов замечает, что советские переводчики «Гамлета» нейтрализуют или опускают некоторые фрагменты текста, которые, вероятнее всего, не прошли бы просоветскую цензуру, поскольку в них явно прослеживается религиозная, политическая или идеологическая подоплека. Это говорит об открытости текста, в котором в зависимости от эпохи актуализируются различные наборы дифференцированных признаков, остальные игнорируются или отходят на второй план, что связано с «преобладанием в культуре определенных лингвокультурных концептов и стереотипов, а также с внелингвистической ситуацией в тот или иной исторический пе-

риод» [8, с. 162–163]. Еще одним подтверждением связи между «Гамлетом» и внелингвистической ситуацией, складывающейся в определенный исторический период, является, например, тот факт, что во время царствования Екатерины II, взойшедшей на престол после убийства Петра III, «Гамлет» вообще исчез из репертуара театров, поскольку Петр III ассоциировался с убитым королем, Екатерина — с Гертрудой, Клавдий — с Григорием Орловым, Павел I — с Гамлетом. Не повезло «Гамлету» и во время правления Александра I, т. к. возникла новая цепь ассоциаций в связи с тайным убийством Павла I [14, с. 8].

Возвращаясь к представленным выше примерам, отметим, что их сравнение позволяет показать, как изменение слова или словосочетания в переводе меняет смысл всей фразы, что отражается на характеристиках героев и на общем смысле текста, а точнее его перевода. Напомним, это связано с тем, что любое слово в художественном тексте является многозначным, в том или ином контексте оно способно приобретать различные смыслы, которые затем самоорганизуются в общий смысл произведения, что позволяет слову выступать в качестве фрактала и делает текст фрактальной системой. Примером могут служить диалоги Офелии и Гамлета, в которых, по словам С. Степанова, герои явно флиртуют друг с другом, и судя по речам Офелии, она далеко не глупа и весьма остроумна. В этом ключе С. Степанов и переводит данные фрагменты текста, отмечая при этом, что прототипом Гамлета является автор пьесы, коим переводчик считает графа Р. Мэннерса, а прототипом Офелии — его жена Елизавета Сидни [14, с. 217].

С другой стороны, как было показано выше, каждый текст перевода сам является фракталом по отношению к тексту оригинала как интертексту, представляя собой его очередную интерпретацию, смысл которой содержит в себе общий смысл произведения и в то же время углубляет его. Текст также является фракталом и по отношению к интертекстуальному пространству в целом, в котором он функционирует либо как принимающий текст, содержащий прецедентные интексты, либо как интертекстуальное включение, обнаруживаемое в другом тексте.

Так, «Гамлет» содержит произведения, которые послужили источниками для пьесы: «История датчан» Саксона Грамматика (1514) и «Испанская трагедия» Томаса Кида (1585). Далее, в текст также вплетено немало цитат из Библии, аллюзий на героев мифов Древней Греции,

упоминаний исторических личностей. Например, в беседе с Полонием Гамлет цитирует строки из Ветхого Завета о Иеффее, судьбе Израиля, который пожертвовал Богу свою единственную дочь [14, 247]. В другом диалоге с Полонием Гамлет упоминает об убийстве Юлия Цезаря. Розенкранца Гамлет сравнивает с губкой, намекая на «Жизнеописание двенадцати цезарей» римского историка Светония, писавшего, что император Веспасиан использовал жадных чиновников как губки — продвигал их по службе, позволял обогатиться, а потом суд конфисковал в пользу императора все нажитое ими имущество [13, с. 285].

Кроме того, как отмечалось, сам «Гамлет» часто выступает в роли интекста. Это связано с тем, что пьеса уже давно и прочно вошла в число «сильных» прецедентных текстов, получивших статус постоянно востребуемых и значимых как в русской, так и в мировой культуре, что подтверждается множеством статей и произведений, посвященных трагедии или являющихся ее творческой интерпретацией. Среди них статья «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» В. Г. Белинского (1838), «Гамлет и Дон Кихот» (1860) и рассказ «Гамлет Щигровского уезда» (1849) И. С. Тургенева, «Трагедия о «Гамлете», принце Датском, Уильям Шекспир» Л. С. Выготского (1916), «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда (1966), «Гамлет-машина» (1977) Х. Мюллера, «Убийство Гонзаго» Н. Иорданова, «Войти в образ» Г. Л. Олди (1991), «Гертруда и Клавдий» (2000) Дж. Апдайка, пьеса «Офелия, Гертруда, Дания и другие»

Т. Ахтман (2000), «Гамлет. Версия. Трагедия в двух актах» (2002) Б. Акунина, «Гамлет. ru» В. П. Коркия и пр. [4, с. 684].

Множество интерпретаций и переводов «Гамлета», которые возникают в результате дестабилизации и дальнейшей самоорганизации текста трагедии в ходе его восприятия, также указывает на еще одно синергетическое свойство текста — неравновесность. О неравновесности текста свидетельствуют и отражающие ход переводческой мысли комментарии, которыми снабжены некоторые переводы трагедии. В них мы видим, как переводчик анализирует возможные варианты толкований исходного слова и его межъязыковых соответствий, прежде чем принять переводческое решение, как он постепенно создает вербальное и смысловое поле, ограничивающее и подчиняющее выбор вариантов интерпретации последующих слов уже принятому решению, детерминируя таким образом переводческий процесс.

Итак, на примере трагедии У. Шекспира «Гамлет» и множества его переводов и интерпретаций мы показали, что художественный текст может с полным основанием трактоваться как синергетическая система, т. е. сложноорганизованная система, состоящая из большого количества взаимодействующих между собой элементов, обладающих определенной степенью свободы развития и непредсказуемости. Для такой текстовой системы характерны свойства динамичности, нелинейности, открытости и неравновесности, служащей источником самоорганизации системы в условиях хаоса и ее дальнейшего развития.

Литература:

1. Войцехович, В. Э. Человек как аттрактор биоэволюции (антропо-синергетический взгляд на развитие жизни: Электронная библиотека [Электронный ресурс]/В. Э. Войцехович. — Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/Ph_sc8_9.html
2. Деррида, Ж. Вокруг вавилонских башен/Жак Деррида; пер. с франц. и комментарии В. Е. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2002. 111 с.
3. Карташевич, И. С. Статус первичного (оригинального) текста в механизме межтекстовой деривации [Электронный ресурс]/И. С. Карташевич. — Режим доступа: <http://www.uni-altai.ru/phyl/6060-aspirantskij-seminar.html>
4. Нестерова, Н. М. Интертекстуальное пространство «Гамлет»: аффирмативные и контрверзные тексты// Русский язык и культура в зеркале перевода: материалы междунар. науч.-практ. конф. 25–30 апреля 2014. Электронное издание. М.: Издательство Московского университета, 2014. — с. 680–687
5. Нестерова, Н. М. Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм: дис... д-ра филол. наук: 10.02.19/Нестерова Н. М. Пермь, 2005. 576 с.
6. Олизько, Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: На материале произведений Дж. Барта: дис... канд. филол. наук: 10.02.19/Олизько Н. С. Челябинск, 2002, 194 с.
7. Олизько, Н. С. Синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма// Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. — 2009. — № 10 (148). — с. 84–87
8. Опарина, Е. О. Прецедентный текст и его роль в культурно-языковом социуме// Социоллингвистика вчера и сегодня: сб. науч. тр./отв. ред. И. Н. Трошина. — М.: ИНИОН РАН, 2008. — с. 165–175
9. Плотникова, С. Н. Фрактальность дискурса как новое лингвистическое понятие// Вестник ИГЛУ. Сер. Филология. — 2011. — № 3. — с. 126–134
10. Пье-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/Натали Пье-Гро; пер. с фр. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

11. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. — 3-е изд., изд., и доп./И. С. Скоропанова. М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.
12. Швейцер, А. Д. Теория перевода. Статус. Проблемы. Аспекты/А. Д. Швейцер. М.: Либроком, 2009. 216 с.
13. Шекспир, У. Гамлет, принц Датский; Сонеты/Уильям Шекспир; пер. с англ., коммент. С. Степанова. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. 735 с.
14. Шекспир, У. Гамлет. Избранные переводы. Сборник/Уильям Шекспир; сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985. 640 с.
15. Шекспир, У. Собрание сочинений на рус. и англ. яз./Уильям Шекспир: Директ-Медиа, 2003. 242 с.

Библеизмы, их функционирование в романе Грейс Макклин «The Land of Decoration»

Яцюк Ярына Мирославовна, преподаватель
Львовская национальная академия искусств (Украина)

Статья посвящена анализу функционирования библеизмов в романе Г. Макклин «The Land of Decoration». В ней рассмотрено употребление оригинальных библейских цитат, фразеологизмов и отдельных лексем в интерпретации персонажей. Как правило, библеизмы функционируют в их прямом словарном значении с целью дидактики, поучения и популяризации библейских доктрин.

Ключевые слова: Бог, Библия, Армагеддон, библеизмы, фразеологизмы, притча, доктрины.

Для адекватного понимания значения термина «библеизмы» кратко осветим историю его появления и той непреходящей роли, которую источник его возникновения сыграл в духовной и нравственной эволюции человечества. Слово «Библия» греческого происхождения и означает «Книги». Она объединяет много книг религиозного содержания, написанных разными авторами в течение более чем тысячи лет — от XII ст. до н. э. и до II ст. н. э.. В Библии собрана народная мудрость, сформулированы моральные основы человеческого бытия, отражены его насущные проблемы, поиск истины, философские размышления о смысле жизни, о вечности и смерти. Библия состоит из двух частей: Старого Завета, в нем представлены памяти древнееврейской культуры, в него входят Псалтырь, Экклезиаст, книги притч и другие тексты; и Нового Завета, в который входят четыре Евангелия, послания апостолов, Апокалипсис, или откровения Иоана Богослова.

Обозначим только некоторые ключевые библейские понятия, составляющие понятийные категории в нашем исследовании. Книга Экклезиаста создана в III—II ст. до н. э. и в переводе с древнееврейского на греческий означает «книга проповедника». В ней нет сюжета, а только размышления автора, который стремится познать природу человека, его внутренний мир, найти истину бытия. Это своего рода жанр рассуждений мудреца о самом себе, о своем жизненном опыте, предостережениях, отсюда дидактический, поучительный, афористичный тон проповеди с её особенностями синтаксической структуры, последовательно отражающей этапы человеческого бытия, постоянного стремления

к познанию истины. Но это оказывается непостижимым, потому что истина — Бог, а Бог недостижим. Первая великая проповедь Христа (греч. слово «Мессия») называется Нагорной и обозначила восприятие человеческого бытия с именем Христа, его учением, понятиями совести, чести как категорий морали. Проповедь Христа на Горе приобретает символический характер: Гора — это и благодетель души, высота помыслов, но это и символ человеческих страданий за веру, за правду и осознание собственных грехов. В раннехристианский период проповеди были устными и их называли посланиями. Талант проповедника высоко ценился, наука проповедовать (гомилетика) укреплялась церковной риторикой. Первыми проповедниками были апостолы, которые распространяли христианство, переходя из общины в общину. В христианских проповедях разум, сердце и слово воспринимались как триединое начало бытия. Первые слушатели проповедей желали знать Христово слово. Об этом говорится в Евангелии от Иоанна: «Вначале было слово. И слово было у Бога. И Бог был Слово».. В книге Деяний святых апостолов и в Послании Павла к коринфянам описывается истинный чудесный дар — дар языка в день сошествия на апостолов Святого Духа на 50й день Воскресения Христа. Получив этот дар, апостолы могли проповедовать Слово Божье среди людей на их родном языке. Послания апостолов вошли в Новый Завет, а с III ст. н. э. начинают записываться, их тексты объединяются в книги, что дает возможность оценить их стилистику, образность, риторичность, умение воздействовать на слушателей. Талантом живого слова обладал Иоанн Богослов (329—390 гг. н. э.), названный в народе Златоу-

стом. Он был одним из образованнейших людей своего времени: богословом, писателем. Кроме божественной литургии, названной именем Иоана Златоуста, ему принадлежат очень популярные в христианстве восточных славян, начиная с XII ст., сборники «Златострой», в которые входят Слова и Поучения по разным проблемам человеческого бытия, сохранившие свою актуальность и в настоящее время не только в плане их морально-этического содержания, но и с точки зрения размышлений и рекомендаций мудрого проповедника. Особенности языка и стиля проповедей своей риторикой, афористичностью, лаконизмом, структурой текстов в целом отразились на творчестве публицистов, писателей-полемистов. Таким образом, библейская гомиолетика обогатила стилистическую систему литературного языка последующих эпох. Библейные книги также оказали огромное влияние на шедевры мировой литературы и искусства, вошли в языковую культуру многих народов. Книги Библии изучались, переводились, библейские сюжеты и образы интерпретировались, использовались применительно к национальной культуре, и со времени своего возникновения Библия пребывает в центре мировой культуры.

В развитии художественной литературы постоянно отмечались тенденции к возникновению новых жанров и их модификаций. Особенно это свойственно роману. Подвижность структуры, многообразие форм и прагматики содержания стали той основой, которая обусловила появление на уже устоявшихся романских жанрах, как-то сентиментальный, реалистический, фантастический, приключенческий и др., романов-мифов, романов-фэнтези и романов-притч.

Для нашего анализа функционирование библеизмов в романе Грейс Маккллин «The Land of Decoration» особое значение приобретают специфические характеристики притчи как жанра и типа текста, её эволюции и причины популярности в XX ст.. Притча — фольклорный жанр, существовавший длительный период в устной форме, отражая многие черты сказа, которые с возникновением письменности закреплялись в новой письменной форме. Однако устная форма притчи служила своеобразным эталоном, т. к. новые тексты повторяли отдельные признаки стилистики старых, тем самым канонизируя их. Такими, дошедшими до современности образцами фольклорных текстов, являются притчи Библии. Благодаря популяризации христианства Библия была переведена на различные языки и становится самой популярной книгой в мире. Этот факт обусловил проникновение многих библейных слов и выражений как в разговорный, так и литературный язык, в тексты различных функциональных стилей, особенно в публицистический и стиль художественной литературы.

Древнейший жанр притчи остается востребованным художниками слова и в наши дни. Об этом убедительно свидетельствует работа «Притча в литературно-критическом и философском сознании XX–XXI веков» (авторы Э. А. Бальбуров, М. А. Бологова), выполненная в рамках

программы Президиума РАН. В ней дан анализ многочисленных статей, рецензий, предисловий к российским и зарубежным исследованиям, посвященных жанру притчи. Рассмотрены разные точки зрения многих известных писателей, ученых, критиков, мнения которых как совпадают, так и разнятся. Однако все авторы сходятся в определении базовых жанровых признаков притчи, которые реализуются в разные периоды в национальных литературах и модификациях жанра и входят в понятия притчевости [2, с. 45]. Это дидактизм и морализаторство, аллегоризм, лапидарность и метафоричность текста, частое использование библейной лексики в её прямом и переносном значении.

В нашей статье мы разделяем эту точку зрения, что будет проиллюстрировано на примерах, исходя из конкретной эпохи, авторской индивидуальности и адаптации канонической жанровой парадигмы в современном творческом процессе. Это означает, что количество жанровых признаков может увеличиваться или уменьшаться, создавая новые варианты, при этом сохраняя ядро притчи, узнаваемые во всех модификациях жанра.

В англоязычной литературе многие художественные произведения, которые выявляют притчевый характер их языковой стилистики. Например, каноническими считаются притчи Б. Франклина (1706–1790); Н. Готорна (1804–1864); Э. По (1809–1849); которые иногда представляли свои индивидуально-авторские тексты в форме библейных, исходя из реалий того времени. Все остальные, которые частично реализуют признаки канона, были отнесены к притчевым, т. е. неканоническим. Таким образом, к притчевым были зачислены: роман Г. Мелвилла «Moby Dick» (1851); повесть Д. Стейнбека «The Pearl» (1947); повесть У. Фолкнера «The Bear» (1942); роман К. Воннегута «Cat's Cradle» (1963) и «Slaughterhouse-five» (1969); повесть-притча Е. Хемингуэя «The Man and The Sea» (1951) или прямое название жанра: роман-притча В. Голдинга «Lord of The Flies» (1954); роман-притча Р. Брэбери «Fahrenheit 451» (1959); повесть-притча Р. Баха «Jonathan Livingston Seagull» (1970) и др..

Возникает вопрос, существует ли в современной англоязычной художественной литературе произведение, которое может быть отнесено к притчевым. Мы постараемся выяснить это в нашем исследовании.

В 2012 году была опубликована книга молодой, ранее не известной британской писательницы Grace McCleen «The Land of Decoration». Роман принес автору мировую славу, критики называли его наиболее значимым явлением в современной английской литературе. Г. Маккллин в списке самых перспективных молодых писателей-романистов, будущих классиков, роман в течение года был переведен на 20 языков. Мы полагаем, что исследования творчества самых современных писателей не так часты в нашей филологии, поэтому выбор этого произведения закономерен.

Грейс Макклин провела свое детство среди христиан-фундаменталистов¹ в уэльском промышленном городке, так что роман можно назвать в какой-то мере автобиографическим: она знала, о чем писала. Это рассказ десятилетней девочки Джудит о себе, своей семье, школе и обо всем, что произошло с ней и её отцом. Мать девочки умерла после её рождения, и воспитанием Джудит занимается отец, глубоко верующий сектант, который вместе со своими побратимами ходит по домам и проповедует Святое письмо, ожидая конец света (Армагеддон) из-за грехов человеческих. В школе над девочкой издеваются, угрожают физической расправой, потому что она не такая как все: её успехи в учебе, вера, речь, суждения вызывают у одноклассников неприязнь, они оскорбляют Джудит, обзывают непристойными словами, угрожают, и ей не у кого искать защиты.

Показательно, что роман начинается аллюзией на выражение из Книги Бытия «In the Beginning there was the Word and the Word was with God ...», а в книге читаем: «In the beginning there was an empty room, a little bit of space, a little bit of light, a little bit of time...». Автор сразу привлекает внимание читателя тем, что девочка создает свою комнату и называет её «The Promised Land» (Земля Обетованная), наподобие Божьего замысла: «I'm going to make fields», and I made them from the table mats, carpet, brown corduroy and felt. Then I made rivers from crepe paper, ... mountains from papier-mache and bark ... I made houses from matchbox and a bird's nest ... «We need people ... and then modelled faces and hands, lips, teeth and tongues ...» [13, с. 3]. Комната — это мир девочки, её единственное утешение, прибежище от невзгод и обид.

В большинстве рецензий высокую оценку произведение получило из-за его содержания, идеи, стиля и образа самой героини, десятилетней девочки, которая размышляет и поступает часто по-взрослому. Мы полагаем, что, прежде всего, популярность романа связана с его притчеобразным характером, его жанровыми особенностями. Общеизвестно, что каноническая притча (КП) всегда считалась одним из совершенных произведений как в давние времена, так и в современный период литературного процесса, потому что она обречена на вечность: «Jesus taught in parables» [15, с. 705]. Или: «*parable — a story used by Jesus to teach spiritual lessons*» [14, с. 637].

Благодаря популяризации христианства Библия была переведена на многие языки мира. Во второй половине XIV ст. Дж. Виклиф (1330–1384) осуществил её англоязычный перевод из латинского текста Vulgate. Таким образом, библеизмы стали широко распространяться среди населения Англии, а также по ту сторону океана. «Количество библейных выражений, вошедших в английский язык, настолько велико, что их трудно собрать и пе-

речислить», — писал известный английский фразеолог Л. Смит [10].

Из всех базовых признаков текста притчи наша статья посвящена изучению функционирования библеизмов в романе Г. Макклин «The Land of Decoration». Мы полагаем, что библеизмы в этом произведении создают особую стилистическую окраску повествования, своеобразный код, без адекватной интерпретации которого ускользает понимание художественного концепта текста. Определение термина «библеизмы» не имеет однозначного статуса в работах лингвистов. Как правило, за основу цитируется определение О. С. Ахмановой: «Библеизм (biblical expression) — библейское слово или выражение, вошедшее в общий язык — русск. фарисеи, блудный сын, вавилонское столпотворение» [1, с. 66]. В дальнейших исследованиях за счет более детальной классификации определение расширяется на уровне структуры, концепта и прагматики, прямого и переносного значений, хронотопа, истории возникновения и использования этого термина. В качестве расширенного, скрупулезного исследования библеизмов можно назвать фундаментальную работу А. Д. Солошенко «Biblical Expressions: Their Linguistic Status and Currency in English» [11]. А. Д. Солошенко предлагает следующую классификацию библеизмов: это пять обширных структурных, лексико-семантических и стилистических типов, в каждом из которых от шести до пятнадцати подвидов, т.е. в общей сложности более двадцати типов. В своем анализе мы будем учитывать данные предыдущих исследований, исходя из индивидуального стиля автора и собственных наблюдений. Таким образом, к библеизмам в нашей работе мы относим слова и выражения из текста Библии и Евангельских притч, которые вошли в общий язык, зафиксированы в авторитетных словарях цитат, идиом и фразеологизмов и употребляются в литературных произведениях, особенно художественного и публицистического функциональных стилей. Объемные оригинальные цитаты из Библии, вставленные в авторское повествование, как правило, выделены шрифтом и берутся в кавычки. Библейный пласт лексики в романе включает прямое цитирование Библии, употребляется в проповедях сектантов, в беседах отца и дочери или интерпретируется в тексте автором и, что очень значимо, цитата из Библии использована как эпиграф в начале произведения: «*This is what the Sovereign Lord said to me: In the day that I chose the nation of Israel I also lifted my hand in an oath to their seed, to make myself known to them in the land of captivity. Yes, I lifted my hand in an oath and I said: 'I am the Lord, your God.' In that day I swore to them I would bring them forth from the land of captivity to a land that I searched out for them, a land flowing with milk and honey, it was the decoration of all the lands. (Ezekiel 20:*

¹ Фундаментализм — крайне консервативное течение в протестантизме против либерализма, протестантского рационализма, отвергает любую критику Библии. Сложился в США в 1910 году. — Советский Энциклопедический словарь, изд. второе, Москва «Советская энциклопедия», 1983. С.1430.

5–6)» [13]. Кроме того, в тексте много отдельных слов библейного происхождения: God, The Almighty, Armageddon, Devil, Judgment Day ..., даже название комнаты девочки «The Promised Land» взято из Библии.

Заголовок романа тесно связан с его эпиграфом. Эпиграф — это выражение, цитата или изречение перед произведением, которое определяет его основную идею, вызывает читателя на размышления [9, с. 356, 468]. Эпиграф выступает функцией экспликации концептуального содержания текста. Перед текстом романа, как уже упоминалось, употреблена цитата из Книги пророка Иезекииля, в которой переданы слова Господа Бога о спасении народа Израиля. Учитывая связь заголовка и содержания произведения, в данном эпиграфе ключевыми выступают лексемы *milk*, *honey*, *decoration*, которые потом активизируются и функционируют как жанровые и концептообразующие понятия, особенно последние слова «...I searched out for them, a land flowing with milk and honey, it was the decoration of all the land». Семантика этих слов концептуальна, потому что тесно связана как с отдельными высказываниями, так и с главной идеей всего романа: Земля Обетованная прекрасна, её украшает изобилие, она создана для счастья и радости. Все эти слова содержат в себе сему чего-то красивого, убранного и вместе с тем необычного, вызывающего удивление, связанного с чудом. Это и есть мечта девочки по имени Джудит, её желание счастья для себя и других, а чудо (*miracle*) осуществляется, если есть вера (*faith, belief*), стремление и усилие его реализовать. В этой связи лексеме *decoration* можно интерпретировать по-разному: это и земля плодородия, созданная Творцом как её украшение по своей природе, а также как место, где люди своим трудом украсили его, чего Господь Бог ждет от своего народа. Эта цитата имеет большое значение также для перевода заголовка романа на другие языки; переводы были напечатаны в год выхода книги. Мы проанализировали двадцать переводов заголовка, рассмотрим некоторые из них:

на немецком языке «Wo Milch und Honig fliessen» — «Там, где текут молоко и мёд»;

голландском «Het land van melk en Honing» — «Это земля молока и мёда»;

португальском «A menina que fazia nevar» — «Девочка, которая вызвала снег»;

норвежском «I en annen verden» — «В другом мире»;

финском «Ihana Maa» — «Чудесный март»;

итальянском «il posto dei miracoli» — «Место чудес»;

русском — «Самая прекрасная земля на свете»;

испанском «Un Mundo Soñado» — «Вымышленная земля»¹.

Как видим, все переводы различаются своим лингвостилистическим акцентом, который передает семантическую корреляцию названия и содержания текста. Они

различаются как объемом содержания, так и интерпретацией, заложенной в названии подтекстовой информации. Наиболее содержательным и адекватным по концепции выступает заголовок на русском языке. Во всех эллиптических фразах наблюдается неполная реализация речевой прагматики текста, упрощение смысла, нарушение синтаксической структуры и буквальный перевод отдельных изречений из текста. Мы полагаем, что проблема адекватности перевода заголовка «The Land of Decoration» заключена в корректной интерпретации лексемы *decoration*, а не её упущение. Цитата проливает свет и на лексему *room*, потому что Джудит создала эту комнату по подобию Божью, и она является самым прекрасным местом для нее на земле, что также связано с изречением Иезекииля: 'There is a world in my room. It is made from things no one else wanted. ... The world is called the land of decoration. In the Book of Ezekiel it says God swore to bring the Israelites out of captivity to a wonderful country. It was flowing with milk and honey. It lacked nothing, it was a miracle, a paradise. It was so different to everything around it that it stood out like a jewel and was called «the decoration of all the lands». ... I feel happy when I go into my room.» [13, с. 12]. Для девочки это комната радости, Краса Земель — The Land of Decoration. Джудит, описывая свою комнату, уподобляет её прекрасной Земле чудес из цитаты пророка Иезекииля с интенсификацией оценочных высказываний. Таким образом, эпиграф — библейная цитата зачинает притчевость текста, реализует аллегорию, подтекст, создавая реальный и вымышленный план повествования и художественный речевой образ.

Анализ библеизмов в романе «The Land of Decoration» оказывается довольно сложной задачей. Проблема в том, что речь идет не только о цитатах и интерпретации выделенных микротекстов из Библии, использовании имен собственных, фразеологизмов и т. п., которые однозначно относятся к библейной лексике. Как показывает изучение текста романа, он в целом пронизан библейным смыслом. Интерпретация, пояснение и популяризация доктрин Библии, таких как вера, чудеса, любовь к ближнему, страх, смерть, покаяние и т. п. отражают речемыслительный процесс Джудит, её отца и других сектантов. Эти понятия составляют содержательно-фактуальную основу Библии, но не всегда переданы её оригинальными лексическими и структурными единицами. Роман «The Land of Decoration» — это, главным образом, рассуждения растущей личности, десятилетней девочки, о добре, зле, мести и раскаянье; это своеобразная божественная философия чувствующей, но не всегда способной словом выразить непонятные явления, проблемы, логику событий. Джудит полагает, что все нужное просто; это как её комната, созданная из самых простых предметов, так и понятия честности, верности, любви к ближнему,

¹ Перевод заголовков на русский язык наш.

готовности отдать за нее жизнь. Поэтому суждения, вопросы, поступки девочки искренни, просты, но в своей смысловой глубине они проявляют библейные истины. Эти положения можно проиллюстрировать поисками Джудит свидетельств о существовании чудес, которые идут от Бога. Джудит без разрешения отца открыла его книжный шкаф, перебрала много книг и, наконец, ей попала книга в темно-зеленой обложке, на которой был выдавлен светло-зеленый куст. Называлась книга «*Gifts in Men*» (в переводе на рус. «Дар свыше»). В ней было написано: «*Inside there were pictures of people walking on water and the dead coming to life. A man was praying in the belly of a fish. Another in a fiery furnace. Another in a lion's den. The book spoke of 'gifts' and 'signs', 'messengers' and 'callings'. Miracles, it said, were God's calling card, His credentials, seals of divine mission. It said: For where miracles are, there certainly God is.*» [13, с. 42]. Книга «*Gifts in Men*» — одна из написанных братьями-сектантами. Джудит читает текст, осмысливает его, особенно утверждение о том, что величайшие чудеса совершались в те времена, когда Христос жил на земле И дальше цитата по тексту: «*What is possible with God is seldom possible with men ... God knows no order of difficulty...Age is no barrier to the outworking of God's purpose ... There is no knowing whom God will deem a suitable vehicle for the manifestation of his powers, nor how He will choose to reveal them ... Christians should be on the watch for signs in the sun, moon and stars and other supernatural indications that the end is at hand ... God has been known to intervene in lives on more than one occasion when the supplicant is earnest and real faith has been demonstrated.*» [13, с. 42–43]. Из этой книги Джудит узнает главное, что чудеса совершаются там, где есть Бог. Для Бога нет неосуществимого, он всегда подает знак и дает выбор. И хотя цитата взята не прямо из Библии, Джудит правильно её интерпретирует.

С точки зрения божественного начала десятилетнюю девочку волнуют как общечеловеческие истины (*miracles, faith, death, love, etc.*), так и личные. Она очень переживает за отношение к ней отца, и ей кажется, что после смерти матери он изменился и не любит её. Джудит четко говорит об этом в главе *A Secret*. Её сомнения структурно оформлены в пяти тезисах, главный из них первый: «*He doesn't like looking at me*». Ей кажется, что когда отец смотрит на нее, глаза у него темнеют. Девочка приводит стих из Библии, где говорится, что «*God's spirit is sharper than a two-edged sword and divides even the soul from the spirit, and joints from their marrow, and knows thoughts and secrets of the heart.*» (Hebrew 4:12) [13, с. 69]. В стихе говорится о любви к ближнему, о том, что слово Божье острее всякого меча обоюдоострого, проникает в душу и тело человека и судит его помышления. Джудит кажется, так поступает отец, когда ему что-то в ней не нравится. В следующем тезисе девочка утверждает, что отец не любит с ней разговаривать. Между ними происходит длительный диалог,

дочь задает отцу много вопросов о роли Бога в судьбе человека. Отец отвечает постулатами из Библии, которые звучат в его речи категорично, но Джудит все-таки пытается возражать, дискутировать. Таких вопросов семь, например: «*What will it be like in the new world?*», *to which Father said: «God can decide what to know and what not to know.» ... «Does God let bad things happen because He can't see them or because He doesn't want to stop them?»* [13, с. 61]. Вопросы и ответы занимают целую страницу текста и, фактически, превращаются в своеобразную школьную лекцию по закону Божьему, которая в устном изложении передает стилистику разговорно-бытового характера, но это доктрины Библии в простом разъяснении.

В процитированных выше библейных фрагментах текста употреблены выражения и словосочетания, включающие не менее двух компонентов, которые ученые обозначают как «библейные фразеологизмы» [5, 7, 8]. В нашу задачу не входит исследование лексикографического статуса библеизмов как фразеологических единиц (ФЕ). Мы их рассматриваем как выражения, лексические сочетания слов, которые в своей первоначальной функции передавали содержательно-фактуальную информацию (СФИ) о чудесах, возникших по промыслу Божьему. Со временем, благодаря своему лаконизму, афористичности, меткости и истинности смысла, они стали извлекаться из оригинального текста и употребляться в различных стилистических функциях в прямом и переносном значениях: для интенсификации смысла высказанного, создания образности, иронического подтекста и т.п.. Они становятся независимыми ФЕ, которые зафиксированы в авторитетных словарях фразеологизмов, идиом, крылатых выражений, широко употребляются в языке и речи. Однако при цитировании ФЕ следует всегда указывать на первоначальный источник их появления и смысла.

Очень показательны в этом отношении подчеркнутые фразеологизмы из описания картинок в найденной Джудит книге «*Gifts in Men*». Рассмотрим некоторые из них:

— «*...I came to book with ... a bush, pale and burning ...*» — в Пятикнижии имеется в виду «Неопалимая купина», горящий, но не сгорающий терновый куст, в котором Бог явился к Моисею и воззвал к нему вывести народ Израиля из Египта в Обетованную землю;

— «*...a lion's den ...*» (*Dan., 6:16*) — логово льва, т.е. тяжелая ситуация, в которой человек встречается с недружелюбным и агрессивным окружением;

— «*... people walking on water ...*» (*Matt., 14:26*) — ученики, увидев Иисуса, идущего по воде, встревожились. Иисус тотчас заговорил с ними и сказал не бояться. Петр в ответ попросил Господа дать возможность прийти к нему по воде. Услышав в ответ «Иди», Петр пошел по воде, но начался сильный ветер, он испугался и стал кричать: «Господи! Спаси меня». Иисус простер руку и сказал: «Маловерный! Зачем ты усомнился?» — «O, you of little faith, why did you doubt?». Когда вошли они в лодку, ветер

прекратился. Бывшие же в лодке поклонились и сказали: «Во истину Ты Сын Божий» — «And those who were in the boat worshipped him saying, «You are certainly God's Son!» (Мтф., 14:26).

— В предыдущих цитатах мы встречали ФЕ *move mountains* и *a mustard seed*.

— *to move mountains* (Matt., 17:20) — добиться исключительных успехов, обладать огромной силой, проявить недюжинные усилия;

— *a mustard seed* — имеет несколько сюжетов: когда Апостолы попросили Господа умножить в них веру, Господь сказал: если бы вы имели веру с зерно горчичное и сказали смоковнице сей: исторгнись и пересадись в море, то она послушалась бы вас (Лк., 17:5,6); или в другой ситуации Иисус сказал: «...истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: «перейди отсюда туда», и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф., 17:14–21).

Все вышеизложенные ФЕ представлены как Доктрины Библии и создают притчевость текста. В примере с *seed* горчичное зернышко представлено как библейный символ веры. Это крошечное зернышко, из которого рано или поздно вырастет дерево, очень изумило Джудит. Старейшина-сектант объясняет это чудо безграничной верой в Бога: «*For I say to you truthfully, if you have faith the size of a mustard seed, you will say to a mountain, «Move from here to there,» and it will move and nothing will be impossible for you*» [13, с. 25].

Исследование функционирования библеизмов в романе «The Land of Decoration» идет в статье по нисходящей схеме. Мы начинали с анализа оригинальных цитат — микротекстов, затем ФЕ и, наконец, отдельных слов, важнейшими из которых являются *God, Christ, Bible, Armageddon*. Слово **God** употреблено в романе 290 раз и, само собой разумеется, функционирует как ключевая концептообразующая понятийная категория Библии. Все верующие персонажи, когда говорят о Боге, то прославляют *the Glory of God* (Hebrew, 1:3) и библейную истину, что «*God created man in his own image*» (Gen. 1:27), а также и *The Land of Decoration*, красоту и великолепие её природы (Римл., 1:10). В книге утверждается абсолютная истина, что Бог всемогущ, Бог милосерд, Бог ненавидит грех, Бог есть любовь. Об этом проповедует отец девушки и члены секты, в этом они видят свое призвание, чем пронизан весь текст. Отец Джудит говорит: «*What a privilege it was to be God's mouthpieces*» [13, с. 22].

Лексема «**Bible**» упоминается в романе 25 раз и представлена как вечная книга, Книга книг, вдохновленная Богом: «Небо и земля пройдут, но слова мои не пройдут» — «*Heaven and earth will pass away, but my words shall not pass away*» (Matt., 24:35). В Библии Бог повествует об истинах своего учения, раскрывает план спасения человечества, но для этого нужна безмерная вера (*faith*) в Бога. После ужина отец достает две Библии и с дочерью читает её каждый день, осмысливая прочитанное: «*Reading*

the Bible and pondering are also Necessary Things» [13, с. 8] («Чтение и осмысливание Библии — Необходимые Вещи» [6, с. 15]). По мнению отца осмысление (*pondering*) необходимо, потому что только так можно понять что мы думаем о Боге. При этом пути Господни неисповедимы. И здесь детская психология не подчиняется долгу. Осмысление дается Джудит трудно. По её словам, осмысливай хоть всю жизнь, все равно ничего не поймешь: «*When I try to ponder my mind slips to other things, like how I could make a swimming pool ... for the model world in my room ... or how many pear drops I can buy with my pocket money ...*». Отец замечает её невниманье, откладывает Библию и говорит: «*Let's get something straight. I am not reading for your entertainment ... I am reading this because it will save your life ... So sit up, stop fidgeting and start paying attention*». Он выждал минуту и стал читать дальше: «*The time has come. I will not hold back; I will not have compassion, nor will I relent. You will be judged according to your actions,*» declares the Sovereign Lord» [13, с. 10]. Рассуждения и размышления персонажей функционируют как лингвистическая интерпретация фрагментов прецедентного текста — Библии, а поэтому не всегда понятны Джудит.

Лексема «**Armageddon**» употреблена в тексте книги 14 раз и обозначает конечную битву между силами добра и зла, которая должна произойти в Судный День (*Judgment Day*), день Божьего Суда, *an apocalyptic battle*, это понятие функционирует в тексте своеобразно. Его интерпретация передана через восприятие Джудит. Она считает, что не проживет долго, потому что скоро Бог пошлет Армагеддон: «*At Armageddon there will be rock faces yawning and buildings buckling and roads splitting. The sea will rise and there will be thunder and lightning and earthquakes and balls of fire rolling down streets. The sun will be dark and the moon won't give its light. Trees will be uprooted and mountains flattened and houses will crumble to the ground ...*». Отец считает, что: «*Armageddon is close because we live in a Den of Iniquity and there is nowhere for the Righteous man to put his foot*» ... «*But in the real Land of Decoration there won't be any unbelievers or any war or any famine or any suffering*» [13, с. 15–16]. У Джудит свое мнение об Армагеддоне. Она согласна, что зло на земле должно быть уничтожено, верит в красу земли, где не будет войн, голода и страданий ... не будет болезней, а умершие воскреснут и «*God will wipe out every tear from our eyes. We know this because God has promised ...*». А главное «*In this new world I shall see my mother*» [13, с. 16]. Из проанализированных в тексте доктрин Библии только слово **Armageddon** использовано как стилистическое средство в индивидуальной оценочной функции в речи персонажа — тайная мечта Джудит: «А еще в новом мире я увижу маму» [6, с. 23].

Еще один пласт лексики в романе мы относим к библеизмам. В традиционной лексикологии эти слова считают абстрактными понятиями, как например, *faith, belief,*

miracle, anger, hate, love, fear, revenge, etc. По сути, они являются библейскими доктринами и функционируют в рассуждениях верующих, а поэтому относятся к библеизмам. Наиболее значимыми для нашего анализа выступают лексемы *miracle, faith, belief*, которые наделены концептозначимой прагматикой в романе, о чем уже упоминалось выше. Размышление о чуде (*miracle*) стали посещать Джудит после того, как она, сотворив из самых простых предметов свою «комнату чудес», вызвала, по её мнению, настоящий снег (*snow*). Увидев поздно вечером за окном изумительно-белоснежное небо, она подумала, а почему бы не выпасть снегу. И в своей комнате девочка разбрызгала клей, потом распушила вату, посыпала блестками, и получилось белое зимнее чудо. Но каково было её удивление, когда открыв утром штору, она увидела настоящее снежное чудо (*miracle*) за окном. Белый, пушистый, чистый, искрящийся снег усыпал всю землю. «Я сотворила чудо, я вызвала снег», — вскричала Джудит. И с того времени эта мысль ни на минуту не покидала её. Со словом *miracle* она обращалась за объяснением ко всем: учителю в школе, старейшине-сектанту, отцу. Все интерпретировали по-разному, и только отец был тверд и говорил прямо: «Чудо может сотворить только Бог, а для этого нужна твердая вера (*faith*) в него». Рассуждения о чуде и вере занимают большой объем текста романа, но для верующих в Бога, вопрос о чуде отпадает, т. к. для них это обычное явление, и они неохотно обсуждают эту проблему с Джудит. Основное, что они внедряют в сознание девочки — вера в Бога творит чудеса; чудо — это рождение, жизнь, и смерть, и воскрешение. Приводить полностью цитаты займет значительный объем статьи, так же, как интерпретация и толкования других библейских истин персонажами романа.

Как показал анализ, библеизмы в романе используются в их прямом словарном значении, без особой стилистической нагрузки. Они не создают возвышенный, торжественный тон повествования, а способствуют объективному, дидактическому характеру проповедей сектантов, подобно канонической притче. Стилистико-изобразительная функция отсутствует. Библеизмы используются для передачи позитивных и негативных явлений в жизни человека, утверждений библейских заповедей и наставлений на будущее. Не наблюдаются случаи семантической трансформации денотативного значения библеизмов, что, прежде всего, связано с фундаменталистским характером верующих в Бога.

Детальный анализ функционирования библеизмов в романе создает впечатление, что их использование похоже на изучение доктрин Библии в доступной форме, но это не так. Во-первых, роман «The Land of Decoration» художественное произведение, и наше исследование проводится с широких филологических позиций, что объединяет литературоведческие и лингвистические аспекты анализа текста [Бахтин, Виноградов, Чичерин]. В статье это отчетливо проявилось в использовании терминологии

и понятийных категорий обоих подходов. Во-вторых, повествование ведется от первого лица «I» (1st person sing.), т. е. это, в основном, нарративный рассказ субъективной формы, для которой характерна оценочно-образная лексика, экспрессивный синтаксис и устный стиль речи. Речевые партии главного персонажа (десятилетней девочки Джудит) реализуются в тексте через прямую, несобственно-прямую и косвенную речь, а также внутренний монолог, отражающий её речемыслительный процесс — все это речевое разнообразие обеспечивает коммуникативный и когнитивный аспекты художественного текста. Такой категориальный подход к исследованию речи персонажа раскрывает основные стороны его познания места, времени и среды, в которой он пребывает. Это дает возможность описать определенный спектр социокультурных явлений, которые сопровождают жизнь и поведение персонажа через его речевую деятельность. Поэтому в одной из наших статей было рассмотрено употребление вульгаризмов и просторечий в речи подростков — одноклассников Джудит.

С точки зрения композиционно речевых форм (КРФ) библеизмы употребляются в рассуждении, повествовании, описании, диалоге и несобственно-прямой речи (НПР), как видно было из примеров. Однако чаще всего библеизмы используются в рассуждениях, т. к. идет осмысление библейских доктрин, а также в диалогах, особенно в прямой речи Джудит, которую всегда интересует немало вопросов, связанных с Библией. В этом отношении интересны языковые партии персонажей и особенности введения их высказываний в текст романа. Очень наглядными выступают приведенные выше примеры о переклещиваниях речемыслительного процесса Джудит с восприятия сложных библейских истин на естественную реакцию на них подростка. Лексико-структурные составные отражают этот речевой процесс, получивший в литературоведении названия «двуголосица» или «многоголосица». Эти понятийные категории введены в исследование проблем содержания и формы художественного произведения М.М. Бахтиным. Очень кратко процитируем основную идею ученого: «Подлинный образ языка имеет всегда диалогизованные двуголосые и двуязычные контуры ..., два индивидуализованных языковых сознания ...; в сознательном художественном гибриде участвует два сознания, ... два голоса и, следовательно, два акцента» [3, с. 169, 171].

Эту языковую особенность можно проследить на многих образцах классических художественных произведений. Показательным выступает, например, текст из рассказа Марка Твена «Life on the Mississippi». В нем повествуется о провинциальном местечке, где жизнь замерла, а единственным утешением стало прибытие парохода по реке Миссисипи и десятиминутная остановка в этом селении. Об этом вспоминает писатель, будучи взрослым; одновременно в рассказе чувствуется его голос и взрослого, и мальчика. Описание речки Миссисипи мог так представить только талантливый автор: «...

the great Mississippi, the majestic, the magnificent Mississippi, rolling its mile wide tide along, shining in the sun; the dense forest away on the other side; ...». Художественное описание реки занимает полстраницы без абзаца, текст музыкален и легко поддается заучиванию наизусть как поэтическая проза. Мальчик не мог так созерцать и думать. Но, с другой стороны, описание прибывшего парохода, его капитана, деталей его кителя вплоть до пуговиц — «зависти всех мальчишек», команды парохода, собравшийся на палубе, а также чернейшено (значит, самого лучшего) дыма из трубы, мог запомнить только мальчишка. И все его предложения простые, краткие, четкие. Это явная форма двуголосицы, когда, по словам М. М. Бахтина, проявлена диалогизированная форма двух сознаний — взрослого писателя, и подростка. Слышны два голоса, а в языковом плане — это различная лексика, синтаксическая структура и эмоциональные акценты описания. То же наблюдается и в рассуждениях Джудит, когда речь идет о вере в библейские истины в их книжном изложении и восприятии десятилетней девочки, и, как было сказано в начале романа, его автор Г. Макклин, фактически, пережила все события сама.

Библия оказала огромное влияние на мировой литературный процесс. Активизация научных исследований в этом направлении обусловлена осмыслением доктрин Библии в свете новейших культурно-исторических процессов. В художественной литературе это отражается в анализе поведенческих и нравственно-психологических поступков персонажей на основе сюжетно-образных Евангельских коллизий. Осмысливается их внутренний

мир с точки зрения современного человека, поэтому роман *The Land of Decoration* стал очень показателен в этом отношении. Повествование Джудит носит исповедальный и эмоционально-личностный характер. Прищипываемые приемы сюжетно-композиционной организации текста, прежде всего, деление его на краткие главки, многочисленные ссылки на библейские цитаты с использованием их сюжетных и аллегорических стилизованных элементов, а на лексическом уровне сочетание книжной и литературной лексики с разговорно-бытовой усиливают эмоционально-семантический аспект текста, придают ему прищипываемую многозначительность.

Роман «*The Land of Decoration*» не так прост по содержанию как кажется по структуре. Жизнь Джудит чуть трагически не оборвалась, потому что она поверила в «голос», который приняла за руководство от Бога и слепо ему следовала. Но оказалось, это «бес попутал». И в последнюю минуту поняв это, спасшись от смерти, Джудит говорить голосу: «*I wish you would go away and never come back*» [13, с. 286]. Поэтому мы согласны с оценкой Ю. Володарского, что книга направлена не против христианства, а религиозного догматизма и сектантства.

Анализ языка и стиля романа будет продолжен. Предполагается рассмотреть структурные разнообразия форм организации текста; раскрыть роль художественного вымысла в романе; а также исследовать лингво-когнитивный аспект вербализации и концептуализации эстетической оценки «прекрасный» и её семантико-ассоциативных полей. Намечены перспективы сравнения романа «*The Land of Decoration*» с другими современными произведениями, например, роман «*The Room*» Э. Донахью.

Литература:

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов/Ольга Сергеевна Ахманова. — 2-е изд., стер. — М.: УРСС: Едиториал УРСС, 2004. — 571 с.
2. Бальбуров, Э. А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX — начала XXI веков./Э. А. Бальбуров, М. А. Бологова // Критика и семиотика. — Вып. 15. — Новосибирск, 2011. — с. 43–59.
3. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики/Михаил Михайлович Бахтин. — М.: Худ. лит., 1975. — 502 с.
4. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические в русском переводе с параллельными местами и приложениями. — М.: Российское Библейское общество, 1995. — 1254 с.
5. Кунин, А. В. Курс фразеологии современного английского языка/Александр Владимирович Кунин. — М.: Высшая школа, 1986. — 336 с.
6. Макклин, Г. Самая прекрасная земля на свете: [роман]/Грейс Макклин [пер. с англ. А. Глебовской]. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 336 с.
7. Мендельсон, В. А. Фразеологические единицы библейского происхождения в английском и русском языках: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 10.02.20. — Казань, 2002. — 347 с.
8. Полубиченко, Л. В. Топология библеизмов как часть английской литературной традиции/Л. В. Полубиченко, Е. В. Кузнецова // Вестник МГУ. — Сер. №9. Филология. 1987. №6. — с. 20–26.
9. Словарь литературоведческих терминов/[ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев]. — М.: Просвещение, 1974. — 510 с.
10. Смит, Л. П. Фразеология английского языка/Л. П. Смит: Пер. с англ. А. Р. Игнатъева. — М., 1959.
11. Чичерин, А. В. Сила поэтического слова/Алексей Владимирович Чичерин. — М.: Сов. писатель, 1985. — 319 с.
12. Kane, T. S., Peters L. S. Writing Prose Techniques and Purposes 2nd ed.. — N. Y.: OUP, 1964. — 248 с.

13. McCleen, G. The Land of Decoration/Grace McCleen. — London: Vintage, 2013. — 293 p.
14. The New Testament in Todays English Version, 3rd Ed., American Bible Society, 1971. С. 637
15. The Advanced Learner's Dictionary of Current English/[by A. S. Hornby]. — 2nd ed. — London: OUP, 1969. — 828 p.
16. Soloshenko, A. Biblical Expressions: Their Linguistic Status and Currency in English/Alexandr Soloshenko. — Piotrkow Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, 2011. — 396 p.

Научное издание

СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОЛОГИЯ

III Международная научная конференция
Уфа, июнь 2014 г.

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Подписано в печать 24.06.2014. Формат 60х90 ¹/₈.
Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 21,66. Уч.-изд. л. 14,60. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии «Лайм»
450059, г. Уфа, ул. Новосибирская, д. 2