

Вильнюсский педагогический университет

Государственное образовательное учреждение
Московский городской педагогический университет

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

Сборник научных статей

Выпуск II



Вильнюс – Москва, 2007

УДК

Редакционный совет

Ответственный редактор – *М. Б. Лоскутникова (Москва)*

Составители – *М. В. Романенкова (Вильнюс), Д. Сабромене (Вильнюс)*

Члены редакционного совета – *В. Гудонене (Вильнюс), С. А. Джанумов (Москва), Е. Ф. Киров (Москва), В. А. Коханова (Москва), Г. Кундротас (Вильнюс), Н. М. Малыгина (Москва), М. В. Романенкова (Вильнюс), Д. Сабромене (Вильнюс)*

Рецензенты

Асия Ковтун – доктор филологических наук, доцент кафедры литовской литературы, старший научный сотрудник, директор Центра славистики имени Чеслава Милоша Каунасского университета им. Витаутаса Великого

Эрнеста Рачене – доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой немецкой филологии и методики факультета иностранных языков Вильнюсского педагогического университета

Русистика и компаративистика: Сборник научных статей. Вып. II. Вильнюс.: ВПУ, 2007. Научное издание.

ISBN

Сборник «Русистика и компаративистика» является результатом научного сотрудничества филологического факультета Московского городского педагогического университета (Россия) и факультета славистики Вильнюсского педагогического университета (Литва). В сборнике представлены исследования в области фольклора, литературоведения и языкознания.

Для специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов и студентов – русистов и славистов, учителей-словесников.

© Vilniaus pedagoginis universitetas, 2007

© Московский городской педагогический университет, 2007

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

Фольклор / Folklore

Новиков Ю.

- Былины сказителей-карел в сборнике
П. Н. Рыбникова 7
Russian Epic Songs (Bylinas) of Karelian Singers in
P. N. Rybnikov's Collection

Литературоведение / Literary Criticism

Белова Е.

- Диалог с властью в письмах М. Шолохова 18
Dialog with Power in M. Sholokhov's Letters

Беляева И. А.

- «Мне снится Дант...»: Сон как чистилище в
романе И. А. Гончарова «Обломов» 30
"I dream about Dante...": The Dream as the Purgatory
in Goncharov's "Oblomov"

Валюлис С.

- Онтологическое пространство в лирике
Фёдора Сологуба 45
Ontological Space in F. Sologub's Poetry

Гудонене В.

- «Назови мне такую обитель» Н. А. Некрасова в
контексте компаративистики 56
N. A. Nikolai Nekrasov's Poem "Tell Me Such a
Dwelling-Place" in the Comparative Studies

Джанумов С. А.

- Ранние литературно-критические работы
И. В. Киреевского 65
First Literary and Critical works of I. V. Kireevsky

Лоскутникова М. Б.	Аллегория и символ: функциональная специфика 77 Allegory and Symbol: Functional Specificity
Радзивилене С.	Формирование мировоззрения Игнаса Шейнюса в Московском университете и шведскоязычное творчество писателя 92 Developing of Ignas Scheynius Philosophy at Moscow University and his Swedish writing
Романенкова М.	«Шопенгауэровское слово» в миниатюре И. С. Тургенева «Собака» 108 “Schopenhauerian Word” in I. S. Turgenev’s Miniature “The Dog”
Федоров Ф. П.	Гофман и Одоевский 124 Hoffmann and Odoyevsky
Юргутене А.	Несколько методологических вопросов по поводу интерпретации интерпретаций 136 Some Methodological Questions Concerning the Interpretation of Interpretations
Эсалнек А. Я.	Русский и западноевропейский роман на рубеже XVIII–XIX веков 145 Russian and West European Novel at the Turn of the 18th–19th Centuries

Языкознание / Linguistics

Авина Н. Ю.	Иноязычные слова в письменной русской речи в ситуации языкового контактирования (на материале Литвы) 154 Borrowings in the Written Russian Language as a Result of Language Contacts (Based on Lithuanian Data)
-------------	---

Богомазов Г. М.	Слог в паралингвистической и лингвистической фонетике в онтолингвистическом и типологическом аспектах 161 Ontological and Typological Aspects of the Syllable Role in Paralinguistic and Linguistic Phonetics
Ганиев Ж. В.	Предшественники Л. В. Щербы в фоностилистике. (Стили произношения – маргинальная область?) 172 L. Shcherba's Predecessors in Phonostylistics (Do Pronunciation Styles belong to Marginal Area?)
Геймбух Е. Ю.	Характер и способы создания лирической эмоции в лирической прозаической миниатюре 183 The Character and Ways of Creation of Lyrical Emotion in a Lyrical Prose Miniature
Григорьев А. В.	Новозаветные фразеологизмы в <i>Толковой Палее</i> 189 New Testament Idiomatic Expressions in the <i>Tolkovaya Paleya</i>
Жаркова А. В.	Коррекция просторечных ошибок в русской речи студентов Литвы 199 Correction of Vernacular Mistakes in Students' Russian Speech in Lithuania
Казимянец Е. Г.	Эксплицитное и имплицитное отрицание в фразеологизмах 207 Explicit and Implicit Negation in Idioms
Киров Е. Ф.	Языковые нули 215 Linguistic Zeros

Кундротас Г.	Восприятие и интерпретация интонации как средства невербальной коммуникации (в литовском и в русском языках) 226 Perception and Interpretation of Intonation as a Means of Non-verbal Communication (in the Lithuanian and English Languages)	226
Осипова Л. И.	Суффиксальная универбация в системе номинативных средств русского языка 235 Suffixal Univerbation in a System of Nominal Means of the Russian Language	235
Хазагеров Г. Г.	Конвенциональное и иконическое в фигурах и тропах как основа для двух направлений их исследования 244 Conventional and Iconic Features of Rhetorical Figures and Tropes as the Basis for Two Trends in Research	244
Шапошников В. Н.	Речевые новации в контексте литературного языка и литературной нормы 256 New Developments in Speech in the Context of the Literary Language and Literary Norm	256
Рецензии / Reviews		
Верикайте Д.	Лаймутис Валейка, Янина Буйткене. “Functional English Syntax”. – Vilnius: VPU, 2006, pp. 204 267 Laimutis Valeika & Janina Buitkiene. “Functional English Syntax”. – Vilnius: VPU, 2006, pp. 204.	267
Об авторах /		
About the Authors		272

ФОЛЬКЛОР / FOLKLORE

Ю. Новиков

Былины сказителей-карел в сборнике П. Н. Рыбникова

Объектом нашего исследования являются былины двух сказителей-карел – Василия Лазарева и Дмитриевой, записанные в середине XIX века П. Н. Рыбниковым в Прионежье (Карелия; бывшая Олонецкая губерния). Используя сравнительно-исторический метод, автор попытается выявить связь этих текстов с местной эпической традицией, переключки с записями из других регионов Русского Севера, своеобразие исполнительской манеры упомянутых сказителей. Одна из целей статьи – определить степень влияния вариантов В. Лазарева и Дмитриевой на вторичное бытование русских былин, испытавших воздействие печатных источников. Определенный научный интерес представляет также вопрос о том, связаны ли былины сказителей-карел с эпической поэзией западных финно-угров.

После выхода в свет сборников былин П. Н. Рыбникова (1861–1867 гг.) и А. Ф. Гильфердинга (1873) Олонецкая губерния по праву снискала себе славу «Исландии русского эпоса». Большая часть ее территории приходится на долю нынешней Карельской Республики, где еще со времен новгородской колонизации русская традиционная культура сосуществует и активно взаимодействует с финно-угорской. Поэтому неудивительно, что среди более чем 40 исполнителей (с учетом частично паспортизированных текстов), былины которых представлены в сборнике Рыбникова, двое – Дмитриева и Василий Лазарев – были карелами. Судя по кратким упоминаниям в «Заметке собирателя» и письмах, их эпические репертуары зафиксировал сам П. Н. Рыбников в 1862–1864 годах.

Сведения об обоих сказителях предельно скудны – собиратель указал лишь их фамилии, национальность и место жительства; Дмитриева даже не названа по имени. Объясняется это двумя основными причинами. Во-первых, Рыбников опасался «на первых порах знакомства» расспрашивать «певцов об их житье-бытье», поскольку местные жители настороженно относились к представителям властей (Рыбников, 1909–1910: I, стр. LXII). Во-вторых, во время своих «казенных» командировок по губернии он постоянно находился в цейтноте и в одном из писем к И. И. Срезневскому сетовал по этому поводу: «Относительно других певцов я не мог сообщить больших подробностей, потому что

мне было позволено только один раз проехать Олонецкую губернию» (Колесницкая, 1959, 290). Положение политического ссыльного (несмотря на солидную должность старшего чиновника особых поручений) вынуждало его буквально выкраивать дни, а то и часы для встреч с народными певцами. Даже былинный репертуар многих из них Рыбникову не удалось полностью зафиксировать, что заставляло его обращаться за помощью к местным священникам, учителям и чиновникам, которые далеко не всегда выполняли данные им поручения. Имена ряда сказителей, старины которых напечатаны в сборнике П. Н. Рыбникова, так и остались неизвестными науке. Это – *молодица из Кижской губы, шальский лодочник, колодозерский старик*; фамилии и имена некоторых из них были уточнены благодаря повторным записям других собирателей (пудожанин *Потап Антонов* – у Рыбникова *Потахин*, Михаил Тряпицын с Кенозера – *М. Богданов*, Петр Калинин – *П. Лукин*) или зафиксированы впервые: Прасковья Юхова (*племянница Щеголенка*), Иван Фепонов (*слепой Иван*), Иван Сивцев-Поромский (*старик Поромский с Кенозера*), Иван Лядков-Кропачев (*кенозерский целовальник*), Петр Дьячков (*калика из Красной Ляги* – установлено благодаря архивным разысканиям; см. Новиков, 2000, 322).

Ни Дмитриеву, ни Лазареву Рыбников не включал в число «настоящих сказателей», выделявшихся обширным репертуаром и высоким исполнительским мастерством (Рыбников, 1909–1910: III, 317). В отличие от творческого наследия Т. Рябинина, А. Чукова, П. Калининна, Н. Прохорова, И. Сивцева-Поромского и других олонечких певцов их былины и позднее не стали объектом специального изучения. Между тем они представляют несомненный научный интерес по крайней мере в двух аспектах. Оба исполнителя были карелами по национальности, а в их текстах обнаруживается немало редких для Олонецкого края, а порой и уникальных мотивов и формул.

Долгое время П. Н. Рыбников полагал, что «корелы совсем не знают былин», но встречи с Дмитриевой и Лазаревым заставили его изменить это мнение. Более того, он «слышал об одном старике кореляке, из Святозера, который будто бы помнит много былин» (Рыбников, 1909–1910: I, стр. CI). А. Е. Грузинский отмечал, что «Святозерская волость расположена в 60 верстах на юго-запад от Петрозаводска <...> и наполовину населена корелами» (Рыбников, 1909–1910: I, 453). В деревне Прятки (по уточнению Грузинского «Пряжки») той же Святозерской волости жила Дмитриева, так что не исключено, что свои старины она могла перенять не напрямую у русских сказителей, а у своего соплеменника. (Кстати, «Прятки-Пряжки» – географически самая

западная точка Русского Севера, в которой зафиксированы былинные сюжеты.¹⁾

Усвоение русских эпических песен карелами, то есть представителями другого этноса – факт не рядовой, но отнюдь не исключительный. Сказки о богатырях былевого эпоса записывались от латышей, эстонцев, литовцев, финно-угров из Поволжья; правда, значительная часть этих текстов зависима от книги. Стихотворный вариант «Ссоры Ильи Муромца с князем Владимиром» исполнила мордовская певица из бывшей Саратовской губернии (Миллер, 1908, № 8). На средней и нижней Печоре былины и их пересказы записаны от ненцев А. Бажукова, Е. Вокуева, М. Мезенцева, Василия Тайбарейского и его сына Никандра, А. Хаханзкской (БП, 2001, II, 534, 546, 565, 566, 569). Коми-зыряне переняли у русских сказителей и переработали в соответствии с традициями своего национального эпоса сюжет «Князь Роман и Марья Юрьевна», от одного из певцов записан фрагмент былины о Василии Буслаеве (Микушев, 1987, 42–44, 47), а имя главного героя коми эпоса *Педор Кирон* явно связано с русским духовным стихом о змееборце Федоре Тироне (Микушев, 1987, № 19–7 вариантов). Влияние русской эпической традиции особенно сильно сказывалось в тех районах, где представители этих народов жили перемешку с русскими, свободно владели бытовой русской речью, часто принимали православие.

Результаты текстологического анализа свидетельствуют о том, что записанные от Дмитриевой пересказы былин сыграли заметную роль в так называемом вторичном бытовании эпических сюжетов. Все три ее побывальщины (Рыбников, 1909–1910, №№ 86–88) фигурируют в «Указателе зависимых от книги и фальсифицированных былинных текстов» (Новиков, 2001), с ними связаны тексты 17 сказителей из разных регионов России – от Прионежья до Печоры и Восточной Сибири. Объясняется это обилием оригинальных мотивов и подробностей в вариантах исполнительницы-карелки; не исключено, что некоторые из них являются ее индивидуальными новациями.

В небольшом по объему пересказе былины «Святогор и тяга земная» (№ 86) немало ритмически организованных фрагментов; неслучайно при подготовке к печати первого издания сборника Рыбникова П.А. Бессонов разбил этот текст на стихи (в последующих изданиях он публиковался

1 Тексты земляка и соплеменника Дмитриевой Т. Туруева к устной традиции прямого отношения не имеют. Хотя он пел былины и по-русски, и по-карельски, все они генетически связаны с печатными источниками, в основном с «Книгой былин» В. П. Авенариуса (Астахова, 1948, 299-314; Новиков, 2001: сюжет № 3, текст № 11; 4 (17), 13 (22), 14 (50), 17 (24), 18 (7), 22 (11), 23 (19), 32 (9), 33 (19)).

как прозаический). Целый ряд деталей повествования, использованных Дмитриевой, не известен по другим записям этой старины; их охотно включали в свои книги составители популярных изданий и компилятивных по характеру сводных былин об Илье Муромце. У Святогора-великана *сила-то по жилочкам так живчиком и переливается; сумочку переметную* он хочет сдвинуть с места *погонялкой* («все, чем погоняют, <...> кнут, плеть, хворостина и пр.» – Даль, 1955, III, 153). Когда богатырь *поднял сумочку повыше колен, <...> по белу лицу не слезы, а кровь течет*. Именно эти подробности в таком же лексическом оформлении находим у 8 сказителей-«книжников» (Новиков, 2001, сюжет № 3, тексты №№ 1, 2, 4, 10, 11 и др.), причем в трех вариантах почти нет отклонений от прототекста, они представляют собой более или менее подробное изложение пересказа Дмитриевой (Новиков, 2001, сюжет № 3, тексты №№ 2а, 5, 9).

Еще богаче редкими, а порой и уникальными мотивами побывальщина Дмитриевой о Дюке Степановиче (№ 88). Впервые появившись в Киеве, богатырь по платью принимает княгиню Апраксию за *портмоЙницу*, чем вызывает ее неудовольствие. Этот эпизод составляет оппозиционную семантическую пару с другим, неоднократно фиксировавшимся в Олонецкой губернии: богатые наряды кухарки и других служанок матери Дюка вводят в заблуждение посланцев киевского князя; каждую из них они приветствуют как хозяйку (Т. Рябинин, А. Чуков, И. Сивцев-Поромский и др. – Рыбников, 1909–1910, №№ 16, 29, 181). В доме Дюка *половицы на полу стеклянные, под ними вода течет, в воде играют рыбки разноцветные*. Три года опережая Чурилу Пленковича в состязании *переменными платьями* (согласно уговору, каждое утро надо являться в церковь в новом, еще более изысканном наряде), в последний день герой оделся *в платье с пуговицами змеиного голоса, а сверху накрутил платье похуже*. Возможно, этот мотив перенесен из волшебных сказок, но он органично вписался в художественную ткань произведения, усиливая драматизм кульминационной сцены, делая победу Дюка еще более убедительной. Через книгу эти оригинальные детали варианта Дмитриевой попали в былины 7 сказителей XX столетия (Новиков, 2001, сюжет № 33, тексты №№ 8, 9, 13, 14, 15, 18, 22).

В двух текстах послереволюционной записи встречаются заимствования из «Ильи Муромца и Идолица» (№ 87). Как обычно, внимание составителей популярных изданий привлекли наиболее оригинальные детали и подробности; по печатным источникам их усвоили А. Егорова из Западной Сибири и К. Тюшин с реки Пинеги. В сибирском варианте Илья Муромец перед тем, как нанести Идолицу ответный удар, иронизирует над своим противником: *Наш батюшка всегда говорил: «Когда*

подают-от, сдачи обязательно дай» (Новиков, 2001, сюжет № 23, текст № 7). У Дмитриевой: *Мне родитель-батюшка наказывал: «Плати долги поскорее, дитяtko; в другой раз лучше поверят»*. Не исключено, что в этой формуле перефразирована местная пословица. П. Н. Рыбников в «Заметке собирателя» привел аналогичный эпизод из жизни прославленного кижского певца Т. Г. Рябинина. Полицейский чиновник, обиженный тем, что во время его поездки по Заонежью Рябинин не дал ему взятки, увидев сказителя в Петрозаводске, набросился на него с кулаками. Трофим Григорьевич «спокойно отстранил его прочь от себя и заметил ему суровым голосом: «Ты, ваше благородие, это оставь: я по этому делу никому еще должен не оставался» (Рыбников, 1909–1910, I, стр. LXXIX). Пинежанина К. Тюшина привлекла другая индивидуальная новация Дмитриевой: в гневе Идолище запустил в Илью Муромца *вилкой* (Новиков, 2001, сюжет № 23, текст № 20); обычно он бросает в богатыря *ножище-кинжалище*.

Из пяти былин другого сказителя-карела, В. Лазарева (Рыбников, 1909–1910, №№ 103–107), только одна («Садко» – № 107) через книгу повлияла на устную традицию. Печорский певец Т. Кузьмин подробно описал спор морского царя с царицей о том, что на Руси дороже – *злато-серебро* или *булат-железо* (этот мотив встречается и в некоторых устных по происхождению вариантах), а бурю на море объяснил пляской морского царя (Новиков, 2001, сюжет № 48, текст № 4); в прототексте – *он полами бьет и шубой машет, оттого тонут-гинут бесповинныя буйны головы*. Другие старины Лазарева не привлекли внимания популяризаторов былин. Отчасти это объясняется периферийным положением некоторых сюжетов в русском эпосе («Хотен Блудович» и «Михайло Данилович» крайне редко входили в состав фольклорных антологий и хрестоматий), отчасти – хорошим, но отнюдь не выдающимся уровнем исполнительского мастерства сказителя. Тем не менее его былины представляют несомненный научный интерес в плане взаимодействия олонеккой и архангельско-беломорской традиций. И дело здесь не только в том, что певец родом из Северного Прионежья, где эти традиции территориально соприкасаются. В текстах других сказителей из того же Повенецкого уезда и расположенного еще дальше к северу Выгозерского края перекличек с северо-восточной эпической традицией гораздо меньше. Видимо, Лазарев имел непосредственные контакты с ее носителями и усвоил от них целый ряд мотивов и формул, не свойственных местным версиям и редакциям эпических песен. Это отразилось даже на его репертуаре – сравнительно редкая, но типичная для северо-восточных регионов старина «Михайло Данилович» во всей Олонеккой губернии записана только от В. Лазарева (№ 104) и выгозерки Е. Лисицы (Гильфердинг, № 192); оба текста

принадлежат к одной редакции сюжета и, быть может, восходят к общему источнику.

В былинах Лазарева с прионежской традицией связаны редко встречающиеся в устной традиции постоянный эпитет *рогатины зверинья* (№ 103; ср. Гильфердинг, 1949–1951, №№ 74, 192 и др.), формулы *Чурилина похвальба наперед зашла* [№ 106; ср. Рыбников, 1909–1910: №№ 29, 131, 172 и др.), *А тут поганых татаровей, будто черного ворона слеталось* (№ 104; ср. у Т. Рябикина: *Под Черниговым силушки черным черно, // Черным черно, как черна ворона* – Рыбников, 1909–1910, № 4). Старина о Хотене Блудовиче (№ 105) принадлежит к местной редакции сюжета, в которой важную роль играет имущественно-социальное противопоставление семей жениха и невесты: *Чусова вдова является сестрой князя Владимира и кичится тем, что мы есть роду богатого, именитого; именитого роду, княженецкого*.

Переключек с записями из Архангельско-Беломорского края в текстах В. Лазарева еще больше. В былине о богатыре-малолетке Михайле Даниловиче олонецкий певец использовал типовую для этих регионов формулу *переписывания-пересмечивания вражеской силы*; указание на то, что *латы родительски были тесноваты* юному богатырю, а сабля – *легковата* для него; совет отца не *заезжать в середку в матицу* татарского войска. В этом же тексте находим редкую деталь – во время битвы конь просит передышки, так как его глаза *затекли* <...> *поганю кровью татарскою* (ср. записи с Терского берега – Марков, 2002, №№ 183, 193 и с Мезени – Григорьев, 2002–2003: № 385). Сказитель упоминает *камочку сибирскую*, а описание чудесных стрел Дюка Степановича (№ 106) на лексическом уровне чрезвычайно близко к аналогичной формуле из Сборника Кириши Данилова (Средний Урал). Стрелы сделаны из *трости морской*, перены перьями *орла с земли Камския*; ночью от них *лучи пекут, как от ясного от месяца* (ср. Кириша Данилов, 1977, № 3, стихи 42–43, 45–55, 72–73). В старине «Садко» (№ 107) герой бьется об заклад с новгородцами:

Что я у вас повыкуплю товары все,

С Нова-города на свои корабли все повыгружу.

Такая формула хвастовства – *товары повыкуплю..., на корабли повыгружу* – характерна для печорской редакции сюжета (БП, 2001: №№ 251–253 и др.), есть она и в единственном кулойском варианте (Григорьев, 2002–2003, № 236).

В былине о Михайле Даниловиче (№ 104) сказитель использовал не свойственную олонецкой традиции формулу – на предложение *царища поганого* послужить ему так же верно, как он служил князю Владимиру, богатырь насмешливо отвечает:

*Как была бы у меня сабля вострая,
Так служил бы я на твоей шеи татарской
Со своей саблей вострою.*

Это – общеэпическая формула, часто встречающаяся в исторических песнях, рассказывающих о моральной стойкости попавших в плен к врагам русских полководцев: Чернышова (ИП, 1971, №№ 325, 326, 331 и др.); Краснощечкова (там же, №№ 94-96 и др.); Пожарского (Кириша Данилов, 1977, № 31). Записывались они в центральных губерниях России, в Поволжье, на Урале и Алтае, но чаще всего – в казачьих районах. Один текст опубликован и в сборнике П. Н. Рыбникова, однако это – запись из Черниговской губернии (Рыбников, 1909–1910, № 224). В былинах эта формула фиксировалась гораздо реже и тоже за пределами Олонецкой губернии: Архангельский уезд (Киреевский, 1860–1864, IV, 38), Терский берег (Марков, 2002, № 210), Зимний берег (Марков, 2002, № 136), Кулой (Григорьев, 2002–2003, № 231), Иртыш (Тихонравов-Миллер, 1894, № 12), Алтай (Гуляев, 1939, Приложение, № 1). Единственный вариант из Прионежья зависим от печатных источников (Астахова, 1938–1951, № 123; см. Новиков, 2001, сюжет № 17, № 5). Редкий в олонецких записях гидроним *Елисей-река*, вероятнее всего, восходит к восточносибирскому «Енисею». В. Лазарев упомянул его в начале «Трех поездок Ильи Муромца» (№ 103); почти в той же или слегка измененной форме это название использовали пудожский сказитель Андрей Сорокин (*Елисей-река и поля Елисина* – Гильфердинг, 1949–1951, № 69) и его земляк А. Пантелеев (*поля Елесова* – Миллер, 1908, № 5). Сходные гидронимы встречаются и в былинах печорских певцов: *Елесей-река* (БП, 2001, №№ 105, 206), *Енисей-река*, *Несей-река* (БП, 2001, №№ 11, 132).

Оба сказителя-карела усваивали не только содержание, композицию, стилистику русских эпических песен, но и некоторые особенности их лексикона. Несмотря на прозаическое оформление большинства фрагментов своих побывальщин, Дмитриева использовала и архаичные слова и словосочетания, в том числе церковнославянизмы (*восхотел; человеце; градские люди; ели такие ествия; животы* = имущество), и просторечные, диалектные выражения (*грузно* = тяжело; *в землю угрыз; случился обедавши; приужахнулись; дотолева; стрескала; поскудный; не могут цены наладить*), и городскую лексику относительно позднего времени (*вилка; стольник; приказные; подъячий; кухарка*). В ее текстах немало былинных эпитетов, часто встречается характерная для стихотворных фольклорных произведений инверсия. Еще более насыщены подобными словами тексты В. Лазарева (архаизмы и историзмы – *закричал он гласом богатырским; глас гласит; встречается ю дорого мило чадо; с оныма; жезлом сколоть; полпоприща; живот* = жизнь; *животы* = имущество; *на*

том *ведь дереве Христос распят есть* и др.; областные и просторечные грамматические формы и синтаксические конструкции – *станут на нас они нахалиться; кукуются воры и ликуются; глаза в зень потуплены; пшеница не зобана; наб = надо; рудиться = мараться; пачкаться; дружья = друзья; под стол роет = бросает; подпахивать = мести; вино пахнет на бочки на дубовы* и др.). Есть у него и отдельные вкрапления новой, связанной с городским бытом лексики (*их наладила предводительмы*; когда Садко сломал свои гусли, *Поддонный царь* заявил: «*Есть у нас слесаря, и починят их*»). Примерно так же разновременные лексические пласты сосуществуют в былинах лучших олонецких сказителей Т. Рябинина, А. Чукова, А. Сорокина, Н. Прохорова, Н. Швецова и других. Например, в старинах Т. Рябинина встречаются как традиционные для былин, архаичные слова и словосочетания (*грамма повинная; князья подколенные; он ю надвое порозорвал*), так и речевые обороты, характерные для местных говоров (*галиться = насмехаться, издеваться; казачиха = батрачка*), лексические анахронизмы, связанные с довольно поздними историческими и бытовыми реалиями (*земля тальянская; застава московская; комвертик; магазины оружейные; рубашечки-манишечки; не хвастай-ка своим художеством*). В одной из былин пудожанина А. Сорокина находим то же, что и у Лазарева, слово *предводители* (Рыбников, 1909–1910, № 127, стих 466).

Василий Лазарев имел в своем художественном арсенале немало отточенных эпических стереотипов, в том числе редкие и даже уникальные постоянные эпитеты и формулы: *тупоноса укладная стрела каленая; славная медь аравийская; якори мертвые* (которые «намертво» держат корабль на месте); *еще прошло времени три году, и наполнилося времени девять лет; хочет Киев-град со щитом он взять; я хотел<...> пройти всю землю из края в край, хотел вырубить поганых до единого* и др. При неоднократном употреблении сказитель слегка варьировал так называемые «общие места», а не повторял их дословно (см., например: № 104, стихи 1–11 и № 105, стихи 1–6; № 105, стихи 64–68 и 94–98; стихи 53–111 в № 107, где пять раз повторяется сходное, но не тождественное описание, и др.). Индивидуальная особенность исполнительской манеры этого певца – страстие к синонимичным словосочетаниям: *сильнее тебя и могущественнее; сек-рубил* (вражескую силу); *гляддел-смотрел; ходил-скакал; тонут-гинут; он есть роду нищетного, кошельчата* и т.п.

В исторических песнях, записанных от Лазарева, также встречаются оригинальные детали. Особый интерес представляют близкие по оформлению сентенции Ивана Грозного, который сначала разразился бранью в адрес своего шурина Никиты Романовича, а затем поблагодарил его за спасение своего сына:

*Перво был ты мне старый друг,
Теперь стал ты мне старый пес. <...>
Прежде был ты мне старый друг,
А теперь роден батюшка.*

Немногочисленные отклонения от эпического канона у обоих сказителей-карел ничем не мотивированы; вероятнее всего, они вызваны забвением некоторых элементов традиции. В «Трех поездках Ильи Муромца» В. Лазарева (№ 103) на богатыря нападают сто тридцать пять разбойников (обычно – сорок или сорок тысяч). Дмитриева заменила имя *Дюк Юнкой* (№ 88); он родом *из малого города из Клина* (в других вариантах – из *Галича* или *Галицы*). Соперник Ильи Муромца назван *Идолом* (очевидный возврат к исходному нарицательному имени существительному), от этой формы образовано название *Идольского царства* (№ 87). Исполнительница порой открыто выражала свои симпатии или антипатии к былинным персонажам. Святогор самонадеянно попытался поднять *тяги* (*тягу земную*) – *Бог его и попутал за похвальбу* (№ 86). *Юнка Степанович*, выиграв у самого князя Владимира состязание в богатстве, благородно отказался взять его в вечное услужение, как предусматривалось уговором (№ 88). Илья Муромец также отказался от награды за освобождение города от *Идола-богатыря*. Он отправился домой; *жив ли теперь или нет, не знаю* (№ 87).

В былинах обоих сказителей обнаруживаются заимствования из русских сказок. *Лазарев* (№ 104): *нечестивый король* приводит на Русь не только *несметную силу*, но и *пятьсот <...> Полканов-богатырей*. «Полкан» (кентавр) – персонаж популярной сказки о Еруслане Лазаревиче, которая через лубок давно вошла в устную традицию восточных славян и неоднократно записывалась на Русском Севере. Имя *Полкана-богатыря* было известно и Кирише Данилову (№ 49, стих 148). *Дмитриева* (№ 88): *Юнка* (Дюк) *Степанович* просит прислать ему в Киев *такое платье, которое вошло бы в личную скорлупу* (ср. с волшебной сказкой о трех царствах).

В одном из писем к И. И. Срезневскому П. Н. Рыбников отмечал, что «в Карельских побывальщинах склад и строй стиха разрушен, а в Карельских вариантах былин **беспременно** [выделено нами – Ю. Н.] встречаются рифмы» (Колесницкая, 1959, 292). Следует отметить, что первое утверждение в такой же мере относится и к побывальщинам, записанным от русских по национальности сказителей (Рыбников, 1909–1910): Т. Рябинин – № 2, вторая часть; Л. Богданов – №№ 51, 52; колодозерский старик – дополнение к № 165; «старуха в Бережнодубровском погосте» – развернутое подстрочное примечание к № 168; калика из Красной Ляги – № 190; Латышов – прозаические

фрагменты в № 202. Что касается особого пристрастия Лазарева к рифмам (а стихотворные тексты записаны именно от него), то оно не подтверждается статистическими данными. Видимо, на суждения Рыбникова повлияли университетские познания о важной роли рифмы в рунической поэзии западных финно-угров. Между тем в пяти старинах сказителя-карела на 981 стих приходится всего 23 рифмованных (2,3 процента), причем преобладают стереотипные созвучия, в основном глагольные (*наедалися... напивалися; стреляет... собирает; не едаючи... не пиваючи* и т.п.). Для сравнения мы подсчитали количество рифмующихся строк в былине «Дюк Степанович» Т. Рябининой из Кижей (Рыбников, 1909–1910, № 16) и в «Добрыне и Алеше» пудожанина П. Антонова (там же, № 160). В первом тексте их оказалось почти в три раза больше, нежели у Лазарева (31 на 452 стиха – 6,8 процента), а во втором – в десять раз больше (69 на 284 стиха – 24,3 процента). Правда, тексты пудожского певца не показательны, так как его пристрастие к однородным глагольным рифмам выходит за среднестатистические рамки. На это указал А. Е. Грузинский, под редакцией которого вышло в свет второе издание сборника (Рыбников, 1909–1910, II, 402).

Анализ былин и ритмизованных пересказов былинных сюжетов, записанных П. Н. Рыбниковым от сказителей-карел, позволяет утверждать, что ни в их содержании, ни в поэтике или лексике нет никаких следов влияния национального фольклора обоих исполнителей. Дмитриева и Лазарев во всем следовали местной традиции, воспроизводили старины в том виде, в каком усвоили их от русских певцов, и, возможно, чем-то обогатили прототексты. Если бы собиратель не указал, что исследуемые в нашей статье былины записаны от карел, установить это аналитическим путем было бы практически невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

- Астахова, А. М. 1938–1951. *Былины Севера*. Т. 1–2. – Ленинград.
- Астахова, А. М. 1948. *Русский былинный эпос на Севере*. – Петрозаводск.
- БП, 2001. Былины: В 25 т. Т. 1–2. (*Свод русского фольклора*). *Былины Печоры*. Санкт-Петербург – Москва.
- Гильфердинг, А. Ф. 1949–1951. *Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года*. Т. 1–3. – Москва, Ленинград.
- Григорьев, А. Д. 2002–2003. *Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.* Т. 1–3. – Санкт-Петербург.
- Гуляев, С. И. 1939. *Былины и исторические песни из Южной Сибири / Записи С. И. Гуляева*. – Новосибирск.
- Даль, Владимир. 1955. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. – Москва.

- ИП, 1971. *Исторические песни XVIII века* / Издание подготовили О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. – Ленинград.
- Кирша Данилов. 1977. *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым* / Подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. – Москва.
- Киреевский, П. В. 1860–1864. *Песни, собранные П. В. Киреевским*. – Москва. Вып. 1–6.
- Колесницкая, И. М. 1959. *Письма П. Н. Рыбникова к И. И. Срезневскому* // Русский фольклор: Материалы и исследования. – Москва; Ленинград.
- Азбелев, С. Н. Марченко Ю. И., 2002. *Беломорские старины и духовные стихи*. – Санкт-Петербург.
- Микушев, А. К. 1987. *Коми народный эпос* / Вступительная статья, перевод текстов песен, комментарии А. К. Микушева. – Москва.
- Миллер, В. Ф. 1908. *Русские былины новой и недавней записи из разных местностей России*. – Москва.
- Новиков, Ю. А. 2000. *Сказитель и былинная традиция*. – Санкт-Петербург.
- Новиков, Ю. А. 2001. *Былина и книга: Аналитический указатель зависимых от книги и фальсифицированных былинных текстов*. – Санкт-Петербург.
- Рыбников, П. Н. 1909–1910. *Песни, собранные П. Н. Рыбниковым*. Т. 1–3. – Москва.
- Тихонравов, Н. С., Миллер, В. Ф., 1894. *Русские былины старой и новой записи*. Отдел второй. – Москва: Былины новой записи.

Russian Epic Songs (Bylinas) of Karelian Singers in P. N. Rybnikov's Collection

Russian epic songs (bylinas) performed by the ethnic Karelians – Vasilij Lazarev and Dmitrijeva – are under analysis in the article. The texts were collected in sixties of the 19-th century by P. N. Rybnikov in the former Olonec government (now the Karelian Republic), but they were not given a proper attention by researchers. The texts are analyzed in the context of the local Onega lake district's tradition. They are compared with the variants from the other regions of North Russia. The bylina about the hero Michail Danilovich is in the repertoire of Lazarev. This epic song is rare in Onega district. A lot of elements characteristic of bylinas of Onega district are found in both these texts and other Lazarev's epic songs. The evident connections are presented with the epic tradition of the Archangelsk-White Sea district, too. Apparently, the singer was associated with the narrators from various districts. He managed to remake creative epic motifs and stereotypes he had learned from them. The repertoire of Dmitrijeva is common for Onega district. Original (individual) or unique details and formulas attracted the attention of compilers of popular bylinas books. The published texts have influenced the singers connected with books of Russian bylinas. The traces of influence by Karelian-Finish epic songs were found neither in the content nor in the style of variants under analysis.

Key words: *epic songs, Karelian singers.*

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY CRITICISM

Е. Белова

Диалог с властью в письмах М. Шолохова

В новых исследованиях, посвященных творчеству М. Шолохова, настойчиво повторяется мысль о противоречивости его личности. Так, С. Кормилов отмечает: «Среди собственно советских писателей Шолохов являет собой, пожалуй, самую выдающуюся и столь же загадочную и противоречивую фигуру. ... Одинаковый в обращении со всеми от простого казака до Сталина и Брежнева, Шолохов был вместе с тем чрезвычайно «закрытым» человеком. О своей жизни принципиально не рассказывал практически ничего. ... Скрытность Шолохова порождала невероятные легенды о нем, беспрепятственно кочевавшие по страницам разных изданий» (Кормилов, 1998, 368–369). В советском литературоведении создавался миф о писателе, против чего Шолохов не возражал. К концу жизни сам он стал, пожалуй, частью утопического советского мифа.

Безусловно, М. Шолохов является человеком советской эпохи, её ровесником. Революция 1917 года произошла, когда ему было 12 лет. В 15 он уже принимал активное участие в революционных процессах в деревне. И всего год он не дождал до заката советской эпохи, до начала перестройки. Эпоха, настойчиво внедрявшая миф о коммунистическом «рае», не могла не наложить отпечаток на судьбу и личность писателя. Он, пережив три политические эпохи – репрессивный сталинский социализм, хрущёвскую «оттепель» и брежневскую «эпоху застоя», остался верен идеям советской власти. «Видимая близость коммунистических постулатов народным идеалам соборной жизни (толстовским принципам «жизни миром») делала писателя активным сторонником строительства социализма и коммунизма, – пишут В. Агеносов и Т. Павловец. – Но реальная практика этого строительства приводила к желанию исправить ошибки, воздействовать на мир своим писательским словом, а порой и к сомнению в возможности такого воздействия» (Агеносов, Павловец, 2000, 353). Конфликт между мечтой и действительностью, между мифом и реальностью составляет суть внутренней драмы писателя на протяжении всей жизни, о чем свидетельствует его эпистолярное наследие. Шолохов не слишком дорожил своими письмами, не хранил их, почти не оставлял копий отосланных писем (исключение – письма к Сталину), поэтому в

настоящее время собрана далеко не вся его корреспонденция. Объектом рассмотрения в данной статье стали письма писателя к первым лицам Советского государства – И. В. Сталину, Н. С. Хрущёву и Л. И. Брежневу. Главной задачей исследования является стремление проследить динамику характера отношений М. Шолохова с властью, показать их неоднозначность и драматизм.

Судя по письмам, сутью личности М. Шолохова было правдоискательство. Как коммунист, как депутат Верховного Совета СССР (с 1938 года до конца жизни) он всегда старался активно вмешиваться в жизнь, отстаивать правду и справедливость, какою она ему в данный момент представлялась. В условиях, когда литература мыслилась придатком пролетарской идеологии, стремление Шолохова говорить «правду, и только правду» сразу столкнулось с жесткой оппозицией. Критика того времени не вникала в тонкости художественного мастерства писателя, она строго блюла идеологическую «правильность» художественных произведений. Его постоянно обвиняли в идеализации казачьего образа жизни, в принижении роли рабочего класса, в беспристрастном изображении классовой борьбы... и задерживали публикации. *Тихий Дон* объявлялся произведением чуждым и враждебным пролетариату. Даже *Поднятая целина*, которая по общей идеологической направленности соответствовала нормативному осмыслению социально-исторических событий, также подверглась критике за слишком яркие сцены раскулачивания, за нечёткость показа влияния на умы крестьян статьи Сталина «Головокружение от успехов» и т.д. В 1968 году при печатании глав из романа *Они сражались за Родину*, где шла речь о репрессиях 1937 года, Шолохов опять наткнулся на рогатки цензуры. Лишь после обращения Шолохова к Брежневу главы были напечатаны, однако без согласования с автором некоторые страницы были опущены. Как видим, М. Шолохов, увенчанный многими государственными званиями и правительственными наградами, воспринимаемый как живой классик советской литературы, на протяжении всего своего творчества находился в состоянии конфронтации с властью, правда, степень этой конфронтации время от времени менялась, а к концу жизни «сошла на нет».

Самыми драматическими для М. Шолохова были годы сталинского правления. Личный секретарь Шолохова с 1951 по 1960 год Федор Шахмагонов, рекомендованный самим Сталиным, так характеризует отношения, возникшие между писателем и вождём: «Отношения между ними сложились странные, порой они разрушают логику образа Сталина, каким он предстает в нашем сознании, не нарушая главного: в отношениях с Шолоховым он оставался деспотом» (Шахмагонов, 1998, 151–152). Первая встреча со Сталиным произошла в середине июня 1931 года на

даче у М. Горького. Во время этой встречи решался вопрос о судьбе третьей книги *Тихого Дона*. Горький высказывал определённые сомнения по поводу содержания этого тома, однако Сталин поддержал молодого писателя, решительно заявив, что роман печатать надо. Причины этого поступка разные исследователи объясняют по-разному. Одни считают, что роман, написанный на документальной основе, мог быть использован Сталиным в политической борьбе с Троцким. В 1931 г. популярность Троцкого, лично руководившего действиями Красной Армии на фронтах Гражданской войны и поэтому виновного в проведении репрессивной политики против казаков, была еще очень высока. Шолоховский роман, раскрывавший правду о причинах казачьего восстания против Советской власти и указывавший на истинных его виновников, мог стать хорошим подспорьем в деле дискредитации политического конкурента Сталина.

Другие исследователи склоняются к мысли, что Сталин, всегда умевший отличить настоящее искусство от подделки, поддержал Шолохова, увидев в нем талантливого писателя. Известен факт, что в 1932 году И. Сталин писал Л. Кагановичу: «У Шолохова, по-моему, большое художественное дарование. Кроме того, он – писатель, глубоко добросовестный: пишет о вещах, хорошо известных ему» (Писатель и вождь, 1997, 17).

Встречаясь с Шолоховым у Горького, Сталин уже был заочно знаком с ним. Дело в том, что в 1929 году Шолохов написал полное отчаяния письмо, где описал жестокие меры проведения коллективизации на Дону: *Жмут на кулака, а середняк уже раздавлен. Беднота голодает.... Народ звереет, настроение подавленное...* (Шолохов, 2003, 34). Письмо было адресовано Евгении Григорьевне Левицкой, члену партии большевиков с 1903 года, заведующей литературной консультацией в издательстве «Московский рабочий». Именно в это издательство в 1927 году Шолохов принес первую часть *Тихого Дона*, с чего и началась их долгая и верная дружба. Ей, женщине, которую он называл «второй матерью», Шолохов откровенно писал о том, как «хозяйничают» районные власти, как незаконно конфискуют имущество крестьян. Описывая факты абсолютного беспредела, Шолохов, передаёт слова крестьян: *Нас разорили хуже, чем разоряли в 1919 году белые* (Шолохов, 2003, 35). Письмо было наполнено такой болью и отчаянием, что Левицкая решила переслать его лично Сталину.

С 1931 по 1941 год Сталин встречался с Шолоховым более двенадцати раз, не менее 16 писем писатель адресовал вождю. У него искал правду, защиту, управу на распоясавшихся местных «микровождей». В письме Сталину от 4 апреля 1933 года Шолохов пишет о голоде, разразившемся как в родном Вешенском районе, так и во всем Северо-Кавказском крае: (...) *сейчас умирают от голода колхозники и единоличники; взрослые и*

дети пухнут и питаются всем, чем не положено человеку питаться, начиная с падали и кончая дубовой корой и всяческими болотными кореньями (...) (Шолохов, 2003, 105). Причиной голода стала репрессивная политика местных властей, которые во имя выполнения плана хлебозаготовок пошли на конфискацию в с е г о хлеба у населения, а за неисполнением одного – на полную конфискацию имущества крестьян: *Я видел такое, что нельзя забыть до смерти: в хуторе Волоховском Лебяженского колхоза, ночью, на лютom ветру, на морозе, когда даже собаки прячутся от холода, семьи выкинутых из домов жгли на проулках костры и сидели возле огня. Детей заворачивали в лохмотья и клали на оттаявшую от огня землю. Сплошной детский крик стоял над проулками. Да разве же можно так издеваться над людьми?* (Шолохов, 2003, 119). Письмо, которое поначалу носит деловой, официальный характер, постепенно наполняется сильными эмоциями, свидетельствующими о равнодушии корреспондента. Некоторые фрагменты письма начисто нарушают представление о жанре послания руководителю государства. Так, пытаются доказать некомпетентность местных властей, неспособных оценить реальные шансы края по выполнению хлебозаготовок, Шолохов приводит диалог между представителями крайкома Федоровым и местного (Вешенского) райкома Корешковым, которые не сошлись в оценке урожайности: *Корешков – человек грубоватый от природы, вежливому обращению необученный (...)* – *взбешённый советом зав. зерновым сектором крайкома т. Федорова «слезть с машины, нагнуться и усмотреть сплошные колоски», – ответил:*

– Я вот съму штаны, да стану раком, а ты нагнись и погляди. Не такое увидишь! (Шолохов, 2003, 110) В целом, письмо изобиловало фамилиями, цифрами, множеством примеров беззакония (писатель подробно описывает сцены издевательств над крестьянами). В конце письма Шолохов, к тому времени уже написавший первую книгу *Поднятой целины*, недвусмысленно намекает Сталину, что увиденное может стать материалом для второй части книги. Сталин отреагировал на письмо немедленно: во-первых, дал указание выделить для Вешенского района 120 тысяч пудов хлеба, во-вторых, послал для разбора дела комиссию во главе с работником Центральной комиссии ВКП (б) М. Ф. Шкирятовым, который впоследствии подтвердил правильность шолоховского письма о *перегибах* на местах. И хотя количество зерна, выделенного государством в помощь голодающим, далеко не соответствовало истинным нуждам района, а виновники в перегибах понесли лишь условное наказание в виде партийных взысканий, Шолохову казалось, что справедливость восторжествовала. *Хозяин*, как он называет Сталина в письмах к Левицкой,

обращается к нему уважительно, как бы на равных, однако мягко упрекает писателя в политической незрелости, в непонимании происходящих событий в деревне, где многие крестьяне, по мнению вождя, просто саботируют решения советской власти. Шолохов, для которого эти крестьяне не абстрактные личности, а хорошо знакомые, родные люди, не может с этим согласиться. Сердце рвётся писать страшную правду о колхозах, разум начинает корректировать: *хозяин* запретил защищать «саботажников». В это время писатель переживает жестокий творческий кризис: обещанная к зиме 1934 года вторая часть *Поднятой целины* остаётся ненаписанной, работа над четвёртой книгой *Тихого Дона* почти не движется. В преддверии Первого Всесоюзного съезда писателей Шолохов пишет две статьи, где декларирует своё неприятие приспособленческой литературы (одна из них так и называется – *За честную работу писателя и критика*), однако на съезде он даже не выступит. В это время Шолохов явно переживает момент борения с самим собой. Как коммунист (его приняли в партию в 1934 году), член партбюро он активен, деятелен (к нему постоянно обращаются за помощью крестьяне), как писатель – молчит; не пишется...

1936–1937 годы в жизни Шолохова отмечены драматическими событиями: арестованы его ближайшие друзья, соратники по партийной работе, угрозы ареста раздаются и в его адрес. Шолохов, пытаясь помочь друзьям, пишет письма-ходатайства в разные инстанции, наконец, едет в Москву, к Сталину, в надежде на встречу. Однако *Хозяин* его не принимает. В ответ на это Шолохов решается на своеобразный политический протест: после отказа в 1936 году от поездки на Парижский антивоенный конгресс, в июле 1937 года он опять отказывается ехать в Испанию на Международный конгресс писателей, объясняя это решение сложностями своего политического положения в Вешенском районе. В сентябре Сталин посылает к Шолохову генерального секретаря Союза писателей В. П. Ставского. В письме под грифом «секретно» Ставский сообщает Сталину: «(...) М. Шолохов до сих пор не сдал ни 4-ой книги *Тихого Дона*, ни 2-ой книги *Поднятой целины*. Он говорит, что обстановка и условия его жизни в Вешенском районе лишили его возможности писать» (Кузнецов, интернет). Далее Ставский докладывает об «общем тоне разрушения и какой-то безнадежности», лежащем на черновиках 4-ой книги *Тихого Дона*, а также об отказе Шолохова сделать Григория Мелехова большевиком (этого от него добивались давно: ещё в 1931 году А. Фадеев от лица РАППа убеждал сделать героя «нашим»; видимо, этого хотел и вождь). Кроме того, генеральный секретарь Союза писателей передаёт Сталину слова, которые Шолохов сказал ему в пылу откровенности: «Мне приходят в голову такие мысли, что потом самому страшно от них

становится» (Кузнецов, интернет). Ставский интерпретировал эти слова как признание в мыслях о самоубийстве. Думается, не на это намекал Шолохов. Скорее всего, страшно ему становилось, оттого что происходила переоценка ценностей, рушился тот миф об идеальном социалистическом обществе, в который он поверил. Сталин срочно назначает Шолохову встречу, результатом которой стало освобождение из-под ареста его друзей, восстановление их в партии и на прежнем месте работы. От своего лучшего друга Петра Лугового писатель узнаёт, что у того на допросе в Ростовском отделении НКВД под пытками выбивали признание в контрреволюционной деятельности Шолохова. Сам Шолохов получает анонимные письма, в которых односельчане предупреждают о грозящем ему аресте. Арестовывают его родственников, партийное руководство области и края не скрывает враждебного отношения к нему. Шолохову не могут простить 1933 год, когда с его подачи были наказаны местные партийные руководители-перегибщики. Его открыто называют кулацким писателем и идеологом контрреволюционного казачества.

16 февраля 1938 года М. Шолохов пишет обстоятельное письмо Сталину, в котором приводит множество фактов репрессивной политики бюро Ростовского обкома партии. Интересно, что Шолохов по отношению к местной партийной номенклатуре широко использует лексику и формулировки тех лет – *вредитель*, *враг народа* и т. д. Открыто и жестко он пишет о методах работы органов НКВД: о создании *дутых дел*, основанных на наветах и клевете, об атмосфере страха, в которой живут колхозники, о жестоком обращении с заключёнными, о пытках и унижениях, и, наконец, о травле, организованной против него самого. В письме, с одной стороны, содержится здравича в честь Сталина, упование на его справедливость и прозорливость, с другой стороны, – решительный протест против репрессивной политики государства: *т. Сталин! Такой метод следствия, когда арестованный бесконтрольно отдаётся в руки следователя, глубоко порочен; этот метод приводел и неизбежно будет приводить к ошибкам* (Шолохов, 2003, 201). Финал письма звучит как требование: *Надо покончить с постыдной системой пыток (...)*», «*надо тщательно перепроверить дела осуждённых* и т. д. Шолохов просит ещё раз прислать в область комиссию во главе с М. Шкирятовым, зарекомендовавшим себя в 1933 году честным человеком. Однако на сей раз выводы комиссии не подтвердили факты, изложенные Шолоховым в письме, даже то, что со стороны районного отделения НКВД была организована травля писателя. В письме Е. Левицкой он признаётся: *Писательское ремесло очень жестоко оборачивается против меня. Пишут со всех концов страны и, знаете, дорогая Евгения Григорьевна, так много человеческого горя на меня ввалили, что я уж начал гнутья.*

Слишком много для одного человека. Если к этому добавить всякие личные и прочие горести, то и вовсе невтерпёж (Шолохов, 2003, 214).

Получив поддержку сверху, органы НКВД стали усиленно собирать «сведения» о «контрреволюционной деятельности писателя Шолохова». С этой целью к нему был подослан чекист Иван Погорелов, которого шантажом и угрозами вынудили согласиться «разоблачить» Шолохова как главу контрреволюционного подполья. Однако Погорелов сам рассказал об этом писателю. В ночь, когда был назначен арест, Шолохов тайком, кружными путями бежит в Москву, к Сталину. На аудиенцию, которую пришлось ждать несколько долгих дней, были приглашены как авторы, так и жертвы провокации. Шолохов выступал дважды, он гневно обвинял местные органы власти в беззаконии, в фабрикации политических дел против него и других честных граждан. Ивану Погорелову документально удалось доказать Сталину справедливость шолоховских обвинений в адрес руководства ростовского НКВД. Попытка уничтожить писателя без ведома Сталина сегодня кажется невероятной, ибо хорошо известно, что аресты крупных литераторов не осуществлялись без согласия вождя. Возможно, Сталин таким образом хотел «попугать» осмелевшего правдоискателя, поставить его на место. Однако Шолохов всегда считал, что спас его тогда от гибели именно Сталин – так укрепляется в его сознании миф о справедливом вожде, который не сможет развенчать даже «хрущёвская оттепель». *Сталин всегда приятно поражал меня внутренним обаянием, глубиной мысли и своей корректностью*, – скажет он в 1967 году (цит. по: Ермолаев, 2000, 63).

Эта встреча со Сталиным осенью 1938 года стала переломным моментом в писательской судьбе Шолохова. Теперь он был объявлен «великим русским писателем», «любимцем Сталина». В 1939 году 34-летний Шолохов избирается действительным членом Академии наук СССР, награждается орденом Ленина, в 1941 году он получает Сталинскую премию за *Тихий Дон*, избирается депутатом Верховного Совета СССР. Такое отношение вождя к писателю напоминает политику «кнута и пряника», цель которой – полное подчинение воле *Хозяина*. Однако Шолохов старается оставаться независимым человеком: по-прежнему он вступает за безвинно «наказанных» (А. Ахматову, Л. Гумилёва, А. Платонову и др.), отказывается от лествичного прославления вождя (*Иконопись – не мой жанр*, – говорил М. Шолохов (цит. по: Шахмагонов, 1998, 173)).

В мае 1942 происходит неофициальная встреча, во время которой Сталин «делает заказ» на большой всеохватный роман о войне, в котором правдиво и ярко были бы изображены как солдаты, так и гениальные полководцы. После войны в газете «Правда» начинают печатать главы из

романа *Они сражались за Родину*, однако в них нет образа «великого полководца» Сталина. В 1946 году Шолохову предлагают заменить А.Фадеева на посту Генерального секретаря Союза писателей – он решительно отказывается. «Внутренний конфликт Шолохова с властью при внешней атрибутике его почитания и официальной поддержки, – пишет Ф. Кузнецов, – проявлялся даже в самом образе жизни художника: он жил практически отшельником на своём родном Дону, всё более отдаляясь от власть предержащих и не стесняясь демонстрировать полное пренебрежение к руководству Союза писателей СССР» (Кузнецов, интернет).

Правда о «культе личности» Сталина не стала для М.Шолохова личной драмой, однако он не спешил влиться в ряды критиков сталинской системы. С первым секретарём ЦК КПСС Н. С.Хрущёвым его познакомил Председатель Совета Министров СССР Г. М. Маленков. «Приём был радостный, – отмечает Ф.Шахмагонов, – но не без некоторой настороженности» (Шахмагонов, 1998, 193). Настороженность Шолохова объяснялась тем, что он пришел с жалобой на секретаря ЦК КПСС по идеологии Сулова, который, по мнению писателя, препятствовал публикации новых глав *Поднятой целины*. Хрущёв пообещал разобраться, и некоторое время спустя главы были опубликованы в газете «Правда». Начало переписки писателя с Н. С.Хрущёвым датируется 11 апреля 1957 года. К настоящему времени обнаружено 17 писем и телеграмм, отправленных Шолоховым высокопоставленному адресату. Вместе с первым письмом, в котором М. Шолохов поздравил *дорогого Никиту Сергеевича* с присвоением звания дважды Героя Социалистического Труда, он послал главу из *Поднятой целины*: *Мы с Вами жизнерадостные люди, и если при чтении рассказа деда Щукаря Вы улыбнётесь, – буду счастлив* (Шолохов, 2003, 323).

С этого времени у них начали складываться тёплые дружеские отношения. В письмах Шолохов выступает как неравнодушный к проблемам искусства и литературы общественный деятель, а также как тонкий политик и идеолог. В письме от 28 июня 1959 года он настойчиво приглашает Хрущёва к себе в гости, в станицу Вешенскую, приводя, прежде всего, политическую мотивацию необходимости этого визита. Шолохов, незадолго до этого во время поездки по Европе заключивший договоры с иностранными издательствами на публикацию своих книг, писал советскому руководителю: *1. Поймите, как прозвучал бы Ваш приезд в Вешенскую, подчеркнувший дружбу и единство партии и литературы 2. Ваш дружеский визит в Вешенскую заставит задуматься многих фермеров не только Европы и Америки. 3. И не повернутся ли лицом к нам многие писатели капиталистических стран, пока ещё стоящие на перепутье?* (Шолохов, 2003, 333–334).

«Защитник правды» предстаёт здесь, скорее всего, «имиджмейкером», заботящимся об «имидже» Советского Союза и его руководителя на международной арене. Текст письма демонстрирует стремление писателя тактично «подсказать» ожидаемые от главы государства политические шаги, направленные на укрепление связи партийной верхушки с интеллигенцией. Особый интерес представляет подпись под письмом: *Любящий Вас, быть может несколько грубоватой, но суровой и мужской солдатской любовью М.Шолохов* (Шолохов, 2003, 334).

Никогда прежде Шолохов не позволял себе так открыто проявлять эмоции по отношению к носителям власти, что свидетельствует о его стремлении сократить дистанцию между ними. Н. С. Хрущёв откликнулся на приглашение и посетил Вешенскую в августе 1959 года. Визит был обставлен как политическое мероприятие: на станичной площади под вспышки фотоаппаратов и стрёкот кинокамер состоялся митинг, на котором выступили и Шолохов, и глава Советского государства. Однако, как видно из писем, Шолохов стремился вывестись отношения с руководителем страны на личный уровень, и это ему удалось. «Хрущёв открыл для себя Шолохова, – пишет Ф. Шахмагонов, – и совершил редчайший поступок для властителей с самодержавной властью, – он ввёл писателя в круг своих друзей» (Шахмагонов, 1998, 193–194). Общий тон писем М. Шолохова Н. С. Хрущёву отличается особой душевностью и теплотой: все письма начинаются обращением *Дорогой Никита Сергеевич!* (К Сталину он чаще всего обращался *тов. Сталин*), писатель не скупится на добрые слова в адрес Хрущёва и его семьи, всегда подписывается *Ваш М. Шолохов*. Демократизм Хрущёва, его человеческая непосредственность в отношениях с окружающими явно импонировала Шолохову. В довершении ко всему, Хрущёв был таким же заядлым охотником и рыбаком, как сам писатель. Кажется, искренними тёплыми чувствами наполнены шолоховские строки: *Скучаю по хорошим и милым сердцу людям. Вот и по вас соскучился. А чего бы мне от Вас надо? Только увидеть на 2 считанные минуты, пожать Вашу твёрдую руку, взглянуть в весёлые глаза – и всё...* (Шолохов, 2003, 355). Однако факт, что переписка Шолохова с Хрущёвым прервалась в 1964 году, когда последний был снят с должности, несколько корректируют представление об искренности слов и чувств писателя. Возможно, для Шолохова, воспитанного «в духе верности делу Коммунистической Партии», её решение оказалось важнее и весомее, чем личные симпатии к Хрущёву-человеку. Хрущёвская «оттепель», воспринятая многими как глоток свободы и торжество правды, насильно сменилась брежневской эпохой, возвращавшей страну к сталинскому курсу, что доказывало «живучесть» и «незыблемость» прежних идей. Мифологическое сознание вновь торжествует над чувством реальности и правды.

Письма Шолохова Брежневу (с 1965 по 1980), неизменно начинающиеся устоявшейся формулировкой *Дорогой Леонид Ильич*, отличаются предельной краткостью (чаще это записки, написанные во время приезда в Москву и содержащие просьбы либо личного вмешательства главы государства в дела литературные, либо частного характера). Тон писем к Брежневу не постоянен: от дружеского до официального. В первых письмах, сохраняя субординацию, Шолохов осторожно обращается на Вы, хотя знаком был с ним с 1941 года; осторожно выспрашивает, как ему следует поступить в случае присуждения ему Нобелевской Премии, ведь год назад Жан-Поль Сартр отказался её получать со ссылкой на то, что Нобелевский комитет необъективен в оценках: *На всякий случай, мне хотелось бы знать, как Президиум ЦК КПСС отнесётся к тому, если эта премия будет (вопреки классовым убеждениям шведского комитета) присуждена мне, и что мой ЦК мне посоветует?* (Шолохов, 2003, 380). В последующих письмах появляется обращение на ты, уверения в дружеских отношениях, и даже переход на несколько панибратский тон, с «привкусом» лёгкого шантажа. Так, в письме от 30 октября 1968 года Шолохов просит Брежнева прочесть лежащий у него уже более трёх недель отрывок из романа *Они сражались за Родину*, чтобы дать окончательный ответ по поводу возможности его публикации: *О существовании этого отрывка и о том, что он находится в «Правде», широко известно в Москве, и мне вовсе не улыбается, если в «Нью-Йорк таймс» или в какой-либо другой влиятельной газете появится сообщение о том, что вот, мол, уже и Шолохова не печатают, а потом нагородят вокруг этого ещё с три короба (...). Я на Пленуме. Улетаю в субботу, 2 ноября. Срок достаточный для того, чтобы ответить мне, даже не из чувства товарищества, а из элементарной вежливости* (Шолохов, 2003, 395). В 70-е годы, в разгар застоя, тон писем Шолохова по отношению к *дорогому Леониду Ильичу* меняется, он становится сдержанным, всё более официальным, возвращается форма обращения на Вы. В одном из последних писем Брежневу от 14 марта 1978 года М.Шолохов в лучших сталинских традициях утверждает, что русская культура подвергается яростным атакам зарубежного и внутреннего сионизма, подтверждением чего, по мнению писателя, является выход на экран фильма А. Митты «Как царь Пётр арапа женил», в котором открыто унижается достоинство русской нации, *оплёвываются прогрессивные начинания Петра I, осмеиваются русская история и наш народ* (Шолохов, 2003, 429). Письмо было рассмотрено на заседании секретариата ЦК КПСС, на котором был сделан вывод, что шолоховская записка «отличается, к сожалению, односторонностью и субъективностью» (Шолохов, 2003, 431). Коммунистическая идеология в стареющем писателе в который раз взяла

верх над здравым смыслом. Миф и реальность в сознании Шолохова, кажется, слились воедино.

Я (...) прежде всего коммунист, а потом уж писатель – так сформулировал он своё жизненное кредо (Шолохов, 1985–1986, 275), которое обуславливает и объясняет все поступки Шолохова, даже самые неблагоприятные из них. В 1951 году он принимает участие в антисемитской кампании, написав грубый памфлет против К. Симонова; в 1966 году на XXIII съезде КПСС открыто поддерживает арест писателей-диссидентов А. Синявского и Ю. Даниэля: *Попадись эти молодчики с чёрной совестью в памятные двадцатые годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи Уголовного кодекса, а «руководствуясь революционным правосознанием», ох не ту меру наказания получили бы эти оборотни* (Шолохов, 1985–1986, 327).

В мае 1967 года на IV съезде писателей Шолохов выступает против свободы печати (Шолохов, 1985–1986, 56–61); в сентябре 1967 г. пишет письмо в Секретариат Союза писателей СССР, в котором выступает за исключение А. Солженицына из Союза советских писателей вследствие его «антисоветских» взглядов: *Свои антисоветские взгляды Солженицын не только не пытается скрыть или как-то завуалировать, но их подчёркивает, выставляет напоказ, принимая позу такого «правдоискателя», человека, который не стеснясь, «режет правду-матку» и указывает со злостью и остервенением на все ошибки, все промахи, допущенные партией и Советской властью, начиная с 30-х годов* (Шолохов, 2003, 389–390). В роли такого же правдоискателя некогда выступал и сам Шолохов, но это он, кажется, уже позабыл.

«Шолохов к этому времени, – отмечают Агеносов и Павловец, – оказывается в трагическом разладе между искренними убеждениями в правоте партийной линии и реальностью» (Агеносов, Павловец, 2000, 378). Диалог с властью, оказывающей колоссальный прессинг на писателя, закончился для него утратой чувства реальности.

Итак, письма М. Шолохова позволяют проследить динамику отношений писателя с властью. Истинное правдоискательство художника под воздействием социально-исторического пресса сменяется участием во всеобщем процессе мифотворчества, сутью которого стало преобладание идеологических ценностей над общечеловеческими.

Историю судьбы М. Шолохова можно было бы интерпретировать как трагическую историю о том, как власть убивала в нём честного человека и думающего писателя, если бы не одно «НО»... Будучи человеком, наделённым цепким природным умом, народной мудростью, Шолохов незадолго до смерти, по-видимому, осознал не вечность тех идеологических ценностей, которые сам так горячо отстаивал: *Паршивые, бездарные*

ученики мы у истории – вот что плохо. А у неё одно, весёленькое такое, правило есть. Всё, что для предков правым было, для потомков чаще всего неправым оказывается. И далеко ходить не надо. Всё, что нашим отцам-дедам дорого было, мы на штыки подняли. Но и всё, чем мы сейчас восторгаемся, и всех, кто восторгается, скорее всего уже наши внуки проклянут (цит. по Агеносов, Павловец, 2000, 379). Предвидение – это дар и привилегия большого художника, каковым был и остаётся в русской литературе Михаил Шолохов.

ЛИТЕРАТУРА

- Агеносов, В., Павловец, Т. 2000. *Шолохов* // Русские писатели XX века. Биографический справочник. – Москва: Дрофа.
- Ермолаев, Г. 2000. *Шолохов и его творчество*. – Москва: Академический проект.
- Кормилов, С. 1998. *Шолохов* // Русская литература XX века. – Москва: Изд-во МГУ.
- Кузнецов, Ф. *Неразгаданная тайна «Тихого Дона» – Статья 3-я* // Шолохов и Сталин. – <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/01/381/71.html>
- Писатель и вождь. Переписка Шолохова со Сталиным*. 1997. – Москва: Раритет.
- Шахмагонов, Ф. 1998. *Бремя «Тихого Дона»* // Плата за страх. – Москва: Молодая гвардия.
- Шолохов, М. 2003. *Письма*. – Москва: ИМЛИ РАН.
- Шолохов, М. 1985–1986. Собр. соч.: В 8 т. Т.8. – Москва: Художественная литература.

Dialog with Power in M. Sholohov's Letters

Examination of M. Sholohov's epistolary heritage in the context of the "writer and government" problem shows the depth of the writer's inner drama, which is the conflict between the writer's vision and the real world, myth and reality. In the thirties Sholohov appears as the truth seeker, which is confirmed by his letters to I. Stalin. However, under the socio-historic pressure, communist ideology overrules common sense of writer, which is detected in his letters to N. Khrushchev and L. Brezhnev, and also in his public speeches.

History of Sholohov's fate could have been interpreted as tragedy of a broken personality, if not for his last statements shortly before death, which proved his inner independence.

Key words: *epistolary heritage, myth and reality, socio-historic pressure.*

«Мне снится Дант...»: Сон как чистилище в романе И. А. Гончарова «Обломов»

Принято считать, что интерес к *Божественной Комедии* Данте в русской культуре и литературе середины XIX века, в отличие от начала и конца столетия, не был особенно глубоким. Как утверждает переводчик Данте на русский язык и знаток дантовской традиции в русской литературе А. А. Илюшин, «такой глубокой близости к творцу *Ада*, какая наблюдалась у Пушкина и Гоголя, нет ни у Гончарова, ни у Тургенева, ни у Некрасова, хотя некоторые мотивы итальянского поэта иногда проскальзывают в их произведениях. Любовь к нему в то время слегка поостыла, если судить об этом по несколько вялым прикосновениям наших писателей-реалистов к его творческому наследию. Пример Герцена не очень показателен: блестящий эрудит, он охотно и неумолимо цитировал многих, в том числе и Данте» (Илюшин, 1988, 258).

Между тем «присутствие» Данте в русской литературе середины XIX века представляется более значительным. Нельзя не отметить, что именно середина столетия подарила русской культуре первый перевод Данте на родной язык. В 1853 году в журнале «Москвитянин» увидел свет дантовский *Ад* в переводе Д. Е. Мина, который двумя годами позже вышел отдельным изданием. Несмотря на то, что русской читающей аудитории *Божественная Комедия* и раньше была доступна в оригинале или во французских переводах, публикация первой части этого произведения на родном языке стала поистине знаковым национальным событием.

Менее яркой, но не менее значительной в связи с дантовской темой в русской литературе середины XIX столетия была публикация в 1859 году в «Русском слове» поэмы А. Н. Майкова под названием *Сны*, которую автор называл «подражанием Данту» и «Земной Комедией»¹. Вещие сны открывают лирическому герою поэмы глаза на подобную аду современную действительность, а затем пробуждают к новой жизни и творчеству. Герой возвращается в родной дом, в потерянный рай, однако теперь это новый рай, существующий прежде всего в душе певца.

Дантовскую тему у Ап. Майкова, в отличие от большинства современников, не оценивших *Сны*, восторженно приветствовал

¹ См.: (Асоян, 1990, 117–128).

И. А. Гончаров: *Вы хотите, чтоб я сказал о Вашей поэме правду: да вы ее слышали от меня и прежде. Я, собственно я – не шутя слышу в ней Данта, то есть форма, образ, речь, склад – мне снится Дант, как я его понимаю, не зная итальянского языка* (Гончаров, 1980, 267; письмо от 11 (23) апреля 1859 года). В этом высказывании важны не только глубокое проникновение Гончарова в смыслы поэмы Майкова, но и его почти мистическое, «слуховое» и «сонное» (*слышу... Данте, снится Дант*) ощущение слова итальянского поэта. Очевидно, что Данте, по крайней мере для этих писателей середины века, был не просто источником мудростей и цитат, а близким и созвучным их творческим интенциям.

Подобное чуткое восприятие Гончаровым дантовских мотивов у Ап. Майкова свидетельствует о глубоком и потому давнем интересе писателя к создателю *Божественной Комедии*. В связи с тем, что проблема Гончаров и Данте практически не изучена, а сам писатель был весьма скуп, хотя всегда восторжен, в оценке его деятельности, остается лишь предполагать, когда и где он мог познакомиться с наследием автора «тройственной поэмы». Вероятно, это произошло в Московском университете, где Гончаров учился на словесном отделении с 1831 по 1834 год. В числе его любимых профессоров был С. П. Шевырев, защитивший в 1833 году диссертацию «Дант и его век» и опубликовавший ее в Ученых записках Императорского Московского университета. Этот труд, скорее всего, был знаком прилежному студенту Гончарову. Не стоит сомневаться, что и в своих лекциях о европейской новейшей литературе Шевырев много говорил о Данте. Какой же предстала *Божественная Комедия* в интерпретации Шевырева, а именно об этом произведении идет речь в его диссертации? Какие «ключи» подобрал к самому великому творению Данте ученый, что объяснял, что выделял он в художественной философии поэта, заинтересовывая своих студентов?

Предваряет труд ученого эпитафия, взятый им из XXII Песни *Рая*, где Данте благодарит Небо за свое рождение под знаком Блинецов (27 мая 1265 г.). Эти строки переведены Шевыревым и прокомментированы следующим образом: «Сам Дант говорит в своей поэме, что он родился под созвездием Блинецов, которое, по астрологическим наблюдениям того времени, благоприятствовало развитию гениев» (Шевырев, 1833, 311–312). И хотя Шевырев замечает, что современный человек уже лишен таких предрассудков, как вера в свою счастливую звезду, маловероятно, чтобы Гончаров прошел мимо этой детали. Он сам тоже родился под знаком Блинецов! Наверное, самолюбие молодого и уже пишущего человека не могло не отметить этого лестного совпадения. Впрочем, вполне возможно, что это лишь далекие от действительности предположения.

Труд Шевырева представляет собой глубокое и многоаспектное исследование поэмы Данте. В качестве одной из самых важных его черт стоит отметить то, что ученый подробно пересказывает все части *Божественной Комедии*, а не только *Ад*, самую известную и читаемую часть произведения. Шевырев выделил самые значимые, с его точки зрения, образы и сюжетные ситуации, которые не могли не затронуть души и не поразить воображение слушателей. Так, запоминаются образы ленивых и гордых из *Чистилища*, музыки и света из *Чистилища* и *Рая*, Лии как жизни деятельной, ее сестры Рахиль как жизни созерцательной и Матильды, «гармонически соединяющей в себе жизнь деятельную и созерцательную» (Шевырев, 1833, 521–522), которая наиболее явственно предстает в *Рая*; или изображение мучеников дна ада, ресницы которых скрывает снег, – это так похоже, говорит Шевырев, на русскую зиму. Многие из этих образов воплотятся потом в романах Гончарова.

Истолкование философской стороны *Божественной Комедии* подкрепляется у Шевырева изложением естественнонаучных познаний Данте и его века, которые реализуются в образной сфере произведения. Ученый отмечает, что Данте «в свою Поэзию переносит явление природы не одною его наружною стороною, как Поэт; но как Философ, всегда вникая в причину, разлагая его». И оказывается, что действие лучей Беатрисы (так именуется Беатриче у Шевырева) на зрение Данте, вознесшегося в Рай, подобно **пробуждению**: «Так, при ярком свете, слетает сон с очей наших; ибо дух зрительный действием отвечает свету, который мало помалу проникает в глаз, переливаясь из сосуда в сосуд; а пробужденный отвращается от всего, что ни видит: так смешно все внезапное пробуждение человека дотоле, пока разум не приходит к нему на помощь» (Шевырев, 1834, 177). Упоминает Шевырев и о процессе «засыпания» (сна) человека, изображенного в *Чистилище*: «как мысль, постепенно следуя за мыслью, наводит на него сон» (Шевырев, 1834, 178). Таким образом, процессы естественной жизни – **пробуждение и сон** – получают у Данте, в трактовке Шевырева, художественно-аллегорическое или символическое значение.

Быть может, эти аллегории *сна и пробуждения*, а также образ Ада как «результата жизни настоящей», запечатлелись в творческом сознании юного слушателя Шевырева. И возможно, что указанные Гончаровым в статье *Лучше поздно, чем никогда* «периоды русской жизни», то есть «обыкновенная история», «сон» и «пробуждение», есть не только этапы, которые проходит общество в своем воспитании², но и «картины»

² О «сверхзамысле» трилогии как отражении важнейших возрастных этапов человека см.: (Краснощекова, 1997, 7–15).

(Гончаров, 1980, 111, 113), выражающие духовную жизнь современного века. Таким образом, великое сочинение итальянского поэта оказывается в значительной степени источником той модели мира, которая представлена в романах Гончарова о современной России.

Архитектоника трилогии («не три романа, а один») сопоставима с тремя «картинами» жизни. Первая – «обыкновенная история», «так по большей части случающаяся, как написано» (Гончаров, 1980, 194), которая тем самым обнаруживает не только печальную закономерность прозаизации жизни, но и неизбежность деградации человека. Ведь человечество в целом на каждом новом временном витке своего движения становится хуже. Спираль этого движения направлена вниз, а не вверх. И данный пласт, данная «картина» жизни представлена во всех трех романах без исключения. Хотя, конечно, большее внимание изображению такой «обыкновенной истории» уделено в первом романе Гончарова. Вторая «картина» – «сон». Это то состояние, которое порождается, как верно заметил Шевырев, мыслью, что следует одна за другой. Сон таит в себе надежду (заметим, что *Чистилище* в трактовке Шевырева представляет собой «муку, растворенную надеждою» (Шевырев, 1834, 345)), которая связана с возможностью пробуждения. Но сон может быть чреват и смертью, то есть быть мертвым. Поэтому «картина» сна объединяет в себе две тенденции: надежду на пробуждение, ведущую вверх, и опасность падения в бездну. По преимуществу эта картина занимала внимание писателя в романе *Обломов*. Третья «картина», «пробуждение», таит в себе радость прикосновения к вечной Красоте и обретенную в Вере, Надежде и Любви Софию, которые объединяются в апофеозе женщины. Попытки изображения подобного рая в душах и жизненном, реальном пространстве своих героев, были у Гончарова во всех его романах. Сам писатель в категориях Просвещения называл это состояние «нормой». Однако всегда подобные попытки расценивались читателями и критикой как умозрительные. Наибольших нареканий в этом смысле вызвал *Обрыв*.

Общая архитектоника трилогии в соотнесенности трех «картин» жизни реализуется также и в каждом отдельном романе, поэтому каждая часть трилогии представляет собой как бы ее уменьшенный вариант, в котором доминирует какая-то из этих «картин».

Обратимся к центральной «картине» трилогии, представленной в романе *Обломов*. Он тесно связан с *Обыкновенной историей* и сохраняет ту же последовательность этапов жизни: в прошлом героя остается потерянный рай неискушенного человека, на смену которому приходит адово пламя современного петербургского бытия. Герой *Обломова*, однако, в большей степени, чем Александр Адуев из *Обыкновенной истории*, занят поиском утраченного рая, точнее рая нового, где очистится его душа. Во второй

части трилогии автора уже менее интересует сошествие героя в ад современной жизни, которая искушает и манит, хотя и здесь повествуется о том, что Обломов уехал из родного дома учиться в университет, как и Адуев-младший, а затем поселился в Петербурге. Но история «приобщения» Обломова к Петербургу в тексте романа занимает небольшое место, тогда как в *Обыкновенной истории* все повествование этому и посвящено.

Основная «картина» *Обломова* – «сон», своеобразное чистилище, через которое может пройти герой и проснуться, а может и сорваться в бездну. И в общей архитектонике трилогии роман занимает срединное место, являясь современной аллегорией, созвучной *Чистилищу* Данте.

Своего героя автор наделяет ленью, то есть тем пороком, который Данте расположил у подножия чистилищной горы. Шевырев, как уже отмечалось, обращает внимание на созданный поэтом образ лени, пересказывая встречу Данте со своим бывшим приятелем Белаквой: «На первом уступе встречаются путников *Ленивые*. Они покоятся в тени горы <...> и ждут чужих молитв, чтобы взойти на гору. Один из них сидит на земле, руками охватил колена и склонил лицо промеж них: живописный образ лени! Это Белаква, известный в жизни этим свойством. Он сердится на замечание Данта о его медлении и говорит ему совершенно Итальянским простонародным выражением: карабкайся сам, коль ты силен!» (Шевырев, 1833, 509). У Данте Белаква не видит смысла в том, чтобы приложить усилия к восхождению в гору, хотя ему, не попавшему в ад, это возможно сделать. Он ждет помощи от чужих молитв и предается философствованию, его интересует, как устроен мир.

«Сюжет» встречи Данте и его ленивого друга отражается и в романе Гончарова. Его ленивый Обломов – философ прежде всего, размышляющий о мире и человеке и не видящий смысла в том, чтобы, не найдя ответа на вопрос, что такое жизнь, продолжать путь. Он уповает на помощь Штольца, Ольги Ильинской, только их усилиями он способен к пробуждению.

Напоминает дантовского Белакву Обломов и в заключительной части романа. «Живописный образ лени», как сказал Шевырев, здесь повторяется. Белаква у Данте сидит, склонив низко голову, и Обломов, простившись навсегда со Штольцем, остается в похожей неподвижной позе: он *сел на диван, оперся локтями на стол и закрыл лицо руками*. Не случайно и Ольга сравнит Обломова с голубем, который прячет голову под крыло и ничего не хочет более. Эта голубиная поза тоже напоминает Белакву. А на просьбы Штольца пойти с ним к Ольге и к свету Обломов откажет кратко, *умоляющим голосом: Оставь меня совсем... забудь* (Гончаров, 1998, 483). Он, как и друг Данте, не видит смысла в восхождении.

В романе Гончарова присутствует и центральный «сюжет» «тройственной поэмы», связанный с блужданиями человека в половине его жизни, достигшего 35-летнего возраста. И хотя Обломову в окончательной редакции романа приблизительно 32–33 года, автор предполагал сделать его старше, то есть начать повествование о новом герое с того момента, когда он подошел к тому рубежу своей жизни, на котором в предыдущем романе остановился Адуев-младший.

Живущий в Петербурге Обломов хорошо понимает бездушие и безжизненность городского мира. Не случайно его добровольное затворничество в своем доме-комнате-диване-халате может означать нежелание прикасаться к жизни *живых мертвецов*: так называют суетливых петербуржцев Обломов. Его *голубиная нежность* и *хрустальная, прозрачная душа*, быть может, потому и сохранились, что он сумел не сорваться в бездну, в адские круги. Штольц в конце романа скажет о своем друге: *«Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот – никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно...»* (Гончаров, 1998, 467). Уход Обломова из так называемого «большого» мира в мир «малый», возможно, вовсе не связан с бегством от жизни, а, наоборот, с бегством от смерти! И, может быть, состояние сна-лежания, которое, как отмечает автор, не было для героя *ни необходимостью, ни случайностью, ни наслаждением, а норма-льным состоянием* (Гончаров, 1998, 4; Выделено мной. – И.Б.), просто сохраняло его душу?

Между тем Обломова словно преследуют языки адского пламени. К нему приходят визитеры, представляющие собой пороки современного общества. Это увлеченный светской праздной жизнью Волков, делающий карьеру чиновник Судьбинский, литератор Пенкин. Он и ему подобные представители, казалось бы, высокой, духовной сферы – искусства, низвели это искусство до механистических построений, вытравив из художественного творения жизнь. И потому Пенкин в гораздо большей степени мертвец, чем все остальные. Его «круг» будто и располагается ниже, чем у Судьбинских и Волковых. А претензия на величие, потому что, например, в одном писателе его круга Пенкину *слышится то Дант, то Шекспир*, рядом с именами великих поэтов, кажется абсурдной.

Еще один из адских кругов современного общества представляет тот тип людей, что изображен в романе в образе Алексеева. Это человек-фантом, лишенный имени: ведь все равно, как его назвать – Иванов, Васильев, Андреев или Алексеев. Он напоминает *тень* – одну из тех, что была мученицей ада. Алексеев представляет собой *какой-то неполный*,

безличный намек на людскую массу, глухое отзвучание, неясный ее отблеск. Недаром Захар высказывался о нем так: *А у этого ни кожи, ни рожи, ни ведения!* (Гончаров, 1998, 31). М.В. Отрадин писал об Алексееве следующее: «Алексеевская безликость не бытовая, она не сводится к отсутствию каких-то житейских качеств, это – *безликость абсолютная*» (Отрадин, 1994, 123). И это очень верное замечание, ведь человек, лишенный своего имени, словно и является представителем Тьмы, воплощением без-лик-ости, поэтому и Алексеев-Иванов-Васильев не способен сохранить в себе Лик Божий и имя, данное Богом.

Обломов все время страшится «бездны». Мотив грозящей разверзнуться бездны постоянно присутствует в беспокойных речах Штольца и Ольги об их друге. Однако в романе гораздо важнее и другой мотив – движения к свету. И связан он с дантовской ситуацией выбора правильного пути. Стоя каждый день на пороге *бездны*, прекрасно понимаемая адовы пространства современной жизни, Обломов чувствует, что настоящая дорога – это *стремление к <...> идеалу утраченного рая* (Гончаров, 1998, 180). Однако какой должна быть эта дорога и где она, он не знает.

Самостоятельно обрести верный путь он не может. Это с очевидностью следует из того, как он ждет помощи сначала от Штольца, затем от Ольги. Интересно, что с появлением Штольца его существование вновь оживляется, а с отъездом друга – все замирает опять. *...Лучшего я ничего не знал, не видал, – признавался Обломов Штольцу, – никто не указал мне его. Ты появлялся и исчезал, как комета, ярко, быстро, и я забывал все это и гаснул...* (Гончаров, 1998, 184).

Сюжетная линия Обломова – Штолец может быть соотнесена с линией Данте – Вергилий и рассмотрена не только исключительно в рамках романа воспитания. Штолец, конечно, знает и указывает своему другу на необходимость для каждого человека прожить правильно *четыре времени года, четыре возраста и донести сосуд жизни до последнего дня* (Гончаров, 1998, 163), как и следует наставнику в романе воспитания. Однако он, подобно Вергилию, призван провести Обломова через хаос современной жизни («хаос всех разнозвучий: вот первое впечатление Ада» (Шевырев, 1833, 344)), чтобы затем передать Беатриче-Ольге. Штолец, как говорит о нем Обломов, словно специально *посылает* его в общество, чтобы *отбить большие охоту быть там* (Гончаров, 1998, 173). Даже некоторый схематизм и декларативность этого образа, который часто ставился в вину автору критиками, в какой-то степени определен функцией героя «быть Вергилием» для Обломова. Вергилий в «священной поэме» есть «мудрость человеческая», именно так объяснял этот дантовский образ своим студентам Шевырев. Рационалистичность Штольца, преобладание «ума» над «сердцем», сопоставимы с воплощенной в Вергилии «мудростью земной».

Подобно Вергилию, передающему Поэта в руки Беатриче в Чистилище, потому что сам он дальше идти не имеет права, Штольц для пробуждения Обломова передает его в руки Ольги. Именно она должна вывести его к свету. Функция героини в романе, таким образом, аналогична функции Беатриче в *Божественной Комедии*.

Беатриче у Данте, по определению Шевырева, – воплощение «премудрости небесной». Она небожительница и спускается в Чистилище только для того, чтобы спасти Поэта. В романе Гончарова Ольга Ильинская также нередко напоминает сошедшего с неба ангела, ее земная определенность при этом (например, портрет) не менее ярко выписана автором. И все же героиня в большей степени идеальна, чем реальна. В. А. Недзвецкий верно заметил, что «мы практически ничего не знаем ни о детстве, ни о юности героини. Больше того: Ольга дана в романе как бы вообще вне быта. Духовно-нравственная сущность героини вполне мотивирована – однако не внешними, но внутренними обстоятельствами» (Недзвецкий, 1996, 36). И сам Обломов впоследствии скажет об идеальности Ольги: *Она поет “Casta diva”, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и с грибами не сделает!* (Гончаров, 1998, 436).

Стихия ее была свет – охарактеризует Ольгу автор. Общаясь с ней, Обломов чувствовал особый духовный подъем: *Как легко дышится в этой жизни, в сфере Ольги, в лучах ее девственного блеска, бодрых сил, молодого и глубокого, здорового ума!* (Гончаров, 1998, 353). Вот поистине «мудрость небесная»!

Обломову нередко казалось, что Ольга – ангел, который *тихо ступает по траве, ходит с ним в тени березняка, <...> поет ему...* (Гончаров, 1998, 216). Легкость, воздушность Ольги как бы не телесные. Например, однажды, отыскивая Ольгу, Обломов увидел следующее: *вдали она, как ангел восходит на небеса, идет на гору, так легко опирается ногой, так колеблется ее стан. Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает. Он с полугоры начал звать ее. Она подождет его, и только он подойдет сажени на две, она двинется вперед и опять оставит большое пространство между ним и собой, остановится и смеется. Он, наконец, остановился, уверенный, что она не уйдет от него. И она сбегала к нему несколько шагов, подала руку и, смеясь, потащила за собой* (Гончаров, 1998, 277). Этот фрагмент как будто кристаллизует сущность отношений героев, представляя их даже графически.

Действительно, особое значение в романе приобретает место, где происходят встречи Ольги и Обломова. Важно, что это уже не Петербург, то есть от адского пространства города герои отделены. Они находятся на даче, место их встречи – парк, располагающийся у подножия горы. Гора

оказывается, таким образом, не просто чертой местного ландшафта, а знаком возможного духовного восхождения героя. Автор отмечает, что Обломов вместе с Ольгой гуляет по озеру, по горам (Гончаров, 1998, 193), а она часто нисходит к нему с горы, будто на крыльях. Роковое письмо Обломова Ольге передали в тот момент, когда она шла по горе, спускалась с нее в аллею парка, а Обломов пошел в обход, мимо горы, с другого конца вошел в ту же аллею (Гончаров, 1998, 254). Интересно, что имение Ольги, ее дом, куда она может позвать с собой Обломова, тоже словно «состоит» из горы и сада. Вот как охарактеризует его барон: *Оно не велико, но местоположение – чудо! Вы будете довольны. Какой дом! Сад! Там есть один павильон, на горе: вы его полюбите* (Гончаров, 1998, 343).

Одной из задач Ольги является пробуждение Обломова. Иногда – в прямом смысле, например, когда Ольга приезжает к нему на Выборгскую сторону и будит от полудремы: *Что ты такой нахмуренный сегодня? Молчишь? Ты не рад? Я думала, ты с ума сойдешь от радости, а он точно спит. Проснитесь, сударь, с вами Ольга* (Гончаров, 1998, 329). Но чаще – в переносном. Уже в начале их общения у него на лице сияла заря пробужденного, со dna души восставшего счастья (Гончаров, 1998, 202). Позже Гончаров так скажет о своем герое: *Он вдруг воскрес. И она в свою очередь не узнала Обломова: туманное, сонное лицо мгновенно преобразилось, глаза открылись; заиграли краски на щеках; забвигались мысли; в глазах сверкнули желания и воля. Она тоже ясно прочла в этой немой игре лица, что у Обломова мгновенно появилась цель жизни* (Гончаров, 1998, 324–325). Обломов сам осознает, хотя нередко и сомневается в этом, что Ольге удалось разогнать сон его души. Он скажет ей во время одного из последних свиданий: *И ты думаешь – возможно обмануть тебя, уснуть после такого пробуждения. <...> До какой высоты поднимает человека любовь такой женщины, как ты! Смотри, смотри на меня: не воскрес ли я, не живу ли в эту минуту?* (Гончаров, 1998, 352).

Быть может, при описании процесса пробуждения героя, писателю вспоминались и рассказы Шевырева о *Божественной Комедии*, о том, как проникает свет в человеческий глаз, как Беатриче исходящим от нее светом заставляет Поэта увидеть утраченный им верный путь? *Сфера Ольги*, в которой так легко было находиться Обломову, – это действительно прежде всего свет, но также и музыка. Эти две стихии, свет и музыка, пронизывают дантовское *Чистилище*, а затем образуют собой пространство *Рая*.

В пересказе Шевырева неоднократно подчеркивается довлеющее значение музыки-молитвы у Данте: в *Божественной Комедии* неоднократно

повторяется *песнь Мадонне* (Шевырев, 1833, 514, 523, 528). В романе Гончарова звучит языческая *Casta diva*: лейтмотивом проходит через *план* будущей жизни, придуманный Обломовым, ее исполняет и Ольга. Несомненно, ария эта словно предсказывает трагическую развязку летней «поэмы любви» (Недзвецкий, 1996, 39), но и молитвенные интонации она в себе содержит: герои будто уповают на помощь «их» Пречистой Девы, Богоматери.

Однако окончательное пробуждение Обломова так и не состоялось, а из Ольги Беатриче не получилось. Стоит отметить, что в определенный момент герои напоминают счастливых, но преступно влюбленных: именно порочность, непорядочность их с Ольгой отношений так беспокоит Обломова. Он тревожится о слухах, сплетнях. В этом смысле герои Гончарова напоминают дантовских Паоло и Франческу из *Ада*, ставших символами яркой, но преступной любви. И не случайно Обломов в конце романа вспоминает о чувствах к Ольге почти словами Франчески.

Одной из центральных проблем романистики Гончарова является поиск идеальной «нормы» жизни, гармонически уравнивающей земное и духовное, прозу и поэзию. Уже отмечалось, что Шевырев в подобных категориях истолковывает дантовские образы-аллегии Матильды (Матильды в переводе М. Л. Лозинского), Лии и ее сестры Рахиль. Матильда, «соединяющая в себе жизнь деятельную и созерцательную», встречает Поэта в Земном Раю и объясняет ему смысл Чистилища. Это «место, избранное от Бога в гнездо человечеству» (Шевырев, 1833, 522). Уже в Земном Раю, а не только в Небесном, человек может достичь гармонии между деятельностью и мечтой, именно там Данте и встречает Беатриче, которая становится для него не только путеводной звездой, но и целью, смыслом. Стоит отметить, что встреча эта является своего рода метасюжетом многих монологов в романе между Обломовым и Ольгой. Беатриче недовольна тем, что Данте уклонился от единственно правильной дороги, был неверен ей после ее смерти и предался наслаждениям жизни. Беатриче строга, но в то же время она прощает, укоряет Поэта в том, что он был слаб, но и милосердна к заблудшему. Подобная логика общения с Обломовым свойственна и Ольге, вплоть до окончательного расставания.

Итак, Земной Рай возможен, только нужно, чтобы в нем жили дружно две сестры – Рахиль и Лия. Данте видит сон, который является провиденциальным. В нем реализована «норма»: деятельная Лия собирает цветы и плетет венок, созерцательная Рахиль внимает его красоте. *Ей любо созерцанье, мне – дела*, – скажет Лия (Данте, 2002, 282). Обломов именно в любви к Ольге обрел на какой-то короткий срок подобную гармонию. Их отношения были тоже сном, только не обломовским мертвым, а живым. Однако окончательного *пробуждения* от этого сна не произошло.

Ясный сон сменился другим – сном Выборгской Обломовки, чреватый смертью, который и привел в конце концов героя к могиле.

И все же это произошло не только по вине героя, который не смог сохранить достигнутую им гармонию. Конечно, реформирование имени, которое от него требует Ольга, оказалось для него невыполнимой задачей, то есть развить в себе обретенную на время деятельную склонность Обломов так и не сумел. Однако вина лежит и на Ольге. И вовсе не потому, что она любила *будущего Обломова*, а не настоящего, или же не могла испечь пирог с грибами. Нет, ее вина в другом: она горда. Ольга это поймет сама и не обвинит Обломова ни в чем, она поймет, что наказана *за гордость (гордость и неведение* в романе *Обрыв* будут поставлены в вину бабушке и Вере), за то, что *слишком понадеялась на свои силы*. Гордыня не позволит ей заметить, что Обломов *уже давно умер*, в то время как она пыталась воскресить его (Гончаров, 1998, 368). Таким образом, *гордая* Ольга только лишь чуть выше Ленивых на Чистилищной горе располагается (следующий за Ленивыми круг). И ей самой далеко до вершины, то есть до Беатриче. Гордость – грех, который она начнет преодолевать в себе с того момента, как осознает его, но окончательно изживет лишь встретив Штольца уже после их с Обломовым расставания.

Счастье Ольги и Штольца, надо сказать, также пронизано мотивами *Божественной Комедии*. И автор это настоятельно подчеркивает. У истоков отношений героев стоит дантовская ситуация заблудившегося в темном лесу жизни человека. Их чувство зарождается с сомнения, в *сумерках* и в *мучениях*. Вот фрагмент из объяснения героев, в котором указывается дантовский «ключ» к прочтению истории Штольца и Ольги:

- *Если вы предвидели, что я когда-то выскажусь, то знали, конечно, что и отвечать мне? – спросил он [Штолец. – И.Б.]*
- *Предвидела и мучилась! – сказала она, откидываясь на спинку кресел и отворачиваясь от света, призывая мысленно скорее сумерки себе на помощь, чтоб он не читал борьбы смущения и тоски у ней на лице.*
- *Мучилась! Это страшное слово, – почти шепотом произнес он, – это Дантово: «Оставь надежду навсегда». Мне больше и говорить нечего: тут все! Но благодарю и за то, – прибавил он с глубоким вздохом, – я вышел из хаоса, из тьмы, и знаю, по крайней мере, что мне делать (Гончаров, 1998, 413).*

Объяснение Ольги и Штольца происходит вечером. Тьма здесь – это метафора прошлого героев. Гончаров пишет: *Перед ней самой снималась завеса, развивалось прошлое, в которое до той минуты она боялась заглянуть пристально. На многое у ней открывались глаза, и она смело бы взглянула на своего собеседника, если бы не было темно*. Но вскоре

произошло обыкновенное чудо: *две свечи, внесенные горничной, озарили светом их угол* (Гончаров, 1998, 417) и тьма начала отступать.

Стоящим у ворот ада героям будет суждено миновать его, благодаря искренности и правде их отношений. Они вместе пойдут к свету, сотворяя свой Земной Рай – так называемую крымскую идиллию. Штольц поймет, что та верная дорога, которую искал в жизни, – это Ольга: *Ольга – моя жена! – страстно вздрогнув, прошептал он. – Все найдено, нечего искать, некуда идти больше!* (Гончаров, 1998, 422). Ольга также, выйдя из мрака (она признается Штольцу: *я была как в лесу... и отметит, что во время ее романа с Обломовым пути жизни ею угаданы не были*), воспримет его появление в своей жизни, хотя и без *гордого трепета*, свойственного обычной девушке, но как единственно правильный путь. Она тоже шла *одиноко, незаметной тропой, также на перекрестке встретился ей он, подал руку и вывел не в блеск ослепительных лучей, а как будто на разливе широкой реки, к просторным полям и дружески улыбающимся холмам. Взгляд ее не зажмурился от блеска, не замерло сердце, не вспыхнуло воображение* (Гончаров, 1998, 423). Ольга попала не в Рай Небесный, где белый цвет белее света, а в Рай Земной, в дружески расположенную человеку природу. У них теперь, скажет автор, была общая *угаданная дорога – их два существования, слившиеся в одно* (Гончаров, 1998, 465).

Счастье Ольги и Штольца во время их пребывания в Крыму представляется большинству исследователей умозрительным, что, вероятно, справедливо. Это была еще одна попытка писателя показать «норму» жизни в реальности. Ситуация в чем-то схожая с *Обыкновенной историей*, где схематично указывалась возможность обретения гармонии между деятельностью и мечтой в сельской жизни уехавшего из Петербурга Александра Адуева. А позже в *Обрыве* Гончаров создаст другую райскую картину – гимн художника-творца любви и русской Беатриче – и будет осужден за неумелую утопию.

В *Обломове* Гончаров декларирует идеальное счастье своих героев, обращаясь к *Божественной Комедии*. Во многих описаниях этого счастья можно обнаружить аллюзии с дантовским *Раем*. Автор говорит о торжестве красоты в Земном Раю Ольги и Штольца – в мире природном и в мире человеческом (*сияла красота человеческого дела, как сияла вечная красота*). Удивительное действие этой красоты отмечает Штольц: *Наблюдая сознательно и бессознательно отражение красоты на воображение, потом переход впечатления в чувство, его симптомы, игру, исход и, глядя вокруг себя, подвигаясь в жизнь, он выработал себе убеждение, что любовь, с силою архимедова рычага, движет миром...* (Гончаров, 1998, 448). Комментаторы последнего академического собрания

сочинений Гончарова установили, что эта мысль восходит к заключительным строкам дантовского *Рая*: *Здесь изнемог высокий духа взлет; / Но страсть и волю мне уже стремилла, / Как если колесу дан ровный ход, / Любовь, что движет солнце и светила* (Данте, 2002, 460).

Данте считал, что последняя часть его «священной поэмы» будет доступна немногим читателям, склонным к *хлебу ангельскому* (Данте, 2002, 317). *Рай* – сфера идеального, совершенного. Устремив своих героев к абсолюту, Гончаров в какой-то мере обрек читателя воспринимать «историю» Ольги и Штольца как «необыкновенную», то есть случающуюся не в жизни, а в лоне небесных сфер. Отсюда и ощущение того, что жизнь героев как будто остановилась, им некуда больше идти (*остановился рост жизни*). Однако они в своем Земном Раю существуют как бы в мире Небесного, где и движение замедляется. **Норма**-льное счастье Ольги и Штольца и рассматривается именно так. Это не Земной Рай, а скорее *идея* Земного Рая, если перефразировать слова Гончарова о Штольце: *не живой, а просто идея*. Таким образом, крымская идиллия героев в свете дантовского *Рая* обретает художественную логику и органичность: ее, земную, нужно судить не по законам земного, но Небесного. Думается, что не стоит опасаться оценивать так художественно-философскую мысль реалиста-Гончарова.

Писатель ведь не столько создавал идеализированную действительность, изображая счастье Ольги и Штольца, сколько рисовал своей творческой фантазией действительность идеала, на которое, по его мнению, имеет право художник. Так, в статье *Лучше поздно, чем никогда* Гончаров утверждал: *... я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него. В угоду реализму пришлось бы слишком ограничивать и даже совсем устранять фантазию, впадать, значит, в сухость, иногда в бесцветность, вместо живых образов писать силуэты, иногда вовсе отказываться от поэзии, и все во имя мнимой правды! Но ведь фантазия, а с нею и поэзия даны природой человеку и входят в его натуру, следовательно, и в жизнь: будет ли правдиво и реально миновать их?* (Гончаров, 1980, 134). О. Г. Постнов верно комментирует данное размышление писателя: «Это – прямая декларация права на изображение «идеалов», т.е. положительного начала, права на отказ от «объективного отрицания» (Постнов, 1997, 192). Это есть и право художника-реалиста на то, чтобы считать творческую мысль реальностью. Поэтому к картине крымского счастья Ольги и Штольца нельзя предъявлять те же критерии оценки, что и к натуралистическим описаниям русской прозы 1840-х годов, говорить, например, что если такого не было в жизни, то и в литературе быть не может. Данная картина – реальность творческой фантазии Гончарова, реальность идеала. Конечно, эту реальность нельзя увидеть и, фигурально выражаясь, потрогать руками, но можно ли увидеть дантовский *Рай*?

У крымского счастья Ольги и Штольца есть высший критерий реальности – признание его самим автором, который включил эти сцены в роман. В этом сказалась сила духа и фантазии писателя, которой, быть может, не хватило Гоголю, не сумевшему нарисовать ни Рай Земной, ни Рай Небесный, продолжение первого тома *Мертвых душ*.

Безусловно, Гончаров в *Обломове* подчеркивает переходность разных состояний жизни, *картин*-стадий, текучесть и нисхождение, и восхождения человека. Поэтому и *норма* жизни, достигнутая Ольгой и Штольцем, не абсолютна. В ней много своего рода отступлений от идеала: замкнутость, сомнения, например. И очень важно, что она может быть вытеснена другой *картиной*, другим состоянием, то есть может снова смениться *сном*, а затем даже и закончиться *обыкновенной историей*. Быть на вершине Горы требует от человека больших духовно-творческих усилий. Эта мысль найдет свое воплощение и в следующем романе трилогии – *Обрыве*.

Итак, в целостной *картине* романа *Обломов* Гончаров показал, что *сон* – бытие мечтательной души человека. Этот *сон души* может закончиться *пробуждением*, а может оказаться вечным. Однако иначе чем через *сон* человек пробудиться не может. В этой очистительной – «чистилищной» – мысли заключена основная идея самого известного романа писателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Асоян, А. А. 1990. «Прочтите высочайшего поэта»: Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. – Москва: Книга.
- Гончаров, И. А. 1998. *Поли. собр. соч. и писем*: В 20 т-ах. Т. 4. – Санкт-Петербург: Наука.
- Гончаров, И. А. 1980. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. – Москва: Художественная литература.
- Данте, Алигьери. 2002. *Божественная Комедия*. – Москва: АСТ.
- Илюшин, А. А. 1988. <Послесловие> // Данте Алигьери. Божественная Комедия / Сост., вступ. статья и прим. А. А. Илюшина. – Москва: Просвещение.
- Краснощечкова, Е. А. 1997. *И. А. Гончаров: Мир творчества*. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.
- Недзвецкий, В. А. 1996. *Романы И. А. Гончарова*. – Москва: Изд-во Моск. ун-та.
- Отрадин, М. В. 1994. *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та.
- Постнов, О. Г. 1997. Эстетика И. А. Гончарова. – Новосибирск: Наука.
- Шевырев, С. П. 1833. *Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии* // Ученые записки Императорского Московского ун-та. Ч. 2. № 5–6.
- Шевырев, С. П. 1834. *Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии* // Ученые записки Императорского Московского ун-та. Ч. 3. № 7–9.

“I Dream about Dante...”: The Dream as the Purgatory in I. A. Goncharov’s “Oblomov”

The article deals with the problem of typological unity of Dante’s “The Divine Comedy” and Goncharov’s novel trilogy. The Russian writer’s deep interest to Dante’s thought arose at his Moscow university years under the influence of young professor S.P. Shevyrev. The author of this article supposes Shevyrev’s interpretation of “The Divine Comedy” to be the base of Goncharov’s future aesthetics and philosophy, art philosophy. Goncharov like Dante (in this interpretation) divided the process of human life into three parts, “*periods*” or “*pictures*”: “*a common story*”, “*a dream*” and “*an awakening*”. These “*pictures*” correspond with three novels of Goncharov’s trilogy. The author of this article investigates the typological relationship between central parts of “The Divine Comedy” and novel trilogy – “The Purgatory” and “Oblomov”.

Key words: *Goncharov, Dante, “Oblomov”, “The Divine Comedy”, comparative method.*

Онтологическое пространство в лирике Фёдора Сологуба

Рубеж XIX–XX веков в русской литературе – время кризиса, неустойчивости всех форм жизни и сознания, время сомнений и поисков новых форм, в том числе и художественных, отвечающих духовной ситуации времени.

Искусство также переживает кризис, однако он порождает новую художественную модель мира, оформившуюся прежде всего в поэзии символистов. Уже в философии А.Шопенгауэра оформляется поддержанное и затем развитое Ф.Ницше представление о мире как эстетическом феномене¹. Художественная картина мира символистов, их понимание творчества формируется и под влиянием идей Вл.Соловьёва, философии гностиков, идей М.Штирнера об отождествлении Я и Бога, концепций философского солипсизма. Появляется, как и на Западе, «особый тип писателя, у которого философские штудии и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуальным мышлением» (Зверев, 1992, 34). На русской почве это прежде всего характерно для творчества писателей-символистов.

Характеризуя состояние русской духовной культуры этого периода, Н.Бердяев писал, что Россия «переживала расцвет поэзии и философии, напряжённые религиозные искания, мистические и оккультные настроения» (Бердяев, 1992, 209). Ф.Сологуба, представителя «старших символистов», не увлекали ни «неохристианские идеи» Д.Мережковского и З.Гиппиус, ни идея «религиозного устройства мира» Вяч. Иванова, ни теория «жизнестроительства» А.Белого, ни «мистические зори и рассветы» А.Блока. В отличие от них он принимал земное существование как единственно возможное, хотя и определял его как *власть тёмной злости*. Сологуб создаёт свою, во многом отличную от других символистов, концепцию бытия и пространства как его формы.

Целью статьи является анализ концепции онтологического пространства и его художественного выражения в лирике Ф.Сологуба, т. к. именно в ней (лирике) сосредоточено поэтическое миропонимание и выражено

¹ О влиянии иррационализма и интуитивизма Шопенгауэра и Ницше, их философии жизни, их эстетики на символистское миропонимание уже в начале 1900-х годов говорит символист Эллис, определяя сущность символизма и символа, обосновывая его философию и эстетику (Эллис, 1996, 5–44).

отношение поэта к человеку, жизни, её ценностям. В анализе будут учтены и философские размышления Сологуба по данным проблемам. Он сам понимал «относительность», нестрогость собственных философствований, не случайно одной из своих статей предпослал эпиграф из *Дневника* Ф. Достоевского: «Ты философствуешь, как поэт».

Символистская концепция бытия исходит из принципа двоемирия. Смысл онтологизма К. Бальмонта, З. Гиппиус, А. Блока, Вяч. Иванова и др. раскрывается через антитезу мира эмпирии (дольнего) и инобытия (горнего). Пространственная модель мира в художественном творчестве символистов организуется по вертикали с чёткой оппозицией – верх / низ, где **верх** – мир позитивных ценностей, абсолютных истин, мистических тайн; **низ** – грубая материя, мир страдания. Эта оппозиция подчиняет себе все другие пространственные характеристики: вверху – внизу, вдали – вблизи, впереди – позади, открытое – закрытое. Определяющей пространственной характеристикой у символистов является понятие рубежа, границы, отделяющих противопоставленные миры – разные по типу пространства. Их символами являются *двери, окно, предел, межа, круг, черта* и т.д.

Горизонтальные пространства, как правило, у символистов связаны с перемещением, движением. Образы дороги, движения носят метафорический характер. Но для символистов важнее пространственная вертикаль, т.к. она связана с восхождением лирического субъекта из мира эмпирии в мир трансцендентных ценностей, который мыслится ими как сверхреальность. Формулу восхождения сформулировал Вяч. Иванов: *A realia ad realiorum*.

Ф. Сологуб также исходит из принципа двоемирия, однако оба онтологических слоя («дольнее» и «горнее») оказываются у него *в совершенной тождественности* (Сологуб, 1991, 155)² объединёнными в третьем онтологическом слое – внешне ненаблюдаемой реальности воли творящего субъекта. Творящий субъект – не что иное, как **Я, единственный и вечный, создавший всё, пребывающий во всём** (Сологуб, 1991, II, 155).

² Сологуб: «Непреложный закон нашего познания в том, что совершенно противоположное – тождественно». Поэт, формулируя свой закон, опирается на рассуждения Ницше о противоположностях, изложенные в «По сторону добра и зла»: противоположности «фатальным образом сплетены, связаны, родственны и, может быть, одинаковы по своей сущности» (Ницше, 1990, 155). Ницше настаивает не на строгом разделении противоположностей, а предлагает рассматривать их через взаимоотношения подчинения и сублимации одного в другом. Сологуб же более категоричен: «<...> всё в одном имеет устремление прямо противоположное в другом, <...> мы неизбежно придём, анализируя эти два противоположных понятия, к признанию совершенной тождественности» (Сологуб, 1991, 155).

У Сологуба возникает новое, по сравнению с другими символистами, качество антиномии как основания мира – *Только Я и не-Я, Я – человек единый и вечный, и не-Я, демоническая сила, враждебная Мне, насколько она выдаёт себя за благую и потому требует поклонения* (там же, 156). Сологуб сжимает пространственную вертикаль верх / низ. Онтологическое пространство оказывается только горизонтально смоделированным, оно объединяет только мир явлений, в котором ценностный мир определяется равенством: Бог = Дьяволу, и наоборот. И этому миру явлений противостоит Я. «Демоническая сила» выступает как обобщённое выражение зла. Сологуб, как и Шопенгауэр, считает, что зло лежит в основании мира, а человек только игрушка в руках тёмных сил (злой Мировой воли), он обречён на бесконечное и не процессуальное движение в замкнутом пространстве *погибельного круга*, символом которого у Сологуба являются *Чёртовы качели*. Н.Пустыгина отмечает, что из всех русских символистов Сологуб наиболее последовательно придерживается концепции Шопенгауэра о неизменности и повторяемости бытия (Пустыгина, 1983, 154–158).

Образ *чёртовых качелей*, раскачивающихся *вперёд, назад / вперёд, назад*, как символ власти тёмных, мистических сил, генетически восходит к образу шопенгауэрианского маятника: «Жизнь <...> качается подобно маятнику, взад и вперёд, между страданием и скукой, которые оба суть её последние части» (Шопенгауэр, 1992, 90).

Онтологический ракурс видения у Сологуба определён тем, что не Бог, не человек центрирует мир, а Дьявол, от которого всё зло мира. Зло в самом порядке вещей этого мира. Сологуб идёт дальше Шопенгауэра, который высказывает сомнение в авторе-творце мира: «<...> несравненно больше истины сказать: дьявол создал мир, чем: Бог создал мир; точно так же больше истины в утверждении: мир одно с дьяволом, чем: мир одно с Богом» (Шопенгауэр, 1997, 232). Для поэта истина одна – зло равно творится дьяволом и Богом. И в статье «Человек человеку дьявол», и в стихах он констатирует, что зло от Дьявола и *зло от Бога, не от нас*. Сологуб принимает известную гностико-каббалистическую аксиому: *Deum est Deus inversus* (Дьявол есть перевёрнутый Бог)³, художественно реализуя этот тезис в стихотворении *Когда я в бурном море плавал*. При этом он и теоретически заключает, что «Бог и дьявол – одно и то же», применяя закон «тождества совершенных противоположностей».

³ Согласно философии гностиков в изложении К.Юнга, «это крушение мира Отца. <...> творец не сумел справиться со своей задачей <...>. Благость и могущество Отца, очевидно, не могут быть единственным космогоническим принципом. Следовательно, Единое должно быть дополнено Иным. Это время гнозиса в самом широком смысле (Юнг, 1998, 124).

Поэт создаёт свой поэтический вариант «негативной теологии» (стих. *Когда я в бурном море плавал*). Здесь Дьявол – не антиобраз по отношению к милосердному творящему добро Богу. Лирический субъект наделяет Дьявола способностью созидания, именуя его «Отец», он признает за ним право «на безначальное первоначало», что в христианстве является прерогативой Бога-Отца (Бог-Отец в христианской догматике – безмолвствующая праоснова чистого бытия: всё от Отца). По закону сологубовской «совершенной тождественности» в Дьяволе сублимируются все качества Бога, и он становится Богом-Дьяволом, а потому наделяется способностью к творению не только Зла, но и Добра. Из силы зла, коварства он превращается в Спасителя. К нему воззвал лирический субъект: *Отец мой, Дьявол, / спаси, помилуй, – я тону* (278). Таким образом, «негативная теология» Сологуба, как и христианская, включает в себя спасение и любовь. Дьявол спасает душу и тело утопающего человека: *И вынес я опять на сушу, / В больное, злое житие, / Мою отверженную душу / И тело грешное моё* (279).

Сологубовская «теология» представлена и своеобразным догматом «воплощения» (по аналогии с боговоплощением): **схождение** Дьявола к человеку (*И дьявол взял меня и бросил в полуистлевшую ладью.*) есть одновременно требование **восхождения** человека к Дьяволу (*И верен я, Отец мой, Дьявол, / Обету, данному в злой час...*). Этим как бы создана предпосылка для «дьяволизации» человека, чье существование мыслится открытым вертикально, в направлении к Дьяволу (*Я власти **темного порока** / отдаю остаток черных дней*). Трансцендентные возможности человека непредставимы. Он влеком и к добру, и к злу. Истина открывается лирическому субъекту в лице Дьявола, потому он слагает Ему Осанну: *Тебя, Отец мой, я **прославлю** / В укор неправедному дню, / **Хулу** над миром я **восславлю**, / И соблазняя соблазну* (279). Так постигается смысл мировой жизни, создается альтернативный мир Дьявола. Дьявол обретает право на душу человека. Брюсов, определяя Сологуба как поэта «крайне субъективного», отмечает, что он «являет перед нами **свой** отныне навек существующий мир» (Брюсов, 1975, 287).

Дьявол и человек оказываются связанными единым открытым пространством (*бурное море*), затем идёт композиционное свёртывание земного пространства (*море – берег – суша – земное житие*). Движение *души озлобленной* направлено к миру Дьявола, но гармонизация Я и Дьявола – мнимая (*хулу прославлю*). Следовательно, лирический субъект, признавая зло мира, не соглашается с ним.

Вопрос о бытии неразрывно связан с вопросом о зле, оно укоренено и в самом противоречивом порядке природы, и в духовной, нравственной сфере. Неслучайно Л. Колобаева считает, что основой творчества Сологуба

«является онтологический трагизм, т.е. трагизм, укоренённый в самой природе человека и в бытии мира» (Колобаева, 2000, 90). Онтологическое несовершенство человека рождает антиномии и разрывы во внутренней, душевной сфере личности. Противоречивая человеческая природа становится питательной почвой зла. Так в поэтическом мире появляются символические образы: *злые люди, озлобленная душа, злое вождение, злая печаль, душа как тёмный склеп* и т.д.⁴: *По улицам люди ходили, / Такие же злые, как я.* План психологический и план бытийный отражаются друг в друге. Одиноким человек ощущает свою ненужность не только в социуме, но вообще в пределах бытия. Жизнь правит злая воля, и человек не может противостоять ей. Сологуб «отказывается от жестокого социального зла и углубляется в его метафизику» (Русская литература, 2001, 888). Поэт неистощим в подборе образов-картин, символов, эпитетов, обобщённо выражающих зло на всех уровнях – и эмпирическом, и метафорическом: *власть тёмной злости, злое житие, мир – одна обширная тюрьма, злое земное томление, злое земное житьё, бесконечная тоска бытия* и т.д. Особенно часты сопоставления жизни с тюрьмой: *земля-тюрьма, бренная тюрьма тела, весь мир для нас тюрьма железная, мир – одна обширная тюрьма.* В генезисе образы *мир-тюрьма, люди-пленники* можно рассматривать как берущие начало в романтической традиции (ср.: у Ф.Тютчева, А.Фета – *голубая тюрьма*), но очевидно, этот образ как символ универсального зла связан с философией Шопенгауэра, его метафорой мира-тюрьмы и несвободой человека.

В духе учения Шопенгауэра о злой, слепой, бесосновной Мировой воле Сологуб утверждает, что человек безоружен перед метафизическим злом. Ему нечем установить зло, т.е. установить его пределы, так правда и ложь релятивируются, появляются образы-символы: *злая правда* и *злая ложь*. Одним эпитетом поэт охватывает явление, его субстанцию. Сознание лирического субъекта, поражённое «дьявольским огнём» зла, теряет способность различать добро и зло. Метафорический образ злого пространства – *многоцветная ложь бытия* (Сологуб, 1978, 148) – эстетизирует зло как онтологическую сущность мира, т.к. распадается единство: Бог-мир-человек. Следствие этого – потеря родства с Космосом и богооставленность, а это ведёт к тому, что предустановленная гармония⁵ сменяется непредустановленной дисгармонией. Бывшая гармония

⁴ В статье «Человек человеку – дьявол» Сологуб пишет: «Дьявольскую злобу питают люди друг к другу. Они придумывают один о другом страшные, тяжёлые, чёрные слова, которые прожигают душу до дыр <...>. Человек человеку – дьявол» (Сологуб, 2001, 569).

⁵ Термин философа Г.В.Лейбница, обозначающий взаимосвязь и согласованность всех элементов мира, а потому, по Лейбницу, «наш мир – лучший из миров». У Шопенгауэра: «Наш мир – худший из всех возможных миров».

макрокосмоса и микрокосмоса становятся *прахом охладелым*: *Кто дал мне землю, воды, / Огонь и небеса, / И не дал мне свободы и отнял чудеса? / На прахе охладелом / Былого бытия / Природою и телом / Томлюсь безумно я* (173). Распадается гармоническая четверогласица мировых стихий – огня, воздуха, воды, земли. И первичная природа Бога может быть представлена в виде этих четырёх элементов, согласно учению гностиков. Однако единство их распалось, что следует из вопроса: Кто дал? Произошло разделение творения и Творца, и как следствие – ощущение заброшенности и одиночества и невозможность человека воздействовать на природу (творить чудеса). Творец равнодушен и безучастен к человеку. Дисгармонизация онтологизирует катастрофичность мира, демонизирует Бога. Лирический субъект не верит в чудо Воскресения. Образ нетленного и вечно должного преодолевается преходящим и тленным: *Томительно молчит могила, / Раскрыт напрасно смрадный склеп, – / И мёртвый лик Эммануила / Опять ужасен и нелеп* (там же, 315). Восхождение от земной данности к идеалу, от сущего к должному у Сологуба оказалось несостоятельным, в отличие от других символистов.

В своём экзистенциальном стоянии лицом к лицу перед злом лирический субъект Сологуба открывает для себя конечность того, что доселе считалось незбылемо вечным, в чём можно было найти опору собственного Я – в позитивной красоте добра. Даже источник жизни, света – *солнце* – высший символ космического порядка – артикулируется как *Солнце-Змий*, разрушающий жизненную гармонию⁶. Солнце-Змий – символическое воплощение мирового зла, гностики ставили змея в центр всего сущего. Этот образ близок к шопенгауэрианскому образу солнца – символу зла и неуправляемой воли. Негативную оценку в связи с этим получает у поэта и небо: *Не подыму тоскующего взгляда / К тебе, пустое небо вражьих сил*. Небо как одна из составляющих онтологического пространства у Сологуба не является безусловным символом Божественного, высокого, оно словно опустело и заместилось какими-то иными, злыми силами – *безжизненное небо, злоеющий небосклон, улылый небосклон, с небес грозил дракон*. Оно тоже вовлечено в негативное семантическое поле земного. Спасение от зла мира даёт только Смерть.

Подобно немецкому философу, утверждавшему, что человек, пройдя через жизненные страдания, доведённый до крайнего отчаяния, «вдруг <...> возносится над самим собою и всем своим страданием и <...> радостно

⁶ М. Цымборска-Лебода подробно анализирует сологубовский миф о Солнце-Змие, Драконе, его роль в осмыслении поэтом миропорядка и судьбы человека, раскрывает связь этого образа с верованием гностиков и славянским фольклором (Cymborska-Leboda, 1997, 150–158).

приемлет смерть» (Шопенгауэр, 1992, 124). Сологуб воспринимает смерть как торжество над злом: *И я понял, что зло под дыханьем твоим / Вместе с жизнью твоей исчезает, как дым* (Сологуб, 1978, 196).

Для лирического субъекта смерть – это свобода от *многоцветной лжи бытия, смерть слаще яда, она поёт о воле*. Смерть для него – истина: *Жизнь обманет <...> / не обманет смерть одна* (там же, 456); она знаменует собой выход из земного мира зла в мир иной, воображаемой реальности: *засияла предвещаньем / Иной, нездешней красотой* (там же, 223). А. Ханзен-Лёве отмечает, что в диаволическом дискурсе символистов смерть и красота тождественны (Ханзен-Лёве, 1999, 355).

Экзистенциальный смысл освобождения смертью для лирического субъекта состоит в возможности перехода в неэмпирическую реальность: *Мы скоро с тобою / Умрём на земле, – / Мы вместе с тобою / Уйдём на Ойле* (219). Поэт меняет вектор модальности в диалоге с реальностью. Дисгармония мира *власти тёмной злости* рождает в душе лирического субъекта не только печаль, безысходность, но и чувство несовершенства этого мира. Отсюда желание *чуда*. Сологуб исходит из эстетической логики возможных миров, создаваемых воображением в процессе творчества. *Лирический поэт, –* декларирует он, *– говоря нет данному миру, говорит это для того, чтобы восхвалять мир, которого нет, который долженствуем быть, которого Я хочу, который Я творю* (Сологуб, 1991, 169).

В акте свободного творчества поэт созидает такое онтологическое пространство – этот утопический космический социум, – которое помещено в абсолютный верх, куда лирический субъект может попасть лишь освободившись от земного бремени: *Мой прах истлеет понемногу, / Истлеет он в сырой земле, / А я меж звёзд найду дорогу / К иной стране, к моей Ойле* (218)⁷. Земля Ойле – цветущая первозданная планета: *блаженный край вечной красоты* (218). Это некая онтологическая реальность поэтического сознания, восстанавливающего нарушенную на *грешной земле* гармонию. Образ её Сологуб творит в небольшом цикле стихотворений *Звезда Маур* (1898–1901).

Этот иной мир, астрономическими и топографическими координатами которого являются *прекрасная звезда Маур, плывущая в волнах эфира*;

⁷ Древнегреческий философ Плотин иронически писал о «другой земле» гностиков: «<...> презирая наш тварный мир, заявляют, что для них должна быть создана другая земля, на которую они вступят после смерти. Эта новая земля, по их мнению, является прототипом (логосом) нашего мира. Странно, что им любезен прототип этого, противного им мира» (Плотин, 1966, 45). Можно предположить, что земля Ойле у Сологуба соотносима с «другой землёй» гностиков. Но она может быть соотнесена и с идеями самого Плотина, утверждающего, что Первосущностью Универсума является Единое, «сияющее в своей сверхпрекрасной благодати» (там же, 128–130).

далёкая и прекрасная земля Ойле; тихая река Лигой, пронизан светом, сияньем, благоуханием цветов, тишиной, любовью, согласием...

Космическая модель мироздания предстаёт в своей гармонической ипостаси – в творческом «четверогласии» мировых стихий (огня, земли, воды, воздуха). Своеобразным символом вселенской гармонии становится образ *блаженного бытия*, олицетворяющего единство архетипов земли – неба: *Земля Ойле плывёт в волнах эфира, / Земля Ойле, / И ясен свет блистающий Маура / На той земле; Река Лигой / Колеблет тихо ясный лик Маура / Своей волной* (217). На пространственной вертикали верх / низ равно прекрасны и небо (*блистающий свет звезды Маур*), и отражение его в земной реке Лигой. Сологуб расширяет семантику этого образа, объединяя пространство и время в образе *вечного мира блаженства и покоя* (218), который антитетичен *злomu житию и жизни омертвелой*. Следовательно, в отличие от бытия «здешнего мира», первоосновой которого является Зло, первоусущностью «мира иного» является абсолютное Благо. В этом пространстве всё находится в движении / покое.

Модель этого онтологического пространства не зафиксирована во времени, там идёт непрекращающееся движение – *всё цветёт, всё радостно поёт* (217). Ход земного времени заменяет вечность и беззвучное и бесшумное движение-кружение. Время (вернее, антивремя) стянуто в точку – **бесконечно, вечно** (вечный мир). В своём экзистенциальном стоянии перед злом земного бытия человек входит в мироздание как часть целого, чем преодолевается его одиночество, так как это *страна любви и мира* (217). Красота природы и бытия дарует людям благо, а следовательно, красота и добро неразделимы и вечны. В семантической характеристике этого идеального, должного мира поэт фиксирует наличие трёх непреходящих ценностей: вечности, блаженства, красоты.

Сплетённость онтологической и антропологической темы рождает и особый тип метафизического пейзажа этого цикла, в котором воплощается полнота, гармония бытия, утраченная в падшем (грешная земля) земном бытии. Основным онтологическим принципом создания пространства этого вечного мира является **мечта**. Она объединяет все семантические характеристики этого онтологического пространства в символическом образе *вечного мира свершившейся мечты* (218). Творчество, согласно Сологубу, является той свободой, которая позволяет воплощать мечты. Поэт наделяется сверхъестественной силой. Он – *чародей, волхователь, колдун* – способен силой воображения *расширять бытие без конца* (179). Так осуществляется его мечта о создании такого пространства, которое могло бы заместить *бедный мир земной* (218). Только в творчестве возможно созидание такого экзистенциального модуса, который невозможен в причинно-эмпирической реальности.

В акте творчества поэт становится Теургом, по силе и чуду творения приравнивая себя к Богу: *Я – Бог таинственного мира...* (176). И в творчестве, и в философских размышлениях Сологуб утверждает абсолютную ценность Я, придавая ему онтологический статус: (...) *есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий (...)* (Сологуб, 2001, 496). Он ставит Я в центр мирового процесса и замещает Творца. Так «в лирическом субъекте сошлись пределы «совершенного самоутверждения» и принятия ответственности за всё в мире» (Бройтман, 2001, 893). Поэт приходит к мистическому анархизму в духе Штирнера, заявляя в «Я. Книга совершенного самоутверждения»: *Всё и во всё – только Я, и только Я (...). Я создал и создаю времена и пространства (...), все явления – Мои (...). И нет вне меня бытия и возможности бытия. Я откровение, свет мира, и слово, и тайна. Благословляйте имя Мое, и благословенное имя Мое, и прославленно отныне и до скончания времён* (Сологуб, 1991, II, 148–149). В сознании этого онтологического Я и соединены два онтологических пространства, ибо *Я – во всё и нет Иного (В последнем свете злого дня, 280)*.

Земля Ойле – онтологическое пространство гармонии блага, любви и красоты. Но оно недосыгаемо и иллюзорно. Этот мир, представленный поэтом в видениях искусства, по словам М. Волошина, создан его «духовной вибрацией, озаряющей в виде света целую систему тёмной вселенной» (Волошин, 1988, 444). Это **творимое** по законам эстетической логики **пространство**. Воплощая мечту о предустановленной гармонии (именно переживание гармонии – важнейшее внутреннее созерцание лирического субъекта этого цикла), Сологуб сознаёт, что это *лишь незримая ограда / От суетных страстей* (219). В стихотворении *Когда звенят согласные напевы* (1902) поэт вновь возвращается к гармоническому пространству Ойле. Но рефлексивность сознания лирического субъекта передаёт фиктивность непосредственного переживания – он всего лишь *окован забвением*, оказывается, что *чудо преображения* в действительности *невозможно*. Круг замыкается, поэт остаётся здесь, с предустановленной дисгармонией земного пространства, всё заканчивается иронией: *Стремлюсь опять (...) / К моей земле. / Во мгле земли свершаю превращенья, / Покорен я, – / И дней медлительных влачатся звенья, / О, жизнь моя!* (267).

Таким образом, в лирике Сологуба выявляются два онтологических уровня (слоя) – **реальный** (земное бытие, символически представленное в образе *многоцветная ложь бытия*) и **воображаемый** (прекрасная далёкая земля Ойле, символически запечатлённая в образе *вечный мир блаженства и покоя*). Фундаментальное несовершенство трагического земного бытия

у поэта артикулируется не как социальная, религиозная проблема, а как метафизическая. Эстетически осмысливая философскую идею Шопенгауэра о злой Мировой воле, Сологуб первосущностью бытия полагает онтологическое Зло, проникающее даже в душу человека. Путь преодоления муки человеческого существования – избавление от него в Смерти и обретение истинной свободы, дающей выход в новый онтологический слой, в котором запечатлевается творимое поэтом пространство мечты о благобытии. Обе эти пространственные сферы, объединяясь в сознании поэта, не теряют своих границ, а существуют по отношению друг к другу как противоположности. Пространство благобытия включает в себя утраченные на земле вечные ценности, но чудо преображения мечтой не меняет онтологических характеристик «грешной земли», а ницшеанская идея «вечного возвращения» конкретизирует бесцельность становления мира, вечного несовершенства.

Под влиянием идей гностиков и мистического анархизма М.Штирнера в художественном сознании Ф.Сологуба формируется представление о безграничной воле и возможностях творческого Я, которое расширяется от эстетического я до Я трансцендентного.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев, Н. 1999. *Русская идея*. – Москва: АСТ.
- Бройтман, С. Н. 2001. *Фёдор Сологуб* // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – Москва: ИМЛИ РАН: Наследие.
- Брюсов, В. 1975. *Фёдор Сологуб как поэт* // Собр. соч. в 7 т. Т.6. – Москва: Художественная литература.
- Волошин, М. 1988. *Лики творчества*. – Ленинград: Наука.
- Зверев, А. 1992. *XX век как литературная эпоха* // Вопросы литературы, вып. 2.
- Колобаева, Л. А. 2000. *Русский символизм*. – Москва: Издательство МГУ.
- Ницше, Ф. *По ту сторону добра и зла* // Ницше Ф., Собр. соч. в 2 кн., кн. 2. – Санкт-Петербург: Сирин.
- Плотин, 1996. *Эннеады*. – Киев: Рада.
- Пустыгина, Н. 1983. *Философско-эстетические взгляды Ф.Сологуба 1906–1909 и концепция театра «Единой воли»* // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту: Tartu ülikooli.
- Сологуб, Ф. *Стихотворения*. – Ленинград: Советский писатель (в тексте стих-я цит. по данному изд. с указанием стр. в скобках).
- Сологуб, Ф. 1992. *Творимая легенда. Статьи*. Т. II. – Москва: Художественная литература.
- Сологуб, Ф. 2001. Собр. соч. в 6 т. Т. 2 (Роман, статьи). – Москва: НПКи Интелвак.
- Шопенгауэр, А. 1993. *Мир как воля и представление*: в 2-х т. – Москва: Наука.
- Шопенгауэр, А. 1992. *Избранные произведения*. – Москва: Высшая школа.
- Шопенгауэр, А. 1997. *Об интересном*. – Москва: Олимп.

Ханзен-Лёве, А. 1999. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. – Санкт-Петербург: Академический проект.

Юнг, К. 1998. *Ответ Иову*. – Москва: Универс.

Эллис. 1996. *Русские символисты*. – Томск: Водолей.

Ontological Space in F. Sologub's Poetry

The article states that F. Sologub's poetry transforms the symbolic model of space, originally based on the principle of dual worlds. Having synthesized in F. Sologub's works, the ideas of *ancient Gnostics* as well as the philosophic ideas of *A. Schopenhauer*, *F. Nietzsche* and *M. Stirner*, influence the poet's understanding of existence and space as its form.

In F. Sologub's poetry, differently from other symbolists, both ontological layers – the material and the spiritual one – as “*absolute identity*” are joined in a third ontological layer, namely, the creator's will, being left unnoticeable. Thus, the poet forms a new feature of antinomy as the ontological creation of the world: **Me** and not-**Me**, *demonic power* as an integrated expression of metaphysical evil. The “demonic” acts not as a separate space, but interpenetrates into the real-life, worldly space, filling not only a person's life but his soul as well. Devil as the superior symbol of evil and Man are bound by the unity of space. The devil-powered soul of a person shares its divine features with Devil himself. Thus, F. Sologub's symbolic space verticality reduces and creates the identity: God to Devil and vice versa.

The consciousness of a lyrical subject comprises two space spheres – secular existence (*the colorful lie of existence*) and a different existence, which is diverse from the symbolic transcendence (*the eternal world of the dream that has turned into reality*). The borders between the two spheres in the subject's consciousness are distinct; both spaces are ontologically joined in a third one.

Key words: *symbolism, ontological space, philosophical context.*

«Назови мне такую обитель» Н. А. Некрасова в контексте компаративистики

В настоящее время, именуемое «постнеклассическим», когда все еще не сложилась новая картина мира, когда слом аксиологических ценностей не завершился, наука о литературе перестраивается, обновляется, реструктурируется. Мы наблюдаем интерес к интердисциплинарным, гендерным, феноменологическим исследованиям текста; особую весомость уже обрела теория дискурса архетипов, концептов, значимо обогатилась теория нарратологии. Сама литература становится средством выявления идентитета нации, особенностей ментальности целого этноса. Актуализировались усилия филологов освоить коммуникативные аспекты текста (диалог культур, коммуникация текстов, событий, фрагментов-ситуаций).

Тем не менее постоянно появляются статьи, где выявляются кризисные явления в филологии. М. Я.Цвиллинг задается вопросом: исчерпала ли теория перевода свои возможности (Цвиллинг, 2002, 48–50), Витаутас Мартинкус говорит о том, что мы стали заложниками антилитературы, металитературы или паралитературы, а Миндаугас Кветкаускас, размышляя о полилоге культур в Вильнюсе начала XX в., пишет и о кризисе сравнительного литературоведения: «традиционное сравнение литератур, опирающееся на понятие универсального канона, на самом деле нивелирует инаковость литератур (малых, не западных, колонизированных), подавляет исторический и культурный нарратив другого, просто отнимает у него право говорить самому» (Kvietkauskas, 2005, 240). Исследователи постколониальной эпохи (Edward W.Said) громко заявляют о смерти традиционной компаративистики и рождении новой, призванной высвободить идентитет малых литератур. Сама культура им воспринимается как поле битвы, на котором объединяются разные политические и идеологические импульсы, поощряется лояльность к своей традиции и особо тонкая изощренность унижать другие; на этом поле нет места спокойной «аполлоновской нежности» (цит. по: Kvietkauskas, 2005, 242).

М. Ю.Осокин, пытаясь представить пеструю картину риторики современной компаративистики, также видит «риторический кризис», маргинализацию литературной теории. Так, американский профессор Майк Рубинс разделяет мысль Д. Дюришина о необходимости компаративного метода, так как каждый литературовед должен быть еще и

компаративистом, рассматривая анализируемый текст как палимпсест, потенциально содержащий отсылки ко всей мировой литературе (См.: *Философия филологии*, 1996). Избыток фактологии, обилие дат предлагается заменить изучением ментальных «моделей мышления»; а создание истории мировой литературы должно опираться на «интеграционные концепции».

Контактные и типологические литературные связи, структурированные еще Д. Дюришиным, теперь сменяются сравнением «культурных феноменов». По мнению М. Осокина, «центристская» компаративистика и ее антитеза – диалогичные интеркультурные исследования являются двумя ветвями компаративистики, поэтому нет нужды «выделять интеркультурные, или сравнительные культурные исследования в качестве самостоятельной дисциплины, порвавшей с компаративистикой» (Осокин, 2005, 64).

Это подтверждают и исследования прибалтийских компаративистов, понимающих ее как совокупность сравнительных методов, использующихся двояко в самых разных областях гуманитарной науки:

1. Внутренняя компаративистика, то есть взаимодействие текстов в рамках одной культуры, сейчас активно выходящая на диалог с другими искусствами, дисциплинами, культурными дискурсами (интермедальность).

2. Диалогизм и интегральность текстов разных культур, ибо мир искусства открыт, поликультурен.

Утверждение, что компаративист готов исследовать, каким образом литература призвана вписывать Другого в То же Самое, Тот Самый иллюстрирует внутренние связи, а Другой – внешние, контекстные (См. *Vaičiūlnaitė-Kašėlionienė*, 2004, 34), фактически уравнивает поиски традиционной компаративистики и современной, понимаемой как диалог с пре-текстами и интертекстуальность (Ю.Кристева, Р.Барт).

В качестве доказательства возможности сосуществования разных подходов и легитимации обновленной классической компаративистики обратимся к хрестоматийному некрасовскому тексту *Размышления у парадного подъезда*, который впервые опубликован в 1860 году в герценовском «Колоколе».

Читатель сразу почувствовал напряженный драматизм сюжетной части, суровой правдой «пахнуло» изображение мужиков-страдальцев, их беззащитность и покорность. Особую жизнь получила финальная часть стихотворения, в которой доведенное до предела чувство горечи и боли, дополненное едкой иронией в одической части, вылилось в мощную песню-стон, и она отделилась от основного текста. Началась самостоятельная жизнь песни *Назови мне такую обитель...* Н. Н.Скатов писал, что уже «в первой строке задана и тема, и ее музыкальный тон (*И застонут ...*

Родная земля!). Сразу возникшая тема – родная земля – как бы вбирает в себя весь последующий материал <...> Ритмично возникающее *стонет* поддерживает заданный эмоциональный тон – *застонут*. Самый стон, много раз повторенный, нарастает на одной томительной ноте:

Стонет он по полям, по дорогам...

<...>

Наконец, сразу и мощно вступает целый оркестр или точнее хор: *Выдь на Волгу...*

Не «пойди» и не «выйди». Призывное *Выдь на Волгу* достигает эффекта музыкального взрыва:

*Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется –
То бурлаки идут бечевою!..*

Стон мужика подхвачен стоном бурлацкого хора. Мелодия льется могуче и широко. Вступает тема Волги-героини русских песен...» (Скатов, 1977, 12).

Могучая мелодия, достигнув кульминации, неожиданно резко падает:

Переполнилась наша земля...

Строка *Где народ, там и стон...* – печальный вывод и переход к новой теме – глубоко эмфатическое обращение к народу:

*Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?...*

<...>

И духовно навеки почил?

В этих словах вся любовь, вся боль, все сомнения поэта.

Музыкальные стихи, где налицо все элементы поэтики русской песни (риторические обращения, множество синтаксических параллелизмов, скрепленных анафорами, четкое чередование простых рифм) стали основой знаменитой песни *Укажи мне такую обитель...*, но претерпели некоторые изменения. Замена *назови* и *угла не видал* на более книжное *укажи, угла не встречал* указывает на бытование песни среди разночинной интеллигенции. Неслучайно в «Попрыгунье» Чехова Быков просит Коростелева *сыграть что-нибудь печальное*, и тот садится за рояль и поет тенором: *Укажи мне такую обитель* (Чехов, 1985, 8, 22). Песня стремится к компактности, однотемности, к сюжетной прямой, поэтому некрасовский текст стягивается, панорамная картина чуть сужается, лишается лирико-философского обращения (... *Эх сердечный!*), но зато усиливается «сюжетно-драматический ход». Вся учащая молодежь конца XIX в. – начала XX в. пела *Укажи мне такую обитель...* (Песни русских

поэтов, 1973, 11). Этому способствовала и мелодия из оперы Гаэтано Доницетти *Лукреция Борджиа*. В хоровом варианте добавляется двухтактная концовка, а заключительные строки повторяются дважды (См.: Яголим, 1963, 19).

Некрасовская песня пришла в Литву еще в восьмидесятые годы XIX века. Известно, что ученики Шяуляйской гимназии весной устраивали прогулки за город, где пели и русские песни: *Есть на Волге утес, Дубинушка, Укажи мне такую обитель...*

Марцелинас Шикшнис, воспитанник этой гимназии, учится в Московском университете (1893–1897) и активно начинает сотрудничать в литовской нелегальной печати. Литературную известность молодому автору принесла его *Гесме (Песнь)* 1895 года. Это – первый литовский текст, получивший мощный творческий импульс от некрасовской песни. Шикшнис, знавший текст Некрасова и в полном, и песенном варианте, создает свою *Песнь*, адресованную литовскому народу, то есть он ведет диалог с пре-текстом, учитывая национально-исторические условия своего времени.

<i>Pasakyk, mano mylimas krašte,</i>	<i>Скажи, мой любимый край,</i>
<i>Ar vietelė kur yr Lietuvoj,</i>	<i>Есть ли где местечко в Литве,</i>
<i>Kad būt galima žmones ten rasti,</i>	<i>Где можно найти людей,</i>
<i>Kurie linksmi be vargo gyvuoja?</i>	<i>Которые весело без горя живут?</i>

(Шикшнис, 1973, 192)

Уже в первой строфе задана та же тема, воспроизведен трехстопный анапест с чередующимися мужскими и женскими клаузулами, однако налицо и последующие изменения. Картины социального неравенства отходят на второй план, уступая место этническим проблемам. Автор видит темных, забытых людей, своих *братьев-пахарей*, которые *служат чужим богам, не имеют права читать книги* на родном языке. Тема всенародного стона немного приглушена, утрачивает характерную для некрасовского текста всенародную ширь и чередуется с мажорными, хотя и абстрактными картинами *свободы и света*, национального единения. Само время, давшее мощный толчок к возрождению национального самосознания, к сохранению литовского языка, способствовало консолидации всех устремлений в духе этической системы позитивизма и просветительской программы *Варнаса*. Примечательно, что *Песнь* Шикшниса перепечатывалась свыше 13 раз, фольклоризировалась. При этом, как и некрасовское *Укажи...*, стихотворение подчинилось законам песенного жанра: стало короче; в нем изменены и переставлены отдельные строки. Последние четверостишия о единении ходили по рукам, переписывались и порой перерабатывались даже в духе революционных лозунгов. *Песнь* Шикшниса, по свидетельству Тумаса-Вайжгонтаса, на молодежь действовала по-майроневски, побуждала еще усердней учиться, заражала бунтарскими настроениями (Vaižgantas,

1929, XIII, 27–28). Не случайно в систематическом каталоге литовских песен в фольклорном отделении Института литовской литературы и фольклора зарегистрировано 26 вариантов этого произведения; оно звучало в Литве, Латвии, США – везде, где жили в то время литовцы.

В 1901 году в газете *Лиетувис*, издаваемой в США, появляется *Песня бедняков* С. Гомолицкиса с авторским пояснением: «Посвящается каждому литовцу, борющемуся с тиранией. Мелодия как *Укажи мне такую обитель Некрасова*. Тут явно продолжена традиция и Некрасова, и Шикшниса – бороться с тиранией самодержавия. Но тема народного стона представлена шире, образ «великой русской реки» интерпретирован по-своему. Волга у Некрасова *река рабства и тоски*, ее разлив ассоциируется со *скорбью народной*. Неман в *Песне бедняков* величав и спокоен, он гордо несет свои воды в моря. Лирический Я взволнованно обращается к нему: *Неужели старый Неман не может защитить своих детей...?* Заканчивается песня боевым призывом – трудиться и сопротивляться *гнету вельмож*.

Через год появляется еще одно подражание Некрасову в газете *Дарбининку балсас* 1902 № 6. Автор его С.Петрулис-Гилис, пролетарский поэт и переводчик, сосредоточился лишь на теме стона. У него нет обращения к родной земле, нет и призывов к единению. В девяти четверостишиях развивается тема стона трудового народа: несправедливый суд, тяжкий труд в эмиграции, тоска и мука людей в царских тюрьмах, стон в избе и в поле, стон отцов и детей. Это произведение по духу родственно подражательным текстам русских авторов А. А. Олхина, В. А. Сибирякова-Караваева и др.

Так, А. А. Олхин тему стона дополняет новыми картинками из жизни последующих десятилетий:

*Стонут Польша, казаки, забитый еврей,
Стонет пахарь наш многострадальный,
Истомился в далекой якутской тайге
Яркий светоч науки опальной.
Всюду ходит беда, по селам, городам,
Во дворы, в конуры заползая,
Волком бешеным по миру рыщет она,
Воронье на поминки сзывая!*

(Олхин, 1968, 508)

У Некрасова ключевое слово стон повторяется 11 раз на 28 строк, у Петрулиса-Гилиса 11 раз на 32, у Сибирякова-Караева – 8 раз на 24 строки. Много раз повторенный, нагнетаемый стон у Некрасова создает не только «томительную ноту», но работает на мелодику стиха, во вторичных текстах, подхватывающих мысль поэта, стон растворяется в синонимичном ряду и меняет стилистику стиха. В литовской версии

трудоуемой человек стонет, страдает, грустит, охает, рыдает; у Сибирякова-Караева *сеятель, русский мужик* стонет, томится, горюет, изнывает. (Сибиряков-Караев, 1913, 4).

В первые десятилетия XX века в Литве особой популярностью в народе пользуется поэт-самоучка, бывший книгоноша Й.Иоварас (1860–1967). В его лирических стихотворениях, насыщенных персонафицированными образами природы, ярко выражена поэтика песенного фольклора, сильны мотивы социального неравенства. В стихотворении *Pasakyk, Lietuva mylimoji* (Skardas, 1907, №5, 69) тема народного стона отходит на второй план, уступив место другой – *Долго ли нам тяжело страдать?*

<i>Pasakyk, Lietuva mylimoji,</i>	<i>Ты скажи мне, Литва дорогая:</i>
<i>Ar ilgai tave slėgs dar vargai?</i>	<i>Долго ль нам еще тяжело страдать?</i>
<i>Ar toli ta liuosybė gražioji?</i>	<i>Далека ли свобода святая?</i>
<i>Ar ilgai mus dar skriaus...</i>	<i>Долго ль будут нас так угнетать?</i>
<i>Ar ilgai?</i>	
<i>Ar ilgai čia nuskurde bežemiai</i>	<i>Долго ль будет в полях богатеев</i>
<i>Vargo prakaitą lies dėl kitų?</i>	<i>Литься пот безземельных рабов?</i>
<i>Ar ilgai skriaudžiami mažžemiai</i>	<i>Долго ль те, кто живет всех беднее.</i>
<i>Nepažins savo priešų piktu?</i>	<i>Знать не будет своих же врагов?</i>

(перевод П.Жура)

(Литовские поэты XX в., 1971, 91–92)

Известно, что поэт «с божьей искрой» всегда уходит из поля притяжения пре-текста, и точки соприкосновения с ним становятся малозаметны. В тексте Йовараса лишь стихотворный размер, традиция обращений к *родной земле* с риторическими вопросами, общий гуманистический настрой могут быть как-то соотнесены с некрасовским произведением.

Текст Йовараса читается легко; мелодичность создается не только трехсложным анапестом, обилием анафор и синтаксических повторов, поэтому оно много раз переиздавалось, затем также фольклоризировалось, а в 1921 году положено на музыку (Petrauskas, 1921, 115) и, в свою очередь, породило целый ряд подражаний (*Pasakykut, draugai mylimieji* С.Страздаса, *Неман* И. Меркшайтиса). С сокровенным вопросом *Долго ли..?* Й.Меркшайтис обращается не к любимой Литве или народу (Йоварас), не к любимым друзьям или *бедняку сердечному* (С. Страздас), а снова к милому Неману: *Долго ли придется мучиться нашей Родине? Настанет ли рассвет долгожданный?!*

В эти годы как в России, так и в Литве дает о себе знать исчерпанность поэтической традиции, налицо признаки формализации и угасания интереса к тем элементам некрасовского текста, которые успешно эксплуатировались ранее, порождали ситуацию диалога как с пре-текстом, так и внутри воспринимающей литературы.

В поэтической культуре появляются условия для высмеивания стилистических приемов, окарикатуривания содержания. Некрасовский текст пародируется Сергеем Галанским в *Свободных песнях 1906 года*, Павлом Бертельсом в сборнике стихотворений 1908–1910 года, изданном в Риге. Пропагандист и агитатор за революцию Й.Шепетис пишет сатирическую пародию *Скажи, мой край любимый*, где едко высмеивает новых дельцов и господ. (Tiesa, 1917, № 36), а известный в то время поэт И. Маргалис, много переводивший и нередко сам *переливавший в старую посуду новое вино*, снова обращается к песне *Укажи мне такую обитель*, которую, по воспоминаниям Л.Гиры, по-прежнему все еще любили петь литовские юноши.

Так появляется *Песня аукитайтийца* (Margalis, 1920, 68–69). В ней поется о столах литовцев не в родном краю, как было у предшественников, а в *Москови*, в царской России. Одна за другой возникают грустные картины: ссыльный, жандарм, сибирская стужа, беспросветная жизнь в Петербурге, солдатчина в далеком Закавказье. Маргалис далек от социального объяснения всех бед, в завершающих строфах он взывает к милости Божьей, ратует за всеобщую любовь, терпение и смирение. Некрасовское *Ты проснешься ль...* сменяется призывами бороться с *оружием любви* в руках (*Песня жемайтийцев*), что было близко и естественно для поэта – священнослужителя.

В межвоенные годы, когда Литва стала независимой республикой и многие из участников национального движения активно включились в культурную жизнь страны, а бунтарская молодежь резко критиковала старые поэтические каноны, одно направление в искусстве стремительно сменяло другое (символисты, четырехветровцы, футуристы, экспрессионисты, неоромантики и др.), идеи социальной справедливости вытесняются на периферию культурной жизни. Но в рабочей печати, в подполье, в среде батраков особой популярностью пользовались идеи социального равенства, поддерживался интерес к жизни «страны Советов», снова актуализируются темы нищеты, стонов, бесправия. Бывший батрак Артурас Регратис в 1920 году пишет стихотворение *Ты знаешь ли край?*, в котором перефразируется не *Ты знаешь край...* Гете или Байрона, а ситуация из сюжетной части некрасовского текста:

*Ты знаешь ли край,
Где панские сеймы царят полновластно,
А труженик стонет в неволе
И в двери к имущим стучится напрасно?
Где гонят его: убирайся! Ступай!
Ни с чем он уходит, сжав зубы до боли.*

Перевод Д.Бродского
(См.: Поэты советской Литвы, 1953, 124–124)

Если Артурас Регратис сейчас одна из страниц истории пролетарской поэзии, то вновь родившаяся фольклорная песня *Знаешь ли тот измученный край?*, записанная в 1949 году, – одна из последних песенных вариаций некрасовской темы. В ней органически соединилось старое (основная тема, стихотворный размер) с новыми принципами организации лирического песенного сюжета (См.: Lietuvių tautosaka, II, 1964, 432). В фольклорной песне принцип сцепления картин контрастный (до этого тема стона нагнеталась), колоритные эпитеты также подбираются по принципу контрастного противопоставления крайностей: белые (дома) – черные (ксендзы); закопченные (избы) – готические (костелы); стонущий (народ) – пирующие (богачи) и др. Завершает песню строка – *А бедняк почему должен страдать?* В этой незавершенности лирического сюжета и в риторическом вопросе заключена вечная, трудноразрешаемая антиномия всей мировой литературы – богатство/бедность..., роскошь/нищета.

В сегодняшней жизни некрасовское *Назови мне такую обитель...* стало устойчивой формулой с заданной ритмико-интонационной схемой и используется как в литературных стилизациях, аллюзиях, пародиях, так и в риторике парламентариев. Причем пре-текст явно литературный, а не фольклорно-песенный. Например, Вадим Забобанкин пишет:

Назови мне обитель,

А не хочешь, не называй.

Я живу как простой умозритель,

Заглянувший случайно за край

(Новый мир, 2001, №6)

Таким образом, не боясь «русскоцентризма», преувеличенной опасности «иноземных влияний», можно сделать следующие обобщения:

1. Некрасовский пре-текст на родине претерпел множество изменений: концовка *Назови мне такую обитель* отрывается от сюжетной части *Размышлений у парадного подъезда*, сокращается, подчиняясь законам песенного жанра, обретает мелодию, фольклоризируется, наполняясь новыми смыслами (как подражательными, так и пародийными).

2. В Литву текст пришел и как оригинальное стихотворение Некрасова, и как известная студенческая песня девяностых годов XIX века. *Укажи мне такую обитель* более полувека давала все новые импульсы для самых разных вариаций стихотворного и песенного осмысления темы народного стона. Степень преемственности, а тем самым соотношение традиции, художественной памяти и индивидуального творчества на протяжении десятилетий менялись. На рубеже XIX–XX веков в текстах М.Шикшиниса, С.Гомолицкиса, С.Петрулиса-Гилиса налицо были текстовые совпадения, схожесть темы, ритмико-интонационные аналогии, наконец, давались прямые указания: Мелодия песни *Укажи мне такую обитель*.

Мироощущение литовских авторов родственное: боль за стоны своего народа и размышления о его судьбе. Однако при всей «схожести» в этих произведениях достаточно ярко выражены как национальные чаяния (идеи свободы, борьбы с царизмом), так и общечеловеческие, вечные, трудноразрешимые социальные проблемы народного стона.

ЛИТЕРАТУРА

Kvietkauskas, Mindaugas. 2005. *Vilniaus literatūrų polilogas XX a. pradžioje – istorinės hermeneutikos užduotis* // Sąskambiai. Studijos, esė, pokalbis. – Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Ольхин, А. А. 1968. *Угроба (1878)* // Поэты-демократы 1870–1880 годов. Ленинград : Советский писатель.

Осокин, М. Ю. 2005. *О риторике кризиса современной литературной компаративистики* // Москва: Вопросы филологии, N3.

Скатов, Н. Н. 1977. *Особенности поэтического стиля в лирике Н. Н. Некрасова* // Изучение художественного произведения. – Москва.

Сибиряков-Караев, В. А. 1913. *Песни поэта-певца*. – Москва.

Vaičiulėnaitė-Kašeliūnienė, Nijolė. 2004. *Komparatyvistika – kelias į kultūrų savivoką* // Komparatyvistika ir kultūros savivoka. – Vilnius: VPU leidykla.

Šikšnys, Marcelinas. 1973. *Sparnai*. – Vilnius: Vaga.

Чехов, А. П. 1985. *Сочинения: В 18 т. Т. 8.* – Москва.

Цвиллинг, М.Я. 2002. *Исчерпала ли теория перевода свои возможности* // Москва: Вопросы филологии, N1.

Яголим, Б. 1963. *Укажи мне такую обитель* // Москва: Музыкальная жизнь, N 12.

N. Nekrasov's Poem "Tell Me Such a Dwelling-Place" in the Comparative Studies

The article looks at some signs of crisis in contemporary comparative studies and possible solutions for that. The article analyses the text of "Tell Me Such a Dwelling-Place" by a famous Russian poet Nikolai Nekrasov as an example of renewed traditional comparative studies: the changes in the text, its shortening, songs based on the text and its folklorization. The article also looks at the history of text in Lithuania: its appearance here as a poem and as a popular song, changes in the meaning, folklorization. The author comes to the conclusion that the pre-text by N. Nekrasov was a creative impulse both for young poets and folk songs.

Key words: *signs of crisis, pre-text, folklorization, comparative studies.*

Ранние литературно-критические работы И. В. Киреевского

Первые литературно-критические работы И. Киреевского появились в печати в конце 20-х годов XIX века. Это статья *Нечто о характере поэзии Пушкина* (Московский вестник, 1828, № 6) и *Обозрение русской словесности 1829 года* («Денница, альманах на 1830 год», изданный М. Максимовичем. М., б.г. С. IX–LXXXIV. Подпись: *И. Киреевский*).

В первой из этих статей И. Киреевский поставил перед собой цель «определить особенность и содержание» главных произведений поэта первой половины 20-х годов – «от *Руслана и Людмилы* до пятой главы *Онегина*» – и затем вывести «полное заключение о поэзии Пушкина вообще» (Киреевский, 1979, 45). Как видим, речь шла о смелой попытке молодого критика исследовать несколько пройденных Пушкиным до 1827 года этапов творчества и дать общую характеристику пушкинской поэзии. Как отмечает современный исследователь, «двадцатидвухлетний литератор уже в первой своей статье показал глубокую зрелость эстетической мысли, определившей его место в русской критике 20-х годов XIX века. Буквально с первой статьи Киреевский стал сам определять пути развития русской философской критики» (Еремеев, 1996, 114).

Уже в самом начале своей статьи Киреевский отмежевывается от современных ему подходов к изучению творчества Пушкина, которые отличались тем, что серьёзное, аналитическое исследование произведений поэта подменялось легковесными, поверхностными откликами о них: «...Вместо разборов и суждений слышим мы одни пустые восклицания: «Пушкин поэт! Пушкин истинный поэт! *Онегин* поэма превосходная! *Цыганы* мастерское произведение!» и т.д. Отчего никто до сих пор не предпринял определить характер его поэзии вообще, оценить её красоты и недостатки, показать место, которое поэт наш успел занять между первоклассными поэтами своего времени?» (Киреевский, 1979, 43).

Киреевский считает, что не только записные критики, «законодатели» и выразители общего мнения имеют право и власть «...произносить окончательные приговоры необыкновенным явлениям словесного мира», но и каждый мыслящий человек должен иметь возможность высказать своё мнение, «если оно составлено по совести», хотя, как подчёркивает ниже автор статьи, «(...) говоря о Пушкине, трудно высказать своё мнение решительно; трудно привести к единству всё разнообразие его произведений и приискать общее выражение для характера его поэзии, принимавшей столько различных видов» (Там же, 44).

И далее Киреевский, характеризуя творчество Пушкина, выделяет три основных фазы или «периода развития, резко отличающихся один от другого».

Первый период поэзии Пушкина Киреевский называет *периодом школы итальянско-французской* (здесь и далее курсив Киреевского – С. Д.), соединивший «сладость» Парни «с роскошью, с избытком жизни и свободой Ариоста». Наиболее знаковым, характерным произведением этого периода творчества Пушкина критик считает поэму *Руслан и Людмила*, в которой резче и полнее всего отразились традиции европейской поэзии. Вместе с тем, по мнению Киреевского, именно в этой поэме Пушкин является «чисто *творцом-поэтом*», который «созидает (...) свой новый мир, населяя его существами новыми, отличными, принадлежащими исключительно его творческому воображению». То очаровательное и неизгладимое впечатление, которое произвела поэма-сказка Пушкина на читателей, критик объясняет не только весёлостью и остроумием поэта, не только неистощимостью и полётом его фантазии, которая завлекает «нас в царство волшебства», но и тем, что «автор тщательно избегает всего патетического, могущего потрясти душу читателя, ибо сильное чувство несовместно с охотою к чудесному» (Киреевский, 1979, 46). Если современная Киреевскому критика всерьёз не принимала первую поэму Пушкина, считая её поэтической безделкой, шутливой сказкой, и отмечала подражательный характер этого произведения молодого поэта, то автор статьи «Нечто о характере поэзии Пушкина» характеризует *Руслана и Людмилу* как «самое совершенное из всех его (Пушкина – С. Д.) произведений по соразмерности частей, по гармонии и полноте изобретения, по богатству содержания, по стройности переходов, по непрерывности господствующего тона и, наконец, по верности, разнообразию и оригинальности характеров» (Там же, 46).

Второй период пушкинской поэзии Киреевский считает *отголоском лиры Байрона* и начало этого периода связывает с появлением в печати поэмы *Кавказский пленник*, которая, по его мнению, богаче всех остальных поэм «силою и глубиной чувствований» (Там же, 46). В этот период, согласно точке зрения критика, Пушкин является самобытным *поэтом-философом*, «который в самой поэзии хочет выразить сомнения своего разума, который всем предметам даёт общие краски своего особенного воззрения» (Там же, 46). Несмотря на то, что почти каждому из героев пушкинских романтических поэм второго периода (*Кавказский пленник*, *Бахчисарайский фонтан* и отчасти *Цыганы*) можно, по мнению Киреевского, «придать название *разочарованного*», в каждой из этих поэм, несмотря на некоторое сходство с Байроном, можно найти «...столько красок самобытных, принадлежащих исключительно нашему поэту, такую

неподдельную свежесть чувств, такую верность описаний, такую тонкость в замечаниях и естественность в ходе, такую оригинальность в языке и, наконец, столько национального, чисто русского, что даже в этом периоде его поэзии нельзя назвать его (Пушкина – С. Д.) простым подражателем» (Киреевский, 1979, 47).

Больше всего Киреевского восхищают в указанных произведениях пушкинские описания природы, быта, обычаев, образа жизни героев, т. е. то, что и сам Пушкин неоднократно отмечал как несомненные художественные достоинства своих поэм: «Описание нравов черкесских – самое сносное место во всей поэме» (о поэме *Кавказский пленник*. Черновик письма к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 года // Пушкин, XIII, 371); «Сам не понимаю, каким образом мог я так верно (...) изобразить нравы и природу, виденные мною издали» (о поэме *Кавказский пленник*. Черновик *Путешествия в Арзрум* // Пушкин, УИИ, 1040); «Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство» (о поэме *Бахчисарайский фонтан*. Статья «Опровержение на критики» // Пушкин, XI, 145).

Рассматривая поэму *Цыганы* и первые главы романа *Евгений Онегин* как произведения переходные, в которых намечается отход Пушкина от эстетики романтизма и становление на путь реалистических исканий, Киреевский тем не менее относит их ко второму периоду творчества поэта. В *Цыганах* критик отмечает то особенное качество, «которое вознаграждает нас некоторым образом за нестройность содержания. Качество сие есть большая самобытность поэта» (Там же, 51). Говоря об «однородности», схожести характера юного Онегина с характером байроновского Чайльд-Гарольда, Киреевский однако подчёркивает в пушкинском романе «стремление к самобытному роду поэзии». Чтобы ярче оттенить неповторимость, оригинальность, национальную самобытность второго периода творчества Пушкина, Киреевский в связи с *Евгением Онегиным*, а также своими критическими установками и принципами проводит мысль о том, что «...чем более поэт отдаляется от главного героя и забывается в посторонних описаниях, тем он самобытнее и национальнее» (Там же, 51).

Следует отметить также, что уже в первой статье молодого критика намечаются ростки его последующей славянофильской концепции, когда он опять-таки в связи с пушкинским романом утверждает мысль об особенном, самобытном историческом пути России: «Время Чильд-Гарольдов, слава Богу, ещё не настало для нашего отечества: *молодая* (курсив мой – С. Д.) Россия (любопытно, что Пушкин в своей поэме *Полтава*, над которой поэт работал в 1828 году, использует тот же эпитет: «Была та смутная пора / Когда Россия молодая...» (Пушкин, V, 23 – С. Д.) не участвовала в жизни западных государств, и народ, как человек,

не стареется чужими опытами. Блестящее поприще открыто ещё для русской деятельности; все роды искусств, все отрасли познаний ещё остаются неувоенными нашему отечеству; нам дано ещё надеяться – что же делать у нас разочарованному Чильд-Гарольду?» (Киреевский, 1979, 52).

Наконец, задолго до В. Г. Белинского И. Киреевский в своей статье отмечает типичность характера Онегина: «И не одного человека, но целый класс людей представил он (Пушкин – С. Д.) в его (Онегина – С. Д.) портрете: тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина» (Там же, 53). Справедливости ради, следует заметить, что впервые мысль об узнаваемости характера Онегина, прочитав только первую главу романа, высказал А. А. Бестужев в письме к Пушкину от 9 марта 1825 года: «Я вижу франта, который душой и телом предан моде – вижу человека, которых тысячи встречаю наяву...» (Пушкин, XIII, 149).

Третий период творчества Пушкина Киреевский называет *периодом поэзии русско-пушкинской* и характерными, отличительными чертами его считает национальную самобытность и народность: «...что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу; ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ и которое можно назвать центром его сердечной жизни?» (Там же, 53). Показательно в этом суждении стремление критика определить критерии народности творчества Пушкина через его тесную связь с фольклором, в частности, с русскими народными песнями, столь явный интерес к которым проявлял на протяжении всей своей жизни родной брат Ивана Киреевского – Пётр.

Главными произведениями этого периода Киреевский считает роман *Евгений Онегин* и трагедию *Борис Годунов*. И хотя критик не считает для себя возможным и сколько-нибудь правомерным «судить по началу о сюжете дела», всё-таки недостатки первых глав романа, и прежде всего, как ему кажется, подражательность характера Онегина он связывает с отголосками влияния Байрона («недостатки *Онегина* суть, кажется, последняя дань Пушкина британскому гению»), а художественные достоинства, «неисчислимые красоты» романа – (Ленский, Татьяна, Ольга, Петербург, деревня, сон, зима, письмо и проч., и проч.), – т. е. небывало полное и высокохудожественное изображение русской жизни, всё это, убеждён Киреевский, «суть неотъемлемая собственность нашего поэта» (Там же, 53). Из всех «русско-пушкинских» персонажей романа, если воспользоваться выражением самого Киреевского, критик особенно выделяет Татьяну: «Характер Татьяны есть одно из лучших созданий нашего поэта; мы не будем говорить об нём, ибо он сам себя выказывает вполне» (Там же, 54).

Говоря о *Борисе Годунове*, Киреевский прозорливо отмечает не только трагедийное начало в творчестве Пушкина, но и всё усиливающееся с годами тяготение его к драматическому роду поэзии: «Пушкин рождён для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен (в постраничной сноске к последнему слову Киреевский объясняет: «мы принуждены употреблять это выражение, покуда не имеем однозначительного на нашем языке» – С. Д.), чтобы быть лириком; в каждой из его поэм (т.е. произведений – С. Д.) заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часто клонящееся ко вреду целого в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматика» (Киреевский, 1979, 54).

Сущность эволюции Пушкина критик видит в переходе от одного периода к другому, причём на каждом этапе его творчества, как особо подчёркивает Киреевский, проявляется «...ещё одно важное качество его поэзии: *соответственность с своим временем*» (Там же, 55). Таким образом, художественное развитие Пушкина осмысливается в органическом единстве с одновременным развитием русской литературы 10-х – 20-х годов XIX века – от *школы итальянско-французской* через второй период..., который можно назвать *отголоском лиры Байрона* к периоду *поэзии русско-пушкинской*. Теперь мысль соразмерять эволюцию русской литературы первой трети XIX века с творчеством великого (кстати, и это слово по отношению к Пушкину едва ли не впервые употребил именно Киреевский в своей статье, говоря о *Борисе Годунове*: «язык неподражаемый, поэтический, верный – всё это вместе заставляет нас ожидать от трагедии, скажем смело, чего-то *великого* (курсив Киреевского – С. Д.)» (Там же, 54).

Своеобразным развитием принципа историзма, намеченного в статье о Пушкине, является новая работа И. Киреевского *Обозрение русской словесности 1829 года* (впервые опубликовано: «Денница, альманах на 1830 год», изданный М. Максимовичем. – М., б. г. С. IX-LXXXIV. Подпись: *И. Киреевский*. В оглавлении альманаха статья названа: *Обозрение русской словесности за 1829 год*). В русской критике расцвет жанра обозрений, когда анализируются особенности и тенденции литературного развития определенного года или периода, приходится на первую половину XIX века. Родоначальником нового жанра явился Н. И. Греч. Именно ему принадлежит первый опыт реализации этого жанра в литературной критике – «Обозрение русской литературы 1814 года» (журнал «Сын Отечества», 1815, № 1–4). До И.Киреевского в жанре обозрений писали ведущие представители декабристской эстетики – В. К. Кюхельбекер: «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности» («*Le conservateur impartial*», 1817, № 66. Р. 380), «Взгляд на текущую

словесность» («Невский зритель», 1820, № 2, ч. 1. С. 106–126 и (продолжение) № 3. С. 78–89), «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», М., 1824, ч. II. С. 29–44); А. А. Бестужев: «Взгляд на старую и новую словесность в России» («Полярная звезда на 1823 год». С. 11–29), «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года» («Полярная звезда на 1824 год». С. 265–271), «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» («Полярная звезда на 1825 год». С. 488–499).

В *Обзрении русской словесности 1829 года* И. Киреевский, как и в статье *Нечто о характере поэзии Пушкина*, применяет метод гегелевской триады, которую великий немецкий философ превратил в универсальную схему всякого процесса: тезис (исходный момент), антитезис (переход в противоположность, отрицание), синтез противоположностей в новом единстве (снятие, отрицание отрицания). Как отмечает Ю. В. Манн во вступительной статье к сборнику статей И. В. Киреевского «Критика и эстетика», «пристрастие к триаде Киреевский делит с другими представителями русской философской эстетики. При этом связь стадий строилась обычно на законе отрицания отрицания: вторая противопологалась первой, третья объединяла сильные стороны первой и второй» (Киреевский, 1979, 18).

В *Обзрении* Киреевский, характеризуя литературный процесс 10-х – 20-х годов XIX века, выделяет три периода, связывая их с именами Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского и А. С. Пушкина: «Литературу нашу девятнадцатого столетия можно разделить на три эпохи, различные особенностью направления каждой из них, но связанные единством их развития. Характер первой эпохи определяется влиянием Карамзина; средоточием второй была муза Жуковского; Пушкин может быть представителем третьей» (Киреевский, 1979, 56).

Противопоставляя литературу конца восемнадцатого столетия и начала девятнадцатого, критик обращает внимание на то, что в России «в течение немногих лет просвещение сделало столь быстрые успехи, что с первого взгляда они являются невероятными». И в связи с этим Киреевский с благоговением вспоминает одного из главных деятелей эпохи Просвещения – прозаика, литературного критика, журналиста и книгоиздателя Н. И. Новикова, которому, по глубокому убеждению Киреевского, «просвещение наше обязано столь быстрыми успехами» и кто «подвинул на полвека образованность нашего народа, кто всю жизнь употребил во благо отечества...» (Там же, 56). Показательно, что в этой высокой оценке деятельности Н. И. Новикова молодой критик полностью солидаризуется с мнением А. С. Пушкина, высказанным ранее в «Заметках по русской истории XVIII века» 1822 года. Пушкин подчеркивал, что

именно Н. И. Новиков распространил «первые лучи» просвещения в России во время царствования Екатерины II. Киреевский не мог знать этих «Заметок» Пушкина, так как они впервые были опубликованы только в 1859 году. Любопытно, что спустя много лет только то место статьи Киреевского, где упоминается Н. И. Новиков, придёт на память А. И. Герцену, который в *Былом и думах* даже назовёт «Обозрение русской словесности 1829 года» «статьёй о Новикове»: «Он (И. В. Киреевский – С. Д.) поместил в «Деннице» статью о Новикове» (Герцен, 1969, 458).

В своём *Обозрении* Киреевский связывает духовное развитие Н. М. Карамзина именно с Новиковым, полагая, и не без основания, что «сам Карамзин обязан своею первою образованностью Новикову и его друзьям-единомышленникам. По крайней мере в их кругу началось первое развитие его блестящих дарований» (Киреевский, 1979, 57). Киреевский считает, что эпоха Карамзина во многом сформировалась под влиянием мистицизма (подразумеваемая масонство Новикова и его единомышленников) и «странно перемешанного с мнениями французскими середины восемнадцатого столетия» (Там же, 57), т. е. с французским предреволюционным просветительством. Вместе с тем Киреевский точно подмечает, что русская словесность времени Карамзина была словесностью философствующей и сентиментальной: «Мы в литературе искали философии, искали полного выражения человека» (Там же, 58). Успех творчества Карамзина, по мнению критика, во многом был предопределён тем, что этот писатель-сентименталист «согласовался (...) с умонаклонностью своего времени», иначе говоря, если воспользоваться крылатым выражением Пушкина из стихотворения *Чаадаеву* (1818), сумел «в просвещении стать с веком наравне» (Пушкин, II, 187): «Кажется, он (Карамзин – С. Д.) воспитан был для своей публики и публика для него. Каждое его слово расходилось по всей России; прозу его учили наизусть, и восхищались его стихами» (Киреевский, 1984, 43).

Но в литературе и в образе мыслей, по убеждению Киреевского, всегда сильно ощущается «потребность нового». И этой потребности прекрасно отвечала поэзия В. А. Жуковского: «Вся поэзия (здесь и далее курсив Киреевского – С. Д.) жизни, всё *сердце души*, если можно так сказать, явились нам в одном существе и облеклось в пленительный образ музы Жуковского» (Киреевский, 1979, 58) (и здесь опять-таки, может быть, бессознательно, Киреевский воспользовался точным и всеобъемлющим пушкинским определением поэзии Жуковского в стихотворении *К портрету Жуковского* (1818): *Его стихов пленительная сладость / Пройдёт веков завистливую даль* (Пушкин, II, 60).

Господствующим тоном лиры Жуковского, воспитанной «на песнях Германии», является, по мнению Киреевского, любовь к прошедшему. И

здесь Киреевский предвосхищает характеристику поэзии Жуковского, данную Белинским в пятой статье цикла «Сочинения Александра Пушкина», который видел «величайшую заслугу» Жуковского в том, что он ввел в нашу литературу «романтизм (курсив Белинского – С. Д.) – плод жизни Западной Европы в средние века» (Белинский, VI, 261). Таким образом, вместо «жизни действительной» в поэзии Жуковского Киреевский находит «идеальность, чистоту и глубину чувств», вместо настоящего – «святость прошедшего» (Киреевский, 1979, 59).

Но, по убеждению Киреевского, «развитие духа народного не могло остановиться», не могло удовлетвориться «умонаклонностью французской и германской». И вот как синтез сентиментализма Карамзина и романтизма Жуковского появляется как «*действительность настоящего* (здесь и далее курсив Киреевского – С. Д.)» поэзия Пушкина, который выразил стремление «к лучшей действительности» «сначала под светлую краскою доверчивой надежды, потом под мрачным покровом байроновского негодования к существующему» (Там же, 59). Это стремление русской литературы к изображению «жизни действительной», это «уважение к действительности» совпадает, как полагает Киреевский, с современной фазой развития европейской культуры, с той степенью «умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы» (Там же, 59). Таким образом, Киреевский, не отказывая русской литературе в самобытности и оригинальности, рассматривает процесс её развития в связи с общеевропейской художественной эволюцией.

Вторая и основная часть статьи Киреевского, где он обращается «к тем первоклассным произведениям нашей словесности, которые блеснули на литературном небе прошедшего года так ярко, как близкие кометы», больше отвечает ее названию. И первое, что привлекает его внимание, это 12-ый том *Истории государства Российского* Н. М. Карамзина – «последний плод трудов великих, последний подвиг жизни полезной, священной для каждого русского» (Там же, 60). И опять-таки эта образная характеристика дела всей жизни недавно скончавшегося историка перекликается с пушкинской, вплоть до совпадения в отдельных словах: *История государства Российского* (курсив Пушкина – С. Д.) есть не только произведение великого писателя, но и *подвиг* (курсив мой – С. Д.) честного человека» (Пушкин, XI, 47); «Драгоценной для россиян (у Киреевского – «священной для каждого русского» – С. Д.) памяти Николая Михайловича Карамзина, сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает Александр Пушкин» (Пушкин, VII, 3). Примечательно, что Киреевский в этой высокой оценке труда Карамзина вполне самостоятелен и независим от Пушкина, ибо пушкинская статья

«О народном воспитании», откуда приведена первая цитата, хотя и написана была в 1826 году, но напечатана впервые только в 1855 году, а мысль посвятить свою трагедию *Борис Годунов* памяти Карамзина пришла Пушкину в первую болдинскую осень (см. письмо к П. А. Плетнёву от 29 октября 1830 г. из Болдина (Пушкин, XIV, 118)).

Киреевский не случайно посвящает несколько страниц своего «Обозрения» труду Карамзина. Дело в том, что *История государства Российского* по мере выхода в свет её отдельных томов сразу же стала предметом ожесточённой полемики. Исторические взгляды Карамзина подверг критике, в частности, Н. А. Полевой в специальной статье, опубликованной в «Московском телеграфе» (1829, № 12. С. 467–500), и в предисловии к своей «Истории русского народа». С другой стороны, Ф. В. Булгарин в своих статьях обвинял Карамзина, а вместе с ним А. С. Пушкина и П. А. Вяземского в «литературном аристократизме», а в журнале «Северный архив» (1825, № № 1–3, 6, 8) поместил собственную негативную рецензию на 10-й и 11-й тома *Истории* Карамзина.

В 1830 году Вяземский и Пушкин почти одновременно решительно выступили в «Литературной газете» в защиту покойного историографа. В статье «О духе партий; о литературной аристократии» (впервые: «Литературная газета», 1830, ч. 1, № 23) Вяземский утверждал, что «Карамзин был не только лучшим писателем нашим, но рождением, образованием и навыками всей жизни своей принадлежал всегда вершине лучшего общества» (Вяземский, 1982, 138). И чуть ниже темпераментно заявлял: «Неужели *История*, им (Карамзиным – С. Д.) писанная, тем виновата, что и он был человек благовоспитанный, что по связям с государственными сановниками имел он более способов изучать людей и дела, вернее судить о прошедшем по удобству видеть вблизи настоящее» (Вяземский, 1982, 138–139).

А Пушкин в статье «*История русского народа*, сочинение Николая Полевого» (впервые: «Литературная газета», 1830, № № 4 и 12) замечал, что Н. А. Полевой поступил бы мудрее и выиграл бы гораздо больше в общественном мнении, если бы «отдал (...) справедливость Карамзину», а не принижал бы всячески значение его деятельности, не занимался бы «мелочными» и несправедливыми «придириками»: «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец» (Пушкин, XI, 120). И если Полевой, рассматривая те же события, что и Карамзин в своей *Истории*, приходит порой к другим выводам, это еще, по мнению Пушкина, не говорит в пользу автора *Истории русского народа*.

Таким образом, защищая Карамзина от нападков Н. А. Полевого и других критиков, Киреевский выступал единым фронтом, полностью солидаризуясь с Пушкиным и Вяземским, хотя и независимо от них.

Пафос «Обозрения» Киреевского состоит в обосновании необходимости национальной философской мысли, самобытной философии: «Нам *необходима* философия: всё развитие нашего ума требует её. Ею одною живёт и дышит наша поэзия» (Киреевский, 1979, 68). Киреевский чутко уловил, что русская литература уже при своём рождении и в период самоопределения тесно связана с философией. Однако эта философия не может быть целиком заимствованной. И потому литература и философия русская не должны ограничиваться «присвоением умственных богатств той страны, которая в умозрении опередила все другие народа (имеется в виду немецкая философия – С. Д.)»: «Но чужие мысли полезны только для развития собственных. (...) *Наша* философия должна развиться из *нашей* жизни, создаваться из текущих вопросов, из господствующих интересов *нашего* народного и частного быта» (Там же, 68).

А отсюда вполне закономерно критик приходит к выводу, что русская литература должна отражать русскую действительность, что литература должна быть синтезом философии, народности и жизни «действительной». Отдавая должное «оригинальным мыслям» и чувствам, блестящей «*игре ума*» в поэзии П. А. Вяземского, вдохновению «музы» и «лиры», «красоте жизни поэтической» Е. А. Баратынского, идиллиям и русским песням А. А. Дельвига, художественному мастерству других русских поэтов и драматургов, Киреевский тем не менее приходит к парадоксальному выводу: «у нас еще нет полного отражения умственной жизни народа, у нас еще нет литературы» (Там же, 77–78).

В этом своем горьком выводе Киреевский был не одинок. За несколько лет до Киреевского А. А. Бестужев в обозрении «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» также высказал неудовлетворение общим состоянием русской словесности и, как бы предвосхищая тезис Киреевского, заявил: «...у нас есть критика и нет литературы» (Декабристы, 1991, 117). Уже тогда этот тезис А. А. Бестужева вызвал возражение Пушкина, который в своём письме к автору статьи не согласился с утверждением Бестужева и пришёл к прямо противоположному выводу: «Где же ты это нашёл? – спрашивал Пушкин. – Именно критики у нас и недостаёт. ...Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кое-какая у нас есть, а критики... нет» (Пушкин, XIII, 177–178).

Пушкин возразил и И. Киреевскому. В целом очень высоко оценив *Обозрение русской словесности 1829 года* Киреевского в альманахе «Денница» («Но замечательнейшая статья сего альманаха, статья, заслуживающая более, нежели беглый взгляд рассеянного читателя, есть *Обозрение русской словесности 1829 года*, сочинение г-на Киреевского»), запальчивое утверждение молодого критика – «у нас ещё нет литературы» – Пушкин в 1830 году никак не мог разделить. Но он смягчил своё

возражение, учитывая молодость автора *Обозрения*: «Мы улыбнулись, прочитав сей меланхолический эпилог. Но заметим г-ну Киреевскому, что там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое *Обозрение Словесности*, там есть словесность – и время зрелости оной уже недалеко» (Пушкин А.С. Денница. Альманах на 1830 год, изданный М.Максимовичем // XI, 109).

О том, насколько был популярен этот тезис А. Бестужева и И.Киреевского, несмотря на все возражения Пушкина, свидетельствует и первая крупная статья В. Г. Белинского «Литературные мечтания» (1834), где мысль «у нас нет литературы» является своеобразным лейтмотивом этой статьи. Но следует отметить, что у всех трёх молодых критиков этот, говоря словами Пушкина, «меланхолический эпилог», был проявлением не только свойственного их возрасту максимализма, но и чрезвычайно высоких требований к литературе.

Вместе с тем не всё в русской словесности обстояло так безнадежно, и Киреевский это отчетливо осознавал. Не случайно в заключительной части своего *Обозрения* он писал: «Если просвещенный европеец, развернув перед нами все умственные сокровища своей страны, спросит нас: «Где литература ваша? Какими произведениями можете вы гордиться перед Европою?» - что будем отвечать ему? Мы укажем ему на *Историю российского государства* (имеется в виду труд Карамзина *История государства Российского* – С. Д.); мы представим ему несколько од Державина, несколько стихотворений Жуковского и Пушкина, несколько басен Крылова, несколько сцен из Фонвизина и Грибоедова» (Киреевский, 1979, 77).

В своей рецензии на альманах «Денница» Пушкин не только обратил внимание на этот пассаж Киреевского, но и дословно привёл его. Больше того, когда в том же 1830 году, в первую болдинскую осень, в статье «<Опровержение на критики>» великий русский поэт поставил перед собой сходный вопрос, какие произведения «наша словесность с гордостью может выставить перед Европою», его список поразительно совпал с тем, который составил Киреевский: «*Историю* Карамзина, несколько од Державина, басен Крылова, пэан 12 года (имеется в виду стихотворение В.А.Жуковского *Певец во стане русских воинов*, написанное в 1812 году. Пэан (греч.) – в древней Греции гимн божеству в связи с каким-нибудь важным, значительным событием. – С. Д.) и несколько цветов северной элегической поэзии» (Пушкин, XI, 143).

Таким образом, в неоспоримую заслугу И. В. Киреевскому можно поставить то, что он один из первых в русской критике поставил проблему национальной самобытности и выработал аксиологический подход к литературе, заложил основы подлинно научной критической мысли, сумел

раскрыть соотношение русской и европейской литературы, был одним из создателей религиозно-философского направления славянофильства в русской общественной мысли.

ЛИТЕРАТУРА

- Белинский, В. Г. 1976–1982. *Сочинения Александра Пушкина* // Собр. соч.: В 9 т. – Москва: Художественная литература.
- Вяземский, П. А., 1982. *Художественная литература*. Т.2 // Сочинения: В 2 т. – Москва: Художественная литература.
- Герцен, А. И. *Былое и думы*. – Москва: Художественная литература. Декабристы: эстетика и критика. 1991. – Москва: изд-во МГУ.
- Еремеев, А. Э. 1996. *И. В. Киреевский. Литературные и философско-эстетические искания (1820–1830)*. – Омск: ОмГПУ.
- Киреевский, И. В. 1984. *Избранные статьи*. – Москва: Современник.
- Киреевский, И. В. 1979. *Критика и эстетика*. – Москва: Искусство.
- Пушкин, А. С. 1937–1949. Полное собр. соч.: в 16 т. – Москва: АН СССР.

First Literary and Critical Works by I. V. Kireevsky

The theme of this article is the first literary and critical works of an eminent Russian critic and publicist Ivan Vasilievich Kireevsky (1806–1856). The idea of a historical and literary process of the first half of the nineteenth century cannot be full without making out the regularities of coming into being and development of Russian criticism of that time. In Kireevsky's article "Something about Character of Pushkin's Poetry" Pushkin's as a poet career for the first time is analysed as an organic process, which is a part of the prospect of the motion of the contemporary Russian literature. In Kireevsky's article "The Survey of Russian Literature of 1829" the regularity of evolution of the three periods of the Russian literature in the tenth and the twentieth years of the nineteenth century is connected with the names of N. M. Karamzin, V. A. Zhukovsky and A. S. Pushkin.

Key words: literary and critical works.

Аллегория и символ: функциональная специфика

Аллегория и символ — явления онтологически и генетически близкие. А. Ф. Лосев в своем фундаментальном труде «Проблемы символа и реалистическое искусство», начиная исследование символа с обращения к соседним с ним структурно-семантическим категориям, подчеркивал, что «символ обычно смешивают с аллегорией, поскольку в каком-то пункте общее и единичное совпадают как в аллегории, так и в символе» (Лосев, 1995, 110, 112). Однако семантическая и эстетическая природа закрепления смысла, а также принципов и форм его наращения в них различна.

Границы между аллегорией и символом подчас столь текучи и нечетки, что возникают трудности в их распознавании. Современные исследователи констатируют: «Характер аллегорий и их взаимосвязь с символом на протяжении веков постоянно меняются» (Аполлон, 1997, 30). По определению Й. Хейзинги, «аллегория — это символ, спроецированный на поверхность изображения, намеренное выражение — и тем самым исчерпание — символа» (Хейзинга, 1988, 225). При этом нидерландский исследователь ссылается на И. В. Гёте и цитирует его: «Аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ, но так, что понятие всегда очерчивается и полностью охватывается этим образом, выделяется им и выражается через него. Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, навсегда остается бесконечно действенной и недостижимой, и, даже будучи выражена на всех языках, она все же остается невыразимой» (Хейзинга, 1988, 225).

Цель данной статьи обусловлена стремлением установить функциональные особенности аллегории и символа и рассмотреть специфику их литературно-художественного воплощения и восприятия. Сравнительно-типологическая методология исследования определена как природой самих феноменов, так и необходимостью выявить особенности их проявления. Материалом исследования стали аллегории и символы представителей животного мира и живой природы, а также образы, в структуре которых важны аллегорический и символический планы изображения зооморфного и растительного характера.

1. Аллегория и символ: природа образности

Как известно, аллегория в искусстве, в том числе в литературе, — один из древнейших художественных приемов, суть которого заключается в передаче отвлеченного понятия через конкретный образ. Отвлеченные

понятия (мудрость, сила, справедливость, любовь, зависть, трусость, алчность и др.) предстают в образах представителей животного мира, в словесно-воссозданной предметной конкретике и конкретике картины природного (нерукотворного) мира, в интертекстуальном обращении к мифологическим персонажам и отдельным литературным героям-типам, а также через изображение определенных событий. Аллегорические образы **однозначны** и явно **оценочны**.

В отличие от символа с его **многозначной** природой, аллегория достаточно прямолинейна. Так, рассматривая в своей монографии *Мысль и язык* (глава X) образ Фемиды, А. А. Потебня указывает на художественную реализацию понятия правосудия в обозначении его предметной атрибутикой — на аллегориях весов как воплощение мысли об аналитической работе в подходе к исследуемому явлению и на аллегориях меча как воплощение мысли о неотвратимости возмездия за совершенное преступление (Потебня, 1989, 161–162, 165–167). Следуя этой логике, нужно обратить внимание и на третий атрибут, идентифицирующий богиню, — повязку на глазах, призванную обозначить объективность и беспристрастность правосудия. Кроме того, изначальным этапом художественной обработки понятия стало его воплощение в образе женщины, с приматом идеи сочувствия и сострадания.

Аллегория как образное видение мира ярко проявилась в культуре древнего мира и в более поздних по происхождению мифологиях. Венера, Амур, Ника (Ника), Орфей, Пан, Геракл и другие боги и герои древнегреческой и римской мифологии, а также персонажи египетской, японской, китайской, индуистской, тунгусо-маньчжурской и других мифологий обладают узнаваемостью как в изобразительном искусстве, так и в литературе. Особым этапом в развитии аллегории становится Средневековье. Поскольку формы отношений были жестко ритуализированы, оружие и военная экипировка на турнирах и в поединках, предметы обихода и проч. наделялись строго определенным смыслом (Иванов, 1996, 28, 71–72), а «кольца, шарфы, драгоценности, подарки возлюбленным имели свое особое значение, с тайными девизами и эмблемами, которые нередко были довольно замысловатыми ребусами» (Хейзинга, 1988, 132).

Действительно, аллегии требуют усилий при дешифровке и комментировании. Слово **ребус** в разговоре об аллегии возникает не случайно: эти знаки (рисунки), используемые вместо слов, представляют собой графическое обозначение некой загадки. Именно аллегии, по сути, являются формой выражения определенного мировосприятия, миропонимания и мировоззрения в **гербе, девизе, эмблеме**. Герб как знак рода, государства, города воспроизводится на знаменах, монетах, печатях. Девиз, восходящий к надписи на гербе, в широком смысле

означает краткое изречение, в котором содержится принципиально значимая для носителей девиза и организующая их миропонимание мысль. Эмблема — в буквальном смысле условно-украшающее (греч., затем лат. *emblemata* вставка, выпуклое украшение) изображение идеи или понятия: сердце — эмблема любви, якорь — надежды, лавровый венок — особой общественной (и / или божественной, в понимании художников) отмеченности и проч. Эмблема как статичное изображение, гораздо чаще встречается в изобразительном искусстве, однако может быть обнаружена и в литературных произведениях.

Природа образности аллегории прямо соотносится с природой образности двух жанров — притчи и басни. В басне, сатирическом и моралистическом жанре, вместо абстракций (например, хитрость, трусость, грубая сила и проч.) часто предстают животные с характерными поведенческими характеристиками (Лиса, Заяц, Волк и проч.), и в результате «перед воображением сразу же выступает определенный образ» (Гегель, 1969, 99). Притча, давно ушедший жанр, имела много родственного с басней. В притче также были показаны отдельные события из обыденной жизни, но им придавался «высший и более всеобщий смысл» (Гегель, 1969, 100).

Аллегория ни с одним творческим методом прямо не связана. Аллегорическая образность обнаруживается в классицизме и Просвещении, в романтическом искусстве, в реализме, в символизме и др., хотя и по-разному. В условиях определенных литературно-художественных направлений разными творческими методами востребованы разные виды и формы аллегоричности.

Художественный символ также предполагает серьезную работу при распознавании какого-либо явления в его символическом качестве. Для этого требуется известная степень развития культуры воспринимающего человека: по словам Г. В. Ф. Гегеля, символ может понять лишь тот, кто возвращается в этом определенном кругу (Гегель, 1969, 18). Философ рассматривал символ как законченный тип художественного созерцания и воплощения. Это указание не только на «конкретную единичную вещь», но на «всеобщее качество», которое в ней заложено (Гегель, 1969, 15). В символе как «всеобщем качестве» философ разделял «смысл и выражение смысла» (т.е. собственно образ), определяя тем самым «две стороны символа». Возникновение смысла в символе, его развитие, достижение им максимума в определенные исторические эпохи и в определенных исторических культурах и последующее угасание — это этапы, которые проходит символ.

Символы связаны с поэтикой определенных **художественных систем**. Реалистическая символика отличается скрупулезной точностью описания, конкретикой изображения, стремлением к объективно-

обусловленной документальности воспроизведения действительности и др.; романтическая – тяготеет к обобщениям, эмоциональной насыщенности, экспрессивности, иррациональной образности и др.; символистская, генетически связанная с романтическим типом художественного мышления, – ориентирована на свой выбор поэтических средств, актуализирующих мотивы непознаваемости мира, бренности бытия и отвлеченности его форм, размытости границ сущего, и др.

Незыблемо одно положение: символическое художественное выражение смысла в образе многозначно. Концентрация смысла, степень его насыщенности может быть различной. Современный исследователь отмечает: «Насыщенность художественного символа определяется качеством идеи (ее значимостью, объемом и величиной), которую он выражает» (Рубцов, 1991, 53). Обретение образом символических – многозначных и многоплановых – характеристик является фактом приобщения художника к новым ценностям. Это открытие новых возможностей и новых горизонтов в осмыслении явлений. По утверждению М. М. Бахтина, «переход образа в символ придает ему особую смысловую глубину и смысловую перспективу» (Бахтин, 1975, 209).

Как исторически (в произведениях ушедших эпох), так и в современных литературно-художественных произведениях символика могла и может проявляться в эпитете, метафоре, метонимии, гиперболе и проч. Генетически символ связан в первую очередь со сравнением. Однако в отличие от сравнения, где постижение смысла осуществляется с помощью определенных средств, **символ таковыми не оснащен**. Различие символа и сравнения Гегель видел в том, что «образ, обладающий смыслом, называется символом преимущественно лишь в том случае, когда этот смысл не выражен особо и не ясен сам по себе» (Гегель, 1969, 18). Поэтому символ, прежде всего, создается **внетропически**.

2. Аллегии и символы представителей животного мира. Зооморфный уровень в структуре образа

Аллегорические образы представителей животного мира сохраняют свою самостоятельность в баснях: собака – аллегория верности, кот (кошка) – непредсказуемости и своеволия, ягненок – беззащитности, орел (в широком смысле хищная птица) – силы и свободы, ворона (а также курица) – глупости, соловей – сладкозвучия, пчела (а также муравей) – трудолюбия, змея – коварства и др. В европейской зооморфной традиции есть и аллегория *царя зверей* – сурового, но не всегда справедливого, мудрого, но часто легковерного: это лев, и его изображение обнаруживается на гербах множества городов, в том числе русских; при этом национальной русской аллегорией является медведь. Однако животные «не всерьез

тракуются как глупость, лесть, хитрость, легкомыслие, трудолюбие, лень, гордость и т.д.», поскольку «это тождество — не полное, примерное, иллюстративное» (Лосев, 1995, 111). Символическое же изображение животных, допускающее отклонение от аллегорического смысла, допустимо уже в сказке (в первую очередь литературной).

Аллегорические образы как выражение политического иносказания представлены в реализме — например, в *Сказках для детей изрядного возраста* М.Е. Салтыкова-Щедрина. *Премудрый Пескарь*, *Медведь на воеводстве*, изможденный непосильным трудом и отупевший *Коняга* и проч. позволили писателю и обозначить современную ему жизнь, и внести в развитие аллегории русский идеологический колорит XIX века.

Романтические героизация и ее антитетический противовес представлены А. М. Горьким в *Песне о Соколе* (Горький, 1979, 154-155). Создавая образы *Сокола* и *Ужа*, писатель детализирует однозначность аллегорических образов, но символически многозначно обыгрывает такие концептуально значимые понятия и сущностные характеристики, как *безумство* и *гордость*. Мудрость жизни, ее смысл и счастье *Сокол* видит в *безумстве храбрых*, *Уж* исповедует *безумство своих желаний*; *Сокол* уходит из жизни, *гордо крикнув*, *Уж* живет, *гордясь собою*. Высокие порывы и подвижничество противопоставлены эгоцентризму и конформизму. Одновременно безумство претает в своей полярности альтруистской и обывательской нормативности, а библейскому греху гордости противопоставит героическое прометеевское самоотречение.

В искусстве, в том числе словесном, много аллегорий, уходящих корнями в глубину веков и отмеченных яркой фантастикой. Так, со времен древнего Египта сфинкс, колоссальных размеров сооружение в виде лежащего льва с головой человека, воспринимался как загадка. Позже, в греческой мифологии, сфинкс (Сфинкс, Сфинга как имя собственное) преобразился — стал фантастическим сказочным чудовищем с туловищем льва (собаки), лапами льва, с лицом и грудью женщины и с крыльями. Но значение загадки сохранилось — Сфинга задавала каждому проходившему загадку: *Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?* Однако уже сфинкс предельно масштабными художественными средствами демонстрировал ту стадию развития общественного сознания, когда воплощалась идея «стремления к самостоятельной духовности», суть которой состоит в том, что «человеческий дух хочет выбраться из тупой животной крепости и силы» (Гегель, 1969, 71). Дальнейшие традиции воплощения получеловека-полуживотного (кентавр в греческой мифологии, ундина в низшей мифологии народов Европы, русалка в славянской мифологии и др.) в контексте национальных культур служили определенным задачам.

Наиболее широко в словесном искусстве представлены **не аллегорические образы, а образы с аллегорическим уровнем в их структуре**. Сравнительно-метафорическая или метонимическая разработка литературного образа с помощью аллегорической подсветки способна придать ему дополнительную символическую значимость. В качестве примеров можно привести изображение безымянной девушки-контрабандистки как ундины в романе М. Ю. Лермонтова *Герой нашего времени*, воплощение революционной эпохи и ее лидеров в поэме С. Есенина *Гуляй-поле (Он вроде сфинкса предо мной...)* (Есенин, 1976, 156) и др. Это прямой путь перехода аллегории в символ — переход от однозначности к многозначности: определение объекта художественного наблюдения как аллегорической фигуры оборачивается в литературе необходимостью многоплановой символической детализации.

Рассмотрим два произведения, в структуре центральных образов которых существенно одна аллегория.

В романе И. А. Гончарова *Обломов* в обозначении и раскрытии национально-исторического и социально-психологического явления обломовщины важна аллегория собаки. Назвав произведение именем главного героя и определив его предмет с помощью прономинации, писатель создавал тем не менее двуединный образ «барин — слуга». Выход Захара на романную сцену сопровождается своеобразным рычанием: *послышалось точно ворчанье цепной собаки* (9). Вслед за тем Гончаров начинает символическую — многоплановую — разработку образа. Верный слуга любит Обломовку, *как кошка свой чердак, лошадь — стойло, собака — конуру* (74), а на грозный призыв хозяина Захар движется, слезая с лежанки, *нехотя, как собака, которая по голосу хозяина чувствует, что проказа ее раскрыта* (91). Цепная собака, с ее специфической дрессировкой и установками на мгновенно-импульсивную защиту дома, хозяйства, имущества, на инстинктивную защиту всего того, что находится в ограниченном для нее пространстве, стала для писателя символом человека-слуги крепостнической закалки.

Символическая разработка зооморфной аллегорической подсветки образа Захара осуществляется писателем и на путях диахронного анализа. Гончаров углубляет историческую ретроспективу этого человеческого явления, сравнивая Захара с неким *идеалом* — с Захарами ушедшего времени. Размышляя о роли слуг в истории, писатель не устает повторять: они преданы господам, *как собаки*. Прием сопоставления современного и исторического состояния общественного института слуг осуществлен в контексте этой аллегории, что позволяет писателю выпукло обозначить различия минувшего и современного. Если Захар ведет себя как цепной пес, то идеальные слуги прошлого были иными: старый слуга *умрет скорее, как отлично*

выдрессированная охотничья собака, над съестным, которое ему поручат, нежели тронет (70). «Низкоквалифицированный» цепной пес сопоставляется с получившей специальную «высокотехническую» подготовку охотничьей собакой — так происходит наращивание символических концептуальных смыслов на данном структурном уровне образа.

На ту же зооморфную аллегория опирается и Дж. Голсуорси в романе *Сага о Форсайтах*. Однако символическая многоплановость совершенно иная. Прямой аллегорический смысл — собака преданность и охранительные функции — скорректирован английской национально-исторической спецификой. Воссоздавая викторианскую эпоху, ее мораль и все стадии развития нового класса буржуазии — мира *собственников*, писатель иронически укрупняет национальный зооморфный знак: у Форсайтов бульдожьей челюсти. Исторически порода бульдогов, английских собак — сильных, с большой головой, широкой грудью, короткими лапами, выращивалась в уходящей в феодализм культуре для забавы верхушки английского общества — для охоты, с ее британским ритуализмом. Перевозимых в кожаных мешках собак в момент приближения к зверю выбрасывали на него, и те душили добычу, в результате чего у бульдогов сформировалась анатомическая особенность — неправильный прикус: свои челюсти эти собаки, даже погибая под заваливающимся на них зверем, из-за наступившего спазма не могли самостоятельно разжать. Так и Форсайты, добиваясь своих целей, становясь материально обеспеченными, потом богатыми, получая образование и обретая внешнюю респектабельность (в том числе сомкнув челюсти на жертве), не становятся счастливыми. Они не могут сами разомкнуть даже своих объятий.

Аллегорическая метафора *бульдог* в изображении героев достигается Голсуорси в первую очередь за счет портретной детали: *твердость подбородка* показана как *печать рода Форсайтов* (I, 180, 354 и др.), а род Форсайтов позиционируется как *половина Англии, типичное явление, с вековыми традициями* (I, 220-221). Семейная черта отличает *старого Джолиона*, мощь подбородка которого *стольких в свое время отпугивала (Интерлюдия. Последнее лето Форсайта. I, 354, а также Собственник. I, 28, 168, 173, 180 и др.)*, его старшую внучку Джун, которая *сжав челюсти*, добивается своего (*В петле. II, 51, 98, а также Собственник. I, 31, 57 и др.; Сдается внаем. II, 341*), его сына *молодого Джолиона*, вырвавшегося из форсайтского круга, поэтому его *внушительные челюсти* скрываются под *короткой сидящей бородкой (В петле. II, 51)*. Даже в 100-летнем возрасте у Тимоти, впадшем в детство, сохраняется *квадратное лицо* и безудержный эгоизм (*Сдается внаем. II, 367*), а у двух случайно увиденных, ранее незнакомых ему Форсайтов, принадлежащих разным ветвям семьи, Майкл Монт видит семейную черту, — *выдающиеся подбородки (Белая обезьяна. III, 423)*.

Наиболее последовательно *лицо, в котором преобладал подбородок* (*В петле*. II, 10), отличает Сомса. В *Предисловии автора* Голсуорси писал о том, что Форсайтам, по-собственнически относящимся ко всему оказавшемуся в сфере их внимания, не подвластны Красота и Свобода. Писатель подчеркивал: *Автор и сам жалеет Сомса, трагедия которого — очень простая, но непоправимая трагедия человека, не внушающего любви и притом недостаточно толстокожего для того, чтобы это обстоятельство не дошло до его сознания* (I, 21). В портрете героя, его поведенческих характеристиках и предпочтениях Голсуорси подчеркивает аллегорический план образа: *квадратная челюсть и линия рта придавали ему сходство с бульдогом*; в критических для него ситуациях он ведет себя, *ощерив зубы, словно собираясь зарычать* (*Собственник*. I, 132, 327). Госуорси может выразить эту мысль и более наглядно, более зримо: *Бульдог, сидевший в Сомсе, зарычал* (*Белая обезьяна*. III, 225); в оригинале: *The bulldog in Soames snaffed* (Galsworthy, 1976, 64). Буквально *to snaff* — *вдыхать, нюхать табак* (АПС, 1970, 714). Действительно, именно так, в метафорическом смысле, — специфически-шумно, привлекая внимание, подчас настаораживаясь и готовясь проявить свои бойцовские качества, — дышат бульдоги.

Полобив Ирэн и вынудив ее выйти за него замуж, Сомс, будучи глубоко несчастным, не может отпустить бывшую жену и преследует ее на протяжении всей жизни. Сомс даже выражением лица *напоминает бульдога*, причем собаку, *которая вот-вот бросится* (*В петле*. II, 64, 107, 185). Позже, привыкнув к китайской собачке своей дочери Флер, Тинг-а-Лингу, и с интересом воспринимая привязанность к ней этого животного, Сомс тем не менее убежден, что его дочери *надо было купить бульдога* (*Белая обезьяна*. III, 215), поскольку довериться можно, в его понимании, только собственно английской собаке, и др. Любя дочь как воздух и выполняя все ее прихоти, Сомс провоцирует самое большое ее горе — расставание с Джоном. У самой Флер в лице *нельзя было отметить ничего отцовского, кроме решительного подбородка* (*Сдается внаем*. II, 341). *Костяк ее натуры* — это *цепкое упорство*, но, если оно *некогда выковало и погубило Сомса* (*Сдается внаем*. III, 125), оно разрушило и ее главную любовь.

Аллегорический зооморфный план романа Голсуорси имеет символическое ответвление. На протяжении восемнадцати лет в семье *молодого* Джолиона живет пес Балтазар — *незаконное детище пуделя и фокстерьера* (*Собственник*. I, 102). Балтазар показан как антитеза «специализированному» высокопородному бульдогу. Сопоставление двух семей: а) Сомс и его дочь + бульдог и б) *молодой* Джолион и его сын Джолли (а также позже *старый* Джолион) + Балтазар — зооморфный план образов позволил писателю выявить собственнические начала первой

семьи и духовно-нравственные — второй. Именно в главу *Смерть пса Балтазара (В петле)* Голсуорси вводит единственный в романе разговор о смысле жизни (как разговор о Боге), который завершается выводом молодого Джолиона: *Нет, собаки — не чистокровные Форсайты, они могут любить нечто вне самих себя (В петле. II, 190)*.

В результате, в разработке **мотива обломовщины** в романе Гончарова и **мотива собственности** в романе Голсуорси и, в частности, в структуре образов Захара и Сомса обнаруживаются два уровня — аллегорический и символический. Взятый нами конкретный аллегорический план (сопоставление с собакой) задает определенный ракурс видения и определяет первый смысловой уровень. Последующие смысловые уровни разрабатывают символическую многозначность образа, которая коренится в аллегорическом исходном смысле. Иными словами, взаимодействие содержательных уровней позволяет художникам выявить сначала общее — аллегорическое, а затем символически многоплановое значение/содержание, в его национально, исторически, социально детерминированной специфике.

3. Растительные аллегии и символы

Значимо в искусстве представлена и растительная аллегория. Для словесного искусства концептуально важными являются аллегии зерна и снопа, цветущей сирени, яблони, вишни, чертополоха и др. Чрезвычайно широко в европейской и восточной культурах развита цветочная эмблематика: роза, лилия, маргаритка, фиалка, тюльпан, подснежник, резеда, нарцисс, хризантема и проч. имеют свой особенный смысл.

Говоря о таинствах творческого процесса, А. А. Ахматова в цикле *Тайны ремесла*, во 2-м стихотворении *Мне ни к чему одические рати...* говорит о парадоксах созидания: *Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда* (Ахматова, 1990, 276). В создании образа в качестве средства сравнения использованы аллегорически обозначенные явления флоры, ставшие объектами наблюдений: в них намеренно сниженный, подчеркнуто обиходный, иронический смысл. Этот ряд, используемый художниками для усиления такого рода тональностей, можно продолжить — и возникают крапива, полынь, подорожник и др.

В отличие от зооморфных аллегорий и символов, способных в силу одушевленности представителей животного мира непосредственно входить в структуру образа человека (характера), у растительной аллегии и символики свои особенности. Образы флоры могут быть самостоятельными и способны сохранять собственно аллегорический смысл. Гораздо чаще образы живой природы становятся специфической подсветкой в изображении человека и людского сообщества. В этом второй случае могут быть актуализированы как аллегорический, так и символический планы.

Рассмотрим функциональные особенности образа винограда. Изображение винограда обнаруживается в жанре басни, в фабуле *Лисица и Виноград*. Лоза со свисающими гроздьями, сама спелая ягода от Эзопа до Ж. де Лафонтена и И. Крылова показаны как знаки дарованной природой пищи. *Голодная лисица* (Эзоп), *лис-гасконец*, *а быть может, лис-нормандец* (Лафонтен), *голодная кума Лиса* (Крылов) (*Басни*, 1994, 15, 77, 267) представлены баснописцами в тщетных попытках добыть пропитание. Не добившись своего, *Лиса* опорочивает *Виноград*, объявляя, что он зелен. В результате, образ ягодного растения в басне в фабуле *Лисица и Виноград* сохраняет закрепленный за ним аллегорический смысл. Однако при другой морализирующей направленности — осуждении неблагодарности и/или глупости — образ винограда в басне может потерять полнокровность аллегории. Так, дидактическая направленность басни Эзопа *Олень и виноград* оказывается близка морали в баснях Крылова *Листы и корни*, а также *Свинья под Дубом*, а виноград претворяется в обобщенное *Листья* или древо жизни — *Дуб*.

Обращение к аллегории винограда как к условно-художественному изображению понятия роскоши, изобилия, богатого урожая имеет давнюю историю. Любопытно, что эта аллегория широко распространена даже в культурах тех стран, где в силу климатических условий виноград не выращивался, — в России и Англии.

Образ винограда был одной из наиболее любимых аллегорий классицистов. Даже показывая наступление русской зимы, Г. Р. Державин в стихотворении *Осень во время осады Очакова* (Державин, 1978, 71) не может обойтись без этой аллегории благополучия. Создавая идиллический образ полноты российского бытия и говоря о достатке, достигнутом в результате праведных трудов в течение лета и осени, Державин от конкретных наблюдений (*Ковыль сребрится по степям; / Шумяци красно-желты листья / Расстлались всюду по тропам* и др.) обращается к условному знаку *И Роскошь винограду просит...*, поскольку виноград в центральной полосе России районирован был гораздо позднее, а во времена Державина выращивался только в теплицах.

Создавая собирательный образ собственников, Дж. Голсуорси в *Сage о Форсайтах* иронически актуализирует аллегорию: в течение летнего отдыха *Каждая семья, облюбовав себе виноградник, возвращала, собирала, давила виноград, закупоривала в бутылки драгоценное вино морского воздуха* (*Собственник*. I, 256). В дальнейшем развитии сюжета аллегорический мотив сначала закрепляется как особый вид аллегории — ребус (как знак, заменяющий слова, как некое художественно-графическое представление загадки). Ребусом для окружающих становится Флер в ее сходстве с *La Vendinina — Виноградоршей* (III, 6, 9 и др.) Ф. Гойи. Вслед

за тем аллегория получает символическую разработку, начиная с маскарадного костюма Флер, скопированного с портрета Гойи, и заканчивая крушением попыток собственнического захвата ею Джона.

Важнейшими аллегорическими и символическими образами оказываются деревья — береза, кедр, сосна, чинара, кипарис, анчар и др. Аллегорией субстанциальности и незыблемости миропорядка является дуб, физическая природа которого такова, что это дерево растет только в экологически чистых местах. В работе «Дерево жизни и лесные духи» А. Н. Афанасьев отмечал, что в представлении арийских племен, слово «дуб» обозначало «всякое дерево», а именно: «первоначально слово дуб заключало в себе общее понятие дерева» (Афанасьев, 1982, 215). Ученый писал: «это баснословное дерево есть мифическое представление тучи, живая вода при его корнях и мед, капающий с его листьев, метафорические названия дождя и росы, а море, где оно растет, — воды небесного океана» (Афанасьев, 1982, 214). В представлении славян, «предание о мировом дереве также по преимуществу относят к дубу» (Афанасьев, 1982, 214). В Литве «старые, вековые дубы» были всегда отмечены «особенным почетом: их окружали оградами, и в эпоху обращения в христианство народ скорее соглашался на истребление идолов, чем на посещение этих деревьев» (Афанасьев, 1982, 216). Хотя в мире (в Северном полушарии и в лесах Южной Америки) насчитывается около 450 видов этой породы дерева (СЭС, 1983, 413), с дубом как таковым связано представление о мировом древе.

Образ дуба выполняет свои аллегорические функции в басне. В этом жанре подчеркивается эмблематический смысл крупнейшего явления флоры: это Дерево, главенствующее в растительном мире. Однако в басне при сохранении аллегорического смысла образа важна разработка определенной фабулы с ее конкретикой. В результате в разных басенных фабулах актуализируются разные грани одной аллегии. В басне Эзопа *Дровосеки и дуб*, в баснях Крылова *Листы и корни* и *Свинья под Дубом*, разноплановых с точки зрения конкретных выявляемых морально-нравственных аспектов действительности, подчеркнута мысль о взаимосвязях сущего, о единстве целого, об основах бытия. В басне же Эзопа *Дуб и тростник*, а также в басне Крылова *Дуб и трость* важно другое — мысль о недопустимости не критического отношения даже особо значимой величины (персонифицированной в басне) к самой себе. Эта мораль соотносится с дидактической направленностью басни И. Хемницера *Дерево*.

К аллегии дуба обращались многие русские поэты. Образом мирового древа открывается первое крупное произведение А. Пушкина — поэма *Руслан и Людмила: У лукоморья дуб зеленый; / Златая цепь на дубе том...* (Пушкин, 1975, III, 7); в зрелые годы поэт сохраняет и разовьет

мысль о *патриархе лесов*, которому дано пережить не только *век забвенный* отдельного человека, но и земные дни многих поколений — *век отцов* (*Брожу ли я вдоль улиц шумных*) (Пушкин, 1974, II, 196). М. Лермонтов в стихотворении *Листок* (Лермонтов, 1979, 487-488) вводит свой сокровенный мотив одиночества и создает образ *дубового листка*, оторвавшегося *от ветки родимой* и носящегося по свету в поисках пристанища. Эта мысль развивается и в другом предсмертном стихотворении Лермонтова *Выхожу один я на дорогу: темный дуб*, в понимании поэта, живет, *вечно зелена*, и только под его склонившимися ветками человек может обрести *свободу и покой*. Традиции понимания великого древа были поддержаны Ф. Тютчевым — например, в стихотворении *Как весел грохот летних бурь*; поэт показал, как *дубрава широколиственно и шумно* (Тютчев, 1980, 131) ведет диалог с тучей, проливающейся грозовым дождем. А. Фет был убежден: *Учись у них — у дуба, у березы...* (Фет, 1979, 204); в понимании поэта, человек должен строить жизнь в соответствии с уроками природы, суть которых состоит вобрании сил для обновления и возрождения души.

Особое место образ дуба занимает в романной структуре художественной картины мира. В крупной эпической форме романа — *Воине и мире* Л. Н. Толстого и *Саге о Форсайтах* Дж. Голсуорси — образ дуба становится как общеконцептуальным фактором индивидуального стиля, так и сюжетоформирующим его носителем.

Аллегорию вечного древа Толстой вводит в «рациональную» сюжетную линию Андрея Болконского. Писатель показывает разные стадии жизни своего героя, и в том числе ту, когда после участия в войне 1805-1807 годов, после ранения, вследствие чего он был объявлен погибшим, после смерти жены и рождения сына Андрей Болконский теряет смысл жизни и не видит ее значимых перспектив. Для изображения этой стадии жизни героя писатель вводит образ могучего дерева, имеющий в контексте эпического произведения особый архетипический смысл. Скрываемая от посторонних глаз драма, а затем преодоление себя, обнаружение нового смысла жизни отмечены двумя встречами героя с замечательным созданием природы.

От аллегорически-эмблематического обозначения жизненных сил писатель переходит к их символической разработке. Для достижения своей художественной цели писатель в первую очередь развивает мысль с помощью приема динамического изображения — следования героя сначала в одну, а затем в другую, противоположную сторону (Том II. Часть третья. Главы I и III). При таком эмоциональном восприятии Болконским объекта своего наблюдения дуб оказывает на героя сначала одно, а затем диаметрально противоположное воздействие. Писатель использует все средства образного метафорического параллелизма (человек — дерево) и

усиливает образ героя приемом монтажной композиции, соединяя две сцены. Сначала Болконский, ощущающий себя постаревшим и не видящим серьезных жизненных перспектив, обращает внимание на погибающий вековой дуб: *Весна, и любовь, и счастье! — как будто говорил этот дуб /.../ все один и тот же глупый бессмысленный обман!* (Толстой, 1987, 159). А затем, после встречи с Ростовыми, Болконский чувствует в себе новые силы и опять видит то же дерево, но уже полное жизни: герой всматривается в *старый дуб, весь преображенный*, и вновь *согласен с ним — у него возникает весеннее чувство радости и обновления* (Толстой, 1987, 163). Важность этих двух соединенных в целое событий определена художником в качестве особых вех в развитии характера героя.

Эмблематика дуба была важна и для Голсуорси. Дуб (*an oak*) широко закреплен в английской культуре топографически и топонимически. В *Sage* образ дуба является сквозным — сшивающим три первых романа, начиная с того момента, когда воспринимаемый как *иностранец*, чуждый Форсайтам, Босини нашел участок для будущего дома в Робин-Хилле. Дерево обеспечивает самоощущение Сомса как джентльмена, оно становится точкой отсчета субстанциальности, которую Форсайты страстно стремятся обрести. Дуб становится самостоятельным эпическим неумирающим героем: *Это дерево, быть может, видело всю историю Англии, и с уходом поколений дерево по-прежнему будет стоять здесь, громадное и дуплистое (В петле. II, 47)*. Именно дерево придает дому — крепости Форсайтов — *свое лицо и благородное величие (В петле. II, 47)*. В главе *Под старым дубом* Джон Форсайт и его ставшая вдовой мать, Ирэн Форсайт, принимают решение о продаже дома в Робин-Хилле, поскольку Джону стало *душно /.../ в Англии (Сдается внаем. III, 152)*. И вторая часть *Sage*, *Современная Комедия*, открывается новым *Предисловием автора*, в которой усиливается иронический тон: *Символика — скучная вещь (Symbolism is boring) (Galsworthy, 1976, 24)*.

Помимо аллегорического плана «Форсайты — дом — дуб — Англия» и его конкретно-исторического и национально-социального смысла, писатель задает прорастающую философскими символическими значениями параллель: конкретное дерево — древо жизни. Впервые прямое авторское указание на эту параллель возникает в финале 1-й части романа *Собственник* и связано с первой смертью — кончиной Энн Форсайт. Дальнейшее развитие сформировавшегося мотива связано с образом *старого* Джолиона. Исчерпанность мотива Голсуорси определил несобственно-прямой речью постаревшего *молодого* Джолиона: *Что деревья — то и в жизни людей! (В петле. II, 103)*; у героя возникает представление о *дереве воспоминаний (В петле. II, 355)*. Художественная философия писателя, поэтапно развитая в образной ткани произведения,

основывается на аллегории и движется в множественных символических направлениях. В наиболее обобщенном виде она предстает в *Интерлюдиях*.

В результате, растительные аллегии, пейзажные аллегорические «подсветки» характеров, а также аллегорический план в структуре образа человека и в структуре образа мира позволяют художникам обрести ту **архетипическую и мифопоэтическую данность**, которая обеспечивает **условия возникновения внутренней (художественной) формы слова** (А. Потебня). Аллегорические образы, например, образы винограда и дуба, активизируют древнейшие, подчас не выраженные вербально-логически, пласты общественного сознания. Развитие символики, берущей начало в аллегии как древнейшей форме иносказания, осуществляется наиболее продуктивно.

* * *

Аллегория, а также ее виды: эмблема, девиз, герб, ребус — широко представлены не только в изобразительном искусстве, непосредственно предназначенном для наиболее полного и адекватного воплощения иносказательности, но и в словесном искусстве. Аллегии, уходящие в глубину веков, в некоторых жанрах (прежде всего в басне) обеспечивают требуемую дидактичность и однозначность мировосприятия. **Аллегорический план в структуре образа**, в первую очередь в структуре характера, а также **аллегорический пласт** в создаваемой художниками **картине мира** задают **высоту** и **вектор** видения проблемы.

Структура образа в каждом конкретном произведении искусства **формирует определенные ракурсы символического понимания явления**. Символ может проявиться как в формате тропов (в метафоре, метонимии и др.), так и внетропически — как самостоятельный смысловой знак. Систематизация образов и мотивов в произведении, композиционная расстановка персонажей в сюжетном произведении задают **многоярусность** символического отображения действительности. В литературе при дешифровке символики важны приближающие к авторскому видению объективно-научные традиции толкования и интерпретации. Смысл конкретного символа в литературе определяется степенью реализованности авторских задач: смысл впаив в образ и обеспечивает его существование и жизнеспособность.

ЛИТЕРАТУРА

- Гончаров, И. А. 1972. Собр. соч.: В 6 т. — Москва: Правда.
Голсуорси, Дж. 1983. *Сага о Форсайтах*: В 4 т. — Москва: Правда.
Galsworthy, John. 1976. *A Modern Comedy*. — Москва: Правда.

- Ахматова, А. А. 1990. *Сочинения*: В 2 т. – Москва: Правда.
- Басни: Эзоп. Лафонтен. Хемницер. Крылов. К. Прутков*, 1994. – Москва: АРТ+ N.
- Горький, А. М. 1979. *Собр. соч.*: В 16 т. Т. I. – Москва: Правда.
- Державин, Г. Р. 1978. *Глагол времен: Стихотворения*. – Москва.
- Есенин, С. А. 1976. *Стихотворения и поэмы*. – Москва.
- Лермонтов, М. Ю. 1979. *Собр. соч.*: В 4 т. Т. I. – Ленинград: Правда.
- Пушкин, А. С. 1974–1975. *Собр. соч.*: В 10 т. Т. II, III. – Москва: Художественная литература.
- Толстой, Л. Н. 1987. *Собр. соч.*: В 12 т. Т. IV. – Москва: Правда.
- Тютчев, Ф. И. 1980. *Собр. соч.*: В 2 т. Т. I. – Москва: Правда.
- Фет, А. А. 1979. *Вечерние огни*. – Москва: Наука.

Научная литература

- Аполлон. 1997. *Архитектура // Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь*. – Москва: Эллис Лак.
- Мюллер, В. К. 1970. *Англо-русский словарь*. – Москва: Советская энциклопедия.
- Афанасьев, А. Н. 1982. *Древо жизни и лесные духи*. – Москва: Современник.
- Бахтин, М. М. 1975. *К методологии литературоведения // Контекст-74*. – Москва.
- Гегель, Г. В. Ф. 1969. *Эстетика*: В 4 т. Т. II. – Москва: Искусство.
- Иванов, К. А. 1996. *Многоликое средневековье*. – Москва: Алетейа.
- Лосев, А. Ф. 1995. *Проблема символа и реалистическое искусство*. – Москва: Искусство.
- Потебня, А. А. 1989. *Мысль и язык*. – Москва: Правда.
- Рубцов, Н. Н. 1991. *Символ в искусстве и жизни: Философские размышления*. – Москва: Наука.
- Прохоров, А. М. 1983. *Советский энциклопедический словарь*: 2-е изд. – Москва: Советская энциклопедия.
- Хейзинга, Й. 1988. *Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. – Москва: Наука.

Allegory and Symbol: Functional Specificity

The article is devoted to the comparative analysis of an allegory and a symbol. Materials are both products of Russian literature – L. N. Tolstoy, A. S. Pushkin, I. A. Krylov, I. A. Goncharov, G. R. Derzhavin, etc., and products belonging to pen of the European authors – J. Galsworthy, Aesop, etc. The body of the article consists of the Introduction in which statement of the problem is given, three sections (1. An allegory and a symbol: the nature of figurativeness. 2. Allegories and symbols of representatives of fauna. Animal level in structure of an image. 3. Vegetative allegories and symbols), and the Conclusion. The author of the article considers an allegorical background of characters, the allegorical plan of the structure of an image of a human and of the structure of an image of the world, and also independent allegories of a dog, of a grape, of an oak which allow the artists to find an archetypical and mythological-poetical reality providing conditions of occurrence of the internal (art) form of a word.

Key words: *allegory, symbol, I. Goncharov, J. Galsworthy, L. Tolstoy.*

Формирование мировоззрения Игнаса Шейнюса в Московском университете и шведскоязычное творчество писателя

Имя Игнаса Юркунаса-Шейнюса, как и его драматическая судьба, знаменует собой уникальный феномен XX в.: становление художника в контексте двух культур. Конечно, литовская культура богата просветителями, которых драматические ветры истории занесли на чужбину, где они пустили творческие корни и даже расцвели. Однако скандинавские страны, несмотря на географическую близость к Литве, парадоксальным образом остались далеки для искавших приюта литовцев, как для обычных, рядовых людей, так и для творческих. Формирование Игнаса Шейнюса как писателя в Швеции – едва ли не единственное весомое исключение на фоне двух культур. Необычность этого исключения определяет не само по себе пребывание художника на чужбине, а двуязычный характер художественного самовыражения, своеобразная цикличность дважды родившегося, дважды сформировавшегося художественного дискурса. Сороколетнее литературное наследие И. Шейнюса в Швеции (1917–1959) – это 6 книг разных жанров, изданных на шведском языке, и неопубликованные произведения, подготовленные автором к печати (их в два раза больше). Этого было достаточно, чтобы имя Шейнюса вошло в историю шведской литературы. Жизни Шейнюса вполне хватило бы на две судьбы: Игнаса Юркунаса-Шейнюса (Ignas Jurkūnas-Šeinius), модернизатора литовской прозы начала XX в., и Игнаса Юркунаса-Шейнюса (Ignas Jurkunas-Sceyinius), по-шведски, но балтским голосом заявившего о себе в шведской литературе. В Литве создатель импрессионизма считается классиком. За границей его титулы скромнее, и тем не менее его знают и часто вспоминают: когда-то он возмутил шведский прагматизм странными, психологически окрашенными ценностными установками, неожиданной актуальностью подтекста, значимостью внутреннего зрения. Сегодня говорить об Игнасе Шейнюсе, литовском дипломате в скандинавских странах в межвоенный период (1918–1927), а позже о независимом политике и писателе (1927–1958) нам позволяет богатый материал, хранящийся в Стокгольмском архиве (Stockholms Riksarkiv): документы, связанные с его дипломатической деятельностью, работы писателя, относящиеся ко времени его учёбы в Москве, корреспонденция, а также неопубликованные художественные тексты.

Начало одиссеи Игнаса Шейнюса в Швеции – декабрь 1915 г., когда Центральный комитет Литовского общества по оказанию помощи пострадавшим от войны отправил писателя в Швецию заняться организацией помощи соотечественникам. Несмотря на интриги и разного рода бюрократические препоны, Шейнюс упорно трудился, и его организаторская деятельность, по всей видимости, определила будущую дипломатическую карьеру. В 1919–1922 гг. Шейнюс состоял на службе в пресс-бюро Стокгольма, потом Копенгагена, был первым секретарём в представительстве Литовского государства в Копенгагене, послом в Хельсинки, в 1923 г. литовское правительство назначило Шейнюса посланником Литвы в скандинавских странах с резиденцией в Стокгольме. К тому времени он уже успел «интегрироваться» в скандинавский образ жизни: в 1917 г. женился на шведке Гертруде Сидофф (Sydoff). Жена, кстати, очень помогла Шейнюсу, особенно в начале его творческой деятельности: благодаря её связям имя писателя стало известным в литературных салонах Швеции. Увы, времени для творчества было слишком мало. Заботы, связанные с дипломатической службой, благосостоянием семьи, заставляли заниматься делами более рациональными, чем художественная литература. В жизни Шейнюса, постоянно сталкиваясь, нередко конкурируя, а порой и исключая друг друга, переплетались два рода деятельности – литература и политика. Поэтому в 1927 г., когда в литовском МИДе перестали уделять должное внимание вопросу представительства в Скандинавии, Шейнюс после сложных объяснений с литовскими бюрократами был вынужден уйти с дипломатической службы. Закат официального дипломата, словно по закону равновесия, открыл новые возможности для расцвета литературной деятельности. Совмещая писательство с общественно-политической деятельностью и работой, гарантирующей возможность нормального существования (коммерческое посредничество в литовско-шведских контактах, работа в архиве Шведского кооперативного союза, журналистика), он создал свой мир художественного слова, выраженный на шведском языке.

В шведскоязычном творчестве Шейнюса можно выделить два этапа: ранний, длившийся с 1917 по 1927 г.г., и поздний – с 1940 по 1959 г.г. Время между ними было занято общественной и служебной деятельностью в Литве и Швеции, отдано публицистике, в огромном количестве появлявшейся в литовской и шведской периодике.

Первый период шведского творчества Шейнюса тесно связан с началом его общественно-политической деятельности. В 1917 г. в Стокгольме публикуется очерк литовской культуры (*Litauisk kultur*), в 1918 стихотворения в прозе *Ночь и Солнце* (*Natt och Sol*), многочисленная публицистика. Последующая публицистическая деятельность на фоне

драматических событий истории – канун Второй мировой войны, война и послевоенные годы – позволила вызреть значительно более глубокому многожанровому творчеству: в 1940 г. вышла в свет книга исторической публицистики *Красный поток (Den röda floden)*, в 1942 исторический роман *В ожидании чуда (I väntan på undret)*, в 1943 – путевой очерк *Красное путешествие (Den röda resan)*, в 1945 – публицистическая книга дискуссий *Красный поток захлёстывает (Den röda floden svämmar över)*, в 1949 – книга экономической публицистики *Путешествие по кооперативной Швеции (Resan i samverkans Sverige)*. В качестве законченных, полноценных произведений следует упомянуть и подготовленные к печати рукописи Шейнюса. Их больше, чем опубликованных книг.

Очерк Игнаса Шейнюса *Litauisk kultur* (Jurkunas Sceynius, 1917) (Литовская культура) – первое произведение писателя на шведском языке – сегодня может быть актуальным для литературоведения в двух аспектах: культурно-историческом и интерпретативном. В поле первого оказался бы интеллектуальный и духовный опыт писателя, накопленный им в начале XX в., и несколько позднее вошедшие в его мир актуальности шведской культуры; в поле второго – художественное выражение уже сформировавшихся теоретических взглядов художника. В нашем случае оба аспекта одинаково важны: культурно-исторический срез позволяет проследить формирование философско-эстетических взглядов Шейнюса, определивших не только особенности *Литовской культуры*, но и всего позднейшего творчества писателя, его семантику; а аналитический взгляд, аргументируемый философскими установками писателя и принципиальными особенностями очерка культуры, позволяет объяснить, обосновать глубокие подтекстовые смыслы его творчества. Иначе говоря, культурно-исторический срез раскрывает суть шведско-литовского феномена Шейнюса во временной перспективе нескольких десятилетий, а интерпретация поэтики помогает увидеть особенности индивидуального стиля писателя, ответить на вопрос о литературных воздействиях и философских влияниях.

У написанного на шведском языке очерка Шейнюса *Литовская культура* богатые корни: литовский литературный контекст (уже успевшее утвердиться в литовской культуре в первые десятилетия XX в. мироощущение и мировосприятие раннего модернизма), успешный дебют в литовской литературе самого Шейнюса, новатора художественного слова, импрессиониста¹; систематическое изучение философии искусства в

¹ В 1910–1911 гг. он пишет, а в 1913–1914 гг. публикует роман *Горбун*, в 1912 г. создаёт повести *Лунный свет*, *Волны бушуют*, в 1914 г. в Москве заканчивает повесть *Летний пир*, в этом же году публикует сборник рассказов *Ночной свет*.

Московском университете им. Шанявского (годы учёбы – 1912–1915); объективно возникшая в 1916–1917 гг. необходимость представить шведской общественности малоизвестную литовскую культуру...

Из трёх вышеуказанных предпосылок появления *Литовской культуры* – литературного опыта, учёбы в университете и политических реалий – наиболее важной была, видимо, вторая – изучение философии искусства в Москве. Московский народный университет был «единственным вузом, доступным для человека, закончившего учительскую семинарию» (Žekaitė, 1999, 50). Однако это никак не сказалось на качестве знаний и жажде познания. Шейнюс серьёзно и глубоко, причём не один год, изучал дисциплины, связанные с философией искусства. Итогом учёбы в 1915 г. стала дипломная работа – *Введение в философию искусства*. Позже отдельные части этой работы, состоящей из шести глав (*Художественное творчество; Теории искусства; Искусство и религия; Пути и перепутья искусства; Художественная критика; Методы истории искусства*), писатель будет публиковать и в Литве (для журнала «Varas» он переведёт с русского на литовский язык вторую главу *Теории искусства*), и в Швеции (для авторитетного литературного журнала «Bonniers litterära magasinet» переведёт на шведский язык отрывки из глав *Художественное творчество; Пути и перепутья искусства; Искусство и религия*). *Введение в философию искусства* Шейнюса – это теоретическое осмысление законов и тенденций развития искусства, сугубо рациональное размышление о природе творческого сознания и художественного восприятия. А в очерке *Литовская культура* теоретические положения представлены читателю уже в форме беллетристики. Центр семантической тяжести приходится здесь не на теоретическое осмысление, а на проявление литовского мироощущения и мировосприятия, которое, как утверждает писатель, нашло отражение в конкретных произведениях литовского искусства. Свою позицию автор аргументирует порой сложно поддающимися объективизации интуитивными ощущениями писателя. С другой стороны, даже в глубине субъективных рассуждений просматриваются методологически рациональные обоснования, свидетельствующие о зрелой готовности автора говорить о проблемах искусства. В годы учёбы в Москве Шейнюс много и серьёзно занимается, стремясь глубже постичь философские и эстетические основы модернизирующегося европейского искусства начала XX в. Именно зрелость художественного восприятия, достигнутая в университете и определяет, видимо, тот факт, что эстетические воззрения писателя впоследствии лишь незначительно корректировались. Обогатившись в течение последующих пяти творческих десятилетий семантической прозрачностью и более ясной поэтикой, они остались близки

тем положениям, что сформулированы во *Введении в философию искусства*.

Чтобы лучше увидеть и понять теоретические истоки *Литовской культуры* Шейнюса (и вообще его шведскоязычного творчества), обратимся к тем рассуждениям *Введения в философию искусства*, которые позже эхом откликнутся в художественных произведениях.

Первая глава *Введения Художественное творчество* – едва ли не самая субъективная и поэтичная. Наверное, не случайно большая часть этого текста (без каких-либо изменений) вошла в написанную на русском языке литературную импрессию Шейнюса *Смерть и Человек*. Поскольку она не датирована, сложно сказать, какой из текстов – *Введение* или импрессия – первичен (*Смерть и Человек* так и осталась в учебной тетради тех лет). Импрессия послужила своеобразным вступлением к теории искусства Шейнюса:

Бытием неугодно управляют противоречивые силы: они непрерывно борются за судьбу человека. Одна из них, украшенная венками из цветов, воспекает радость утра и творит жизнь. Другая поднимается из ночной бездны и несёт с собой грозную волну небытия. И всё, чего она касается, что встречается ей на пути, – всё цепенеет, умирает в мгновение ока.

Вот так борются, встречаясь, жизнь со смертью, но не могут разрешить вечного спора бытия. Даже когда смерть победила, глядишь, то там, то сям снова вспыхивает огонь жизни, и постепенно на развалинах расцветают лилии.

И начинаешь, человек, понимать, что живо только то, что знаменует будущее, что сегодня ещё не зародилось. Только для будущего светит солнце, только для будущего открывается сегодняшний день. Настоящее – порог небытия, дверь в смерть, в вечную ночь. Когда человек понял тайну небытия, для него остается только одно: держаться за мгновение, хотя его скоро поглотит тьма небытия. Сегодня человека – уже небытие, его жизнь – это завтра. Поэтому бытие есть только впечатление. Назначение искусства – воспевать завтрашнее мгновение, потому что оно очень быстро уйдёт в небытие.

Поэтическое переживание бытия и императив человеческого восприятия, рождающиеся на страницах литературной импрессии Шейнюса и в первой главе его теоретического *Введения*, формируют и особенности художественного выражения – это и риторическая интонация, почти гимн всему теоретическому контексту, и вместе с тем субъективное выражение экзистенциалистского мировосприятия, питавшего разные модернистские направления начала XX в. (в случае с Шейнюсом – импрессионизм).

Введение в философию искусства Шейнюса – это не столько реферативное изложение полученной в Московском университете

информации о разных теориях искусства, сколько индивидуальное переосмысление приобретённых знаний, а подчас – даже поэтизированное их переживание. Обсуждение того или иного художественного метода свидетельствует о связи говорящего с тем или иным мировоззрением. Создаётся впечатление, что автор не мыслит себя глядящим со стороны, вне контекста искусства:

Самый опасный враг художественного творчества – рационализм со всеми формами его утверждения: расчётливыми, чёрствыми, поверхностными. Для рационализма важно всё понять, всё объяснить: он всё взвешивает, но ни о чём не размышляет. Он стремится проникнуть не только туда, куда нужно, но и туда, куда искусству проникать совсем не следует. Теми же способами, с помощью которых рационализм подчиняет области свободного сознания, он жаждет подчинить себе и полёт духа, полёт искусства, – саму жизнь. А она в его тисках совсем задыхается. Умирает.

Творения рационализма – однодневки. Рационализм убивает дух творчества. Озабоченный проблемами конкретного времени и места, он уничтожает корни творчества: творчество ведь рождается за тем, чтобы оставаться бессмертным.

Отмечая взаимосвязь произведения и художественного процесса и тем самым актуализируя важность творческого сознания, Шейнюс в качестве выхода выбирает позицию Сигурда Христиансена (Christiansen, 1909, 16): *Человек не хочет умирать и зверь*. Между прочим, этот тезис, текстуально чуть более развёрнутый, будет не однажды повторен на шведском языке и в позднейшем художественном творчестве Шейнюса (например, в стихах в прозе *Ночь и Солнце*, в романе *Спустись на землю*). А во *Введении в философию искусства* автор будто мимоходом проговаривается об экзистенциальном восприятии человеком самого себя. Но на самом деле он погружается в самые глубины альтернативы материи-духа – проблемы, в решении которой к однозначному выводу не пришёл ни один философ. С энтузиазмом декларируя прерогативу духа над материей, Шейнюс отвергает последнюю как субстанцию, не имеющую значения для проявления духа:

Становится ясно, что мир физических явлений всё время повторяется, возвращаясь к прежним формам или даже к гибели, а мир духовных проявлений увеличивается, представляя всё новые и новые формы самовыражения. Действительно, сама материя, находясь в постоянном движении и всё время видоизменяясь, не создаёт ничего нового; а дух, устремляясь к глубинам ощущений и познания, открывает всё новые пространства. <...> Духовная свобода освобождает любую материю, создавая новую духовную ценность. А формы этой ценности –

бесконечны, их возможности безграничны, неисчерпаемы. Нужно лишь осознать это!

В последующих главах *Введения (Теории искусства; Пути и перепутья искусства)*, в размышлениях об искусстве как способе познания мира обнаруживаются близкие переключки с теми или иными традициями философии искусства. В их опыте Шейнюс пытался найти те черты, которые подтверждали бы его понимание «творческой воли» — ядра творчества, его сути. Априори принимая теоретические выводы *Введения* и эстетическую «программу» художественного творчества Шейнюса, увидим, что философско-эстетические воззрения писателя не обнаруживают абсолютного соответствия ни с одной из теорий искусства, ни с одной из философских систем. На первый взгляд может показаться, что эстетические установки Шейнюса мозаичны, эклектичны. Можно предположить, что это обусловлено спецификой литовской литературы начала XX в. — времени эстетической эклектики, горячего стремления освоить (поэтому оно и выразило себя в коэкзистенциальных формах) запоздалый последовательный опыт философии искусства. Но более внимательный взгляд свидетельствует о том, что на базе существовавших тогда теорий искусства Шейнюс целенаправленно создавал свою эстетическую модель, своё антропологическое предствление о художественном творчестве, которому присущи черты романтического модернизма. В общем контексте художественно-философских систем именно эти черты позволяют сегодня определить хотя бы условно те рамки, в пределах которых «двигалась» идея «творческой воли» Шейнюса. Следуя за разными аспектами этой идеи (свободы, вдохновения, чувства и рацио, и т.д.), можно приблизиться к другим, по своей сути очень часто взаимосвязанным философским системам. В общих чертах можно утверждать, что философское понимание творческой воли у Шейнюса расположено в поле идей Иммануила Канта — Фридриха Ницше. Но представляя развитие творческой мысли Шейнюса, важно отметить не столько аспекты её соответствия философской традиции, сколько аспекты её отличия от последней.

В центре теоретических размышлений Шейнюса об искусстве (а чуть позже — и о художественном изображении мира) находится феномен «сознания художника» и связанная с ним проблематика аспектов творчества. Область размышлений Шейнюса можно очертить с помощью следующих «формул»: *творчество есть глубинная суть сознания; творчество — единственное бессмертное выражение души; творчество — единственная форма свободы; дух творчества — безграничность, поэтому перспектива её выражения непознаваема.* Эти «формулы» описывают основную в системе Шейнюса эстетическую категорию творческой воли

(для её обозначения автор использует и синонимы – *творческие силы, энергии жизни, созидательные силы, жажда жизни*).

Сформулировать, объяснить смысл своей модели «творческого сознания» Шейнюс попытался в главе *Пути и перепутья искусства*. В ней творчество понимается как витальная сила мира, а искусство – как образ этого мира. Здесь созвучие творческого сознания Шейнюса («созидательные силы мира») с идеей индивидуальной витальности Ф. Ницше может показаться очень близким. Размышления Ницше о превращении бытия Шейнюс, кажется, пытается соотнести со становлением искусства, с сутью и развитием творческого сознания. Исходные позиции как будто одинаковы: разнообразие искусства (ему сродни разнообразие мира) обосновано чистым проявлением свободы. Однако категория творческой воли совпадает у немецкого философа и у Шейнюса лишь в качестве идеи творческого импульса, но не как дальнейшее бытие или развитие этого импульса. Творческая воля Ницше, терзаемая инстинктами и стихией духа, неизбежно уничтожает гармонию между душой и телом. А творческая воля Шейнюса остаётся на характерном для романтического мироощущения уровне гения – уровне духовного идеала. Творческий импульс остаётся здесь актуальным настолько, насколько он может объяснить глубинные, подсознательные тайны искусства. Этот водораздел становится особенно очевидным, когда во *Введении в философию искусства* Шейнюс размышляет о формалистских тенденциях в искусстве. Тут автор открыто сопротивляется так называемым авангардным тенденциям в искусстве, потому что *разрушение мировой воли проявляет себя в искусстве тенденциями обезличивания*. Ещё более отдалятся авангардный мир, когда в *Литовской культуре* речь пойдёт о духовных истоках и возможностях балтского искусства. Но не противоречил ли писатель самому себе? Размышляя в очерке культуры о гносеологическом аспекте творческого сознания, Шейнюс словно забывает о «верности» пропагандируемой во *Введении* идее мировой воли, витальной, ни от чего не зависящей: как только в поле дискуссии обнаруживаются проявления исторического сознания, в мировоззрении размышляющего неизбежно укрепляются позиции романтизма. Эстетическому восприятию Шейнюса, которое представлено в *Литовской культуре* (а возможно, вообще в его творчестве шведского периода), романтический аспект раннего модернизма очень близок. С другой стороны, проявляющаяся во *Введении в философию искусства* и в *Литовской культуре* эстетика романтического модернизма не совсем однородна. С западными тенденциями философии искусства её объединяют аспекты иррациональности, хотя не прекращающийся поиск идеала прочно связывает её с литовской традицией раннего романтизма. Рассмотрим

границы, очерчивающие модель «творческого сознания», которое, по мысли Шейнюса, и создаёт эстетические ценности.

«Творческая воля» стремится придать форму творческому импульсу. Однако уже в самой сути художественной формы заключена изначальная иррациональность: творческая воля ищет то, что разум ощутить не может, что недоступно для него, то, что было бы «над материалом и формой». Несмотря на парадигматические изменения, иррациональное начало в эстетике и в художественном творчестве Шейнюса останется объектом постоянных дискуссий. Иррациональные тенденции в его произведениях, написанных на шведском языке, постепенно станут не только семантической проблемой существования, но и характерной стилистической особенностью поэтики. Так, в эпическом творчестве Шейнюса порой легко, даже как-то небрежно, мелькнёт факт (утверждение, слух, впечатление), который тут же инсказательно превратится в парадокс и вдруг неожиданно повернётся какой-то новой, ещё неизвестной стороной. Парадоксальный способ мышления – действительное орудие иррациональности. В литературе мыслить парадоксально – это и играть с текстом (прекрасный пример – поздний роман *Кентавр ржёт*), и сказать что-то новое, но семантически важное. Ранних примеров парадоксального мышления немало уже во *Введении в философию искусства*. Так, рассуждая о категориях истины, добра и красоты в искусстве, он вдруг неожиданно, парадоксальным образом подчёркивает иррациональные основы **творческой свободы**:

Истина и добро необходимы художнику настолько, насколько они способны привести к самому творчеству. Художнику необходимо познать мир, чтобы он мог творить в нём. Но не хуже, чем мир, он должен познать самого себя. Истина, растворяясь в художественном произведении, неизбежно приобретает новую вымышленную суть. Истина становится равноценной лжи – своему самому жестокому врагу. Она соединяется с ложью – во имя новой мирной жизни. В художественном произведении, с нашей житейской точки зрения, истина оказывается так же ценна, как и ложь.

*Не приближайтесь к искусству, ведомые идеями познания или морали! Ценности истины и морали служат целям высшего бытия, но не искусству. Объединить истину и добро в единство невозможно, как невозможно объединить их **в природе искусства**. И истина, и добро нетерпимы к своеволию, а ведь для художественного творчества своеволие, свобода – это самое главное богатство.*

Границы иррациональности, не всегда ощутимые, но являющиеся постоянными спутниками творческого сознания, тесно смыкаются с эстетическими категориями метафизики: «чувственного образа», «безобразного импульса» и т.п. Чтобы объяснить их суть и смысл (которые,

кстати, связаны с идеей Ницше о новой культуре – «арене свободной игры»), Шейнюс неизбежно должен был вернуться к разговору об отношениях искусства со зримым миром. Здесь проходит строгая граница: творчество – это не копирование природы, а её метафизическая форма, призванная её (природу) опровергнуть:

Искусству чужд зримый мир. Искусство, подчиняясь импульсам души, творит своё бытие мира. Из зримой природы берётся только материал, который по законам творчества творит новое бытие – опровергающее материальное.

Поиск онтологических координат «созидательности искусства» во *Введении в философию искусства* связывается с другой предпосылкой, на основе которой выросла его *Литовская культура*: с самим контекстом литовской литературы начала XX в. и позицией Шейнюса в этом контексте. Если сравнивать *Введение* с очерком культуры, то в последнем эстетические реминисценции литовского опыта ярче философских. И это не удивительно, если иметь в виду, что цели интуитивизма и индивидуализма, как противопоставления рационализму и миметической ограниченности, уже были достигнуты и утвердились в литовской эстетической мысли в течение первых десяти-пятнадцати лет XX в. Шейнюс (наряду с С. Шилингасом, В. Миколайтисом-Путинасом, Б. Сруогой и др.), будучи активным участником процесса модернизации литературы, смены литературных вех («*Vaivorykštė*» 1913–1914 гг., «*Pirmasai baras*» 1915 г.), принадлежал к новому поколению творцов неоромантического направления. Развивая антипозитивистские положения предшествующей литературы (С. Кимантайте-Чюрлёнене, Й. А. Гербачаускаса), эти писатели прокладывали путь для индивидуального самовыражения, утверждения прерогативы художественной формы произведения. Говоря об эстетической модели художественного сознания у Шейнюса, мы уже отмечали его несогласие с чисто модернистским представлением о творческой воле. Однако романтический аспект творческой воли у Шейнюса тоже не должен абсолютизироваться. Смысл и назначение искусства (творческой воли), согласно эстетическим положениям Шейнюса, отнюдь не в том, чтобы гармонизировать, сглаживать экзистенциальные столкновения (что характерно для романтизма). Поэтому и в художественном творчестве писателя (напр., в стихах в прозе *Ночь и Солнце* и даже в романе *В ожидании чуда*) всё чаще будут возникать противоположности (природа – человек, художник – общество, человек – история, чувство – воля и т.д.), а естественное состояние творческого духа будет пониматься как поиск представлений его (художника) души. Именно в этом, по мысли Шейнюса, и заключается витальность искусства, неповторимость и бесконечность самого процесса творчества.

Поколение единомышленников Шейнюса в литовской литературе первого-второго десятилетий XX в. свою задачу видело в формировании модели раннего модернизма. Для неё были характерны своеобразные формы народного романтизма, свидетельствовавшие о зависимости мироощущения и поэтики от почти тысячелетней традиции. В *Литовской культуре* Шейнюс словно развивает эту программу эстетических ценностей. Теперь уже на шведском языке он не только проводит и осмысляет чёткий водораздел между концепциями позитивистской и романтической эстетики, т.е. концом XIX в. и феноменом рубежа веков, но и намечает границу между романтическим модернизмом и заявляющими о себе современными способами выражения, характерными для литовской литературы второго и последующих десятилетий XX в. Поэтому в *Литовской культуре* на фоне размышлений о творчестве (в разделах *Литва и искусство; Искусство и литовские будни; Творческая мощь литовцев*) представлены (хотя и не на правах главного объекта исследования) этапы творческой эволюции литовского искусства и его ценностные критерии. Сознательно их не акцентируя, Шейнюс в *Литовской культуре* охарактеризовал и сформулировал в качестве постулатов принципы, определяющие эстетическую ценность произведения искусства. Эти принципы стали основой его мироощущения, нашедшего отражение во всех позднейших произведениях, созданных на шведском языке. Парадоксально, но *Литовская культура* Шейнюса, оставаясь «скромным» и, к сожалению, не очень информативным культурологическим исследованием, в то же время сыграла определяющую роль в его творческом становлении в шведский период. Однако для шведских литературных критиков тех лет, обративших внимание на выход книги, онтологический аспект *Литовской культуры*, её глубинный смысл так и остался незамеченным (Söderberg, 1917, 5; Rosenborg, 1919, 5; W.S-hn, 1918, 11). И это неудивительно: общество, в котором не было хотя бы общего представления о литовской культуре, не в состоянии было рассмотреть ещё и основы её контекстного существования. Но уже то, что Шейнюс заговорил о существовании литовской культуры, об её аутентичности, вообще о литовском менталитете, на тот момент значило очень много. И было необходимо. Представление о физическом, а тем более, духовном облике литовского народа в шведском обществе начала XX в. было весьма туманным, а возможно, и вообще отсутствовало. И хотя книга о литовцах и Литве могла быть познавательной только для того читателя, у которого была предварительная, и может быть, даже «врождённая», информация о традиции литовского мироощущения и о литовском мировосприятии, для Шейнюса она стала способом преодолеть порог отчуждения, разделяющий соседние народы.

Сегодня интертекстуальный аспект *Литовской культуры* вскрывает парадокс обеих культур. Его ядром становится то обстоятельство, что на шведском языке были определены водоразделы в литовской эстетике (разрыв между сутью позитивизма и романтизма в эстетике и движение художественного сознания от романтического модернизма ко всё ярче вырисовывавшимся модернистским формам). Результат парадокса — неудавшаяся коммуникация культур (или удавшаяся только на поверхностном, информативном, уровне). С одной стороны, в контексте литовской эстетической мысли эта позиция Шейнюса осталась неизвестной (это и понятно, ведь она была озвучена на шведском языке); с другой — информация об эволюции литовской эстетики не достигла и предполагаемого адресата, т.е. шведского читателя, чьи подсознательные эстетические ощущения никак не связывались с обсуждаемым объектом — литовской культурой. Поэтому глубинный смысл *Литовской культуры*, который должен был представлять определённый интерес в контексте скандинавского мироощущения и который мог стать важным этапом в развитии литовского художественного сознания, не был в своё время (а возможно, и не мог быть) до конца семантизирован.

И тем не менее, *ценностные* ориентиры литовского мироощущения в творчестве Шейнюса остаются очевидными даже для читателя, не осознающего их онтологического смысла. Наиболее ярко они проявляют себя в тех написанных на шведском языке произведениях Шейнюса, в которых само семантическое пространство вырастает на основе этической или биографической фабулы. В этом смысле прежде всего и следует упомянуть его *Литовскую культуру*. Книга, наряду с аналитическим обзором видов литовского искусства, включает в себя очень интересные вводные (*Литва и искусство; Искусство и литовские будни*) и заключительные разделы (*Творческая мощь литовцев*), в которых автор пытался дать философскую характеристику основных черт литовского менталитета, поразмышлять о сути художественного самовыражения в литовской жизни.

В представленной Шейнюсом концепции культуры соединяются два начала: одно — рациональное, философски осмысляющее творческий дух и менталитет литовцев, а другое — субъективное, индивидуализирующее саму оценку писателя. Но для обеих характерна семантическая и поэтическая ясность, порой доходящая до категоричной однозначности. Это происходит, когда писатель размышляет, например, о смысле искусства в рамках строгой альтернативы: культура — это творение духа или культура — это материальное выражение? Тут писатель смело выносит чудеса цивилизации за рамки культуры: *Навести мост, перевести с чужого языка, свершить всё, что совершено в Германии и*

во Франции, — это ещё не культура. Чужой опыт творит только материальные ценности. Шейнюс, для которого ценность культуры заключается в её аутентичности, так характеризует её истоки: *Культура — это творческая сила народа. Культура — это великий процесс становления. Это жажда всё нового творения, которое испытывает дух*. Ясно, что в своём понимании литовской культуры Шейнюс пытается соединить общие онтологические аспекты с индивидуальными, определёнными его личным творческим опытом. Граница между духом народа и духом художника в самом определении культуры размывается, и переосмысление самой категории художественного мира придаёт ей импрессионистскую выразительность. Сейчас сложно сказать, сознательно ли Шейнюс «сплелал» аналитическое и импровизационное описание исследуемого объекта. Возможно, просто подчинился внутреннему голосу, говоря о том, что близко. А может быть, перо незаметно направлял опыт импрессиониста: ведь такая манера высказывания уже не однажды вызывала одобрение. Например, в Москве об изданной на русском языке импрессионистической новелле *Чары земные* благосклонно отозвался в своём комментарии символист Юргис Балтрушайтис.

В первом разделе *Литовской культуры*, который называется *Литва и искусство*, разговор начинается с основополагающих категорий культуры: личности художника и самой природы искусства. Один из названных объектов, **личность художника**, созвучный уже упоминавшемуся определению С. Христиансена, формулирует, опираясь на идею А. Шопенгауэра о *Свободе воли: Человека создаёт природа. Он принадлежит ей всем телесным естеством. Но человек не хочет умирать, как умирает птица или дерево. Из такой воли рождается художник (творец), из такой воли рождается искусство — порождение духа* (Šeinius, 1917, 10). Если отрицать его миметический характер, то другая основополагающая категория, **природа искусства**, соответствует прерогативе эстетизма, утверждающей в художественном самосознании литовской литературы начала XX в.: *Искусство по своей сути не является эхом реальности. Творчество — свой собственный мир, не подчиняющийся внешним законам и порядку* (Šeinius, 1917, 11). Конечно, если бы Шейнюс высказал эти мысли на родном языке, то в контексте литовской литературы и критики второго десятилетия XX века это не было бы новостью. Было бы достаточно сложно затмить, к примеру, С.Кимантайте-Чюрлёнене: она одной из первых, и в очень экспрессивной манере, заговорила о важности свободы художника, об эстетике неоромантизма (эссе *Литва*, 1910). Модернистский «выпад» Й. А. Гербачаускаса, утверждавшего в литературе взаимодействие фольклорного мировоззрения и художественной эксцентричности (эссе *Терновый венок*, 1908), даже спустя десятилетие

оставался непревзойдённым ни по убедительности, ни по манере изложения. Но Шейнюс, возможно, и не ставил себе такой цели, когда писал по-шведски свою *Литовскую культуру*. Ведь её первая и основная функция в данной ситуации – информативная, познавательная: познакомиться шведскую общественность с особенностями литовского художественного сознания и способами его выражения в литовском искусстве. Мысль писателя порой удалялась от разговора о конкретных формах выражения народного сознания, устремляясь к важному для самого Шейнюса философскому поиску в искусстве творческой воли, творческого сознания. Но несмотря на это, автор очерка чётко осознавал свою задачу. Об особенностях литовского менталитета Шейнюс говорит, словно бы «оглядываясь» на особенности скандинавского восприятия мира – рационального, конкретного, основанного на примате осязания. В качестве высшей ценности литовского искусства писатель отмечает его «чистую антиутилитарность», и это полностью отвечает желанию автора «прочувствовать» этот шведский мир и усомниться, пусть и с оговорками, в прагматизме шведского менталитета. Духовность, антиутилитаризм – своеобразный гарант художественной аутентичности: *Литовское искусство во всём его разнообразии – творческое искусство, не лишённое крыльев вдохновения. Искусство – как сама природа: само по себе ценность, само по себе красота* (Šeinius, 1917, 13).

В *Литовской культуре* разговор о соотносимости природного хаоса (также чуждого утилитарности) с искусством определяет и утверждение соотносимости мира природы с самим человеком, «творцом». Именно здесь впервые заявлен мотив, столь характерный для всего позднейшего шведскоязычного творчества Шейнюса, – мотив борьбы человека и природы (позже мысль об этом противостоянии будет художественно переосмыслена в стихах в прозе *Ночь и солнце*, а в романах *В ожидании чуда*, *Спустись на землю*, *Зигфрид Имерзельб* она прозвучит и в высказываниях персонажей, и в тексте повествователя). Именно этот мотив, если отбросить стремление человека к согласию с природой, способствовал бы появлению и развитию в литовской литературе начала XX века, с её моделью романтического модернизма, новых форм выражения. В шведскоязычном творчестве Шейнюса параллель, которую он проводит между человеком и природой, весьма своеобразна; прямых аналогий между ними практически нет. Человек либо рефлектирует по поводу природы, либо осознает себя в противостоянии (и даже в борьбе) с ней. В *Литовской культуре* автор пишет: *Сам человек – удивительное создание. Он занимает в природе исключительное место. Он принадлежит ей лишь своим телом. Однако дух человека – в вечной борьбе с природой. Он знает, что только борьба – это путь к новому, индивидуальному бытию* (Šeinius, 1917, 13). А в

литовской литературе в 1910-ые годы это сравнение человека с природой воспринималось как своеобразное превращение семантической аналогии в стилистический стереотип поэтики.

Шейнюс соотносит разнообразие в природе с поисками оригинальности в искусстве (раздел *Искусство и литовские будни*). Однако индивидуальный стиль мотивируется здесь по-своему и весьма нетрадиционно. Надо сказать, что мысль о связи творческой индивидуальности с природными формами является не новой в эстетической мысли, а скорее классической. Ещё Аристотель в своей *Поэтике* призывал путём мимесиса, т.е. «творческого подражания», учиться у природы, этого неисчерпаемого источника выразительности. *Поэтику* античного мыслителя Шейнюс внимательно изучал в Московском университете. Античные принципы художественной выразительности лаконично представлены им в его *Введении в философию искусства*. Но, видимо, поняв мимесис как слепое подражание, а мысль о разнообразии природных форм, которым следует подражать, как опасность утверждения стереотипа в литовской поэзии, Шейнюс избегал и того, и другого. Мимесис он заменял полётом фантазии, видением, и в природе он не пытался расслышать отголосков своей души, природа была для него участником драматического диалога, позволяющего почувствовать себя равноправным оппонентом на очной ставке с тайной бытия.

В мировоззрении Шейнюса параллель между природным хаосом и духовной природой человека очевидна, пожалуй, только в одном случае: когда она подтверждает саму витальность бытия (как экзистенциального, так и творческого): *Искусство – это солнце для души. Солнце, которое светит, когда захочет и как захочет* (Šeinius, 1917, 15). Такая параллель кажется автору чем-то само собой разумеющимся, потому что в свете этого сравнения он рассматривает и другие аспекты искусства.

Хотя в очерке о литовской культуре Шейнюс определяет мастерство конкретного художника (индивида или всего народа) как обязательный фактор художественного творчества, в то же время он утверждает связь мировоззрения художника со всеобщим. Подобно тому, как гуманистическая направленность индивидуальной выразительности художественного слова определяется природой самого языка, его всеобщностью, так оригинальное искусство ищет общечеловеческие смыслы в природе. Это убеждение в полифонической основе выразительности сформировалось у Шейнюса благодаря многим факторам: участию в развитии литовской литературы, учёбе в Московском университете им. Шанявского, где складывались основы его философии и вообще мировоззрения, а также необходимости отвечать на новые культурные вызовы современности (жизнь в Швеции).

ЛИТЕРАТУРА

- Christiansen, S. 1909. *Philosophie der Kunst*. – Berlin.
- Rosenborg, E. 1919. *Litauisk kultur, in Dagens Nyheter*.
- Scheynius, I. *Litauisk kultur. 1917*. – Stockholm: Ord och Bild.
- Scheynius, I. *Natt coh Sol. 1918*. – Stockholm: Svenska Andelsförlaget.
- Scheynius, I. *Введение в философию искусства, in Stockholms Riksarkiv*. Vol. 1.
- Söderberg, H. *En bok om den litauiska kulturen, in Stockholms Dagblad, 1917 12 16*.
- Žėkaitė, J. 1999. *Ignas Šeinius*. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- W.S-hn. *Nya böcker, in Stockholm, 1918 12 22*.

Developing of Ignas Scheynius Philosophy at Moscow University and his Swedish Writing

Ignas Jurkunas Šeinius (also Ignas Jurkunas Scheynius, 1889–1959) is a phenomenon nurtured by three cultures (Lithuanian, Swedish, Russian). In the philosophic-essayistic “program” of the writer, discussed in the paper, the reminiscences of those schools are envisaged.

The brightest and most conceptual guidelines of Scheynius world-view were discovered having analysed the materials of the Stockholm National Archive and his particular works: the Moscow University graduation paper *Introduction into the philosophy of art*; the cultural study *The culture of the Lithuanians* written in Swedish, and having reviewed the Lithuanian literature tradition and trends in a circumspet way. The paper reconstructs the general aesthetic-philosophic concept of the writer, which is the base of the literary heritage created in Swedish in the course of fifty years.

Polyphonic view on the Lithuanian-Russian-Swedish correlations in the artistic world-view of Scheynius has discovered a surprising paradox of cultures, in the centre of which there is the fact that the changes occurred in the *Lithuanian* essayistic and expressed in *Swedish* stays not evaluated as an important cultural information: *Culture Study* written in Swedish is unknown to the Lithuanian reader and beyond understanding for the Swedish reader because of the differences in the culture mentality. Whereas Scheynius stated a unique observation (which is restored from the whole of his attitudes in the paper) about the development of the Lithuanian literary self-awareness from the positivistic-romantic antithesis towards the romantic modernism, and finally, clear modernistic forms. The theoretical base for this observation was generated by Scheynius’ art studies at the Shaniavski University in Moscow.

Key words: *Ignas Jurkunas Scheynius, correlations of Swedish-Lithuanian cultures, philosophy studies at the Shaniavski university in Moscow, philosophic-aesthetic concept, literary awareness.*

«Шопенгауэровское слово» в миниатюре И. С. Тургенева «Собака»

Способность художественной литературы к отражению специфически философского содержания активизирует интерес исследователей к содержательной стороне литературно-художественных произведений с целью обнаружения в художественных текстах философских проблем или идей: бытия, смерти, трансцендентности, истинности, вечности. Притяжение философских идей и художественных образов определяется решением сущностных проблем человека, сближающих философа с художником и побуждающего последнего философствовать (Колесников, 2000, 17).

Существование мыслительного напряжения между творчеством Тургенева и философией Шопенгауэра – признанный факт в исследовательской литературе о писателе, и внимание к этой проблеме не ослабевает (Walicki, 1955; Головки, 1987; Головки, 1989; Беляева, 2005). Особый интерес вызывает вопрос о «шопенгауэрианстве» Тургенева в период создания цикла *Senilia. Стихотворения в прозе*. Многое (темы смерти, старости, личного счастья, красоты, искусства) в размышлениях философа оказалось созвучным мироощущению Тургенева, однако содержание шопенгауэровских рассуждений подверглось существенному переосмыслению.

Данная статья посвящена анализу философского подтекста в прозаической миниатюре И. С. Тургенева *Собака* из цикла *Стихотворения в прозе* (Тургенев, 1982, 10). Внимание сконцентрировано на сопоставлении миниатюры с фрагментом из 41 главы «О смерти и ее отношении к нерушимости нашей сущности в себе» из II тома сочинения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (Шопенгауэр, 1993)¹. Сопоставление произведения малого жанра, миниатюры, с фрагментом другого произведения представляется возможным, потому что оба текста ориентированы на решение проблемы человека в контексте размышлений о трансцендентном: о смерти. Прояснить цель, значение и тип интертекстуальности в тургеневской миниатюре поможет анализ специфического «перевода» содержания логического рассуждения (Шопенгауэр) на язык элегического размышления (лирический субъект у Тургенева). Философское рассуждение об «истинном» понимании смерти на примере созерцания «благодушной и спокойной» собаки (Шопенгауэр, II, 494), думается, привлекло Тургенева возможностью изобразить

¹ Далее все ссылки приводятся по данному изданию с указанием тома и страницы.

эмоциональное переживание «шопенгауэровской» мысли, а также дать собственную – художественную – интерпретацию этой темы.

1

Вначале обратимся к некоторым особенностям книги Шопенгауэра, имеющим отношение к содержанию и форме избранного фрагмента 41 главы II тома («источника» тургеневского произведения). Цель своей философии Шопенгауэр сформулировал следующим образом: «воспроизвести всю сущность мира в общих и отчетливых понятиях, показать ее разуму как рефлектированное отражение в устойчивых и всегда наличных понятиях» (Шопенгауэр, I, 474). Шопенгауэровская рефлексия воплотилась в особом архетипе коннотативной модели философского дискурса, называемом метафизикой.² Метафизика порождает «глубинные смыслы за счет коннотации к метаязыку, то есть за счет гипостазирования абстрактных категорий метаязыка. Открытие «первооснов» существующего – «Бытия», «Бессознательного», «Складки» и т.п. – обычное занятие метафизиков. Возможные миры некоторого теоретического дискурса наделяются бытием» (Анкин, 2003). Исходя из этого, функция шопенгауэровской риторики заключается в убеждении читателя (адресата книги) в существовании первоосновы мира – Воли, а также в возможности познать ее. Изложение учения о «великой истине» (Шопенгауэр, II, 511), аргументация и доказательство своей теории – предмет особых забот философа. Особая роль при этом отводится метатекстовым элементам, или «метатекстовым нитям»,³ являющимся важным средством связности, переключающим внимание читателя на наиболее существенные с точки зрения автора фрагменты текста (Лукин, 2005, 100). Текст Шопенгауэра плотно насыщен подобными элементами, отсылающими к тем или иным частям собственного текста, что можно расценивать как стремление философа к точности и убедительности изложения⁴. Это связано с актуализацией сущности метафизического

² Мы исходим из семиотического определения философии как метадискурса, основная функция которого – предельное сжатие культурной информации. Уровни философской рефлексии – метаязык (язык самой теории) и коннотация (область риторики). – См. подробнее: Анкин Д. В. Архетипы философского дискурса // Известия Уральского государственного университета, 2003, № 27.

³ См. подробнее: Вежицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII. – Лингвистика текста. М., 1978, с. 402–424.

⁴ Вот несколько примеров: «(...) что должно быть ясно каждому, кто помнит содержание нашей второй книги» (II, 500); «(...) как я убедительно показал во второй книге» (II, 504); «В начале данной главы я указал (...)» (II, 506); «если же мы обратимся к поясненному в 43 главе факту (...)» (II, 509); «Здесь следует напомнить (...) как я показал это в моем конкурсном сочинении об основе морали» (II, 514) и т.д.

способа познания мира *principium individuationis*. Описание и объяснение этого принципа с помощью ключевых понятий «воля», «чистый субъект», «представление», «объект» и др. образуют автономную повторяющуюся структуру, так называемый метатекст. Метатекст генерирует в себе важнейшую часть семиотического пространства, которая (имея своим референтом всю книгу «Мир как воля и представление») указывает на ее тему – метафизический способ познания, организацию текста как доказательство этой концепции, что, в свою очередь, влияет на компонование и связность изложения материала. Метатекст *principium individuationis* демонстрируется как идеальный закономерный этап созерцания осуществления воли во всех областях и сферах человеческой жизни. Таково, например, толкование в § 68 «О мире как воле» (Шопенгауэр, I, кн. 4): «Если же это прозрение *principium individuationis*, это непосредственное познание тождества воли во всех ее проявлениях, достигает высшей степени ясности, оно сразу же оказывает еще более глубокое влияние на волю. (...) поскольку он («чистый» субъект – М.Р.) прозрел *principium individuationis*, ему все одинаково близко. Он познает целое (...) он видит (...) страдающих людей и животных и преходящий мир. Воля теперь отворачивается от жизни: ее приводят в ужас радости жизни, в которых он видит свое утверждение» (Шопенгауэр, I, 473, 474).

«Чистый» субъект, прозревший *principium individuationis*, видит «себя сразу во всех местах и выходит из круга. В нем возникает отвращение воли к жизни». Этому состоянию «сопутствует непоколебимый покой и высшая радость в смерти» (Шопенгауэр, I, 473, 490). Наряду с метатекстом, не менее важным приемом доказательства истинности своей концепции является регулярное использование Шопенгауэром редуцированной формы метатекста, своего рода метатекстовых фрагментов о сути метафизического познания. По словам современного исследователя, собственно метатексты в тексте и метатекстовые фрагменты стремятся к выполнению функции глобальной связности, будучи соотнесены со всем пространством материнского текста (Лукин, 2005, 102). В данном случае содержание 41 главы, раскрывающее особую проблематику, связанную с доказательством «нерушимости» сущности (рода) даже в случае смерти индивидуальной формы (явления), является своего рода семантическим инвариантом всего предыдущего содержания книги благодаря наличию метатекстовых фрагментов, служащих для уточнения понимания и прояснения смысла смерти с точки зрения метафизического познания. Одним из аргументов доказательства вечности воли является «очевидная истина» о том, что, различаясь в уровне мышления, «мы в своих существенных чертах, в главном, не отличаемся от животных» (Шопенгауэр, II, 492), а поскольку в каждом животном вечность его идеи

(рода) выражена в конечности индивида, то и «наша родственность животным» доказывает «нам», что идея человека – наша истинная сущность – перед лицом смерти нерушима. Автор концепции завершает 41 главу вербальной характеристикой трансцендентной сущности – смерти: «(...) то, что он (человек – М. Р.) обретает вместо него (существования своей личности – М. Р.), в наших глазах *ничто*⁵, ибо наше существование, соотнесенное с тем, – *ничто*. В буддизме оно названо *нирваной*, т. е. затуханием» (Шопенгауэр, II, 515). Таков результат проведенного доказательства – жизнь может и должна заканчиваться стремлением к подавлению «воли к жизни», превращением в ничто.

Избранный для разбора фрагмент из 41 главы – текст из 12 предложений, завершающих абзац, в котором автор рассуждает о нерушимости идеи, или рода, живых существ и о бесперывной смене индивидов⁶.

«1. Однако, как уже было сказано, глядя на любое животное, мы познаем, что ядро жизни, волю в ее манифестации, смерть никак не затрагивает. 2. Какая непостижимая тайна заключена в каждом животном! 3. Взгляните на то, которое ближе всего к вам, на вашу собаку: как она благодушна и спокойна! 4. Многие тысячи собак умерли до того, как она появилась на свет. 5. Однако гибель этих тысяч не затронула *идею*⁷ собаки, ее несколько не омрачили эти смерти. 6. Поэтому собака так бодра и полна сил, как будто этот день первый в ее жизни, а последнего никогда не будет, и в ее глазах светится нерушимое начало, архей. 7. Что же умирало на протяжении тех тысячелетий? 8. Умирала не собака, она стоит невредимой перед вами, а лишь тень, ее отражение в нашем, связанном со временем способе познания. 9. Да и как можно предположить, что исчезает то, что всегда есть и наполняет время? – 10. Конечно, эмпирически это понятно: по мере того как смерть уничтожала индивида, рождение создавало новые. 11. Но это эмпирическое объяснение лишь кажется таковым: оно заменяет одну загадку другой. 12. Единственно истинно и удовлетворительно понимание метафизическое, хотя оно и не дается так просто» (Шопенгауэр, II, 493–494).

Данный текст является характерным метатекстовым фрагментом, имплицитно содержащим суть метафизического познания. Текст фрагмента строится по законам риторики: автор (Шопенгауэр как субъект высказывания), выдвигая исходный тезис о том, «что ядро жизни, волю в ее манифестации, смерть никак не затрагивает» (Шопенгауэр, II, 493), демонстрирует для читателя наглядный пример собаки и ставит задачу убедить его в своей правоте. Содержание доказательства выстраивается

⁵ Курсив А. Шопенгауэра.

⁶ Начало абзаца «Подобно тому, как рассеивающиеся брызги бушующего водопада (...)» (Шопенгауэр, II, 493). Предложения пронумерованы.

⁷ Курсив А. Шопенгауэра.

как рассуждение, включающее в себя стадии утверждения (1 предложение), объяснения и аргументации (2–6 предложения), подтверждения (7–9 предложения) и итога (10–12 предложения).

Итак, начало – формулировка утверждения с обычной отсылкой к предыдущему тексту: «как уже было сказано» (Шопенгауэр, II, 493). Во 2–6 предложениях развертывается объяснение верности тезиса, и аргументы располагаются по принципу причинно-следственной зависимости. Риторическое восклицание акцентирует объект разъяснения: то «непостижимое» (Шопенгауэр, II, 493), что есть в каждом животном, есть не тайна, а истина. Собака, сама не подозревая о том, являет собой пример такой манифестации. Экспрессивность формы повелительного наклонения глагола «взгляните (...) на вашу собаку» (Шопенгауэр, II, 493) сообщает этой части фразы интонацию разговорной речи, которая вкраплена в метафизическую ситуацию созерцания, и является показателем авторской заинтересованности во включении читателя в этот процесс. В 3 предложении дается установка на наблюдение: «взгляните на вашу собаку: как она благодушна и спокойна!» (Шопенгауэр, II, 493) (восклицательная интонация усиливает единение авторского и читательского восприятия). В 4 предложении наблюдение увязано с установкой на рассуждение, в чем причина благодушия собаки? В 5 и 6 предложениях содержится имплицитный метатекстовый фрагмент о разнице в познании животного и человека: «животное живет не мысля» (Шопенгауэр, II, 409), поэтому его «несколько не омрачили смерти» многих тысяч собак (Шопенгауэр, II, 493). Благодаря пояснениям автора, участники созерцания, рассуждая, увязывают источник бодрости и жизнедеятельности собаки с постижением «идеи», которая «светится» в глазах: это «нерушимое начало, архей» (Шопенгауэр, II, 493). Так в свернутом виде изложена ситуация созерцания и суть *principium individuationis*. Следующая часть – необходимое подтверждение только что полученного представления о мире (своеобразная проверка). Начинается с вопроса, пафос которого обусловлен установкой на безусловную истинность рассуждения, что подчеркнуто началом вопроса – неодушевленным местоимением и глаголом среднего рода – «Что же умирало (...)?» (Шопенгауэр, II, 493). (Если бы речь шла о собаке, вопрос начинался бы с «Кто?»). 8 предложение содержит очень краткое изложение «великой истины о метафизической сущности воли и вторичной, чисто органической природе интеллекта» (Шопенгауэр, II, 511). Настоящая живая собака – это лишь тень, так как существует лишь в сознании человека, она умирала вместе с интеллектом. Главное в собаке – архей, ее идея, она вечна. С точки зрения эмпирической – непонятная подмена живого существа идеей, а с метафизической – прорыв к «такой нерушимости, которая не есть продолжительность во времени» (Шопенгауэр, II, 502). С этой точки зрения

смерть – ничто. Риторический вопрос в 9 предложении (по емкости соотносимый едва ли не со всей книгой) предназначен для закрепления истины, для закрепления коммуникации (в русском переводе очень экспрессивное начало «Да и как можно» имплицитно содержит ответ: да, никак нельзя). Риторическая сила этого вопроса заключается в афористичности суждения – не «исчезает то, что всегда есть» (Шопенгауэр, II, 494) и отсылке к начальному тезису в 1 предложении, который таким изощренным образом и был доказан: ядро жизни, волю в ее манифестации, смерть не уничтожает. Риторический круг замкнулся. Следующая – итоговая – часть отделена знаком тире, акцентирующим ее особую значимость для автора. В ней читателю предлагается согласиться с преимуществами метафизического способа познания. 10 предложение начинается с приема уступки в принятии аргумента (сомневающегося, недоверчивого читателя – М.Р.): «Конечно, эмпирически это понятно (...)», а в 11 предложении опровержение аргумента: «Но это эмпирическое объяснение лишь кажется таковым (...)» (Шопенгауэр, II, 494). Заключает фрагмент (и абзац в 41 главе) имеющее характер констатации и выражающее авторскую оценку суждение о «единственно истинном и удовлетворительном понимании» мира – метафизическом.

Итак, рассмотренный фрагмент представляет собой риторически выстроенное рассуждение о метафизическом понимании смерти. На примере собаки продемонстрирован процесс и результат *principium individuationis*: созерцание и прозрение философской истины о вечной воле, которая и составляет нерушимую сущность смертных форм: и животного, и человека.

2

Одним из первых исследователей второй половины XX века, писавшим о влиянии концепции Шопенгауэра на мировоззрение и творчество писателя, был польский русист Анджей Валицкий, полагавший, что в *Стихотворениях в прозе* Тургенев, несмотря на критику философского рецепта «спасения», оказался пессимистом посильнее Шопенгауэра. По мнению исследователя, Тургенев не решился на открытое возражение философу, поэтому «самые «шопенгауэровские» стихотворения Тургенева (*Собака*, *Морское плавание*, *Христос*, *Монах*) были опубликованы при жизни писателя, в то время как в с⁸ антишопенгауэровские акценты остались в той части *Сенилий*, которую Тургенев не предназначал для печати»⁹ (Walicki, [1955] 2004, 148).

⁸ Разрядка А. Валицкого.

⁹ Перевод с польского языка мой – М.Р.

В книге И. Беляевой «Система жанров в творчестве И. С. Тургенева» своеобразии рецепции шопенгауэровской философии в цикле *Senilia. Стихотворения в прозе* убедительно представлено в целом как полемическое. Тургенев, художник-мыслитель, предложил свое видение бытия человека в мире, свое понимание сочетания природного, социального и духовного, что свидетельствовало о рождении в *Стихотворениях в прозе* оригинальной «формулы» жанра: «большое в малом, малое в большом», явившейся художественно-философским знаком бесконечности (...) жизни в целом; в которой Тургеневу удалось приоткрыть свое особое, очень личное видение мира, которое можно назвать откровениями «старческого возраста» (Беляева, 2005, 237, 233). Как конкретизируется проблематика и поэтика этой «формулы» в *Собаке*? Осознание обстоятельств своей личной жизни, смысла своей индивидуальности в преддверии смерти и ориентация на шопенгауэровскую систему координат позволяют Тургеневу расширить возможности художественного моделирования самого процесса переживания мысли. Элегия, написанная прозой, предоставляла адекватную форму для выражения указанной проблематики: отказ от стихосложения (минус-прием) и отказ от рифмованного текста (минус-рифма) (Лотман, 1972, 23, 24) в пользу прозы функциональны для конкретизации момента старости, одиночества, откровенного разговора. И тем не менее, само внешнее расположение текста миниатюры напоминает расположение стихов. Такой эффект «стихоподобия» создается «миниатюрностью прозаического целого, его структурно-жанровой ориентацией на модель лирического произведения «в стихах» (Гиришман, Орлицкий, 2003, III, 514). Сказанное о *Собаке* позволяет анализировать эту миниатюру как лирическое произведение, при этом субъект высказывания рассматривается как лирический субъект (далее – ЛС).

Тургенев довольно точно воспроизводит «шопенгауэровскую» ситуацию созерцания¹⁰ (вообще тоже очень характерную для тематики *Стихотворений в прозе*), и, доведя ее почти до прозрения *principium individuationis*, писатель затем очень эмоционально опровергает естественное, по логике философа, наступление «отрицания воли к жизни» (Шопенгауэр, I, 483). Шопенгауэровские рассуждения и доказательства соотносятся в *Собаке* с описанием одного эпизода из жизни ЛС, что можно рассматривать как соположение двух видов понимания смысла смерти: «как в философии» и «как в жизни».

¹⁰ Все предложения в тексте миниатюры пронумерованы.

СОБАКА

1. Нас двое в комнате: собака моя я. 1а. На дворе воев страшная, неистовая буря.
2. Собака сидит передо мною – и смотрит мне прямо в глаза.
3. И я тоже гляжу ей в глаза.
4. Она словно хочет сказать мне что-то. 4а. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает – но я ее понимаю.
5. Я понимаю, что в это мгновение и в ней и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. 5а. Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек.
6. Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом...
7. И конец!
8. Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?
9. Нет! Это не животное и не человек меняются взглядами...
10. Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.
11. И в каждой из этих пар, в животном и в человеке – одна и та же жизнь жмется пулливо к другой.

Февраль, 1878

(Тургенев, 1982, 10, 129).

Композиционно текст миниатюры организуется как текст лирического произведения: согласно закону жанра элегии, стихотворение должно изображать последовательное развитие мысли, отражающее жизнь души и самопознание ЛС. Композиция стихотворения построена как кольцо: его открывает и заканчивает одна и та же ситуация – собака и человек глядят друг на друга. Но к концу стихотворения изображение сужается, фокусируется на взглядах, и размышление приобретает статус «старческого» откровения о смерти и о жизни. Одним из приемов создания эмоционального переживания является упомянутый эффект «стихоподобия», когда предложения, или «стихи», организованы в абзацы, которые «в стихотворениях в прозе и небольших прозаических текстах реализуют функцию композиционных знаков» (Лукин, 2005, 191). Деление текста на абзацы (всего их 11), проецируясь на процесс переживания мысли, подразумевает появление нового поворота, оттенка мысли и чувства. Это позволяет выделить три композиционных блока: I – ситуация в комнате, имитация шопенгауэровской ситуации *principium individuationis*; II – попытка проникнуть за грань жизни и отказ заглядывать за пределы этого мира; III – собственное мнение и несогласие с философом.

Итак, начало текста миниатюры представляет собой эксплицитную форму цитирования: заимствование «чужого текста», «копирование» узнаваемых элементов структуры «шопенгауэровской» ситуации созерцания, благодаря чему становится очевидной тематическая близость двух текстов. Шопенгауэровский текст выступает как потенциальный источник, позволяющий ЛС высказать свое переживание философской мысли, а Тургеневу – выразить художественно-мировоззренческую позицию. 1. *Нас двое в комнате: собака моя и я.* 2. *Собака сидит передо*

мною – и смотрит мне прямо в глаза. З. И я тоже гляжу ей в глаза. Вместе с тем писатель пересоздает «шопенгауэровскую» ситуацию как авторскую субъективную картину мира в определенных рамках художественного пространства и времени: все происходит как бы в настоящем времени¹¹. Возможно, что в предложении 1а. *На дворе воеет страшная, неистовая буря* содержится отсылка к тексту «шопенгауэрианской» повести *Довольно*.¹² В отличие от шопенгауэровской ситуации и от аллегорического Хаоса из повести, в миниатюре осуществляется стремление индивидуализировать житейскую ситуацию ЛС, придать ей психологическую окраску: метатекстуальный тип взаимодействия текстов подчеркивает значимость происходящего именно в сознании (восприятии) ЛС: *На дворе воеет страшная, неистовая буря*. Комната воспринимается как последнее жизненное пространство одинокого старика, рядом с ним его верная собака, он понимает (возможно, оба чувствуют), что приближается смерть.

Заглавие *Собака* – один из самых сильных сигналов, отсылающих к фрагменту из 41 главы. Имя нарицательное *собака* характеризуется семиотической нестабильностью, будучи представленной разными лексемами в различных частях композиционной последовательности текста: *собака – она – животное*. Как имя нарицательное существительное *собака* – употреблено в сильной позиции: в начале текста миниатюры: в заглавии и двух начальных абзацах (1, 2). Одна из коннотаций – созерцательная – от «шопенгауэровской» собаки. Вторая образуется в личном пространстве ЛС: у Тургенева *собака* лишена примет «молодого животного» (Шопенгауэр, II, 492). *Собака моя* – позиция притяжательного местоимения указывает на длительность привязанности к ней. Оба немолоды. В 3–5 абзацах существительное заменяется личным местоимением *она* в разных падежах, нивелирующим семантику лексемы *собака*, благодаря чему образуется предпосылка к признанию ЛС некоего равенства в 5 «стихе» между *ней* и им: *и в ней и во мне; в каждом из нас*. В конце миниатюры (9–11 «стихах») *собака/она* заменяется лексемой уровня представления *животное*, также содержащей интертекстуальные коннотации (у Шопенгауэра «животный индивид», «животное»). Именно на этом высшем уровне созерцания у Шопенгауэра «животное»

¹¹ По наблюдению исследователя, глаголы настоящего времени «создают перспективу вневременного, постоянного действия, характерного для обобщений» (Плеханова, 2002, II, 2.3).

¹² (...) *низкие стены небольшой уютной комнатки отделяют нас от целого мира; кроме нас двоих нет ничего живого; за этими дружелюбными стенами мрак, и смерть, и пустота. То не ветер воеет, то не дождик струится ручьями: то жалуется и стонет Хаос; то плачут его слепые очи.* (Тургенев, 1981, 7, гл.Х).

«манifestирует», что «ядро жизни, волю, смерть не затрагивает» (Шопенгауэр, II, 494). Тургенев использует те же лексемы, чтобы выразить свою мысль: *в животном и в человеке одна и та же жизнь жметя пугливо к другой*. Эксплицитное цитирование шопенгауэровских номинаций «собака» и «животное» в контексте миниатюры акцентирует важный содержательный аспект: несогласие и свое понимание (вот у философа в теории так, а в жизни – по-другому).

Для ЛС общение с собакой – понимание не только ее, но и себя. Не столько потому, что человек наделен интеллектом, ведь, в отличие от «шопенгауэровской» собаки (у нее Шопенгауэр не подразумевал ни мыслей, ни взглядов), которая только объект созерцания, во 2 «стихе» *Собака сидит передо мною – и смотрит мне прямо в глаза*. акцентирование (с помощью тире) пристального взгляда собаки ассоциируется со словом «думает». И начало 4 абзаца *Она словно хочет сказать мне что-то – это модификация имплицитной цитаты о «благодарной и спокойной» «шопенгауэровской» собаке, признание отношений особого взаимного понимания. Нельзя не заметить разницу в восприятии субъектами собаки. Признаки «шопенгауэровской» собаки характеризуют лишь ее физическое состояние: «как она благодарна и спокойна!», «так бодрa и, полна сил, как будто этот день первый в ее жизни, а последнего никогда не будет», «она стоит невредимой перед вами» (Шопенгауэр, II, 493, 494). Тургеневским ЛС трижды акцентирована, если так можно сказать, выразительная немота *собаки*: *Она словно хочет сказать мне что-то; она немяя; она без слов*, благодаря чему в сознании ЛС за собакой признается возможность стать равноправным участником («субъектом») созерцания. 4-кратное анафорическое начало (местоимение *она*) усиливает резкий перепад интонации, свидетельствующий о начале особенных размышлений *она сама себя не понимает – но я ее понимаю*. Эта собака подводит ЛС к открытию: конец 4а и начало 5 предложения образуют симплоку, перенесение которой в текст прозаический можно трактовать как особый прием – с целью говорить «просто», но воздействовать на чувства и воображение читателя. Наступил момент откровения: старик доверяет читателю мысль о *тождественности* человека и собаки; при этом шопенгауэровское понятие тождественности в контексте миниатюры наполняется новым содержанием. Во-первых, философ говорит о «познании», о «способе познания» (Шопенгауэр, II, 494), у Тургенева дважды употреблено лишнее этой коннотации словосочетание *я понимаю*. Во-вторых, субъективность ЛС (и писателя) не тождественна *principium individuationis*, основанному на познании тождества **воли**; ЛС понимает, что *и в ней и во мне живет одно и то же чувство*. Философское понятие*

замещается указанием на эмоциональное переживание отношения старика и собаки друг к другу. Конец 5 и начало 5а предложения вновь образуют подобие симплоги (...) *между нами нет никакой разницы. Мы тождественны (...)* По Шопенгауэру, теперь должно наступить прозрение, «высшая степень ясности», но вместо метафизического знания о «ядре жизни, воле в ее манифестации» (Шопенгауэр, II, 494) появляется образ *трепетного огонька*, который воспринимается как метафора души, и эта семантика усиливается глаголами *горит и светится*. Особую нагрузку выполняет последний глагол, потому что это отсылка к шопенгауэровской кульминации созерцания собаки: в 6 предложении «(...) и в ее глазах **светится** нерушимое начало, архей» (Шопенгауэр, II, 494). Так проясняется основная семантическая оппозиция двух эпитетов: «**нерушимое** начало» – *трепетный огонек*, благодаря чему ситуация, изображенная по подобию *princĭpium individuationis*, в тургеневской миниатюре заканчивается противоположным результатом: открытием *тождественности*, которая имеет иную природу. Именно поэтому ЛС не ощущает, что «сразу и сам собой наступает покой» (Шопенгауэр, I, 311).

ЛС охвачен волнением: он пытается представить, что будет, как приходит смерть (6, 7, 8 абзацы). По накалу эмоционального переживания эта II композиционная часть является кульминационной: в ней представлено образное воплощение смерти. «В самой культуре внеположность, трансцендентность смерти воспринимается как ее неизживаемая загадочность, как ускользающая сверх-разумность» (Стрелков, 1994, 35). Этим объясняется особенность функционального статуса выбора языковых средств, отражающих восприятие и осмысление смерти как антиномию жизни. Метатекстуальный тип взаимодействия тестов обнаруживается и в этом месте. На основе эксплицитной цитаты из другой «шопенгауэрианской» повести *Призраки – Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее злоеущий размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу (...)* **Это смерть! сама смерть!** (Тургенев, 1982, 7, 217) – создается образ смерти в 6 абзаце миниатюры *Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом...* В 7 абзаце образное изображение встречи с трансцендентным – смертью – завершается эмоциональным восклицанием: *И конец!* (аналогичным шопенгауэровскому определению смерти – «ничто»). Вопрос в 8 абзаце о том, что будет *потом*, – единственная попытка проникнуть за грань смерти: она, как ни странно, связана не с вопросом, «что будет с моей индивидуальностью?» (Шопенгауэр, II, 500-501), а с горько-иронически заостренной формулировкой: *Кто потом разберет...* Однако эта попытка и ограничивается риторическим вопросом. В этом видится отказ от

логического, философского рассуждения на эту тему¹³ и отказ заглядывать за пределы этого мира. *Какой именно огонек* – очередная отсылка к Шопенгауэру, согласно которому, огонек, безусловно, разный: животные навсегда лишены преимущества человека – способности волеия (Шопенгауэр, I, 496), но ЛС Тургенева отказывается это понимать.

Заключительный композиционный блок стихотворения (9–11 «стихи») представляет собой эмоциональное прояснение авторской точки зрения, и следует признать, что эта часть является наиболее трудной для интерпретации. В 9 абзаце пафос резкого отрицания предыдущего размышления о трансцендентном *Нет!* предполагает отталкивание от «шопенгауэровской» трактовки, проявляющееся и в том, что после *Нет!* использованы лексемы «животное» и «человек», уже подвергнутые сомнению как проявление логики и философского познания, а усилено это впечатление отрицательными констатациями ***это не животное и не человек меняются взглядами...*** Следовательно, в 10 и 11 абзацах должно быть высказано нечто принципиально важное, и обращено это будет к читателю. По убеждению ЛС (и автора), ***взгляды животного и человека*** – то же, что и ***две пары одинаковых глаз***, потому что это не шопенгауэровские «объект» и «субъект», а существа, *тождественные* друг другу совсем по иному признаку. Настойчивое стремление подчеркнуть эту мысль акцентировано употреблением в заключительном 11 абзаце соединительной конструкции ***И в каждой из этих пар, в животном и в человеке***, что после 9 «стиха» выглядит как демонстративно добавленная ошибка. Именно это обстоятельство позволяет вернуться к началу стихотворения – *Нас двое в комнате: собака моя и я* – и даже к его заглавию *Собака*, и таким образом, интерпретировать *животное и человека* как собаку и старика, то есть как индивидуальности. В этом суть интертекстуальных преобразований Тургенева: противопоставить свое понимание слов *животное и человек* смыслу шопенгауэровских понятий. В 11 абзаце *животное и человек* – соответственно, не «идея своего рода и чистый субъект, свободный от воли познания, и оба как таковые уже находятся вне потока времени и всех других отношений» (Шопенгауэр, I, 311). Это *животное и человек*, которым атрибутированы признаки иной *тождественности: одно и то же чувство* (5), *тот же трепетный огонек* (5а) – *одна и та же жизнь* (11). Параллельная структура этих словосочетаний подчеркивает эмоциональное состояние ЛС¹⁴. *Тождественность* подразумевает именно «отношения» и чувства, равно

¹³ Ироничное отношение к философскому объяснению встречается у Тургенева и в других произведениях, например, в повести *Отчаянный: А с чего это все* (жажда самоистребления, тоска, неудовлетворенность – М. Р.) *берется, предоставляю судить – именно философу.* (Тургенев, 1982, 10, 46).

¹⁴ См. подробнее об «эмоциональном синтаксисе»: Плеханова Т. Текст как диалог. Минск: МГЛУ, 2002, гл. II, 1.2.

доступные и животному, и человеку – преданность, чуткость, понимание, любовь¹⁵.

На противопоставление **воля – чувство** накладывается самое важное: воля – душа. Философ принципиально разводил эти понятия: «В моем учении вечное и нерушимое в человеке, которое составляет поэтому и его жизненное начало, – не душа, а, если мне дозволено употребить химический термин, радикал души, и это и есть *воля*»¹⁶ (Шопенгауэр, II, 29). Смысл модификаций Тургенева, возможно, станет понятнее, если принять во внимание контекст русской ментальности, архетипические коннотации в представлениях русских о материализации души, ее персонификации и овеществлении¹⁷, которые отражаются и в поговорке «глаза – зеркало души», а также в ряде реминисценций из «Толкового словаря живого великорусского языка» В. Даля. Итак, *трепетный огонек* – метафора души, глаза – метафорическая ипостась души. *Две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга*. Следовательно, собака в миниатюре наделяется душой, подтверждением чему является одно из значений слова «душа» в словаре В. Даля: «Жизненное существо (сущность) человека, воображаемое отдельно, от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа» (Даль, 1935, I, 519). В приведенном Далем примере «Душа с душой беседует» раскрывается сущность русской культурной установки на общение особого уровня. Его можно рассматривать и как метафору (задушевная беседа), и как метонимию (общение жизненных сущностей). В этом случае слово «душа» в русском культурном сознании приобретает особую коннотацию, трудноуловимую, но допустимую, связанную с божественной основой человека: бессмертной душой, не умирающей вместе с человеком.

11 абзац заключает миниатюру, и значение сильной позиции в тексте преопределяет его исключительное значение. Особую смысловую нагрузку

¹⁵ Важно учитывать традиционное для русской культуры представление о том, что чувства (чувство) «локализируются в *душе* и тем самым относятся к области «высокого», духовного. См.: Зализняк Анна А. Заметки о словах: *общение, отношение, просьба, чувства, эмоции* // Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005, с. 280–288.

¹⁶ Курсив А. Шопенгауэра.

¹⁷ Например, о том, что «душа, противопоставленная телу как нематериальная субстанция своей материальной форме, с одной стороны, и как внутреннее внешнему, с другой, локально закрепляется за разными частями тела, становящимися ее средоточием и метафорически с нею отождествляемыми. Вместители (...) оказываются ипостасью (...)» (Неклюдов, цит. по: Цивьян Т. В О телесности *души* в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры) // Wiener Slawistischer Almanach: Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. München, Band 54, 2004, 8).

приобретает образ *одна и та же жизнь жметя пугливо к другой*, образованный на основе реминисценции из словаря: душа как жизненная сущность человека и животного.¹⁸ Страх смерти, со-страдание, необходимость присутствия рядом близкого существа остаются. Смерть неизбежна (вспомним предшествующую *Собаке* миниатюру *Старуха*), ее нельзя не бояться. Для живого человека жизнь всегда связана с притязанием на жизненное пространство, в том числе пространство внутреннего мира, подразумеваемое в образах души, или сердца, как источнику и вместилищу чувств, эмоций, мыслей. Заключительный «стих» воспринимается как непосредственное обращение к читателю, который поймет и разделит мысль ЛС (и автора). Русское языковое и культурное пространство является общей основой для этого. Утверждение философа о вечности нерушимой воли отвергается в пользу старческого откровения о *трепетном огоньке*.

Итак, проделанный анализ позволяет высказать соображения об использовании в *Собаке* эксплицитных форм цитации, как о стремлении Тургенева к осмыслению этики Шопенгауэра и собственного произведения как равноправных субъектов эстетической коммуникации. При этом, Тургенев идет по пути сближения своего художественного текста с философским, имитируя логическую схему *principium individuationis* и используя клишированные знаки шопенгауэровской риторики: тождественность, животное и человек. Художественная трансформация этих узнаваемых знаков явилась для писателя способом выразить свое несогласие с философом. В том же ключе интерпретируется и метатекстуальность: возвращение к своим текстам (*Призраки*, *Довольно*) с «шопенгауэрианской» проблематикой. Как же язык логического дискурса «переводится» на язык художественный? Расторгаются логические (причинно-следственные) связи, скрепы, воплощающие аргументацию, доказательство; десемантизируются ключевые слова и понятия, основные денотаты метафизического дискурса. У Шопенгауэра авторский дискурс направлен на создание «истинной», то есть объективной, картины мира. Объективный тип сознания в художественном тексте субъективируется: Тургенев оставляет некоторые «означающие» и подвергает их сомнению, подставляя другие «означаемые», имитирует и психологизирует процесс переживания мысли. Как бы подхватывая мысль философа о равенстве человека и животного, ЛС, вопреки Шопенгауэру (Шопенгауэр, II, 407),

¹⁸ «Душа прочно связана с сопредельными понятиями, составляя с ними ассоциативные ряды: душа – жизнь – судьба – удача – счастье; душа – источник жизни – жизненная сила (...)» (Неклюдов, цит. по: Цивьян. Указ.соч., с. 9).

страдает, ему «ведома боль» одиночества и старости, печаль размышлений о смерти, его «удручает печаль». Но в этом он находит другое открытие. Шопенгауэровское стремление к точности, однозначности, тщательности построения мысли замещается у Тургенева стремлением к ассоциативности, многозначности, эмоциональному переживанию размышления.

Благодаря этим лексико-семантическим, синтаксическим приемам работы с «шопенгауэровским словом», рассуждение философа сохранилось в общих чертах философски значимого рассуждения Тургенева, что позволяет искушенному в философии читателю участвовать в этом миниатюрном диалоге и воспринять уже новое содержание: старческое откровение, сделанное на основе ценностей русской культуры.

В свое время Ницше писал: «И так нужно прежде всего толковать и философию Шопенгауэра: индивидуально, исходя от отдельной личности самой по себе, познавая собственную нужду и потребность (...)». В последние годы жизни Тургенева Шопенгауэр оказался для него одним из самых интересных, значительных собеседников. Фрагменты этой захватывающей беседы привлекают читателей и исследователей возможностью реконструировать многие особенности, а также размышлять над *Senilia* писателя с ее печально-трепетным, сдержанно-благородным и гуманным пафосом восприятия бытия человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Анкин, Д. В. 2003. *Архетипы философского дискурса* // Известия Уральского государственного университета: № 27 [proceedings.usu.ru/?base=mag/0027].
- Беляева, И. А. 2005. *Система жанров в творчестве И. С. Тургенева*. – Москва: МГПУ.
- Гиршман, М. М., Орлицкий, Ю. Б. 2003. *Стих и проза: два типа ритмической организации* // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – Москва: ИМЛИ РАН.
- Головко, В. М. 1987. *Об одной философской полемике в стихотворениях в прозе* // И. С. Тургенев в современном мире. – Москва: Наука.
- Головко, В. М. 1989. *Художественно-философские искания позднего Тургенева: Изображение человека*. – Свердловск: Изд-во Свердловского ун-та.
- Даль, В. И. 1935. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. I–IV. Т. I. (Воспроизведено со второго изд., 1880–1882 гг. фото-механическим способом). – Москва: ГИ Художественная литература.
- Колесников, А. С. 2000. *Философия и литература: современный дискурс. История философии, культура и мировоззрение* // Сборник в честь 60-летия проф. А. С. Колесникова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.
- Лотман, Ю. М. 1972. *Поэзия и проза* // Анализ поэтического текста: структура стиха. – Ленинград: Просвещение.
- Лукин, В. А. 2005. *Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум*. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство «Ось-89».

- Неклюдов, С. Ю. Цит. по: Цивьян, Т. В. 2004. *О телесности души в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры)* // Wiener Slawistischer Almanach: Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. – München, Band 54.
- Ницше, Ф. Несвоевременные размышления: «Шопенгауэр как воспитатель» [www.nietzsche.ru/books/book21_2.htm].
- Плеханова, Т. 2002. *Текст как диалог*. – Минск: МГЛУ.
- Стрелков, В. И. 1994. *Смерть и судьба* // Понятие судьбы в контексте разных культур. – Москва: Наука.
- Тургенев, И. С. 1978–1986. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – Москва: Наука.
- Шопенгауэр, А. 1993. *Мир как воля и представление*: Т. I-II. / пер. М. Левиной. – Москва: Наука.
- Walicki, A. 2004. *O „schopenhaueryzmie” Turgieniewa* // Idea wolności i myślicieli rosyjskich. Studia z lat 1955-1959. – Kraków.

“Schopenhauerian Word” in I. S. Turgenev’s Miniature “The Dog”

The paper analyses the philosophical implication of the miniature *The Dog* by I. S. Turgenev from the series *Senilia. Poems in prose*. It is reconstructed by comparing a fragment from Volume II, part 41 *On Death and Its Relation to the Indestructibility of Our Inner Nature* from Schopenhauer’s “The World as Will and Idea”. Both texts deal with the problem of distinctiveness of the human being at the confrontation of his death and transcendence. The paper tries to find out how the philosophical speaking is “translated” into literary speaking, raises the question what intertextuality type is created in Turgenev’s miniature and what the meaning of all this is. The paper comes to the conclusion that Schopenhauer’s *principium individuationis* is imitated in the miniature, but it is not related with the denial of the will of life. The miniature is created as elegiac contemplations of a lonely old man looking at his dog. In the miniature there is no place for the philosopher’s ideas about the blind will of the world controlling all-out, because the contemplations of the old man get close to the immortality of the spirit called by him “sparking of fire”.

Key words: *philosophical reasoning, elegiac meditation, intertextual sign.*

Гофман и Одоевский

Объект: *Серрапионовы братья* Э.Т.А. Гофмана и *Русские ночи* В. Ф. Одоевского.

Цель: Исследование романских структур.

Метод: Структурно-компаративистский анализ.

Желательный вариант: Осуществление научного любопытства (цель) относительно сходства/отличия Гофмана и Одоевского (объект) посредством игрового мыслительного процесса (методология).

Тема «Гофман и Одоевский» – не новая тема, она активно обсуждалась русской критикой 1830-х и особенно 1840-х годов, ее многократно касались историки литературы XX века, не только русские, но и немецкие. Одоевскому сопутствовала и сопутствует слава «русского Гофмана», и действительно, в ряду русских «гофманистов» XIX века Одоевский наиболее близок немецкому писателю, и в этом плане тема «Гофман и Одоевский» широка и многообразна. Из обширного сопоставительного материала я остановлюсь на двух книгах – на *Серрапионовых братьях* Гофмана и *Русских ночах* Одоевского. Но и здесь я не буду говорить ни о системе мотивно-тематических контактов, ни о контактах идеологем, ни о структуре художественных миров, ни о персонажном арсенале и т.д.; я ограничу себя только жанровой природой обеих книг; более того, речь пойдет по преимуществу об их коннотационном пространстве.

Основной корпус сочинений Гофмана образуют: 1) два романа традиционно-классической структуры (относительно): *Эликсиры дьявола* (1815–1816) и *Житейские воззрения Кота Мура* (1819–1821); 2) три сборника новелл и сказок: *Фантазии в манере Калло* (1814–1815), *Ночные произведения* (1816–1817) и *Серрапионовы братья* (1819–1821). 4-томные *Серрапионовы братья* состоят из 19 разнородных произведений, по преимуществу новелл и сказок, которые «насажены» на чрезвычайно развернутую рамку, «рамочную конструкцию» (она составляет пятую часть книги); в рамке излагается история шести литераторов (Теодор, Киприан, Лотар, Сильвестр, Отмар, Винцент), которые объединились в общество; время от времени на заседаниях «братья» читают и обсуждают «свои» произведения; к 19 основным произведениям надо добавить еще десять, которые не выделены названием, они возникают как бы в ходе дискуссии в качестве аргументов; функция аргументов и вводит их в состав рамки. *Серрапионовы братья* как структура за 180 лет назывались по-разному: сборником, циклом, романом.

Русские ночи впервые были изданы в 1844 г. в составе 3-томных *Сочинений князя В. Ф. Одоевского*, в их первом томе. Композиционная структура *Русских ночей* аналогична структуре *Серрапионовых братьев*; они состоят из 10 новелл и рамки, действующими лицами которой являются четыре философствующих литератора – Фауст, Виктор, Вечеслав и Ростислав; действие длится 9 ночей (у Гофмана 8 вечеров). Но структура *Русских ночей* тем не менее отлична от структуры *Серрапионовых братьев*; у Одоевского значительно по сравнению с Гофманом увеличен удельный вес рамки; и дело не только в том, что в первую, вторую, третью и девятую ночь произведения не читаются, а ведется напряженная дискуссия, которая всецело заполняет и пространный «эпilog»; рамка занимает более половины всего текста, примерно 57%. Если у Гофмана рамка – эстетический комментарий новелл и сказок, то у Одоевского – наоборот: структурно-семантическим стержнем является рамка, а новеллы – как бы подсобные аргументы в философско-эстетической дискуссии. В *Примечаниях к «Русским ночам*, относящимся к 1860-ым годам, Одоевский писал: *...когда сравнивают меня с Гофманом <...>, принимаю это сравнение за утешительность, ибо Гофман всегда останется в своем роде человеком гениальным, как Сервантес, как Стерн...* (Одоевский, 1975, 189). Но влияние *Серрапионовых братьев* на структуру *Русских ночей* Одоевский отвергает: *Не только мой исходный пункт был другой, но и диалогическая форма пришла ко мне иным путем; частью по логическому выводу, частью по природному настроению духа, мне всегда казалось, что в новейших драматических сочинениях для театра или для чтения недостает того элемента, которого представителем у древних был – хор, и в котором большею частью выражались понятия самих зрителей* (Одоевский, 1975, 190). И так, по Одоевскому, рамка в *Русских ночах* есть хор, многоголосие которого является механизмом построения единой философско-эстетической доктрины. В этом плане *Русские ночи* есть не что иное, как философский роман, или, точнее, роман философствования, мысли; поэтому «запевалой» в хоре и является Фауст, апеллирующий к аналитическому разуму гетевского Фауста.

А теперь необходимо отступление, и оно образует основную часть статьи.

Европейская словесность, начиная с античности, развивалась как **поэтическая** словесность; доминантный статус поэзии был определен ее нормативной функцией **второй** реальности, противоположной реальности повседневной. В некотором смысле поэзия являлась структурой, в которой если и не воплощался прецедент, то растворено было прецедентное начало. Язык поэзии прежде всего метризованностью был антигетичен естественному языку. Проза играла периферийную роль; ее сферой являлись малые жанры типа басни и притчи, сверх того, она обслуживала философию,

историографию, эпистолярный, в эллинистическую эпоху – роман, но как греческий, так и римский роман был своего рода массовой культурой. Поразительно, но брутальный по сравнению с Грецией Рим побудил даже научные сочинения оформлять как стихотворные тексты, и моделью их является поэма Лукреция *О природе вещей*. Локализация прозы в границах повседневного пространства определила «нетвердость», т.е. нежанровость ее структур, ее неструктурированность, особенно очевидную на фоне поэтической структурированности. Тем не менее мифологическое сознание эпохи делает неизбежной и структурированность прозы, которая проявляет себя в риторике, утвержденной усилиями многих греков и Цицерона. С точки зрения прозы, в цicerоновской доктрине принципиально важным является *учение о сочетании слов, во-первых, соразмерное построение фраз, во-вторых, ритмическое завершение фраз* (Гаспаров, 1994, 22).

Принципиальные изменения в структуре словесного искусства происходят в **культуре Ренессанса**. Ренессанс – это **поэтическая** культура, более того, это поэтическая культура, явившая самые сложные, самые изощренные жанровые формы, призванные демонстрировать высочайшие возможности человека в его построении совершенства и красоты. Но одновременно Ренессанс выдвигает и ключевые произведения новой европейской прозы, в начальный период – *Декамерона* (1352), в заключительный период – *Дон Кихота* (1605, 1615).

Декамерон – это большая словесная структура абсолютно нового типа. Действие в книге отнесено в недавнее европейское прошлое – в 1348 г., когда не только Флоренцию, не только Италию, но и всю Европу постигло апокалиптическое бедствие – чума; 7 девушек и 3 юноши (Памфило, Филострато, Дионео; Пампиня, Фьямметта, Филомена и т.д.; имена очень важны, поскольку это не аллегории, не типы, а **конкретные** люди, индивиды) покидают зачумленную, заваленную *разлагающимися трупами* Флоренцию, поселяются в загородном имении и там в течение 10 дней ежедневно рассказывают по 10 новелл. Так возникает структура, основными сегментами которой являются рамка и 100 новелл.

На уровне семантическом *Декамерон* мировому распаду противопоставляет гармоническое конституционное сообщество, смыслом которого является миростроительное творчество, демиургия. На уровне структурном *Декамерон*, **во-первых**, – это утверждение новеллы как **жанра**. Строго говоря, новелла возникает еще в XIII веке, но только у Боккаччо она обретает жанровую философию, основанную на «твердости» структуры. По сути дела, новелла – это **первый прозаический жанр**. «Твердость», т.е. жанровость, новеллы определяется не особыми принципами композиционной организации речи, принципами, основанными

на урегулированном повторе определенных словесных сегментов, а фабульно-композиционным механизмом «**новости**». За единичными исключениями в прозаическом тексте фабула, т.е. система событий, движущая конфликт, устремляет строимый писателем мир из состояния *A* в состояние *B*. В новелле, как правило, есть две ситуации, первая – разработанная, вторая – декларируемая; переход от одной ситуации к другой, от ситуации *A* к ситуации *B* происходит через событие, которое не подготовлено логикой развития ситуации *A*, а происходит неожиданно, **вдруг**, посредством **новости**, а новость только тогда новость, когда она неожиданна. Новостью новелла принципиально отличается от рассказа, в котором переход из ситуации *A* в ситуацию *B* совершается без скачка, без «вдруг», без актуализированной новости, а посредством причинно-следственного, логического процесса. Рассказ – это логика эволюционного движения. Новелла – это алогический революционный взрыв. Новость, алогический взрыв – единственный твердый, т.е. обязательный, постоянный, признак новеллы, единственное свидетельство ее жанровости, сближающее ее с поэтическими жанрами, с поэзией в целом. В этом плане новелла резко отлична от рассказа, как структура, причастная к поэтической структурированности; рассказ же находится вне зоны какого-либо контакта с поэзией. *Декамерон* – риторическая книга; просторечный, даже «нецензурный» городской лексикон преобразован у Боккаччо цicerоновским синтаксисом. Но главное – новость.

Во-вторых. Высокий уровень структурированности *Декамерона* определяется урегулированным повтором новелл, которые обретают стромфическую функцию. Но рамка открывает и закрывает новеллистический сегментарий; сверх того рамка является пограничной структурой между всеми новеллами; и в этом межновеллистическом пространстве она имеет или сугубо информационную функцию (*Рассказ Нейфилы заслужил всеобщее одобрение, а затем по желанию королевы начала Филомена*), (Боккаччо, 1970, 64), или функцию более развернутую, аналитическую. Во всяком случае, рамка «прошивает» новеллистику и «сшивает» ее в идеологическое единство. Но одновременно она образует определенный, достаточно урегулированный **ритм** повествовательной структуры. Сверх того, *Декамерон* делится на 10 больших частей по числу дней, проведенных в именье. Наконец, он начат *Вступлением* и завершен *Послесловием автора*. В этом плане *Декамерон* представляет собой прозаическое подобие большой поэтической структуры типа *Божественной комедии*, состоящей из 100 песен и т. д.; в отличие от *Божественной комедии*, в которой функцию объединяющего в единый сюжет Данте, совершающего странствие по аду, чистилищу и раю, функцию скрепы выполняют рассказчики, не личность, а коллектив, что относится к сфере семантики.

Таким образом, становление новой европейской прозы происходит под влиянием поэзии; с другой стороны, влияние поэзии поднимает эстетическую ценность прозы до уровня поэзии, уточним: до некоторой степени. По этой же причине новелла, существующая, как правило, в рамках «сборника», сопровождает поэзию почти на равных началах. Поэзия и прозаическая новелла – основные «слова» ренессансной словесной мысли.

Иное дело представляет *Дон Кихот*, написанный через 250 лет после *Декамерона*. *Дон Кихот* – это симбиоз «ослабленного» *Декамерона* и испанской массовой литературы, прежде всего рыцарского романа с плутовскими и пасторальными вкраплениями. От рыцарского романа в *Дон Кихоте* единое фабульное действие с началом и финалом, с набором постоянных персонажей, с одной стороны, и с значительным арсеналом персонажей «проходных», представляющих локальные пространства, с другой стороны, что естественно, поскольку романное действие образует **странствие**. Разумеется, есть исходный топос – *некое село Ламанчское*, из которого *Дон Кихот* трижды выезжает и в которое возвращается. Но циклические внешние странствия «насажены», с одной стороны, на магистральное **духовное** странствие, с другой стороны, и это связано с первым, на магистральное устремление *Дон Кихота* к смерти. В отличие от боккаччовского сюжета, финал которого достаточно условен, «открыт», дон-кихотовский сюжет «замкнут», «закрыт», исчерпан. *Декамерон* при всей своей структурированности заканчивается многоточием, *Дон Кихот* – точкой. *Декамерон* – открытая структура, *Дон Кихот* – «закрытая» структура.

Но в *Дон Кихоте* есть и так называемые вставные новеллы, прерывающие фабулу дон-кихотовских странствий: пространная новелла о *Безрассудно любопытном* (Сервантес, 1970; I, 33–35), история жизни пленника (I, 39–41) и т. д. Вставные новеллы и другие сюжеты, лишь косвенно связанные с магистральной фабулой, – это отголоски, фрагменты декамероновской структуры. В некотором смысле *Дон Кихот* – это *Декамерон* наоборот: если в *Декамероне* новеллы благодаря своему удельному весу доминируют над рамкой, то в *Дон Кихоте* новеллы подчинительны истории *Дон Кихота*, которая в контексте *Декамерона* представляет собой рамку, обретшую самостоятельность и тем самым значительное текстовое пространство. Рамка, ставшая основой текста, разрушает высокий уровень его структурированности; *Дон Кихот* – это произведение, устремленное от структурированности к «неструктурированности», т. е. к тому особому типу структурированности, которая окончательно воплотится в реалистическом романе XIX века; от поэзии к собственно романной прозе с ее ориентацией на воспроизведение бытия.

Немаловажно и то, что вторая вершинная новеллистическая книга Ренессанса – *Назидательные новеллы* (1613), создававшаяся Сервантесом одновременно со II томом *Дон Кихота*, – не имеет рамки и в этом плане представляет собой сборник новелл, целостность которого определяется не структурой, а идеологией.

И теперь чрезвычайно важный постулат: *Декамерон* и *Дон Кихот* – это два типа европейского романа; сформировавшиеся в пространстве ренессансной культуры, они определили романную картину XVII–XX века, четырех последних столетий. Дон-кихотовская модель – это протестиическая, изменчивая модель, своей неструктурированностью отражающая и воплощающая историческое бытие в его многообразных проявлениях, демонстрирующая естественный образ жизни. Это роман, который, по словам М. М. Бахтина, всегда находится в *зоне максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности* (Бахтин, 1975, 455), по метафорическим словам Стендаля, является зеркалом перед жизнью (Стендаль, 1959, 451). И именно поэтому роман дон-кихотовской модели не имеет твердой формы, т.е. не является жанром. *Дон Кихот* – это первый акт дежанрового, дематричного мышления, окончательно сформировавшегося во второй половине XIX века. Тенденция дон-кихотовского романа – тенденция объективности, т.е. исключения из текста непосредственно утверждаемой авторской позиции. Декамероновский роман, наоборот, – это не зеркало перед жизнью, но **конструкция** авторского сознания. В новеллистической части он тяготеет к изображению реальности, но главная его задача не аналитическая, а демонстрационная: он констатирует смену сознания, взрыв, отменяющий прежнее сознание и утверждающий новое сознание; это абсолютно идеологический роман. Но новеллистической структурой он не ограничивается; рамка и является тем средоточием идеологии, сквозь призму которой и необходимо рассматривать реальность. Если угодно, рамка – это голос общественности, коллектива. Голос же коллектива – это голос твердой формы. Декамероновская модель по этой причине и сохраняет жанровую матричность. *Декамерон* и *Дон Кихот* – это два принципиально отличных типа романа; первый из них – жанровый роман, второй – дежанровый, что делает его определение как романа весьма условным; в сущности, это имеет в виду С. Г. Бочаров, называя *Дон Кихота* «особым романом», «с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчлененным составом» (Бочаров, 1985, 34).

Нельзя сказать, что структура *Дон Кихота* в XVII веке получила продолжение и развитие. Скорее наоборот, XVII век предпочитал декамероновскую структуру. В 1630-ые годы Франсиско де Кеведо пишет книгу *Час воздаяния*, в которой есть открывающая и завершающая книгу

рамка и 40 разного типа новелл, своеобразный свод человеческих типов и действий. В рамке рассказано о заседании олимпийских богов, на котором Юпитер предъявляет серьезные претензии Фортуне, богине судьбы, погрязшей в коррупционном сумасбродстве. *Пьяная баба, мы столь долго не препятствовали твоим сумасбродствам, безрассудным выходкам и лихим проделкам, что смертные решили, будто богов не существует, небо пусто, а я вовсе никому не гожусь. Они жалуются, что ты воздаешь почести за преступления, а грех награждаешь, как добродетель; возводишь на судейский помост тех, кого надо бы вздернуть на виселицу, даришь почетные звания тем, кому давно пора обрезать уши, разоряешь и унижаешь всех, кого следует обогатить* (Кеведо, 1971, 343). В результате дискуссии, т.е. перебранки, Юпитер дает Фортуне право в *некий день и некий час каждому человеку на земле* воздать по заслугам (Кеведо, 1971, 346), и 40 информации, новелл – это и есть перечень *воздаяний*.

Чрезвычайный интерес представляет книга Тирсо де Молины *Толедские виллы* (1 изд. – 1621; 2 изд. – 1624). Книгу открывает пространный, 80-страничный пролог; в нем рассказывается, как одним жарким летом в Толедо собралось общество молодых дам и кавалеров, которые решают устроить торжество; избираются 10 дам и 10 кавалеров, каждому отводится по вилле на берегу Тахо, и каждый обязан принимать и услаждать гостей. Тирсо де Молина предполагал написать 20 «вилл», было написано только 5. Но в отличие от *Декамерона*, корпус сочинений состоит из разнородных структур: комедий, повестей, поэм, лирики, новелл, театральных трактатов, и все это демонстрирует барочную хаотичность бытия и искусства.

Но XVIII век в Западной Европе – это торжество дон-кихотовского романа, которое стало возможно в результате *Спора древних и новых*, в частности, в результате утверждения прозы как полноценной словесной структуры. Проза не только возобладала над поэзией, проза проникла и в драму.

И теперь возвращаюсь к началу, к Гофману и Одоевскому. Конец XVIII-го – начало XIX века – это возрождение высокого статуса поэзии, особенно в Германии, Англии, чуть позже во Франции; наконец, 1820–1830-ые годы – *Золотой век* русской поэзии. По всей вероятности, масштабы поэтического творчества и масштабы его воздействия на сознание эпохи реанимировали декамероновскую романную модель, причем эта модель обретает особый статус в тех культурах, в которых проза, в том числе роман дон-кихотовского типа, не получила в XVIII веке должного развития, я имею в виду Германию (в меньшей степени) и Россию (в большей степени). В Германии первое слово было в этом плане сказано Людвигом Тиком, издавшим в 1812–1815 году 4-томный *Фантазус*, в

котором рамка, действующими лицами которой являются 7 рассказчиков, объединяет в единое целое 27 произведений разных типов; таким образом, *Фантазус* генетически связан с *Толедскими виллами* Тирсо де Молины.

Гофман, структурируя *Серрапионовы братья* как романную целостность, в качестве образца имел именно *Фантазус*, о чем и заявил в предисловии: *Именно эта форма напомнит читателю «Фантазус» Людвигу Тика. Но насколько же проигрывает составитель, если кто-то вздумает сравнить эти два произведения! Не говоря уже о том, что ему и в голову не придет ставить свои сочинения в один ряд с покоряющими душу творениями законченного мастера, разговоры, вплетенные в «Фантазус», содержат еще и глубочайшие, остроумнейшие замечания об искусстве и литературе; что же до этой книги, то здесь беседа друзей, связующая между собой различные их сочинения, должна заодно представлять картину сплоченности единомышленников, которые поверяют друг другу творения своего духа и высказывают о них суждения. И только сами предпосылки такого живого, непринужденного обмена мнениями, когда одно слово поистине рождает другое, могут служить тут мерилом* (Гофман, 1998, I, 5). Предисловие Гофмана, преисполненное восхвалений Тика и самоунижения, достаточно лукаво, потому что в основе своей имеет разграничение *Фантазуса* и *Серрапионовых братьев*, достоинством которых объявляет *естественность*.

Серрапионовы братья декларируют мир романтического синтеза, того синтеза, который провозгласил Ф. Шлегель в знаменитом изречении: «абсолютный синтез абсолютных антитез» (Шлегель, 1983; I, 296), при этом имеется в виду, с одной стороны, синтез художественный, т. е. синтетическая парадигма сознания, и синтез исторического бытия. В этом смысле как *Фантазус*, так и *Серрапионовы братья* демонстрируют бесконечное, мир проходимых границ, текущий мир, с той только разницей, что *Фантазус* – текст сконструированно-«умышленный». Для Гофмана принципиально важна система и структура точек зрения. Это в высшей степени сложная структура. Прежде всего, это точка зрения повествователя, но она непосредственно воплощена только в рамке; точка зрения повествователя организует точки зрения шести рассказчиков; рассказчики – это художники, эстетики, критики, их слово – эстетическое слово, это эстетический комментарий к новеллам и сказкам, но точки зрения рассказчиков глубоко различны, это не один голос, это шесть разнородных голосов, шесть самостоятельных, независимых точек зрения. Повествователь, таким образом, перестает быть структурой целостной, единой идеологии, он ведет не монолог и даже не диалог, а полилог, шестиголосую партию. Ее результатом является видоизменение эстетической позиции. Наконец, рассказчики рассказывают или читают

созданные «ими» произведения и в каждом из этих произведений есть свой повествователь и свои персонажи, их точки зрения; каждый рассказчик объявляется как бы Автором. И точка зрения рассказчика складывается уже не только из системы его эстетических высказываний, но и созданных «им» текстов. Через рассказчиков 19 произведений, составляющих основу книги, входят в синтетическую точку зрения повествователя. Но благодаря структурной многоступенчатости точка зрения повествователя декларируется не непосредственно, а опосредованно, через изощренный композиционный монтаж. Внутреннее действие *Серпионовых братьев*, связанное с расположением образующих книгу произведений, с композицией, итоги эстетического полилога – все это свидетельствует об «одноголосости» книги; но «одноголосость» состоит из многоголосия, из целого хора различных голосов. С другой же стороны, многоголосость повествователя лишает его демиургической однозначности. *Серпионовы братья* – это произведение, в котором органически соединены, во-первых, концентрический принцип композиции с полифоническим, с другой стороны, онтологическое начало связано с историческим. И самое важное: *Серпионовы братья* – это произведение, главной проблемой и главным итогом которого является трансформация культурного кода, преодоление романтического первоначала, первоисточника, путь от приоритета сознания к приоритету истории. (См.: Федоров, 1974; Федоров, 2004).

Теперь о *Русских ночах*.

У Гофмана при всей значительности рамки рамка вторична; рамка, в сущности, порождение новелл и сказок; искусство – продуцент эстетики, продуцент мысли, точнее, эстетической мысли. У Одоевского характер отношения рамки и новелл абсолютно иной: дело не только в том, что объем рамки превосходит объем новеллистической части, это превосходство функционально; оно свидетельствует уже внешним образом о приоритете рамки; но и структурно рамка – не комментарий, как это было прежде, в том числе и у Гофмана, не мысли **по поводу** прочитанных текстов, а **основная** часть, содержание которой – полилогическое осмысление современного состояния европейского мира, его устройства, его политики, его науки, его философии, его искусства и т.д., и т.д., его внутренних отношений, его прошлого и его будущего; и новеллы, сохраняя структурную самостоятельность, введены в этот мыслительный поток, как *один из* материалов, хотя и важный. Одоевский создает картину европейского интеллектуализма XVIII-XIX веков, и в то же время интеллектуальная дискуссия в высшей степени актуальна, поскольку происходит в эпоху радикальной смены культурного кода Европы, в эпоху кризиса мифологического сознания и становления сознания позитивистско-утилитарного; но что очень важно, говоря об этой смене, Одоевский мыслит

системно. Например: *Нельзя не заметить явного параллелизма между самыми отвлеченными метафизическими положениями века и движением прикладных наук, которые образуют всю общественную, семейственную и индивидуальную жизнь человека <...>. Так, напр<имер>, довольно любопытно, что постепенное раздробление естественных знаний, или лучше сказать, их измельчение, – другими словами, их оремесление, – по-моему, их постепенное падение – соответствует именно той бедственной эпохе, когда философия, поскользнувшись на Бэконе, перешла через Локка и опустилась до Кондильяка, несмотря на все противодействие великого Лейбница, т.е. со второй половины XVII века до начала XIX (Одоевский, 1975, 161). И далее: Что касается до Бэкона, то, вероятно, он сам не ожидал, до какой нелепости дойдут его последователи; <...> но на Бэконе лежит тяжкая ответственность за то, что он приучил исследователей останавливаться на **случайных, второстепенных** причинах, оставляя в стороне **внутреннюю сущность явлений** (Одоевский, 161–162). По Одоевскому, эта тенденция – дьявольская затея: <...> я не знаю никого, кроме этого господина [имеется в виду Луцифер – Ф. Ф.], который мог бы с такою ловкостью пустить по свету, например, следующие бессмысленные слова: **факт, чистый опыт, положительные знания, точные науки и проч. т. п.**» (Одоевский, 144). В этом же ряду и аналитические филиппики против утилитаризма. *Тщетно вы будете ослаблять права человека, когда к сохранению их влечет его собственная польза; тщетно вы будете доказывать ему святость его долга, когда он в противоречии с его пользою. Да, **польза** есть существенный двигатель всех действий человека! Что бесполезно – то вредно, что полезно – то позволено. Вот единственное твердое основание общества! Польза и одна польза – да будет вашим и первым и последним законом! <...>**

Так говорил молодой человек в кругу своих товарищей, – и это был – мне не нужно называть его – это был Бентам (Одоевский, 63).

Тем не менее Одоевский отнюдь не сосредоточен на критике «позитивно-утилитарной» тенденции: *Я никогда не отвергал, – говорит он устами своего Фауста, – необходимости опыта вообще и важности чувственных опытов* (Одоевский, 176). Все сущее, и прежде всего человек и человеческое общество есть живой организм (Одоевский, 172), а живой организм – это не только система действий и противодействий, но и некий симбиоз понятийного и опытного, того, что написано на языке мало известном и тем более трудном, что еще не составлено для него ни словаря, ни грамматики (Одоевский, 178). Нынешний же статус живого организма, с точки зрения Одоевского, следующий: *Как бы то ни было, когда не существует равновесия и гармонии между элементами, –*

организм страждет; и таков педантизм в этом законе, что ничто не спасает от сего страдания: ни развитие воли, ни дар творчества, ни сверхъестественное знание, – будь он странною, обладающею всеми средствами силы, называйся он Бетховеном, Бахом, – организм страждет, ибо не **выполнил полноты** жизни (Одоевский, 180). В этом смысле взгляд Одоевского – не только в **доопытный**, т. е. мифологический синкретизм, но и в синкретизм **постопытный**, сформировавшийся на опытной основе: взгляд Одоевского – не только в прошлое, но и в будущее европейского сознания.

И теперь вывод.

Серapiионовы братья и *Русские ночи* близки как прозаические структуры, которые в качестве исходной точки имеют *Декамерон* Боккаччо. Тем не менее они различны. Структурированность *Серapiионовых братьев* достаточно высока: рамка – новелла – рамка – новелла и т. д. *Русские ночи* – это разрушение структурированности, она и сохраняется и не сохраняется, хотя бы потому, что нет относительно урегулированного чередования новелл и рамки, рамка подчиняет себе новеллы. *Русские ночи* находятся как бы на полпути от *Декамерона* к *Дон Кихоту*. И здесь надо сказать еще об одном. Декамероновская структура в русской прозе переживает свой золотой век в 1830-ые годы, в эпоху Золотого века русской поэзии. Она рождается на фоне всецело поэтических 1820-х годов и она возникает, когда душа начинает просить *смирненной* прозы, говоря словами Пушкина. И ее первым великим актом явились *Повести Белкина* (1830). За ними последовали *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1831–1832), *Миргород* (1835) и *Арабески* (1835) Гоголя. Важно и то, что *Мертвые души* были названы «поэмой»; проза определена как поэтическая структура; и в этом плане ориентирована не только на *Божественную комедию*, но и на ее прозаический аналог – *Декамерон*. Наконец, кульминация декамероновской структуры в России – это *Герой нашего времени*, но и ее определенное снятие: пять самостоятельных «повестей» объединены одним персонажем – Печориным. *Герой нашего времени* выходит в свет в 1840 г., *Русские ночи* – в 1844 г., и они демонстрируют процесс превращения декамероновской структуры в структуру дон-кихотовскую. После *Русских ночей* начинается эпоха дон-кихотовского русского романа.

Все сказанное демонстрирует единство европейского литературного, культурного мира, европейский мир как систему, и именно она, эта система, общими усилиями итальянца Боккаччо, испанцев XVII века, немцев начала XIX века, русских прозаиков 1830–1840-х годов создает одну из оригинальнейших прозаических структур, сыгравших важную роль в становлении европейской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. 1975. *Вопросы литературы и эстетики*. – Москва: Художественная литература.
- Боккаччо, Дж. 1970. *Декамерон*. – Москва: Художественная литература.
- Бочаров, С. Г. 1985. *О художественных мирах*. – Москва: Советская Россия.
- Гаспаров, М. Л. 1994. *Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве*. – Москва: Наука.
- Гофман, Э. Т. А. 1998–1999. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. – Москва: Художественная литература.
- Кеведо, Ф. де. 1971. *Избранное*. – Ленинград: Художественная литература.
- Одоевский, В. Ф. 1975. *Русские ночи*. – Ленинград: Наука.
- Сервантес, Сааведра М. де. 1970. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. В 2 т. – Москва: Художественная литература.
- Стендаль, 1959. Собр. соч.: В 15 т. Т. 1. – Москва: Правда.
- Тирсо де Молина, 1972. *Толедские виллы*. – Москва: Художественная литература.
- Федоров, Ф. П. 1974. *О композиции «Серапиевых братьев»*. – Рига: Звайгзне.
- Федоров, Ф. П. 2004. *Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика*. – Москва: МИК.
- Шлегель, Ф. 1983. *Эстетика. Философия. Критика*. В 2 т. – Москва: Искусство.

Hoffmann and Odoyevsky

The subject of the analytical comparison is the four-volume book by Hoffmann “The Serapion Brothers” (1819-1821) entailing novellas and fairy-tales that are arranged within the frame construction and “Russian Nights” by Odoyevsky (1844) having an analogous structure. In Hoffmann’s case, frame is an aesthetic commentary on the novellas and fairy-tales, hence it is secondary. In Odoyevsky’s text, frame is the structural-semantic core, whereas novellas constitute arguments in the philosophical-aesthetic discussion. The structure of enframed novellas goes back to Boccaccio’s “Decameron” that is the major turning point in the European prose in many aspects organized according to a poetic model. Cervantes’ “Don Quixote” is genetically related to “Decameron”, making a passage from the poetic structuring model to that kind of novel structure aimed at reconstructing of reality. “Decameron” and “Don Quixote” are two types of the European novel determining the peculiarities of the genre from the 17th to the 20th century. In this respect, “The Serapion Brothers” reaches back to the model of “Decameron”, whereas “Russian Nights” – to the model of “Don Quixote”.

Key words: *Boccacci, Cervantes, Hoffmann, Odoyevsky, the structure of enframed novellas, a novel of an open structure, a novel of a closed structure.*

Несколько методологических вопросов по поводу интерпретации интерпретаций

Научная монография Юрате Барановой «Философия морали XX века: беседа с Кантом» (Baranova, 2004) представляет собой трансформацию традиционного позитивизма исторического дискурса в дискурс герменевтических дискуссий. Исследовательский кругозор Юрате Барановой охватывает широкую панораму нравственной философии XX века в Западной Европе и США, в ней исчерпывающе представлены более двадцати наиболее ярких философов, а кратко – свыше двухсот: «данная книга – об этике XX в.» (Baranova, 2004, 12). Тем не менее, книга не может быть названа историей этики XX века в привычном смысле слова, поскольку выполнена в типологически структурированной и фрагментарной форме. Автор сознательно избегает называть жанр своей монографии историческим, предпочтя название герменевтическое – «беседы с Кантом», и этот шаг призван оправдать все несообразности повествования: отклонения и фрагментарность. Значительна и важна авторская интенция создать философскую беседу, базирующуюся на профессиональной компетенции, с только ей присущими вопросами (Как человек должен жить? Что он должен делать?), структурировать беседу на нескольких дискуссионных уровнях, истоки которых находятся в пяти важнейших философиях – Аристотеля, Хьюма, Ницше, Канта, Гуссерля. Но в статье мы не станем обсуждать специфические проблемы нравственной философии. Указанная монография будет рассмотрена в ином ракурсе – методологическом – который позволит обсудить общие особенности интерпретационного мышления и исследования.

Каким образом в научной монографии появляется интерпретационный дискурс дискуссии?

Методологические причины того, что в монографии дискурс исторический уступил место дискурсу беседы, вполне ясны. Автор как равноправный участник дружеской беседы постмодернистских философов соглашается с ними, что время золотого века, когда, согласно платоновской теории, философия считалась наукой об истине и поиске основ познания, безвозвратно ушло в прошлое. Отказавшись от монополии одной истины, автор монографии понимает нравственную философию не как научное исследование, а как полилог разных мнений, не имеющих окончательных ответов. Отказ от научной претензии найти единственно правильный ответ

на поставленные нравственной философией вопросы, повлек за собой и отказ от монологического мышления и структуры изложения. В этом случае обсуждение нравственной философии превращается в философскую беседу, в которой получает значение семантическая фигура Другого или Третьего (социальных отношений и институций). Ведь феноменология убедила нас, что интроспекция без интерпретации ничто, она претенциозна и даже опасна, поэтому необходимо двигаться по интерпретационным кругам или закоулкам, как это назвал Рикер, для того, чтобы достичь лучшего познания себя и более точного изучения отдельных тем. Автор монографии открывает для себя и для читателя интереснейшие страницы и положения нравственной философии XX века. Автор также предлагает фрагменты их интерпретации не для того, чтобы читатель попал в безбрежное пространство их релятивности и в нем потерялся, но для того, чтобы пробудить и проблематизировать этическое мышление современного человека.

Как создается повествование в философской дискуссии?

Поскольку монография написана в герменевтической манере, она неизбежно теряет признаки философской ясности и теоретической абстрактности, тяготея к беллетристике, вследствие чего возникает особый статус повествования и повествователя. Текст монографии создает впечатление некоей двойственности: в нем сохраняются определенные связи с философией кантианства, и в то же время он создается явно в духе постмодерна, но не как теория, а как повествование, сюжетную интригу которого составляет смена ракурсов философского осмысления человека. От кантовской аргюи созерцательной «трансцендентальной ноуменальной нравственной личности» с ее императивом моральной ответственности совершается постепенный переход к современной феноменологической, контекстуальной и либеральной личности, которая в конце концов воспринимается только как «сеть убеждений, желаний и эмоций, чьи особенности не имеют никакого субстрата» (Rorty, 1991, 199). Обретения и потери такой смены философского понимания человека и его этики составляют главнейшую интригу повествования, а сама повествователь, искусно оперируя философскими противоположностями и конфликтами, настойчиво ищет собственный вариант ответа.

Создаваемая повествованием интерпретация Канта выполнена уже постмодернистски, соединив в себе научное, рациональное вслушивание в чужое мнение и собственное отношение повествователя к Канту, глубина которого выбрана достаточно произвольно. Кантовское понимание морали развивается не с помощью объективизации или субъективизации, а герменевтически, что предполагает внимательное отношение к

многочисленным мнениям, создание из них по-своему отрежиссированного спектакля дискуссии.

На стилистическом уровне монографии в жанре «дружеской беседы» стирается различие между теорией и жизненной практикой, философией и беллетристикой. Однако уровень содержания отвечает требованию высокой профессиональной компетенции. Самым интересным для повествователя было убедиться и осмыслить, кто, как и насколько сумел услышать Канта и что сказал ему в ответ, какие волны симпатий и антипатий смывали пыль с окаменевшего второго тома кантовской Критики.

Таким образом, в монографии, срежиссированной в герменевтической методологии, вполне четко указаны не только объединяющие все беседы тема и герой, но также и позиции конфликтующих дискутантов (представленные в пяти разделах, посвященных метаэтике, представителям неоаристотелевского, феноменологического, постмодернистского и неокантианского направлений). Это позволило повествователю подвергнуть судьбу категорического императива неоднозначному обсуждению и выбору с точки зрения современной ситуации.

Проблема интерпретационного объекта нуждается в отдельном обсуждении.

Для чего повествователю потребовался Кант как фигура, централизующая и организующая весь материал монографии? Выбор Канта повествователем мотивирует формальным фактором: никому из представителей нравственной философии не удалось избежать более или менее прямой дискуссии с ним. Парадигма кантовской философии актуализирована как претекст априорной, рациональной и нормативной антропологической морали, вызвавший к жизни тексты, исследующие различные направления нравственной проблематики XX века. Следовательно, жизнеспособность Канта измеряется жизнеспособностью его рецепции (что сказал Кант и как ему ответили философы XX века). При этом очень важно, что повествователь в монографии изучает рецептивность не с позиции нейтральной, а со своей собственной позиции – заинтересованного повествователя. Постепенно в монографии нравственная философия Канта представляется в зависимости от степени восприятия ее философами XX века и от степени доверия к читателю, который непременно должен иметь предварительное, хотя бы самое элементарное, представление о Канте и его категорическом императиве. Поэтому, с одной стороны, объект исследования дается сразу, а с другой – поскольку в нынешнем мире ничто не дано ясно и бесспорно, объект этот в монографическом изложении остается как бы на горизонте в тумане, из

которого он постепенно проясняется и развивается благодаря различным интерпретационным профилям. Так складывается единый сюжет повествования, интегрирующий разнообразные философские позиции.

Нравственная философия Канта представлена в монографии не как объективная данность, а как данность интерпретационная, явленная в отдельных голосах ее критиков и интерпретаторов, которым автор монографии задает один и тот же провокационный вопрос, неужто в самом деле можно назвать Канта заговаривающимся старцем, которого надо стыдиться?

Мораль, основанную на рациональных и универсальных заповедях (совпадающих с христианскими) и долге делать добрые дела, Кант создал для того, чтобы рефлексирующий о свободе своей личности человек эпохи Просвещения успешно соединил ее с проектом самосовершенствования и культурного развития. Ум и философия необходимы человеку для того, чтобы преодолеть влечение ко всяким нерациональным страстям и эгоизму. Кант словно обожествил человека, рассматривая его как свободного, умного и способного к самосовершенствованию и преодолению недостатков, к уживанию с другими свободными индивидами. Поскольку Канту, человек сделан из весьма кривого дерева, постольку и обязан придерживаться категорического императива: «Я обязан вести себя так, чтобы мог так желать, чтобы моя максима стала единственным законом» (Bаганова, 2004, 219). Этим Кант еще больше утвердил трансцендентальное значение могучего человека и еще дальше отодвинул от него привычный наивный горизонт библейских святых. Однако и кантовский человек не лишен наивности, поскольку свою разумность отождествляет с нравственностью, а для оценки конкретных жизненных проявлений применяет универсальные правила. Кроме того, проверяющий максимы в одиночестве души (Bаганова, 2004, 303), чересчур строго противопоставивший долг счастью, чрезмерно доверяющий дисциплинирующей и контролирующей силе ума, кантовский человек интроспективен и монологичен. Кантовский человек – это выдуманная, идеальная, рациональная и абстрактная личность (миф, трансцендентный субъект), находящаяся вне пределов времени, пространства и причинности. Поэтому он не очень многое может сказать современному человеку, для которого мораль представляет собой уже не абстрактное, но контекстуальное понятие. Человеческая разумность просветительского происхождения в XX веке подвергалась безоговорочному сомнению всеми без исключения интуитивистами, психоаналитиками, экзистенциалистами и постмодернистами. Монологическое говорение утратило силу в перспективе современного диалогического ведения речи: «ноуменальные кантовские личности как бы и не сталкиваются друг с другом.

Сталкиваются только феноменальные» (Baranova, 2004, 274). В антикантианских интерпретациях обожествляемый Кантом человек предстал совершенно лишенным этого ореола и демифологизированным. После этого уже невозможно без сомнения думать о кантовских моральных максимах и нравственном совершенствовании человека.

Тем не менее, как показывает автор монографии, критика Канта, указавшая на ограниченность его концепции, сама приходит к неутешительным выводам – к нравственному скептицизму, констатирующему отсутствие объективных нравственных ценностей: «Maskie, здесь опираясь на Hobbs'a, утверждает, что добром является все то, что становится объектом аппетита и желания любого человека» (Baranova, 2004, 97).

Во второй части монографии, где альтернативные мнения интерпретаторов становятся все более заметными, для читателя становится очевидным выбор повествователем для своего исследования нравственной философии именно Канта (а не, скажем, Аристотеля, Ницше etc). По ходу изложения из формальной и символической фигуры, необходимой для связного повествования о дискуссиях, Кант становится фигурой, все более заостряющей нравственную проблематику и – одновременно – все более значительной.

Какова позиция и роль повествователя в дискурсе открытой дискуссии?

Возникает вопрос, зачем повествователь, обладающая самостоятельным и сознательным взглядом на Канта, затеяла всю эту герменевтическую игру с высказываниями философов, зачем понадобился столь затянутый спектакль их мнений и цитат? Рассуждая герменевтически, понимаешь, что иначе быть не может, что самостоятельный взгляд повествователя может быть высказан не ранее, чем будет проделана определенная работа (написанная ею книга), только после научной дискуссии. Иные интерпретаторы необходимы повествователю постольку, поскольку только благодаря именно их беседам с Кантом она обретает свою позицию. Именно поэтому стоит блуждать по различным интерпретациям и терпеливо складывать рассыпанную на фрагменты мозаику нравственной философии XX века с тем, чтобы в конце концов вернуться к себе, к своему отношению к нравственным проблемам, своему отношению к Канту. Следовательно, повествователь должен обладать хотя бы несколькими качествами: заинтересованностью в избранной теме, высокой профессиональной компетенцией и активной коммуникацией с коллегами, чтобы с помощью интерпретационных кругов можно было выбрать самые лучшие ответы на вопросы о морали.

С целью показать, что это очень нелегко сделать и потому – очень интересно, автор монографии начинает с факта личной биографии. Оказывается, в Варшавской академии наук в 1995 году она случайно стала свидетелем определяющего для нее события – дебатов между двумя знаменитостями XX века – Рорти и Хабермасом. В этих дебатах, помимо прочего, прояснились их различный взгляд на Канта. Это событие стало в монографии проблемной завязкой философского повествования, а все его участники, на основании отношения к главному герою, поделены на две явно конфликтные группы: антикантианцев (небрежных, программных феноменологов и постмодернистов) и неокантианцев. По количеству и силе антикантианцы в монографии значительно превышают неокантианцев, но не в том ли заключается замысел повествователя оставить рассказ о вторых на конец, чтобы показать их беспорное значение или хотя бы их способность сравняться с первыми?

В монографии повествователь стоит как бы перед неразрешимым выбором: невозможно ни вернуться к Канту, игнорируя голос антикантианской критики, ни примкнуть к ней, поскольку она ведет лишь в порочный мир обломков моральных ценностей. Иногда этот мир, как в случае Деррида или Рорти, может и не быть совсем уж скудным, но предлагающим проект постмодернистской тайны или эстетического самопостроения человека. Этот мир раскрыт повествователем благодаря особенно талантливому вслушиванию и интеллектуальной игре. Это свидетельствует об ее открытости и несомненной родственности современному либеральному мышлению, когда философия понимается как способ писания или повествования, способность создать себя с помощью доселе неслыханных слов, когда пишущий человек становится «сильным поэтом», а «жизнь становится поэмой» (Baranova, 2004, 265). И тем не менее, это – не то, что повествователь хотела бы выбрать.

Остается последний – неокантианский шаг на пути моральных исканий. Однако и здесь повествователь остается самостоятельным мыслителем, не принимающим неокантианство безоговорочно и не признающим однозначных ответов. Ю.Баранова, ранее проявившая умение оценить каждого участника дискуссии с критической дистанции, использует этот же прием и по отношению к неокантианцам, социологизировавшим Канта («В самых популярных социальных теориях XX в. постоянно упоминается имя Канта»). Философия этики, трансформируя отношение я – ты или другой в отношение я – другой или третий, прямо переходит в политическую философию, уничтожая водораздел, ранее существовавший между ними. При таком обсуждении тема приобретает новое направление и ставит новый вопрос о том, какое значение имеет само состояние общества и общественные институции для свободного морального долга человека:

«члены благоустроенного общества больше всего стремятся вести себя правильно, и исполнение этого стремления является частью добра в их понимании» (Rawls, 1999, 498). В этом случае открытая дискуссия представляется не только эффективным средством самопознания и самопроектирования современного общества, но и средством его гармонизации.

Каковы методологические границы интерпретационного дискурса? Всякую ли беседу можно считать интерпретирующей?

Поскольку существование современного человека невозможно представить вне контекста коммуникативных систем, постольку неизбежно становится обсуждение компетенции открытого дискурса. Фуко нигилистически относился к понятию «компетенция», полагая, что любую компетенцию дискурсов контролируют и имитируют властные силы. Несмотря на постмодернистский нигилизм, неокантианцы для обоснования компетенции дискурса по-новому возродили значение моральных максим Канта. Кантовский субъект при этом воплощается в системах коммуникативной деятельности и повседневной практики. Кант становится как бы гарантом успеха всех видов коммуникации в современном обществе, потому что, по мнению Поппера, для того чтобы нам удалось договориться, необходимо усвоить некоторые нормативные принципы: не лгать, уметь логически аргументировать свою позицию, быть эмфатичными и углубиться во мнение Другого, быть достаточно самокритичными и способными обуздать эгоизм. Если мы хотим успешно общаться и участвовать в беседе, свободной от отношения силы, важно помнить о двух вещах: не только о силе рационального мышления, способствующей усмирению эгоизма и опасных страстей, непримиримо делящих всех людей на друзей и врагов, но также помнить о кантовской необходимости моральной ответственности за гармоничное согласие в своем обществе. Для успешной беседы важно не только исчерпывающее знание о предмете, но и этический жест смирения перед Другим. Вот почему потребовался Кант с его императивом моральной ответственности и долга. Вместе с тем, любой окончательный выбор ценностей, по мнению постмодернистского повествователя в монографии, уже сам по себе является иррациональным моментом восприятия: «наши фундаментальные ценности, боги и демоны, которым мы поклоняемся, являются тем, к чему мы присоединяемся, но не тем, что мы рационально выбираем» (Varanova, 2004, 323). Просветительский нравственный императив, пропущенный сквозь сети антикантианской критики и очищенный от наивности, оказывается жизненно необходимым, чтобы в современном общении и в нас лично прибавлялось больше нравственной зрелости, общительности, согласия, больше толерантности и спокойствия.

Разговор не равен разговору! Об этом вполне ясно напоминает автор книги (Ваганова, 2004, 346). Мы должны суметь ограничивать распространение опасных пустых разговоров, за которыми скрываются лишь безответственные симуляции разговора и манипуляции сильного слабыми партнерами. Следовательно, успешность беседы с Кантом, как и успешность любой дискуссии, будет зависеть от того, насколько вступивший в разговор будет компетентным, критичным и заинтересованным, насколько сумеет услышать другого, и будет ли у него чувство моральной ответственности. Повествователю в монографии Кант помогает приглушить все усиливающийся шум постмодернистских бесед, ограничить плюрализм иррациональных интерпретаций и опасность безответственности. В последнем разделе монографии «Можно ли верить в ум человека? Апфель versus Поппер» серьезно рассмотрена такая проблема нравственной философии, как недостаток рациональности, и одновременно, как оказывается, очень точно раскрыты формализм и пустота нормативности в этике Хабермаса и Апфеля.

В наше время одна нормативная этика и основывающаяся на ней коммуникация индивидов вряд ли может считаться жизнеспособной. Несмотря на всеобщее желание быть правыми, любая концепция является ограниченной. С другой стороны, непродуктивными (пустой болтовней) являются разговоры, утратившие моральную ответственность, поскольку они не могут стать гарантиями согласия в обществе. Поэтому Ю.Барановой действенным представляется лишь изложенный Поппером вид коммуникации индивидов, основанный на критическом рационализме. Согласно Попперу, имеется в виду готовность каждого выслушать критические аргументы в свой адрес и учиться на этом трудном опыте: «Это готовность сказать, что я ошибаюсь, а ты можешь быть прав; и, прилагая усилия, мы можем приблизиться к истине» (Popper, 1998, 436). Он узаконивает эгалитарность, согласно которой все участники коммуникации трактуются как равные: «Он выбирает охраняемую разумом веру в единство человечества» (Ваганова, 2004, 324). Именно такой критический рационализм, по мнению автора монографии, успешнее всего наследует и обновляет кантовский нравственный императив и наилучшим образом обосновывает открытость наших бесед и возможность договориться. Именно с его помощью каждый может проверить свою нравственную зрелость, обеспечивающую успех всех наших дискуссий и общения. Так, благодаря неокантианцам обнаруживается очень важная точка соприкосновения между кантовским категорическим императивом и интерпретационным мышлением в культуре постмодернизма.

Следовательно, в гуманитарном научном дискурсе любая интерпретация будет методологически успешной при наличии обязательных формальных

признаков: не уходить от вопросов, поставленных в конкретной дисциплине и теме, представлять разнообразие позиций и конфликт дискутирующих, у нее должен быть компетентный, активный и заинтересованный повествователь, составляющий сюжетную интригу изложения и беллетризованную игру в выражении мыслей. И вместе с тем, как и показывает вывод беседы Юрате Барановой с Кантом, успех интерпретации неотделим от опыта критического рационализма.

ЛИТЕРАТУРА

- Baranova, J. 2004. *XX amžiaus moralės filosofija: pokalbis su Kantu*. – Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas.
- Popper, K. R. 1998. *Atvira visuomenė ir jos priešai*. – Vilnius: Pradai.
- Rorty, R. 1991. *Consequences of Pragmatism: Essays: 1972–1980*. – Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Rawls, J. A. 1999. *Theory of Justice*. Cambridge. – Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Some Methodological Questions Concerning the Interpretation of Interpretations

The paper, based on the study “20th Century Moral Philosophy: a Conversation with Kant” by Jūratė Baranova, deals with methodological problems of “conversation with Kant” or of the interpretation of interpretations. The main reason why scientific philosophical research was transformed into narrative of conversation or interpretation, was the authors anti-positive position and conception that philosophy is a conversation of humankind and should not be restricted to the intellectual pastime of professional academics. Moral philosophy is not able to suggest the final solution for salvation of humankind. So, the main task of the study was to create a narrative about the discussion between contemporary moral philosophy and Kant. In this case the narrative of interpretation of moral philosophy loses a theoretical abstract style and becomes more fiction. The hermeneutic narrative has its formal signs: common questions, one theme (or a hero), the conflict of interpreters, the competent and active narrator, imaginative style and critical rationalism linked with Kant’s philosophy. But the most interesting and important feature of the text of the study about moral philosophy, I should say, is its ambivalence, two opposing simultaneous voices: one rational voice comes from Kant and it tries to construct a clear moral philosophy structure and the other one comes from postmodernist thinking and it tries to show that all answers culminate in the mysterious silence.

Key words: *interpretation, discussion, narrative, categorical imperative, history of moral philosophy, postmodern ethics.*

Русский и западноевропейский роман на рубеже XVIII–XIX веков

Одним из важнейших аспектов, связанных с осмыслением и изучением компаративистики, является вопрос о взаимоотношениях русской и западноевропейской литератур, в частности русского и европейского романа конца XVIII – начала XIX веков.

О взаимодействии русской и западной литератур указанного периода написано огромное количество работ, в том числе В. М. Жирмунским, М. П. Алексеевым, В. Я. Проппом, Е. М. Мелетинским, В. И. Кулешовым и многими другими. Существует несколько изданий библиографического характера в этой области. При этом зафиксированы разные формы взаимоотношений – реальные связи и контакты между художниками, влияния, заимствования, типологические схождения. Первопроходцем в этой области был, конечно, А. Н. Веселовский, а вслед за ним – В. М. Жирмунский, который еще в 1920-е годы писал об особенностях лирических поэм Байрона и Пушкина, затем о значении Гете в русской литературе, позднее – о героическом эпосе восточных и славянских народов. В 1958 году он выступил на IV Международном съезде славистов в Москве, а затем в 1967 году на Конгрессе компаративистов в Белграде с идеей о существовании типологических схождений, которые могут возникать без участия влияний и заимствований, на почве общих исторических обстоятельств, точнее, сходных умонастроений в разные периоды и в разных национальных литературах.

Однако расширение и углубление принципов сравнительного изучения литератур позволяет еще раз обратиться к этой необъятной области исследований, акцентировав внимание на путях формирования романного типа произведений, подчеркнув, с одной стороны, значимость в этом процессе разного рода контактов между литературами, с другой – своеобразие русского пути становления классического типа романа.

Общеизвестно, что западноевропейский роман начал свою жизнь в XI–XII веках, породив, по словам известного исследователя французской литературы А. Д. Михайлова, «наиболее продуктивный тип рыцарского романа» в творчестве Кретьена де Труа (Михайлов, 1976, 49), затем прошел стадию так называемого авантюрно-плутовского романа, представленного огромным числом вариаций в разных литературах, завершившуюся *Жиль Блазом* А. Лесажа, по поводу которого И.Тэн сказал: «Лесаж написал двенадцать томов романов в подражание испанскому, и аббат Прево –

двадцать томов новелл; их ищет теперь иной только разве из любопытства, тогда как весь свет прочел *Жиль Блаза и Манон Леско*» (Тэн, 1996, 281). Этот процесс имел место и в русской литературе, где в 1814 году появился роман В. Т. Нарезного *Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова*, а в 20-е годы Иван Выжигин Ф. В. Булгарина и подобные ему.

В XVIII веке французская литература нашла и жизненный материал, и средства его воплощения, заложившие основу романной структуры, которая станет базой всего последующего романа, в том числе русского. Сущность этой структуры определяется наличием романной ситуации, своеобразие которой заключается в дифференцированном подходе к персонажам, одни из которых, (как правило, два-три) находятся на переднем плане, их судьбы во многом определяют движение сюжета, им отдается основное пространство и время, в силу чего они составляют так называемую романную микросреду, которая вписывается в среду, включающую всех остальных персонажей. Соотношение пространства и времени, отданное собственно романным героям и среде, обуславливает специфический романный хронотоп.

Смысловая и сюжетная выделенность двух-трех героев объясняется тем, что они обладают определенным духовным потенциалом, то есть содержательным внутренним миром, сущность которого и привлекает внимание писателей. Таких героев Веселовский еще в XIX веке назвал личностями, заметив, что «личность предполагает прежде всего самосознание, сознание своей особенности и противоположности к другим индивидуумам, своей отдельной роли в общей культурной среде» (Веселовский, 1939, 8). В качестве краткого комментария к его высказыванию добавим, что понятие личности получило серьезное обоснование в трудах психологов, социологов, этиков XX века, в числе которых – С. Рубинштейн, А. Леонтьев, И. Кон, А. Спиркин, Д. Узнадзе, А. Шерозия, А. Дробницкий и многие другие ученые, но мысль Веселовского по существу остается в силе. Понятие личности связывается с понятием «я» и наличием самосознания, а роман – с присутствием личности в качестве основного звена романной ситуации.

Необходимый для романа жизненный материал западные художники XVIII века увидели в характерах таких персонажей, как Юлия и Сен-Пре из романа Ж. Ж. Руссо *Новая Элоиза*, которым не нужно было бороться за обретение места под солнцем, крыши над головой и какого-то состояния, как героям авантюрно-плутовских романов, но они вынуждены были вступать в противоречия сначала с социальными нормами (ибо Сен-Пре – разночинец), а затем с нравственными представлениями дворянской среды, которая не поощряла эмоциональные порывы и стремления к

личному счастью людей, принадлежащих к разным сословиям. Поэтому Юлию, как было принято, выдают замуж за владельца поместья Вольмара, из чего проистекают ее переживания, которые более всего проявляются в борьбе психологических настроений и нравственных велений в душе героини. Все эти противоречия не перерастают в открытый конфликт, они таятся в глубине, окрашивая отношения героев и их состояние не только в сентиментальные тона и вызывая не только умиление верностью Юлии супружескому долгу, но и ощущение драматизма, которым будет пропитана вся романистика XIX–XX веков. В этом сказывается морализм писателя, объяснимый желанием поверить в совершенство человеческой природы и возможность человека управлять своим поведением.

Литература XVIII века не ограничена данным романом. В ее составе – *Памела, или Вознагражденная добродетель* и *Кларисса С. Ричардсона*, *Страдания молодого Вертера* И. В. Гете и другие. Но именно в романе Руссо сущностные, основополагающие качества данного жанра проявились наиболее ярко, а имя его автора и особенно героини стало символом литературы XIX века.

Новую Элоизу, как и романы Ричардсона, читала многочисленная русская публика начала XIX века, о чем напоминает А.С. Пушкин в *Евгении Онегине*, говоря о круге чтения своей героини Татьяны и одновременно слегка иронизируя над финалами таких романов, где *Всегда наказан был порок, // Добру достойный был венок*. Морализм, как уже сказано, заслонял и подавлял таившиеся там драматические коллизии, заключенные в человеческих отношениях то есть в нереализованных чувствах изображенных героев. Подобные ситуации намечались и в русской литературе, в частности, в *Бедной Лизе* и *Рыцаре нашего времени* Н. М. Карамзина и тоже были окрашены сентиментальностью и морализмом.

В романах начала XIX века морализм сменился таким настроением, о котором Пушкин писал: *А нынче все умы в тумане, // Мораль на нас наводит сон, // Порок любезен нам в романе...* Как известно, из потока таких романов русский поэт выделил Адольфа Б. Констана и поддержал идею П. А. Вяземского о переводе этого сочинения на русский язык, увидев в нем сложные жизненные отношения двух героев, Адольфа и Элеоноры, и обнаженный драматизм в их внутреннем состоянии. Драматизм проявляется в сложных, изменчивых, противоречивых и мучительных настроениях двух людей, занимающих разное положение в обществе и не имеющих возможности гармонизировать ни свои личные отношения, ни отношения с обществом, которое реально не присутствует на сцене, но диктует им свои правила поведения. Отсюда – метания героя, его нервозность, раздражение, неудовлетворенность, а также – сухость и

эгоизм по отношению к Элеоноре, которая и не выдерживает нравственно-психологических испытаний. Герой же после ее смерти ощущает еще большую неудовлетворенность и приходит к очень пессимистическим выводам о жизни.

Несмотря на критическое отношение к произведениям конца XVIII — начала XIX веков, Пушкин осознавал, что именно они составляют базу и основу современной романистики, в том числе русской. Поэтому его роман *Евгений Онегин*, при всей его полемичности, обнаруживающейся в авторских отступлениях, стал по существу продолжением наметившейся традиции и в то же время источником открытий, новаций и, тем самым, движения вперед.

Продолжение заключалось в том, что в нем выявилась обозначенная выше романная ситуация, в фокусе которой духовно значимые герои (Онегин, Татьяна и Ленский) с их непростыми и драматичными судьбами. Драматизм в первую очередь заключается в нравственной отчужденности героев от своей среды, достаточно хорошо осознаваемой ими самими, особенно Татьяной и Онегиным. Об этом мы узнаем из письма Татьяны к Онегину (*Никто меня не понимает, // И молча гибнуть я должна*), из ее реакции на атмосферу московских гостиных (*Татьяна вслушаться желает // В беседы, в общий разговор, // Но всех в гостиной занимает // Такой бессвязный пошлый вздор*), из ее же слов при последнем свидании с Онегиным, когда привлекательный для многих тип жизни в высшем свете она называет *ветошью маскарада*. Об отношении Онегина и к петербургскому, и к провинциальному миру говорит его поведение: Онегин не очень стремится вернуться в Петербург после похорон дяди, вместе с тем категорически не желает вступать в контакты с обитателями соседних поместий, в результате чего, по существу, и происходит ссора с Ленским на именинах Татьяны, когда Онегин, оказавшись в кругу гостей семьи Лариных, не смог сдержать своего раздражения и начал «злить» Ленского.

Еще более глубокий уровень драматизма обнаруживается в том, что во многом духовно близкие и родственные души, каковыми являются Онегин, Татьяна и Ленский, по существу не понимают друг друга. В первую очередь, это относится к Онегину, который не понимает весьма симпатичного ему Ленского, что и приводит к трагедии; он не в состоянии понять и Татьяну ни в момент первой их встречи, ни во время последней, между которыми прошло около четырех лет. И Татьяна, и автор не представляют, как умный и наблюдательный Онегин не может заметить ее страданий, одиночества, желания поделиться своими мыслями и хотя бы умственно вырваться за пределы своей среды. Причиной тому его равнодушие и безразличие к чужой жизни и чужой боли. «Онегину не хватает нравственного обаяния», — справедливо заметил Ю. М. Лотман. Из

наблюдений над его личными отношениями можно заключить, что такой человек, будучи мыслящим и образованным, не мог бы реально пополнить ряды декабристов, по поводу которых Лотман сказал: «Декабристы проявили значительную творческую энергию в создании *особого типа русского человека*, по своему поведению резко отличавшегося от того, что знала вся предшествующая русская история» (Лотман, 1994, 331). Ленский, конечно же, не знает русской жизни, не замечает ограниченности семьи Лариных и своей невесты и становится жертвой не только принципов поведения петербургских дуэлянтов, Онегина и Зарецкого, но и своего отвлеченного мышления и психологической неподготовленности к восприятию реальной жизни.

Новаторство Пушкина в данном романе заключается в том, что судьбы героев вписаны в породившую и окружающую их социальную среду. Поэтому Онегин предстает не только сам по себе, но и как житель Петербурга, откуда он приехал в имение дядюшки и куда он вернется после всех путешествий, а Ларины – это прочные обитатели провинции, правда, многими привычками и корнями связанные с Москвой, где у них есть родственники и где их радушно принимают, когда они приезжают через семнадцать лет, надеясь устроить судьбу Тани. Жизнь Ленского напоминает о том, что многие молодые люди дворянского сословия учились за границей, большей частью в Германии, где набирались учености, нередко весьма отвлеченной и потому не очень способствовавшей пониманию русской действительности, о чем свидетельствует и выбор невесты, о которой Онегин говорит: *Я выбрал бы другую // Когда б я был, как ты, поэт.*

Из этого вытекают по крайней мере две особенности данного романа. Первая — это объемность изображенного мира, что дало основание Белинскому назвать *Евгения Онегина* «энциклопедией русской жизни», а очень многим современным исследователям считать широту и масштабность основным жанровым признаком романа вообще. Есть немало романов и за пределами XVIII века, не отличающихся многоплановостью в изображении мира, к которым относятся романы И. С. Тургенева, хотя есть и такие, как *Война и мир* Л. Н. Толстого, где представлена весьма развернутая картина мира, где время повествования составляет пятнадцать лет, но очевидная всем объемность и широта и здесь определяются не просто интересом к историческим событиям разного масштаба (военные кампании в Европе, война 1812 года), а мотивируются и обуславливаются участием в них основных героев и их семей, которые составляют «часть» русского общества в период 1805–1820-го годов.

Второе, что было осознано Пушкиным и что во многом объясняет присущую роману масштабность, — это необходимость объяснения

внутреннего склада и поведения героев и окружающего их предметного мира конкретно-историческими обстоятельствами, что позже стали называть детерминизмом, а в последнее время воспринимать весьма иронически, противопоставляя идее детерминизма принципы чистого психологизма и архетипичности.

Воспроизведение самых разных характеров, а особенно таких, как Онегин и Татьяна, не может обойтись без внимательного изучения факторов, которые формируют тот или иной тип сознания. Для Татьяны такими факторами оказываются природа, культура, в том числе и книжная, и народная. Для Онегина, помимо художественной культуры, – идейно-нравственная атмосфера европейской жизни начала XIX века. Вместе с тем, и для того и другого – обстоятельства русской жизни, в том числе, быт, привычки, традиции, жизненный уклад, различающийся в столицах и провинции, но неизбежно окружающий героев любого типа и заставляющий их существовать внутри него.

Овладение указанными принципами понимания и изображения характеров означало появление реализма, который тогда не получил еще своего терминологического обозначения, но реализовался в ходе повествования, убеждая читателей в правдивости изображенного мира. Пушкин прекрасно осознавал значимость таких принципов, подчеркивая свое отношение к ним в авторских размышлениях и оценках предшествующего типа произведений, а также в описаниях природы и быта.

*На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры.
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе...*

Это только один пример живописания природы, внутренне полемичного по отношению к романтическому, в связи с чем сам Пушкин замечает: *Согретый вдохновенья богом, // Другой поэт роскошным слогом // Живописал нам первый снег // И все оттенки зимних нег.* Имелся в виду П. А. Вяземский.

Становление реализма осуществлялось прежде всего и более всего именно в романе. Это находит объяснение в том, что роман с его углубленным интересом к личности, умением показать ее изнутри и в контакте со средой способствовал выработке тех качеств в трактовке и изображении характеров, которые формировали именно реалистический метод. Не случайно, роман и реализм во многих даже очень солидных

исследованиях нашего времени воспринимаются и рассматриваются как синонимы или, по крайней мере, как близнецы-братья. «Несомненно внутренняя, структурная связь реализма XIX века и жанра романа, поэтому типология реализма неотделима в данном случае от типологии романа и может быть охарактеризована на основе рассмотрения этого жанра» (Бернштейн, 1972, 10), – читаем мы во введении к трехтомному труду «Развитие русского реализма». Между тем, это разного типа структуры, которые в своем развитии действительно дополняли и обогащали друг друга, но становление романа предшествовало реализму. Вероятно, роману XVIII века было бы «выгодно» опереться на реализм, но у него не было такой возможности, так как не был выработан и освоен принцип историзма, который способствовал пониманию индивида как конкретно-исторического субъекта, не отменяя представления о нем как психологическом типе со всеми его индивидуальными, в том числе архетипическими особенностями. В тот период именно роман готовил почву для реализма путем освоения романной ситуации и проникновения во внутренний мир личности, которая нашла изображение в произведениях Руссо, Гете, Констана и ряда других писателей.

Высказанные соображения и наблюдения позволяют сделать вывод, что соединение романного и реалистического начал произошло в русской литературе в творчестве Пушкина, в его романе *Евгений Онегин*. Что касается европейской литературы, в первую очередь французской, то особое место принадлежит в этом процессе Стендалю и его роману *Красное и черное*, появившемуся в 1829 году. На это произведение также обратил внимание наш поэт, советуя прочесть его своей приятельнице Е. М. Хитрово.

В *Красном и черном* мы находим всестороннюю картину французского общества последних лет Реставрации. Его представляют многочисленные персонажи, как бы взятые из провинциальных городов Франции и самого Парижа. Их количество и степень детализации в их обрисовке принципиально отличают данный роман от *Новой Элоизы* и *Адольфа*. Однако большинство персонажей поразительно ординарны и не требуют особых усилий для их понимания. Неординарность – редкий случай во французском обществе того времени. В роли неординарных и тем самым ведущих героев выступают здесь Жюльен Сорель, госпожа Реналь и Матильда де ла Моль. При этом главным, конечно, становится Жюльен. В выборе такого героя просматриваются традиции Руссо (Сорель, как и Сен-Пре, был разночинцем), но объяснение его характера оказывается более глубоким и полным за счет включения героя в более широкий мир и анализа его отношений со средой в Верьере, Безансоне и Париже. Что касается сущности характера, то он интересен во многих отношениях. Во-

первых, перед нами очень способный человек, который вынужден обладать определенной долей притворства и даже лицемерия, без чего не выжить в мире Вально и Реналей. Но главное заключается в том, что он обладает нравственными принципами, основанными на чувстве гордости и независимости, а, кроме того, достаточно отчетливой мировоззренческой позицией. Эта позиция питается знанием жизни и неприязнью к буржуазному и дворянскому кругу и обнажается в мыслях, которыми он делится с итальянским карбонарием графом Альтамирой и с самим собой, когда размышляет о тех же заговорщиках, о Наполеоне на разных этапах его жизни, а более всего об окружающем обществе. Как писал один из исследователей, «пресловутое лицемерие Жюльена – лишь навязанная внешними условиями поведения маска, так и не приросшая к его лицу» (Карельский, 1983). По мнению другого ученого, «вместо того, чтобы найти в сыне плотника преклонение перед высшей средой, в которую он попал, читатель видит в герое черты отточенной ненависти к этой среде, черты большого ума и озлобленной энергии» (Виноградов, 1938, 169). Им движет не мстительность, а честолюбие, и его нравственные представления обнаружатся в его речи на суде и предопределят его трагическую судьбу.

Таким образом, у Стендаля, как и у Пушкина складывается весьма зрелый тип романной структуры, сочетающий в себе возможность скрупулезно исследовать и воссоздать характеры духовно значимых личностей в тесном взаимодействии со средой, вследствие чего и возникает широкая и многогранная картина мира с сохранением акцента на романных героях. А всему этому способствуют два основных фактора – становление романной структуры как таковой и освоение реалистических принципов в понимании и изображении современной жизни.

Итак, начало XIX века явилось очень плодотворным периодом для развития русской литературы в целом и романа в частности, а контакты с западноевропейской литературой в значительной степени способствовали этому, что повлияло на дальнейшее развитие романистики в России и Западной Европе.

ЛИТЕРАТУРА

- Бернштейн, И. А. 1972. *Развитие реализма в русской литературе*. Т. 1. – Москва: Наука.
- Веселовский, А. Н. 1939. *Избранные статьи*. – Ленинград: ГИХЛ.
- Виноградов, А. К. 1938. *Стендаль и его время*. – Москва: ГИХЛ.
- Карельский, А. В. 1983. *От героя к человеку*. – Москва: Вопросы литературы. № 9.

Лотман, Ю. М. 1994. *Быт и традиции русского дворянства*. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.

Михайлов, А. Д. 1976. *Французский рыцарский роман*. – Москва: Наука.

Тэн, И. 1996. *Философия искусства*. – Москва.

Russian and West European Novel at the Turn of the 18th–19th Centuries

The paper deals with reflections of relations between Russian and West European novels in the second half of the 18th and the first third of the 19th centuries. The author of the article discusses a specific structure of the novel and its rising in creative works of Rousseau and Constant (“New Eloise”, “Adolf”) and later of Pushkin’s and Stendhal’s writings (“Eugene Onegin”, “Red and Black”).

The paper says that condition for development and rise of the novel as a genre was the realization of the novel situation, in centre of which there are 2–3 leading characters, whose inner world is emotional, intellectual and ethical principles, and who are in different extent related with society or environment. The environment in the novels of Rousseau and Constant generally leave behind the boundaries of the plot of the novel, but in the novels of Pushkin and Stendhal it determinates in a great degree the behaviour of characters. Thus, the novel discribes not only characters destiny but broad pictures of reality too. Conclusion: the beginning of the 19th century was a fruitful period in development of the novel. Contacts between European and Russian literature was very intensive.

Key words: *the definition of the novel, literary relations, personality, society.*

ЯЗЫКОЗНАНИЕ / LINGUISTICS

Н. Ю. Авина

Иноязычные слова в письменной русской речи в ситуации языкового контактирования (на материале Литвы)

Процессы, происходящие в русском языке в ситуации иноязычного окружения, в современных условиях характеризуются особой интенсивностью. В связи с этим изучение русского языка как родного, существующего в отрыве от основного этносоциума, в частности, в Литве, представляется в настоящий период актуальным. Специфика языка за пределами своей этнической территории во многом определена языковым контактированием, что отражается также в русском языке Литвы, активно взаимодействующем прежде всего с государственным языком – литовским, а в ряде районов – с польским, белорусским языками.

Вопросы, касающиеся специфики письменной речи в ситуации языкового контактирования, многочисленны и разнообразны: это проблемы культуры речи, связанные с интерференцией на различных языковых уровнях; проблемы графики и орфографии, транслитерации, выражения оценочности путем иноязычных заимствований или вкраплений и др. (см. об этом: Авина, 2006). Целью данной работы ставится рассмотрение одного из вопросов – включения иноязычных (литовских) инноваций в письменный текст. Для осмысления изучаемого явления используется метод качественно-количественного анализа и приемы функционального, коммуникативно-прагматического подхода к конкретным языковым фактам. Объектом изучения является письменная русская речь. В качестве материала исследования используются русскоязычные газеты в Литве за период 1991–2006 гг., включающие разнообразные по тематике статьи, посвященные общественно-политическим актуальностям (подобные статьи информативного плана написаны как в нейтральной тональности, так и с ярко выраженной критической оценочностью в виде фельетона, памфлета), а также разного рода реклама, поздравления и др. Не подлежит сомнению, что СМИ наиболее отчетливо показывают происходящие языковые изменения, играют важную роль в выработке и введении в широкий обиход новых номинативных единиц. Конкретные источники материала СМИ – газеты “Обзор” (в работе используется условное сокращение – Обз.), “Литовский курьер” (ЛК), “Республика” (Р.), а также не издающиеся на русском языке в последние годы газеты “Вечерние новости” (ВН), “Летувос ритас” (ЛР), “Пирмаденис” (П), “Эхо Литвы” (Эх.Л.).

Как известно, включение иноязычного слова в язык-реципиент – процесс сложный, связанный прежде всего с формальными и семантическими аспектами адаптации (см. Языковые ситуации, 1989 и др.). Выделяются следующие этапы освоения иноязычного слова (например, Крысин, 2004):

- употребление иноязычного слова в тексте в его исконной орфографической (в устной речи – фонетической) и грамматической форме, без транслитерации и транскрипции, в качестве своеобразного вкрапления;
- приспособление слова к системе заимствующего языка: транслитерация или транскрипция, отнесение к определенной части речи с соответствующим морфологическим и (иногда) словообразовательным оформлением; при этом, теряя внешние признаки иноязычности (и, с другой стороны, приобретая новые для себя свойства, “навязываемые” системой воспринимающего языка), слово начинает употребляться как более или менее органичный элемент русского текста; однако факты говорят о том, что написать иноязычное слово кириллицей и начать изменять его по образцу исконных слов – необходимое, но недостаточное условие вхождения иноязычного элемента в русский язык, освоения его говорящими;
- носители языка перестают ощущать непривычность иноязычного слова, оно начинает употребляться “на равных” с другими словарными единицами родного языка;
- утрата жанрово-стилистических, ситуативных и социальных ограничений в употреблении;
- регистрация иноязычного слова в толковом словаре является завершающим этапом его освоения; слово признается принадлежащим лексико-семантической системе данного языка.

Эти показатели - фонетическое и графическое освоение заимствования, включение его в систему грамматических форм, словообразовательная активность, стабилизация лексического значения, широкая и, главное, регулярная употребляемость в речи – в совокупности составляют условия полной адаптации иноязычного слова в языке-реципиенте.

Степень адаптированности иноязычного слова связана также с устной и письменной формой речи. Если в устных вкраплениях часто наблюдаются колебания в форме, которые могут быть связаны с региональными, стилевыми, диалектными и др. различиями в языке-источнике и языке-реципиенте (Беликов, Никольский, 1991), то инновации, проникшие письменным путем, обычно отличаются большей нормированностью, поскольку они попадают в более стандартизованную разновидность языка-реципиента. Факты письменных текстов, появляющиеся позднее, когда в устной речи данное явление распространено уже достаточно хорошо, обычно свидетельствуют об особой устойчивости отмеченных явлений.

Между тем, судя по нашим примерам, в передаче литовских реалий в русском языке прессы, который должен быть ориентирован на книжно-письменную норму, наблюдается неунифицированность. Материал текстов русскоязычных газет в Литве показывает разнообразие способов включения литовских слов.

1. Некоторые литуанизмы включаются в текст как обычные слова, изменяясь по русским грамматическим образцам, например: *Во многих городах **шаулисы** уже сотрудничают с полицией, патрулируют на улицах* (ЛР, №37, 1999) – *šaulys* “стрелок”; *Пока на призы либералов к объединению откликнулась только партия **таутининков*** (ЛК, №19, 2000). Адаптируясь, инновации становятся производящей базой для новых производных в русском языке: *Лишняя работающих пенсионеров части пенсии, правительство не смеет коснуться другого **содровского** резерва – почти 80 миллионов литов, которые выплачиваются за разного рода политические заслуги* (Обз., №51, 2000) – производное от лит. аббревиатуры *Sodra* “социальное страхование”.

2. В других случаях отмечается непоследовательность выбора то литовского слова, то русского аналога: *Группа инициативных жителей Лентвариса не пускала в здание сенюни вновь назначенного **сенюнаса*** (ЛР, 1997, №42); но ср.: *Сянюния готова оказать посильную помощь. **Староста** ...присмотрит за ходом строительных работ* (ВН, 19.08.1997); ***Староста** Партии труда* (ЛК, №22, 2005). Если в речевой практике более употребительным оказывается литовское слово *arylinkė* (например, *Живу в Шальчининкской **атилинке***), то в языке СМИ может использоваться русский историзм *уезд*: *Утенское **уездное** отделение департамента гражданской обороны предлагает сократить в **уезде** число убежищ* (ЛР, №3, 1999).

Такая же неупорядоченность наблюдается в выборе топонимов: *Если пересечь озеро, на острове которого стоит знаменитый Тракайский замок, вы попадете в **Затрочье** – в усадьбу **Ужутракис*** (ЛР, №31, 2000), причем **Затрочье** – от **Троки** (ср. также польск. название); *Новогодняя ночь в столичном **Заречье*** (ЛР, №1, 1999) – ср. более распространенное употребление **Ужупис**. Заметим, что названия обычно не переводятся: район “**Лаздинай**”, но не “Орешники”; кинотеатр “**Летува**”, но не “Литва”.

3. Литовские слова могут выделяться в тексте как “инородные”. Форма введения инноваций в письменный текст может быть различной:

а) с помощью перевода, при этом:

в скобки может заключаться то русское слово, то литовское: *После ухода немцев власть в свои руки взяла Литовская **тариба** (совет)* (Эх.Л., 28.1.1999); *23 ноября в 13 час. в 208-м кабинете бывшего Дворца*

культуры профсоюзов намечается развлекательное мероприятие (**сяжлича**) (ЛК, №47, 2002); *Куплю заключение (išvada) на воду (3,5 ga)* – данное рекламное объявление, повторяющееся в газете “Экспресс неделя”, вряд ли понятно без литовского слова; переводиться могут также названия – ЗАО “Кляво лапас” (“**Кленовый лист**”) – одно из самых первых частных предприятий (П, № 9, 1999); *Вчера, выступая в Президентуре на национальной конференции “Социализация инвалидов и общественно-гражданские ценности”, организованной совместно с обществом “Вильтис” (“Надежда”), президент признал, что общество стало более открыто и терпимо по отношению к особенным людям, однако желаемый результат еще не достигнут* (Р., № 235, 2006);

причем перевод может быть использован с целью выражения оценочности, например, **подписант** вместо интернационального слова **сигнатор** (лит. signataras – “лицо, сторона, подписавшая документ”): *Кто может сказать, почему **подписант (сигнатор)** посчитал себя вправе пустить от собственного имени на благотворительные цели деньги, принадлежащие Вильнюсу?* (ЛК, №52, 2000);

в разных газетах разноречивой в передаче литовских реалий; ср. два перевода названия: *Будет показан **спектакль огня и кукол “Аушрине”*** (ЛК, №51, 1998); *Разыгрывается рождественское музыкальное **кукольно-огненное представление** для детей “**Утренняя звезда**”* (Обз., №52, 1998);

в некоторых же газетах без перевода и транслитерации, на языке оригинала, передаются названия официальных инстанций: *Она пошла в **Vilniaus apskrities gyvybos rinktinė**, написала там заявление, как требовалось* (ЛК, №34, 1997) – пример Б. Синочкиной (2000); к тому же, существует “редакторское пристрастие”: так, при переводе лит. *apskritis* газета “Легувос ритас” последовательно использует архаичное *уезд*, а газета “Пирмаденис” – нейтральное *округ*;

б) с помощью толкования, комментирования в контексте в виде:

– вставной конструкции, приложения: *В Старом городе могут продаваться только изделия народного искусства и художественных промыслов – ленты, расписные яйца (так называемые **маргучяй**), керамика, “**содасы**” – птицы из соломки* (ЛР, №1, 1999); *Однако теперь уже нашим “**саугуметисам**” – сотрудникам органов Литовской Республики – понятно* (ЛР, №8, 2001);

– примечания редактора: *Наивысшие зарплаты в хозяйственном секторе страны получают государственные чиновники высшего ранга (**управленцы – вальдининкай** (лит. – прим. ред.)* (ЛР, №1, 1999); *Кинотеатр давно закрыт, там сейчас **лабдара** (благотворительность,*

благотворительная помощь – Прим. ред.), да и та больше похожа на тряпки, чем на **лабдару** (ЛР, №4, 2000);

в) ситуационно – с помощью кавычек, причем непоследовательность их использования проявляется в одной и той же газете: *А там “пилстукас” неизвестного происхождения и сомнительного качества* (ЛР, №32, 1999); *Партия, набравшая в свободных и демократических выборах наибольшее число голосов, не успела чокнуть **пилстукасом**, как была оттерта на задворки* (ЛР, №42, 2000) – поддельная водка, разбавленный технический спирт; от лит. *pilstyti* “наливать”;

г) графически – например, путем подчеркивания слова в тексте: *Ученики Альседжайской (Плунгеский район) средней школы на открытие учебного года явились в форме Союза **шаулисов*** (ЛР, №35, 2001).

Подобные употребления в письменном тексте с авторской (редакторской) позиции выделяются намеренно. Но и в ассоциативно-вербальной сети языковой личности такие иноязычные названия обычно находятся в особой, изолированной позиции. В этом – проявление лингвокультурной универсалии “свой – чужой”. Инновации, рассмотренные выше, обычно выполняют номинативную функцию, участвуют в объективном повествовании, передающем событийную информацию. Но такие инновации в языке газет, и прежде всего в политическом дискурсе, часто используются как коннотативные номинации, вносящие в контекст оценочность и эмоциональность, которая, как известно, считается наиболее значимой характеристикой текста, относящегося к сфере политики¹. При этом оценочность инноваций часто сопровождается экспликацией модуса “чуждости”, что создает негативную оценочность. Как правило, употребление данных выражений ограничено пределами конкретного контекста, например: *Другого **америконаса** в очередной раз прокатили на выборах* (ЛК, 2003) (*amerikonas* разг. “американец”). Достаточно часто значение национально-культурной принадлежности отдельных единиц выражается метатекстовыми средствами, и прежде всего кавычками: *Вдумайся, Читатель: в стране – ни одной девушки-ксендза, а юношам, напротив, не разрешают рожать! А ведь и те и другие – равнополые **“яуноляй”!** Как жить?!* (П, №38, 1999) – *jaunioliai* “молодые люди”.

В ряде случаев в текстах газет встречаются польские, белорусские инновации (распространенные прежде всего в устной речи, просторечии,

¹ Ср. аналогичные явления, рассмотренные на материале польского языка (Новоженова, Псыгга, 2005). Весьма эффективным средством достижения эмоционально-экспрессивной и стилистической выразительности польского политического дискурса являются русские слова и выражения, отражающие такую ментальную установку, как чуждость, и создающие преимущественно негативную оценочность.

а не в письменной речи): Дорогой **швагер Николай!** Поздравляем с днем рождения! (ЛК, №21, 2001) – бел. швагер, пол. szwagier “свояк”; На переднем стекле машины стоял крестик и висели 2 **ружаница** (четки) (ЛК, №20, 2006) – бел., польск.

В письменной русской речи в Литве отражаются специфические особенности процесса номинации, обусловленные языковым контактированием. Как справедливо замечает Б. Синочкина (2003), если раньше “языковые новшества” приходили из “центра”, то задачи номинации сводились к подбору литовских соответствий к русским неологизмам. Если же нечто новое появлялось в самой Литве, то региональные русские инновации получали быстрое распространение, тиражируясь в дублирующих по содержанию двуязычных текстах (надписи и под.). Транслитерируемые безэквивалентные литовские слова обретали обязательную для всех единую графико-произносительную и грамматическую форму. В последнее же время ситуация изменилась. Если в литовском языке номинация в официальной сфере осуществляется целенаправленно и отражается в рекомендациях по речевому употреблению (например, Kalbos patarimai, 2005 и др.), а за соблюдением норм государственного языка следит специально созданная Комиссия по литовскому языку при Сейме Республики, то в русском языке сегодня подбор соответствий к новым литовским наименованиям происходит по преимуществу стихийно, путем проб и ошибок.

Сложность процессов номинации отмечается также другими исследователями русского языка зарубежья. Например, разнообразны способы включения финских слов в русский письменный текст: как в виде перевода, так и с применением финского обозначения с параллельным переводом (до и после русского слова; с кавычками и без кавычек; с прописной буквы и со строчной; с транслитерацией; с грамматической формой склонения и без него (например, Протасова, 2004). Однако и в русском языке метрополии “адаптация слова к иной языковой системе – процесс постепенный и во многих случаях длительный” (Крысин, 2004, 52).

Таким образом, процесс включения иноязычных слов в письменную русскую речь происходит сложно. Наряду с фактами ассимиляции очевидны случаи непоследовательного выбора то литовского слова, то русского аналога, то намеренное выделение литовских инноваций в текстах русскоязычных газет. Иноязычные слова выполняют в тексте как номинативную, так и коннотативную функцию, являясь культурно-специфическим компонентом отражения языкового сознания. Включение литовских слов в письменный русский текст должно характеризоваться определенной целенаправленностью и унифицированностью, что требует соответствующих рекомендаций лингвистов.

ЛИТЕРАТУРА

- Авина, Н. Ю. 2006. *Родной язык в иноязычном окружении (на материале русского языка в Литве)*. – Москва: Эллис.
- Беликов, В. И., Никольский, Л. Б. 1991. *Культурологический и социолингвистический аспекты изучения лексических заимствований в восточных языках* // Лексические заимствования в языках зарубежного Востока. С. 5–17. – Москва.
- Крысин, Л. П. 2004. *Русское слово, свое и чужое. Исследования по современному русскому языку и социолингвистике*. // Языки славянской культуры. – Москва.
- Новоженова, З., Пстыга, А. 2005. *Лингвокультурная универсалия свои-чужие: русские языковые вкрапления в польском политическом дискурсе* // Национально-культурный компонент в тексте и языке. Материалы III Международной научной конференции. 7–9 апреля 2005 г. Минск. В трех частях. Часть первая. Минск. С. 66–68.
- Протасова, Е. Ю. 2004. *Феннороссы: жизнь и употребление языка*. – Санкт-Петербург: Златоуст.
- Синочкина, Б. 2000. *Проблемы номинации: новое и старое в русском языке Литвы* // Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Новая серия. III. Язык диаспоры: проблемы и перспективы., С. 126–134. – Тарту: Издательство Тартуского университета.
- Синочкина, Б. 2003. *Русский язык в Литве* // Диаспоры. №1. С. 6–26. – Москва.
- Языковые ситуации и взаимодействие языков. Киев, 1989.
- Kalbos patarimai*. 2005. Kn. 4: Leksika: 1. Skolinių vartojimas (svetimybės, tarptautiniai žodžiai) / [autorė ir sudarytoja Mikulėnienė D.]. – Vilnius.

Borrowings in the Written Russian Language as a Result of Language Contacts (Based on Lithuanian Data)

Peculiarity of the language existing outside the limits of its ethnic territory is determined by lingual contacts. This is also reflected in the Lithuanian Russian which is in the active interaction with the Lithuanian language. This article studies one of many aspects related to the study of the written language under the circumstances of alien lingual environment – peculiarities of inclusion of Lithuanian innovations into the Russian text. Russian newspapers of Lithuania covering the period from 1991 to 2006 are used as data for study.

The study shows, that some specific peculiarities of the process of nominations are reflected in the modern written Russian language. Inclusions of Lithuanian innovations occur in a complicated way. Along side with the processes of assimilations the facts of inconsistency in choosing of the Lithuanian word or the Russian analogue or intended emphasizing of the Lithuanian innovations in the text are obvious. Inclusion of innovations must be unified in a certain way; This requires recommendations of linguists.

Key words: *lingual contacts, innovation, adoption of the borrowed word, written language.*

Слог в паралингвистической и лингвистической фонетике в онтолингвистическом и типологическом аспектах

При овладении русскими детьми родным языком с рождения приблизительно до 12–13 лет наблюдаются различные процессы, из которых нас интересуют три. Первый связан с переходом от дословесного к словесному периоду, когда изменяется соотношение в использовании средств общения паралингвистической и лингвистической фонетики. Второй связан с переходом от одного типа языка, где основной единицей членения является слог, который как бы замещает собой морфему, к другому типу, где основной единицей членения становится фонема, а слог проявляет себя как автономная ритмическая единица. Наконец, третий тип изменений связан с переходом от использования одноуровневой фонологической системы к двухуровневой. Интересно определить роль слога во всех этих процессах.

Паралингвистическая фонетика отличается от лингвистической тем, что в первой звуки изначально обладают определенным значением эмоционального характера, а во второй – звуки могут обозначать различные лингвистические значения, т. е. звуки не обладают собственным значением и их содержание определяется через соотношение с другими звуками в фонетической системе языка с помощью различительных признаков.

Дело в том, что и паралингвистическое, и лингвистическое содержание тесно связаны между собой и имеют один источник в онтологическом плане. Это фактически два уровня обобщения информации одного порядка.

Уже в детской дословесной речи (в крике, гулении и лепете) формируются основные средства паралингвистических форм общения. Помимо крика, гуление – это новая форма общения ребенка с окружающей его средой, возникающая приблизительно на втором месяце. Следующая стадия развития общения ребенка – это лепет. При этой форме бессознательно артикулируются не только гласноподобные звуки, но и квазислоги, состоящие из сочетания квазисогласных с квазигласными. При этом квазислоги могут повторяться, и из них могут возникать квазислова и даже квазисинтагмы со своей ритмической структурой и интонационным рисунком. Лепет так же, как и гуление, является своеобразной эмоциональной формой общения, но более сложным образом организованной. Именно в период лепета вырабатываются паралингвистические средства общения. Имея в виду работу Винарской Е. Н. и Богомазова Г. М. *Возрастная фонетика* (2005), можно отметить,

что передние гласные типа *и*, *э* связываются ребенком с мажорными эмоциями, лабиализованные гласные типа *о*, *у* – с минорными. Широкий гласный типа *а* может связываться с эмоциями любой окраски, но придавать им особую значимость. Мягкие согласные усиливают мажорную окраску квазислогов, а губные согласные придают большую минорную окраску этим единицам. Восходящие ритмические структуры типа ямба и анапеста отражают мажорное содержание, а ритмические структуры, построенные по нисходящему принципу, типа хорей и дактиля, – минорные. Интонационные контуры с повышающей интонацией оцениваются как мажорные, а с понижающей – как минорные. Все перечисленные ритмические и интонационные структуры приспособлены для передачи эмоционального содержания средней или умеренной субъективной ценности. В ритмических и интонационных структурах так же, как и в слоговых, выделяются образования высокой субъективной ценности. Так, восходяще-нисходящие структуры призваны отражать явления высокой субъективной ценности, например, ритмические структуры типа амфибрахий и интонационные структуры с восходяще-нисходящим движением тона. Все это согласуется с учением о зонной организации эмоций человека. Об этом подробнее см. (Винарская, Богомазов, 2005).

Далее происходит преобразование паралингвистических средств выражения в лингвистические. Так, из нисходящих ритмических структур типа хорей, имеющих минорное содержание в системе паралингвистических значений, рождаются типичные существительные детской речи *мама*, *папа*, *тетя*, *дядя* и т.п., т.к. именно эта ритмическая форма позволяет наиболее эффективным образом противопоставить конкретное лексическое значение корня абстрактному грамматическому значению окончания. Статистическая тенденция использовать нисходящие ритмические структуры для оформления существительных сохраняется и во взрослой речи. Из восходящих ритмических моделей типа ямба, имеющих мажорное эмоциональное значение в системе паралингвистики, возникают первые глагольные словоформы, характерные для детской речи: *тупи*, *кака*, *бобо*, *иди*, *бай-бай* и т.п., т.к. именно подобная ритмическая форма позволяет представить как единое целое довольно абстрактное лексическое значение глагольного корня и столь же абстрактные по своему содержанию глагольные компоненты с грамматическим значением. Статистическая тенденция использовать восходящие ритмические модели для морфологической организации русского глагола сохраняется и в речи взрослых.

При этом по-прежнему в речевых текстах, особенно образного содержания, в частности, в поэтических текстах, активно используется

эмоциональное паралингвистическое значение восходящих и нисходящих ритмических структур. Таким образом, между каждой сегментной и суперсегментной единицей лингвистического уровня устанавливается определенная связь с единицами паралингвистического уровня, которые послужили базой и источником возникновения соответствующих лингвистических единиц. Паралингвистические средства эмоционального общения, приобретенные ребенком в дословесный период, не отменяются и не забываются, а как бы встраиваются в фонетическую систему русского языка. Правда, старые средства эмоционального общения обобщаются и переоцениваются с новых функциональных позиций, с точки зрения новых функциональных возможностей.

Итак, фонетическую систему русского языка в образной форме можно представить в виде дерева, корни которого представляют собой паралингвистическую фонетическую систему, а ствол и крона – фонетическую систему лингвистического порядка. А так как корни нельзя отделить от ствола и кроны дерева, не разрушая самого дерева, то и фонетика русского языка представляет собой двухуровневую систему, в основании которой лежит паралингвистическая система, на базе которой возникает и функционирует лингвистическая фонетическая система.

Таким образом, при переходе от лепетной речи к словесной происходит переоценка слога как единицы на новой функциональной основе. Лепетный слог (квазислог) не членится на составляющие его компоненты, т.е. на периферию и ядро (согласный и гласный), и он в целом выражает эмоциональные и модальные значения. При этом именно гласноподобный элемент восходящей или нисходящей звучности выражает эти значения. При переходе к словесному периоду освоения языка происходит функциональная переоценка слога. Он становится более структурированным, т.к. в нем выделяется периферия и ядро, т.е. он распадается на согласный и гласный. Кроме того, помимо паралингвистических значений, за выражение которых по-прежнему прежде всего отвечают гласные, согласный и гласный могут выполнять в слове особую лингвистическую функцию, например, в слове *nana* в безударном слове *na* гласный *a* обозначает окончание с его грамматическим значением, согласный *n* относится к корню с его лексическим значением. В результате такой возможности групповое противопоставление по фонетическим признакам согласных гласным поддерживается и различием в их лингвистических функциях, согласные в целом в русском языке отвечают за выражение лексических значений, уникальных по своей природе, а гласные – за выражение грамматических значений с их повторяющимся и серийным характером.

Благодаря этому происходит переоценка значимости элементов слога. С паралингвистической точки зрения ведущим в слоге является гласный, т.к. именно он отвечает за выражение эмоциональных и модальных значений паралингвистического типа. Не случайно через этот элемент слога проявляет себя интонация с ее огромными возможностями в передаче различных эмоциональных значений. Согласный лишь усиливает или ослабляет определенное паралингвистическое значение.

С лингвистической точки зрения ведущим элементом в русском слоге является согласный, который во многом и определяет аллофонную форму гласного в слоге (влияние твердости/мягкости согласного на дифтонгоидность гласного в слоге). Не случайно в потоке русской речи обычно слог начинается с согласного, а завершается гласным. Русский язык относится к консонантным языкам, где согласные преобладают над гласными. Наконец, некоторые типы слогов, где согласные преобладают над гласными, тяготеют к выражению лексических значений. Так, закрытые слоги типа *пап, мам, нянь* закрепляются за корнями существительных как основной частью слова с лексическим значением, а открытые слоги в этом отношении более универсальны и не связаны с определенным морфологическим значением.

Итак, при переходе от дословесного периода, где царят законы паралингвистической фонетики, к словесному, где формируются закономерности лингвистической фонетики, роль слога и составляющих его компонентов меняются. Однако в слоге словесного периода наряду с новыми функциональными возможностями сохраняются старые особенности паралингвистической фонетики. В частности, слоговые структуры способны выражать мажорные и минорные значения различной степени субъективной значимости. Так, открытые слоги (типа CV) тяготеют к выражению мажорных, а закрытые (типа VC) – минорных значений средней субъективной ценности. Закрытые слоги типа CVC способны выражать мажорные и минорные значения, но высокой субъективной ценности. При этом C обозначает любой согласный, а V – любой гласный. Следовательно, слог в словесный период может совмещать в себе как паралингвистические, так и лингвистические особенности, что подтверждает двухуровневость русской фонетической системы, т.е. ее паралингвистически-лингвистический характер. Однако следует подчеркнуть, что паралингвистические свойства слога проявляются прежде всего в образной речи.

Далее переходим к рассмотрению второго процесса, связанного с переходом от одного типа языка в языковом сознании ребенка к другому, который важно оценить с типологической точки зрения, где учитывается соотношение слога и морфемы. В лингвистической типологии языков

утвердилось противопоставление так называемых «слоговых» языков, в звуковой системе которых основной единицей является слог, «несловным» языкам звукофонемного строя. На начальном этапе словесного периода освоения русским ребенком родного языка основной единицей является слог, являющийся экспонентом определенного лингвистического значения, а при овладении фонологической системой русского языка такой единицей становится фонема, т.е. ребенок переходит от «слогового» типа языка к звукофонемному. При этом слог становится автономной единицей, составляющей основу ритмической организации фонетического слова и других элементов речи. Но это лингвистический взгляд на данный процесс. С паралингвистической точки зрения этот процесс протекает несколько сложнее. В частности, с позиций паралингвистической фонетики и в дословесный и в словесный период слог является экспонентом паралингвистического значения мажорного или минорного характера. В словесный период эта тенденция усиливается в формах образной речи. Уже этот фактор на первоначальном этапе освоения словесной речи помогает слогу искать связь с минимальной лингвистически значимой единицей, которой становится морфема. Как показывают исследования детской речи, именно связь слога с морфемой, экспонентом которой он становится, помогает ему из квазислога превратиться в настоящий слог, состоящий из согласных и гласных фонем, в речи ребенка. Так, на определенном этапе освоения языка русский ребенок при интуитивном слогоделении, когда он сознательно делит слово на слоги, стремится совместить деление слова на слоги с его морфемным членением там, где деление на слоги позволяет ему это сделать.

Об этом свидетельствует исследование интуитивного слогоделения у детей различного возраста. В число испытуемых вошли дети от 2 до 10 лет, т.е. в том числе младшие школьники до 3-го класса. Материал и методика проведения эксперимента нашли отражение в соответствующей работе (Винарская, Лепская, Богомазов, 1977). Авторы стремились найти общие закономерности построения слоговых моделей, которые используют дети различного возраста при слогоделении. Выводы авторов свелись к следующему: «Раньше всего из звукового облика целостного слова детьми вычленяются слоговые сегменты, суммарные акустические характеристики которых имеют тенденцию к восходящей звучности. Такие слоговые модели нечленимы функционально (слогоделение преимущественно по принципу открытых слогов).

Затем слоговые модели, коррелирующие прежде всего с начальными морфемами слова, структурируются как фонемные последовательности (слогоделение преимущественно по принципу закрытых слогов).

В дальнейшем морфологическая структура языка отражается в фонемных последовательностях все более полно (преимущественно морфологический принцип слогоделения)” (Там же, 20).

Из приведенных слов подчеркнем главное для нас. Во-первых, от слога, функционально нечленимого на отдельные фонемы, ребенок переходит к модели, при которой слог распадается на отдельные согласные и гласные фонемы. Во-вторых, старшая группа детей, к которой относятся школьники 3-го класса, при слогоделении преимущественно ориентирована на морфологический принцип слогоделения. Так, если на раннем этапе преобладало деление типа *по-до-кон-ник*, то потом *под-о-кон-ник*; *зас-нуть* потом *за-снуть*; *пок-ра-сить* потом *по-кра-сить*; *бе-зу-пре-чный* потом *без-у-пре-чный*, т.е. слогоделение более точно согласуется с делением слов на морфемы. В то же время в типологии языков соотношению слога и морфемы придается большое значение. Так, частота морфов, экспонированных слогом и совпадающая с ним в своих границах, во флективных языках типа русского не превышает 25%. В агглютинативном уйгурском выше и составляет в текстах 43%. В изолирующих йоруба и вьетнамском большинство морфов совпадает в своих границах со слогом. Но если во вьетнамском тексте такие морфы господствуют абсолютно: одним слогом экспонируется 93,5% – 96,5 морфов, то в йоруба доля морфов-однослогов существенно меньше – 74,4% (Зубкова, 2006).

Вероятно, в период, когда русский ребенок при слогоделении преимущественно ориентирован на морфологический принцип слогоделения, он использует в своей речевой практике изолирующий тип языка. В процессе овладения нормами русского языка он переходит от изолирующего типа к флективному, когда морфема чаще не совпадает с границами слога, чем совпадает. К такой же периодизации в использовании типов правил приходит и В. Б. Касевич, анализируя этапы овладения глагольными формами русским ребенком в процессе развития его речи. Здесь тоже фиксируется переход от использования правил изолирующего типа языка к правилам флективного языка (Касевич, 1998). О существенных изменениях в языковом сознании учащихся при переходе ими из 3-го в 5-й (4-й класс в этой школе по программе отсутствует) и из 5-го в 6-й класс свидетельствуют экспериментальные данные, в которых изучается связь слогоделения и морфослогоделения, т.е. слогоделения, ориентированного на морфемное деление слова, с грамотностью. Величины коэффициентов корреляции, характеризующие уровень связи двух типов слогоделения с грамотностью учащихся, определяемую количеством ошибочных написаний в проверочных работах, показывает, что уровень связи обычного слогоделения с грамотностью учащихся от класса к классу возрастает и в 6-м классе достигает величины 0,65, а

уровень связи грамотности с морфослогоделением с переходом из класса в класс снижается и в 6-м классе равняется – 0,01. Это свидетельствует о том, что, с одной стороны, слог становится автономной чисто ритмической единицей, не обремененной ассоциациями с лексическими и грамматическими значениями, а с другой – слог все чаще не совпадает с границами морфемы, чем совпадает (Богомазов, 2005).

Однако такой лингвистический взгляд на соотношение слога и морфемы в русском языке не может объяснить всех особенностей такого рода соотношения. Так, статистические подсчеты указывают, что в русском языке частота слогов, экспонирующих морф, колеблется в зависимости от характера текста в пределах от 10,5% в научном тексте до 24,4% в разговорной речи и 22,2 – 28,3% в художественном тексте. (Зубкова, 2006, 166). Вероятно, здесь необходимо вспомнить о различном фонетическом оформлении текстов информационного и образного характера. В этом случае научные тексты мы отнесем к информационным, а разговорные и художественные – к образным. В образных текстах звуки (фонемы), слоги, состоящие из фонем, ритмические структуры слов обладают не только лингвистическим значением, связанным в основном с передачей интеллектуального содержания, но и паралингвистическим значением, передающим эмоции и волеизъявления. В информационных текстах соответствующие лингвистические единицы не стремятся передавать паралингвистические значения, т.к. они снижают их информационную достоверность и повышают их субъективную окрашенность (Винарская, 1989; Богомазов, 2001; Винарская, Богомазов, 2005).

Следовательно, когда слог в образном тексте является экспонентом морфемы, то помимо лингвистического значения он обладает паралингвистическим значением, т.е. значение слога носит синкретический характер. Такой синкретизм значения слога возникает в недрах детской речи в определенный период ее развития. А так как базовым в этом случае является паралингвистическое значение, которое неразрывно связано со слогом, то можно предположить, что паралингвистические значения образного текста способствуют совпадению слога с морфемой. Это явление – своеобразный атавизм периода детской речи. Именно такими атавистическими явлениями можно объяснить расхождения в текстовых различиях в совпадении слога и морфемы.

Наконец, перейдем к рассмотрению третьего процесса, связанного с переходом от использования одноуровневой фонологической системы к двухуровневой. Основные положения возрастной фонологии помогают понять, что фонологическая система носителя русского языка, формирование которой у ребенка завершается в основном к 11–12 годам, имеет двухуровневую структуру: нижний уровень обеспечивает процессы

восприятия речи и состоит из фонем 1-ой степени абстракции, а верхний – ориентирован на процессы порождения речи и фиксации ее на письме и состоит из фонем 2-ой степени абстракции. Эта система организована иерархически: без нижнего уровня не может возникнуть верхнего. Подсистема согласных быстрее приобретает двухуровневый характер, чем подсистема гласных, т.к. согласные отвечают за выражение более важных уникальных лексических значений по сравнению с повторяющимися грамматическими значениями, за выражение которых в потоке речи в основном отвечают гласные.

Формирование двухуровневой фонологической системы вносит свои коррективы в процесс, который связан с переходом от одного типа языка к другому, где меняется соотношение между слогом и морфемой, между слогом и фонологической системой, и в результате основной единицей членения становится фонема, а слог проявляет себя как автономная ритмическая единица. Дело в том, что фонемы нижнего и верхнего уровня по-разному строят свои отношения с морфемой. Фонемы нижнего уровня лишь потенциально связаны с морфемой и в этом они сходны с фонемами щербовской фонологии. Фонемы верхнего уровня являются непосредственным элементом конкретной морфемы, и вне ее свойства фонемы определить невозможно. По словам И. А. Бодуэна де Куртенэ, фонема – это подвижный компонент морфемы и признак известной морфологической категории (Бодуэн де Куртенэ, 1963, 122). В этом плане фонемы верхнего уровня сходны с фонемами Московской фонологической школы.

Далее соотнесем различные модели слогаделения, которыми последовательно овладевает ребенок в процессе усвоения норм русского языка, с процессом формирования у ребенка двухуровневой фонологической системы. При овладении ребенком моделью открытого слога можно выделить два периода. В первый период, когда слово распадается на слоговые сегменты, нечленимые на согласный и гласный, а слоговой сегмент представляет собой единый звукокомплекс определенной звучности, в этом случае в слоговом сегменте открытого типа начинают формироваться фонемы нижнего уровня, т.е. фонемы, сходные с фонемами щербовской фонологии. Во второй период открытый слог распадается на согласную и гласную фонему нижнего уровня. В этот период слог лишь sporadически совпадает с морфемой и эти совпадения носят случайный характер.

Когда ребенок с помощью осмысления морфологической структуры слова (особенно в начальной – предупредительной – его части) овладевает моделью закрытого слога, тогда расширяются возможности совпадения слога с морфемой, например, корневой морфемой существительных,

тяготеющей к структуре закрытого слога типа CVC. При этом совпадения такого рода носят уже не случайный, а закономерный характер. Однако слоги по-прежнему состоят из согласных и гласных фонем нижнего уровня.

Наконец, ребенок овладевает преимущественно морфологическим принципом слогаделения, т.е. тенденцией к морфослогаделению. В этот период возникает возможность у ребенка овладения системой фонем верхнего уровня, т.е. фонем, проявляющих свои свойства в конкретных морфемах. Таким образом, начинается постепенный переход от использования одноуровневой фонологической системы к двухуровневой в речевой практике ребенка. При этом этот переход связан с морфологической структурой слова. Экспериментальный материал выявляет следующую закономерность: 1) чем лексичнее морфема, тем больше ее вклад в формирование фонем верхнего уровня; 2) в предударной части слова этот вклад больше, чем в заударной (Богомазов, 2005, 153). Возможно, что этот процесс характерен и для других языков иных типов (Зубкова, 2006, 166–167).

Максимальное владение морфологическим принципом слогаделения формируется у ребенка к 3-му классу, т.е. приблизительно к 9–10 годам. К этому периоду относится максимальная связь морфослогаделения учащихся 3-го класса с уровнем их грамотности (коэффициент корреляции достигает значимой величины и равен 0,52) (Богомазов, 2005, 126). Вероятно, к этому периоду следует отнести окончательное формирование в языковом сознании учащихся изолирующего типа языка, когда слог в максимальном количестве случаев совпадает с морфемой и это совпадение превышает типологические нормы взрослого носителя русского языка. В то же время с этого момента начинается переход от изолирующего типа языка, где ведущей единицей является слог, к звукофонемному строю, где основной единицей являются как фонемы верхнего, так и нижнего уровня. Об этом свидетельствуют экспериментальные данные по слогаделению учащихся в 3-м классе. Так, в этот период многие из детей перестают обращать внимание на реальное звучание предложенных для слогаделения слов и целиком полагаются на свои знания о фонемном составе соответствующих морфем. При этом дети явно ориентированы на использование фонем верхнего уровня, т.е. фонем Московской фонологической школы. Например, *французский* <фран-цуз-ски>; *свистнуть* <св'ист-нут'>; *разведчик* <раз-вед-чик>; *мыться* <мит'-с'а> и др. (Винарская, Лепская, Богомазов, 1977, 10).

Это объясняется тем, что морфологическая модель слогаделения не может стать абсолютно ведущей. Этому препятствуют типологические особенности русского языка, который относится к флективному типу. В этом случае слог чаще не совпадает с морфемой, чем совпадает. Кроме

того, фонологический состав слога не постоянен в результате действия явления рессилабации, которое имеет место во флективных языках типа русского (*nan* – слог имеет один состав фонем, но *nana* – первый слог имеет другой состав фонем) (Касевич, 1977). В последующих классах слог теряет свои свойства языка изолирующего типа и проявляет себя как автономная ритмическая единица, а ассоциативные связи с лексическими и грамматическими значениями переходят в ведение фонем. В системе фонем нижнего уровня эти связи носят потенциальный, а в системе фонем верхнего уровня – непосредственный характер. Об этом косвенно свидетельствует падение связи морфослогоделения с уровнем грамотности учащихся в 6-м классе по сравнению с 3-м (об этом сказано ранее).

Таким образом, все три процесса взаимосвязаны друг с другом. Каждый из них вносит свой вклад в объяснение особенностей связи слога с паралингвистическими и лингвистическими значениями, в частности в соотношение слога и морфемы. При этом, с одной стороны, сопоставление этих процессов помогает уточнить некоторые типологические особенности в соотношении слога и морфемы в различных типах текстов, относящихся к разным стилям русской речи, а с другой – глубже понять переход от изолирующего типа языка к звукофонемному с фонологической точки зрения и уточнить временные рамки данного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

- Богомазов, Г. М. 2001. *Современный русский литературный язык. Фонетика*. – Москва.
- Богомазов, Г. М. 2005. *Возрастная фонология (двухуровневая фонологическая система и ее роль в формировании чутья языка и грамотности учащихся 1–6 классов*. – Москва–Ярославль.
- Бодуэн де Куртенэ, И. А. 1963. *Избранные труды по общему языкознанию*. В 2-х т. Москва.
- Винарская, Е. Н., Лепская, Н. И., Богомазов, Г. М. 1977. *Правила слогоделения и слоговые модели (на материале детской речи)* // Проблемы теоретической и экспериментальной лингвистики. – Москва.
- Винарская, Е. Н. 1989. *Выразительные средства текста (на материале русской поэзии)*. – Москва.
- Винарская, Е. Н., Богомазов, Г. М. 2005. *Возрастная фонетика*. – Москва.
- Зубкова, Л. Г. 2006. *Соотношение морфемы и слога в свете лексичности/грамматичности языка и его значащих единиц* // Русистика и компаративистика. Сборник научных статей. Выпуск 1. – Москва.
- Касевич, В. Б. 1977. *Элементы общей лингвистики*. – Москва.
- Касевич, В. Б. 1998. *Онтолингвистика, типология и языковые правила* // Язык и речевая деятельность. Том I. – Москва.

Ontolinguistic and Typological Aspects of the Syllable Role in Paralinguistic and Linguistic Phonetics

The analysis of three processes taking place in child speech during the period of mastering the Russian language is presented in the article. The first process is connected with transition from “pre-word” forms of speaking, in which the structures of paralinguistic phonetics are used, to word based speaking, when both paralinguistic and linguistic phonetic means are used. The second process takes place in the frame of the word based speaking period. It is connected with transition from insulating type of language, where a syllable is the basic unit, to an audiophoneme structure, where a phoneme is the main unit and a syllable becomes an autonomous rhythmic unit. The third process is connected with the child’s transition from single level phonological system in his (her) speaking activity to two levels phonological system.

On the one hand, it helps to understand and more accurately define some typological features of interaction between syllables and morphemes in different types of texts related to different styles of the Russian language. On the other hand, it contributes to better understanding of transition from insulating type of child speech to audiophoneme type from phonological point of view. It also helps to define more precisely the period of time when these processes take place.

The analysis is based on investigation of child speech development from the birth to the age of 12–13.

Key words: *child speech, paralinguistic phonetics, word based speaking, audiophoneme structure, mastering a language.*

Предшественники Л. В. Щербы в фоностилистике. (Стили произношения – маргинальная область?)

Основная часть

Таковой эту тему у нас в лингвистике считали те, кто пытался исследовать противопоставление строгого и разговорного стилей произношения пофонемным методом (открытым в 30-е гг. XX в. МФШ) или простым сопоставлением звуков в словоформах. Безупречный в области звуко-морфных отношений в нейтральном или высоком стиле (звук-морф-морфема), это метод не срабатывает в сниженном по окраске типе произношения (к примеру, нейтрализация фонем, нулизация звуков не имеет здесь системного характера). Отсюда и фактический отказ от проблемы стилей произношения у представителей московской и петербургской школ в качестве ведущего аспекта при описании произносительной стороны речи с 70-х гг. XX в. А между тем в последних щербовских работах – в фонетико-орфоэпической части академической “Грамматики русского языка”, опубликованной посмертно в 1952 г. (см. Академическая грамматика, 1952), и в “Теории русского письма” 1942-43 гг. (см. Щерба, 1983) никакого исследовательского тупика нет; более того, его не было у предшественников Л. В. Щербы в 80-е и более поздние годы XIX в. и начала XX в. во Франции и Великобритании, а также в пионерской для России статье Л. В. Щербы “О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов” 1915 г. (см. Щерба, 1915). Это подтвердит приводимый ниже детальный обзор. И во-вторых, закономерности соотношения разговорного и не-разговорного на любых уровнях речи раскроются у исследователя с помощью психолингвистических методов, в терминах порождения речи (как это делал, напр., Н. И. Жинкин). См. пролегомены к произносительной части проблемы в (Ганиев, 1990), §§ 43, 52, 53.

С понятием о стилях произношения Л. В. Щерба познакомился в европейской командировке 1906–08 гг. по работам фонетистов из Франции и Великобритании Поля Пасси, Генри Суита, Дэниэла Джоунза. В этом событии сказалась мудрость Бодуэна-учителя: в трудах самого И. А. Бодуэна де Куртенэ нет классификации стилей произношения. Л. В. Щерба, без оглядки на это, прямо ссылается на французские и британские источники. Концепция у нас, в России, была принята, поскольку относилась к приоритетной линии бодуэновской школы – к изучению живой речи.

Восприняв идею о стилевых разновидностях в литературном произношении, Л.В. Щерба выдвинул свою оригинальную концепцию, во многом не соглашаясь со своими учителями и ни разу не повторив их. Определение стилей произношения, в рамках изучения французского языка как иностранного, было сформулировано впервые Полем Пасси в 1880-е гг. Ко времени публикации статьи Л.В. Щербы “О разных стилях произношения...” (Щерба, 1915) оно получило уже значительное развитие. “Вопрос о разных стилях произношения не является новым в фонетике”, – констатирует в 1915 г. Л.В. Щерба, отсылая своих читателей к работам предшественников (Щерба, 1957, 21). Так, в одной из ранних работ Полем Пасси сказано: “Мы знаем, что один и тот же человек говорит не всегда в одинаковой манере; наше произношение сильно варьируется в зависимости от того, болтаем ли мы запросто с друзьями, или громко читаем лекцию и т.д. Начальному изучению и преподаванию иностранного языка больше всего соответствует средний стиль, который мы можем назвать медленным разговорным произношением (*prononciation familière ralentie*). Несомненно, такой подход более правилен и делает обучение проще. Кроме того, это единственный стиль, которым можно пользоваться в любых обстоятельствах без опасности шокировать слушателя, так как он не кажется ни аффектированным в быстром разговоре, ни неподобающим в выступлении, выдержанном в высоком стиле. Его мы берем за основу в нашем учебнике” (Passy, 1913, 9).

Эту точку зрения Щерба оценил так: “П. Пасси пытается определить то, что он считает за норму, как *prononciation familière ralentie*. Теоретические основания его при этом неясны; может быть они неясны и ему самому... Поэтому и значение термина, составленного из безусловно относительных выражений, остается не совсем ясным” (Щерба, 1957, 22). Вместе с тем Л.В. Щерба высоко ценил “*Les sons du français*” Поля Пасси, откуда приведена до этого цитата, называл ее “классической книжечкой” (см. Щерба, 1957, 21), ср. отзыв Щербы о ней: “Краткий и, вместе, точный, общедоступный очерк французского произношения, сделанный одним из основоположников практической фонетики...” (Щерба, 1963, 290). Л.В. Щерба относился с большим уважением к П. Пасси, у которого учился в Париже и с которым сотрудничал в 1900-е гг. (см. об этом, напр., Щерба, 1963, 5). Не без помощи Пасси Л. Щерба опубликовал (через Международную фонетическую ассоциацию) в 1911 г. “*Court exposé de la prononciation russe*” (транскрипции своего чтения далевской притчи о споре северного ветра с солнцем) (см. Ščerba, 1911).

В “*Les sons du français*” П. Пасси различает четыре типа французского литературного произношения: медленное разговорное (*prononciation familière ralentie*), тщательное (*prononciation soignée*), торжественное (*prononciation*

solennelle) и быстрое разговорное (prononciation familière rapide) (тексты, иллюстрирующие различные типы произношения, см. в “Les sons du français”, Appendice A, pp. 127, 131, 134, 136)¹. П. Пасси пишет о фонетических отличиях быстрой речи (dans un parler rapide), а также речи молодого поколения (dans la jeune generation) (Passy, 1913, 64). Вот примеры фонетических особенностей французской разговорной речи: “В разговорной речи, когда говорят быстро, [Ө] нулизуется довольно часто, что может повлечь за собой соседство четырех согласных в инициалии, например, *je crois bien* [ʒkɾwa bjɛ(ʁ)]” (Passy, 1913, 115). “В разговорной речи встречается много других случаев элизии. Прежде всего это касается звука [l] в *elle* [e], звука [r] в *sur* [sy:r], звука [k] в слове *avec*, которые регулярно выпадают перед согласным. Эти элизии в настоящее время имеют место чаще всего там, где они позволяют сэкономить один слог: *elle ne croit pas* [ɛpkɾwapa], *sur le banc* [sy l bɑ̃]...” (Passy, 1913, 115–116).

Указанные выше четыре стиля произношения П. Пасси находит и в других литературных языках, в частности, в английском, в немецком (впрочем, в последнем не описан торжественный стиль произношения; см. Passy, 1913, 133–139). В “Petite phonétique comparée” П. Пасси поместил и русский транскрибированный текст, записанный в “медленном разговорном стиле”, который был ему “любезно предоставлен Л.В. Щербой” (см. Passy, 1913, 132–133).

Некоторые другие французские работы, посвященные стилям произношения, получили у Л.В.Щербы также высокую оценку. Предлагая в 1915 г. принять “за правило печатать всего две транскрипции: одну, обнаруживающую идеальный фонетический состав слов, и другую – транскрипцию связной речи”, Л.В. Щерба ссылается на книгу Ж. Пасси и А. Рамбо: “Так, например, сделано в начале фонетической хрестоматии (для французского) Passy et Rambeau” (Щерба, 1957, 25, сноска). “Отличная хрестоматия”, – пишет он позднее об этой книге (см. Щерба, 1963, 292) о J. Passy et A. Rambeau. *Chrestomathie française. Morceaux choisis de prose et de poésie avec prononciation figurée à l’usage des étrangers*. 3^e ed. Leipzig et Berlin, Teubner, 1908).

Стиль произношения, который Л.В. Щерба в 1937 г. назвал полным, он идентифицировал с силлабическим стилем Ю. Перно: “Проф. H. Pernot

¹ То же см. в (Passy, 1913, 3–4). На этот параграф ссылается Л.В. Щерба в статье “О разных стилях произношения...” (см. с. 22). Однако есть расхождения между ссылкой Л.В. Щербы и двумя упомянутыми работами П. Пасси: у П. Пасси отсутствует “весьма тщательное произношение” (prononciation très soignée), упомянутое Л.В. Щербой (см. Щерба, 1957, 21), но имеется prononciation solennelle (т.е. “торжественное произношение” см., напр. Passy, 1913, 134).

этот последний стиль называет силлабическим, так как по-французски при нем особенно ярко выступает слоговая делимость” (Щерба, 1957, 20, сноска).

Л.В. Щерба подчеркивал частичную преемственность своей фоностилистической концепции, говоря об известном английском лингвисте и методисте Генри Суите, которого он ценил высоко. “...Один из крупнейших фонетистов конца XIX в. и, безусловно, самый крупный мыслитель языковед в Англии...” – таково было мнение Л.В. Щербы о Г. Суите (Щерба, 1947, 13). Г. Суит назван Щербой также одним из корифеев лингвистической мысли Западной Европы (см. Щерба, 1947, 12). Как известно, стили произношения были открыты в 80-е гг. в результате тесного сотрудничества лингвистики и методики. Л.В. Щерба подчеркивает роль Г. Суита в этом: “...Во второй половине XIX в. лингвисты почти в буквальном смысле “открыли” живой язык с его своеобразным произношением, не укладывающимся в традиционные буквенные формулы... Все это большое методическое движение известно под названием “реформы” (Reformbewegung)... Прежде всего, оно уделяет большое внимание произносительной стороне языка. ...В разработке этой методики приняли участие некоторые крупнейшие лингвисты того времени, как, например, Суит...” (Щерба, 1947, 25, 26).

Л.В. Щерба писал о Г. Суите как о классике фонетической методики, открывшем (“в буквальном смысле этого слова”) разговорный стиль произношения и “в своем увлечении” хотевшем начинать обучение языка именно с него (см. Щерба, 1963, 21, сноска)².

В одной из ранних своих книг, в “Elementarbuch des gesprochenen English” (1886 г.), которую Л.В. Щерба считал классической и совершенно замечательной в разных отношениях (см., напр. Щерба, 1957, 25, сноска), Г. Суит, не приводя своего перечня стилей произношения, настаивает на неоднородности произношения в том типе привычного ему лондонского диалекта, которым пользуются в образованных кругах общества и который принят в качестве нормированной, литературной речи (Sweet, 1887, III). В пособии “A Primer of Spoken English”, являвшемся английским изданием “Elementarbuch des gesprochenen English” (в них одинаковы описательные разделы, помещены лишь разные тексты; см. об этом Sweet, 1911, V),

² Показательно, что одна из глав (VII) методического пособия Г.Суита так и называется “Начинайте с разговорной речи” (см. Sweet, 1964). “Но это, – возражает Л.В. Щерба, – конечно, неверно: нет и не может быть общих правил, как переходить от разговорного стиля к полному (могут быть лишь сопоставления разговорной и полной формы отдельных слов: английское разговорное «t?» || полное «tu:»); правила же обратные – вполне реальны...” (Щерба, 1963, 21, сноска).

сказано следующее: “Задача книги – дать верное изображение (звуковую “фотографию”) образованного разговорного английского языка, отличающегося как от просторечия и диалектов, так и от литературного английского. В то же время я вынужден отказаться от попытки учредить норму (стандарт) разговорного английского языка. Все, что я могу сделать, это зафиксировать факты, которые мне доступны, описать тот вариант разговорного английского языка, который я знаю лично; это образованная речь Лондона и его окрестностей, откуда произошел нормированный английский язык в его разговорной и письменной форме” (Sweet, 1911, V). Знания об английской разговорной речи, пишет далее автор, находятся еще в зачаточном состоянии (там же, p.IX). “Primer of Spoken English”, вместе с “Elementarbuch...”, являлись в те годы единственными пособиями, где были даны точные фонетические записи разговорной речи с обозначением фразовых ударений и интонации (см. Sweet, 1911, IX). Этот труд был задуман как этап в выработке и формулировании орфоэпических норм стандартной английской речи. “Пока мы не знаем, как на самом деле мы говорим, мы не можем ответить на вопрос, как мы должны говорить” (там же).

У образованных людей настолько сильны ассоциации с письмом, что когда некоторым из них Г. Суит продемонстрировал фонетические записи из “Elementarbuch”, они не поверили, что там отражено произношение Суита, они сочли это произношение за кокни (лондонское просторечие) (см. там же, p. VIII–IX). Трудность фиксации стандартной разговорной речи, писал Г. Суит, состоит в том, что она меняется от поколения к поколению и не абсолютно одинакова у представителей одного поколения, даже принадлежащих к одному социальному сословию (см. там же, p. VII).

В книге “Primer of Phonetics”, обращаясь к учащимся и преподавателям, Г. Суит формулирует тезис о неоднородности литературного произношения: «...Учитесь для того, чтобы не только узнать о расхождениях в произношении и быть терпимыми к ним, но и для того, чтобы заранее ожидать эти варианты. Помните, что произношение являет собой процесс непрерывной сменяемости и произносительные отличия между старшим и новым поколением не только возможны, но и неизбежны.

...Помните, что язык существует лишь в устах индивидуума и что такая фраза, как “стандартное английское произношение”, не более чем абстракция. Считайте нелепостью установление образца, по которому должен говорить английский народ, прежде чем мы не узнаем, как же он говорит на самом деле. Процесс этот находится еще в своей начальной стадии и может быть успешно завершен при внимательном изучении речи индивидуумов, причем абсолютно надежными бывают только самонаблюдения.

...Избегайте поэтому догматизма и поспешных обобщений, будьте осторожными в утверждениях типа “так говорят все” или “ни один образованный человек не произносит так”. Не прибегайте к авторитету воображаемого человека, который якобы произносит “правильно” и “точно”» (Sweet, 1909, 3).

Книга Г. Суита “Практическое изучение языков” была переиздана спустя почти столетие, что свидетельствует о живом интересе в новейшее время к методическим и лингвистическим проблемам, поднятым в ней (первые наброски книги были сделаны еще в 1877 г., а первая публикация – в 1882–84 гг. В дальнейшем книга была заново переработана Суитом (см. Sweet, 1899). Английский язык как иностранный должен изучаться, считал Суит, в его живой, разговорной форме. Он так критиковал немецкую школу в изучении английского как иностранного: “В некоторых германских школах успешно обучают по фонетическому методу правильным английским звукам³. Но если при этом, как часто бывает, игнорируются “слабые” формы, такие как [Δθt, Δθ=Δεθ?, ɹθl], и слова типа *holiday*, *Oxford* рифмуются с *day* и *ford* вместо того, чтобы быть произнесенными как [holidi, oksfæd], то в конечном итоге ученики изъясняются на языке, который, хотя и состоит из английских звуков, в целом им отнюдь не является. Когда немецкие учащиеся прибывают в Англию, они вынуждены отказаться от усвоенного произношения и делают попытки, обычно безуспешные, овладеть новым произношением на базе законов чередования гласных. К сожалению, их учителя не понимают, что даже такая незначительная деталь, как произношение [hau du ju duw] вместо [hau d ju duw], делает предложение неанглийским, как бы ни были совершенными отдельные звуки в нем” (Sweet, 1964, 38).

Г. Суит настаивал на различении в образованной речи разговорного произношения и ораторского (см. там же). “Во французском и в большинстве других языков имеется тенденция, которая также прослеживается и в Англии, произносить не только в публичной речи, но и просто при громком чтении не так, как это бывает обычно, что очень хорошо проявляется в *liaisons*. Так, при громком чтении француз в окончании *-ment* перед гласной произнесет звук [t], а в разговоре – никогда” (Sweet, 1964, 39).

Разговорная речь, как ее понимал Г. Суит и которой он учил с самого начала при освоении иностранного языка, имеет свои разновидности. Типы ее зависят от причин неязыковых: “Во всех языках произношение может варьироваться в соответствии с тем, в каких отношениях – далеких или

³ Такое произношение Г. Суит называл искусственным (artificial pronunciation; см. напр., 15: 37).

близких – находятся говорящие между собой. В Англии молодой человек временами бессознательно “смягчает” свое произношение в разговоре с незнакомой дамой и с человеком старше его.

На произношение может повлиять и настроение говорящего. Умственное напряжение, которое испытывает человек, когда, например, дает определенные инструкции или объясняет сложный, срочный приказ, естественно, сопровождается большей энергией в произношении, улучшением дикции, тогда как в произношении незаконченных согласных и сокращенных звукосочетаний сквозят равнодушие и апатия. В английском можно услышать, как *what!*, произнесенное в виде резкого щелчка, в одних и тех же устах вырождается в вялое [woh] или даже [waa], которое может деградировать вплоть до простого мычания” (Sweet, 1964, 39).

Говоря о вариантах, Г. Суит был близок к идее П. Пасси о стилях произношения (см., напр., *Les sons du français*, p. 9–10): “... Произношение одного и того же лица может варьироваться в соответствии со скоростью его речи. Это довольно характерно для французского языка, в котором элиминация слабого [ə] зависит в значительной степени от скорости произнесения. В “Elementarbuch” Пасси помещены тексты, транскрибированные в средней скорости произнесения, а особенности ускоренного или замедленного произношения указаны, где это необходимо, в примечаниях” (Sweet, 1964, 39–40). Г. Суит имеет в виду книгу: Franz В e u e r und Paul P a s s y. *Elementarbuch des gesprochenen Französisch (Texte, Grammatik und Glossar)*. Göttingen, 1893. См. об этой книге также: акад. Л.В. Щерба. *Фонетика французского языка*, стр. 299). Как П. Пасси, так и Г. Суит заинтересовались стилями произношения (или, как писал Л.В. Щерба, “открыли, в буквальном смысле этого слова, разговорный стиль в произношении”), разрабатывая методику обучения иностранным языкам, с сожалением Г. Суита по поводу некоторых традиций при обучении “образцовому” английскому языку за рубежом. Вот что он также пишет по этому поводу: “Иностранцы должны стремиться к тому, что называется средним разговорным стилем произношения. Тягостно и нелепо слышать сокращенное произношение слов, свойственное быстрой речи, но репродуцированное в медленном, торжественном, ораторском темпе. С другой стороны, еще неразумнее учить иностранцев произношению, которое никогда не проявляется в разговорной речи аборигенов. Лучшая общая рекомендация: не учить ораторскому стилю, а учить разговорному, но не слишком разговорному” (Sweet, 1964, 40). Энтузиасты от фонетики, пишет далее Г. Суит, испытывая отвращение к искусственным нормам произношения, при обучении иностранным языкам впадают в другую крайность и создают этиких разговорных “монстров”, являющихся более “разговорными”, более неряшливыми в произношении, нежели у самих

аборигенов в обиденной речи. Обучая иностранному языку, надо избегать снижения стиля, пишет далее Г. Суит, так как обучающиеся не могут знать, какой из типов произношения характеризуют данные разговорные особенности. Дело в том, что среди английских разговорных особенностей различаются реальные и потенциальные; вторые обычны для литературного произношения. Примеры последних: выпадение согласного [r] в слове *lord*, в результате чего оно становится омофоном слова *laud*. Подобные разговорные особенности не универсальны. Например, вставка [r], такая как в сочетаниях *idea[r] of*, *India[r] Office*, вообще встречается лишь при быстром темпе речи, так что пропуск этого [r] не производит впечатления искусственности или нарушения подлинности произношения. И было бы большой ошибкой, если бы иностранец в своей медленной речи произносил это [r]. А вот пропуск [h] в полноударных словах есть реальная разговорная особенность, и иностранцу следует говорить [tel-im], приберегая [h] для эмпазы [tel him not hoo] (см. там же, 40–41).

Несколько иначе освещается проблема стилей произношения в более поздней книге Г. Суита “Звуки английского языка” (1908), где есть раздел “Стили произношения: фонетика и ораторское искусство”. Автор считает, что фонетика в широком смысле включает в себя не только науку о звуках речи и орфоэпию, она изучает также человеческий голос, что в свою очередь является фундаментом ораторского искусства и пения (см. Sweet, 1908). Говоря об ораторском искусстве, Г. Суит критикует преподавателей, старающихся изгнать из речи своих учеников не только просторечие и диалектизмы, но и вообще всякие особенности разговорной речи, отчего речь будущих ораторов становится искусственной, ненатуральной. В ней игнорируются различия между гласными ударными и слабыми в неударяемых служебных словах. Там, где нормированный язык имеет несколько вариантов произношения, не только допустимо, но и желательно отобрать нужный для данного случая вариант. Это положение Г. Суит иллюстрирует примерами из певческой и ораторской практики. Конечно, пишет он, было бы неверно впадать в иную крайность и, не обращая внимание на предмет речи и стиль, произносить все речи в разговорном стиле.

Если различать сниженный и высокий стиль произношения, продолжает Г. Суит, то последний в общем можно охарактеризовать так: в нем чаще употребляются полные, сильные звуки и формы. Необходимо определить условия, при которых высокий стиль произношения становится необходимым. Чаще всего он нужен при чтении стихов. Если же стихи носят разговорный характер, то необходимо заменить [it iz] формой [it s], и ответственность за это ложится не на чтеца, а на сочинителя (см. Sweet, 1923, 77–81).

Убыстрение темпа речи – это важнейшее условие, при котором высокий стиль произношения необходимо заменяется сниженным. Из быстрой речи всегда изгоняются полные варианты произношения служебных слов, напр., [æend]. Однако дело здесь не только в темпе речи. Мы чувствуем, что слабые и беглые формы часто совместимы с важностью и достоинством, с которыми естественно ассоциируется речь медленная. Даже в большинстве торжественных, приподнятых стихотворений мы можем постоянно пропускать слабое [h] в словах типа *his, him*. С другой стороны, даже в хорошо знакомой прозе такие формы, как *it's* и *can't* могут так неприятно резать слух, что мы волей-неволей должны заменить их полными формами (см. там же, 88–89).

Книга “The Sounds of English” заканчивается авторским библиографическим обзором. По нему видно, что если в 70–80 гг. XIX в. Г. Суит, в сущности, один занимался изучением стилей английского произношения, то в начале XX века он ссылается уже на работу Даниэля Джоунза, впоследствии ставшего крупнейшим английским фонетиком: “Для дальнейшего ознакомления с вариантами английского произношения см. мою книгу “Primer of Phonetics” и “The Pronunciation of English” Д. Джоунза (Cambridge, 1909), где приведены образцы индивидуального и диалектного произношения вместе с образцами более или менее искусственного и идеального произношения; с этой точки зрения Джоунз различает три стиля: быстрый разговорный стиль произношения, тщательный и очень тщательный” (Sweet, 1923, 141). На указанную работу Д. Джоунза ссылается в 1915 г. и Л.В. Щерба, когда пишет: “Нечто аналогичное разным стилям Пасси можно найти, для английского, у D. Jones...” (Щерба, 1957, 24). Формулируя идею о двух противостоящих стилях русского литературного произношения – об идеальном фонетическом составе слов и стиле связной речи, – Л.В. Щерба в той же работе отмечает: “Ближе всего (хотя и не вполне) отвечают моему пониманию дела французские, немецкие и английские транскрипции (двойные), сообщенные у D. Jones, Intonation Curves, Leipzig and Berlin (1909)” (Щерба, 1957, 24).

Сам Д. Джоунз в указанной выше книге “Английское произношение” писал: “Необходимо отметить, что даже лучшие ораторы обычно пользуются не одним стилем. Существует, с одной стороны, быстрый разговорный стиль, а с другой – официальный ораторский стиль произношения; между этими двумя крайностями имеется множество переходных ступеней. В качестве стандарта в I части данной книги принят некий промежуточный стиль, который можно охарактеризовать, как тщательный разговорный стиль произношения” (Jones, 1937, 1). II часть книги содержит образцы стандартного произношения, записанного в тщательном разговорном, в быстром разговорном и ораторском стилях произношения. Кроме этого, здесь имеется запись “одной из многих

разновидностей лондонского просторечия”, что, естественно, находится за рамками нормированной речи.

Выводы

Впервые ситуативно обусловленные варианты произношения исследовал И.А. Бодуэн де Куртенэ, учитель Л.В. Щербы, в докторской диссертации о южнославянских говорах в Италии (1875).

Сотрудничество с П. Пасси в Париже (Международная ассоциация фонетистов) в 1908–1909 гг. и изучение работ Г. Суита о разновидностях английского нормированного произношения позволили Щербе в 10-е гг. XX в. сформулировать учение о русских стилях произношения. Он пришел к выводу, что описание произношения не должно быть единообразным, что нужно различать по крайней мере два противоположных стиля произношения.

Что касается русских корней в фоностилистике, то М.В. Ломоносов, как и Л.В. Щерба, различал два стиля произношения. В 1746 г. в ходе спора с В.К. Третьяковским и, в отличие от последнего, не оглядываясь на церковно-славянский язык, Ломоносов выделил тип произнесения, “когда один другому издали кричит”, и другой – “в тихих разговорах” (Ломоносов, 1952, 87). А ведь примерно то же говорил Щерба, например, о “полном” стиле: “Мы всегда так произносим, ... когда говорим из другой комнаты, когда говорим занятому, рассеянному, тугоухому и т.п....” (см. Щерба, 1957). Другое произношение, по Щербе, проявляется в связной непринужденной речи (см. Щерба, 1957, 142).

Стилями произношения Щерба занимался всю свою творческую жизнь. Обратился он к этой проблеме, чтобы “отворить” вербальный слух соотечественникам, тем самым повысить культуру русского литературного произношения, и, во-вторых, в интересах методики обучения неродному языку. Если бы воплотилась мечта Л.В. Щербы об издании русского орфоэпического словаря с двумя колонками – отчетливого и разговорного (небрежного) литературного произношения (см. о двух транскрипциях Щерба, 1957, 143), завершился бы цикл идеи, поднятой им в 1910-е гг.

ЛИТЕРАТУРА

- Ганиев, Ж. В. 1990. *Русский язык: Фонетика и орфоэпия*. – Москва.
Грамматика русского языка. Фонетика и морфология. 1952. Т. 1. С. 49–100. – Москва.
Щерба, Л. В. 1958. *Несколько слов о сложных согласных звуках* // Л. В. Щерба. Избр. работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. – Ленинград: ЛГУ.
Щерба, Л. В. 1957. *О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов* // Записки Неофилологического общ-ва при Петроградском ун-те. Вып. VIII. Пг., 1915. То же см.: Акад. Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. – Москва., В

- дальнейшем цитируется последнее издание (сокращ.: О разных стилях произношения).
- Щерба, Л. В. 1947. *Преподавание иностранных языков в средней школе. Общие вопросы методики*. – Москва – Ленинград. .
- Щерба, Л. В. 1958. *Субъективный и объективный метод в фонетике* // Л.В. Щерба. Избр. работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. – Ленинград: ЛГУ.
- Щерба, Л. В. 1983. *Теория русского письма*. – Ленинград.
- Щерба, Л. В. 1963. *Фонетика французского языка*. Очерк французского произношения в сравнении с русским. Изд. 7. – Москва.
- Jones, D. 1937. *The Pronunciation of English* (I. Phonetics; II. Phonetic Transcriptions). 2nd ed., 10th impr., (1st ed. 1909; 2nd ed. 1914). – Cambridge.
- Passy, P. 1913. *Les sons du français, leur formation, leur combinaison, leur représentation*. 7^e ed., rev. et corr. (1-е изд. в 1887 г.) (сокращ.: Les sons du français). – Paris.
- Passy, P. 1922. *Petite phonétique comparée des principales langue européennes*. 3^e ed. – Leipzig-Berlin.
- Sweet, H. 1911. *A Primer of Spoken English*. 4th éd., rev., (2-е изд. в 1895 г.). – Oxford.
- Sweet, H. 1887. *Elementarbuch des gesprochenen English* (Grammatik, Text und Glossar). Zweite verbess. Aufl. Oxford Leipzig, MDCCC LXXXVII (книга написана в 1885 г., 1-е изд., в 1886 г.).
- Sweet, H. 1909. *A Primer of Phonetics*. 3^d ed., (1-е изд. в 1890 г.). – Oxford.
- Sweet, H. 1964. *The Practical Study of Languages. A Guide for Teachers and Learners* (1-е изд. в 1899 г.). – London.
- Sweet, H. 1923. *The Sounds of English. An Introduction to Phonetics*. 2nd ed., rev. and suppl. (1-е изд. в 1908 г.). – Oxford.
- Ščerba, L. 1911. *Court exposé de la prononciation russe* // Publié par l'Accociation phonétique international. – Paris.
- Ломоносов, М. В. 1952. *Примечания на предложение о множественном окончании прилагательных имен* // Полн.собр.соч.Т.7. – Москва – Ленинград: АН СССР.
- Щерба, Л. В. 1957. [предполож. 1929 г.]. *К вопросу о русской орфоэпии* // Акад. Л. В. Щерба. Избр. работы по русскому языку. – Москва.

L. Shcherba's Predecessors in Phonostylistics (Do Pronunciation Styles belong to Marginal Area?)

In 1906–1909 Lev Shcherba undertook a mission in Western Europe, in Paris. It was assigned by St. Petersburg scientific leader I.A. Baudouin de Courtenay. L. Shcherba was obliged to write thesis. In Paris he worked together with President of International Phonetic Association Pole Passy who was an expert in making studies in phonetics. In Paris Lev Shcherba acquainted himself with books by the great British philologist Henry Sweet who taught colloquial English. It was a new period in linguistics and a new wave in philology.

Pole Passy and Henry Sweet guided Lev Shcherba while he was writing the conception of pronunciation styles. Lev Shcherba formulated a method in phonostylistics which did not contradict to the one in writings by Pole Passy and Henry Sweet.

Key words: *predecessors of Shcherbian phonostylistics, pronunciation styles, types of French standard pronunciation, standard English colloquial language, standard English language, complete style of pronunciation, oratorical pronunciation, foreign language teaching methods.*

Характер и способы создания лирической эмоции в лирической прозаической миниатюре

Вводные замечания

В современной филологии «стихотворение в прозе», или лирическая прозаическая миниатюра, воспринимается как **двуродовое** образование, включающее в себя наряду с элементами эпического рода явления, свойственные лирике. Встречающиеся в стихотворениях эпические зарисовки «существуют не сами по себе, они органически входят в мир лирического, имеют вполне определенную «лирическую цель», способствуют прежде всего **самовыражению** поэта, то есть более точному оформлению его переживаний» (Пантелеев, 1978, 1). Цель работы – рассмотреть **лиризм**, то есть своеобразный характер эмоций, присущий каждой миниатюре, как один из жанровых признаков «стихотворения в прозе». Задачи исследования – выявить языковые и композиционно-речевые способы создания лирической эмоции. Основным методом изучения является «челночный» метод, предполагающий движение от собственно лингвистических характеристик к их содержательной значимости и обратно.

Основная часть

В лирической прозаической миниатюре сообщение о чем-то внешнем говорящему становится толчком к «речевой экспрессии»; примером может служить «стихотворение» И. С. Тургенева «Любовь», в котором поводом к переживаниям становится общее мнение:

Все говорят: любовь – самое высокое, самое неземное чувство. Чужое я внедрилось в твое: ты расширен – и ты нарушен; ты только теперь зажил и твое я умерщвлено. Но человека с плотью и кровью возмущает даже такая смерть... Воскресают одни бессмертные боги...

Но и в лирическом произведении **не всегда присутствует прямое слово о внутреннем мире лирического «я»** (см. об этом: (Сильман, 1977)). Упоминание предметов и явлений внешнего мира иногда кажется главным в лирическом тексте. Однако между эпическим и лирическим изображением окружающей действительности проходит существенная грань: хотя «ни одно душевное движение не названо, речь идет только о предметах внешнего мира, но в словах о них чувствуется такое эмоциональное напряжение,

что они воспринимаются как символы самых глубоких внутренних переживаний» (Гаспаров, 1978, 267).

Интимные переживания, повышенная речевая экспрессия не всегда доминируют, но обязательно присутствуют в произведении. И хотя типы идейно-эмоциональной оценки не привязаны жестко к определенному жанру, в лирической прозаической миниатюре отсутствует «величественно спокойное... созерцание жизни» и без «речевой экспрессии», свойственной лирике, «возвышенной эмоциональности» (характеристика лиризма) (Хализев, 1999, 296) нет «стихотворения в прозе». Таким образом, хотя лирическая прозаическая миниатюра сочетает в себе родовые признаки эпоса и лирики, она не обладает качествами эпичности, но всегда является носителем лиризма, что отражается в метафорическом определении жанра: «стихотворение в прозе».

Эмоциональность лирической прозаической миниатюры должна быть определенно характера. Тип художественного сознания, строй мышления тесно связан не только с наличием, но и с характером воплощаемых в тексте эмоций: публицистичность, гнев, возмущение и т. п. чувства не могут стать основой лирической эмоции и выводят миниатюры подобного типа за пределы «стихотворений в прозе»; поэтому произведения С. Н. Сергеева-Ценского, названные автором «стихотворениями в прозе» или «поэмами», на наш взгляд, таковыми не являются.

Лирика в большей мере, чем другие роды литературы, «тяготеет к запечатлению всего **позитивно значимого и обладающего ценностью**. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпических повествованиях» (Хализев, 1999, 310–311).

Поэтому и лирическую прозаическую миниатюру наиболее плодотворно рассматривать на фоне таких жанров, которые являются как бы квинтэссенцией лиризма, так как, по словам Л. Я. Гинзбург, «по самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном... своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека» (Гинзбург, 1974, 8).

Лиризм связан прежде всего с **субъективностью взгляда на мир**. В конкретике художественного текста эта субъективность располагается между двумя полюсами:

а) единственный и внутренне цельный субъект письма передает свое восприятие мира. Традиционными средствами проявления субъективности, иногда даже интимности повествования является насыщенность текста личными и притяжательными местоимениями («я», «мой»), частое использование возвратного местоимения «свой».

б) авторское повествование включает в себя несколько точек зрения, выражающих «взгляды» персонажей, причем основное настроение текста не складывается из суммы восприятия лирического героя и персонажей. Основной субъект письма является и основным субъектом оценки происходящего и точек зрения на него.

Следовательно, объектом исследования – источником лиризма – может быть не только авторское (простое и сложное), но и персонажное слово.

Отметим, что иногда неавторская точка зрения не выражена непосредственно; персонаж может быть носителем определенной позиции, но не быть субъектом речи. Например, в художественной системе цикла М. М. Пришвина «Лесная капель» «чужое» часто переживается как «свое», что еще больше усиливает субъективность текста. «Объект» ощущается как «субъект»; хотя превращения, «очеловечивания» явлений природы не происходит, автор как бы подслушивает мысли животных и птиц, передавая их в своей речи:

Эти лилии говорят мне теперь...;

– Здравствуйте, знакомые елочки, как поживаете, что нового? И они отвечают, что все благополучно...

Лиризм в художественных текстах создается при помощи средств различных уровней языка – как лексика и фразеологии, так и морфологии, словообразования, синтаксиса, а также благодаря особым приемам композиции, тропам и стилистическим фигурам.

Лексика и фразеология как средства повышения эмоциональности могут

- реализовывать свое словарное значение – оценочное и/или эмоционально-экспрессивное: *прекрасный, хороший, отвратительный* (В. М. Гаршин);
- приобретать дополнительные значения в структуре текста, иногда вырастающие до символа; например, в миниатюре В. Г. Короленко «Огоньки» лексема *огни* становится символом надежды;
- использовать «вечные» символы, закрепленные за определенными словами или словосочетаниями: *свеча* – жизнь; *женщина с косой* или *песочными часами* – смерть («Senilia» И. С. Тургенева);
- различными способами актуализировать экспрессивность фразеологических сочетаний, например, при помощи повторов и инверсии: *«Простота! простота! тебя зовут святою...»* (И. С. Тургенев);
- употребляться в переносных значениях, образуя целую систему тропов: *Ель царствует со своей верхней мутовкой, а береза плачет; Осень длится, как узкий путь с крутыми поворотами* (М. М. Пришвин);

- становиться ключевыми словами, словами-лейтмотивами, благодаря противопоставлению между которыми может выражаться основное настроение произведения. Например, *воля – неволя* в цикле А. И. Солженицына «Крохотки».

Грамматические категории, в частности, **морфологические**, также обладают неисчерпаемыми возможностями в создании эмоциональности текста. Однако если лексические единицы могут быть носителями эмоциональности и вне контекста, то экспрессивность грамматических категорий времени, вида, залога, лица, рода и т. д. реализуется прежде всего в контексте, в со- и противопоставлении с другими, нейтральными формами (за исключением нескольких форм, например, стилистически маркированных способов выражения превосходной степени прилагательных: *красивейший, добрый-предобрый, наилучший* и т. п.).

Приведем пример, свидетельствующий об эстетических возможностях морфологических категорий. Системе русского языка свойственна неоднозначность семантики личных местоимений, которые в определенном контексте реализуют неактуальные, вторичные значения. Так, экспрессивность одной из «Крохоток» А. И. Солженицына основана на немаркированном изменении семантики личных местоимений в процессе развертывания текста.

«Мы» помимо значения «группа лиц, одно из которых – говорящий» часто реализует обобщенное значение, причем уровень обобщения может быть различным. В миниатюре «Мы-то не умрем» местоимение первого лица множественного лица имеет значение «все мы», «человечество»: «Все народы отводят такой день – думать о тех, кто погиб за нас». Но уже в следующем предложении «нас», выделенное разрядкой, имеет иной смысл – «русские XX века, современники автора»: «А за н а с-то – за нас больше всех погибло, но дня такого у нас нет» (временное ограничение раскрывается в контексте: «Церковь наша отводила прежде день...»).

В заключительном абзаце авторская речь переплетается с несобственно-прямой речью, отражающей сознание, чуждое повествователю: «Если на всех погибших оглядываться, кто кирпичи будет класть?» Поэтому и в последнем предложении «Мы-то ведь никогда не умрем!» местоимение «мы» воспринимается как обозначение группы лиц, исключаящее основного субъекта речи, то есть актуализируется значение, прямо противоположное ядерному.

Мы привели в пример один из возможных вариантов использования морфологической категории личных местоимений в целях создания повышенной эмоциональности текста; еще большими возможностями обладают глагольные категории, каждая из которых может стать предметом отдельного исследования.

Возможности **словообразования** связаны как с характером использования производной основы, так и со спецификой производящих средств:

- всегда экспрессивны слова с суффиксами субъективной оценки: *деревцо, птичка, метелица, росинка, роска, быстрик* (М. М. Пришвин);
- для создания экспрессивности значима система деривационных повторов, на которой может быть построено действие. Так, сюжет миниатюры В. Гаршина «Она была милая девушка...» основан на деривационных повторах: *заставлял думать о смерти – хотел умереть*. Корневые дериваты реализуют семантические изменения: абстрактное существительное называет явление бытия безотносительно к жизни/смерти отдельного существа; инфинитив глагола *умереть* обозначает действие применительно к человеку; система деривационных повторов осложняется игрой форм слов: личная форма глагола *умер* свидетельствует о необратимости события, что еще больше повышает экспрессивность повествования;
- выражению напряженности способствует окказиональное словообразование, противопоставленность функционирующей в тексте словоформы и ее отсутствия в активном словаре языка, например, *злodeята* (А. И. Солженицын).

Коммуникативный и семантический подход к **синтаксическим** структурам позволяет сопоставлять нейтральную форму выражения значения и ее экспрессивный вариант. Дать сколько-нибудь полный список возможных вариантов не представляется возможным из-за их многочисленности; можно лишь назвать основные приемы, благодаря которым в предложениях разного типа появляется экспрессия. Это прежде всего инверсия, парцелляция, неполнота, усечение, усложненность конструкций простых и сложных предложений, повторы одинаковых моделей, своеобразие включения «чужой» речи, «чужой» точки зрения (цитата, аллюзия, реминисценция, несобственно-прямая речь), а также использование различных стилистических фигур (градация, анафора, бессоюзие, многосоюзие и др.).

Заключение

Итак, рассмотрев характер и способы создания лиризма в лирической прозаической миниатюре, мы приходим к следующим выводам:

- существует общность значения лирической эмоции в «стихотворениях в прозе» и лирике в целом: выражение позитивно значимого и обладающего ценностью;

- изучаемый жанр имеет некоторые специфические особенности как в характере содержания, так и в форме выражения авторской субъективности: источником лиризма в «стихотворениях в прозе» может быть не только авторское (простое и сложное), но и персонажное слово.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров, М. Л. 1978. *Лирика науки* // Вопросы литературы, №7. – Москва.
- Гинзбург, Л. Я. 1974. *О лирике*. Москва – Ленинград: Советский писатель.
- Пантелеев, В. Д. 1978. «*Стихотворения в прозе*» И. С. Тургенева (*проблема художественного метода, традиции*). Автореферат диссертации... к.ф.н. – Ленинград.
- Сильман, Т. 1977. *Заметки о лирике*. – Ленинград: Советский писатель.
- Хализев, В. Е. 1999. *Теория литературы*. – Москва.

The Character and Ways of Creation of Lyrical Emotion in a Lyrical Prose Miniature

The article deals with the topical questions of studying the genre of the lyrical prose miniature, or “prose poems”, and in particular, the genre aspect of the character of the lyrical emotion and linguistic means of its expression. The essay examines peculiarities of the text connected with the dual character of the genre in question, primarily means of expressing subjectivity inherent in lyric poetry and prose. Considerable attention is paid to the analysis of lexical, phraseological, morphological, word-building and syntactical resources creating specifically expressive “poems in prose”.

Key words: *lyrical prose miniature, character of the lyrical emotion, linguistic means of expression, resources in creating specifically expressive “poems in prose”.*

Новозаветные фразеологизмы в *Толковой Палее*

Вводные замечания

Толковая Палея – своеобразный универсальный древнерусский сборник богословских знаний и средневековых представлений об устройстве мироздания. Особенность данного сочинения в том, что оно представляет собой сложную компиляцию, в которой библейский текст обильно дополнен материалом из святоотеческих сочинений (*Слово Афанасия Александрийского о Мельхиседеке*, *Лествица* Иоанна Синайского, *Слово об Иосифе* Ефрема Сирина, *Сказание о двенадцати камнях* Епифания Кипрского), хронографических (*Хроники* Георгия Амартола, *Хроники* Иоанна Малалы, *Хронографа по великому изложению*, *Александрии*) и естественно-научных текстов (в первую очередь, это *Христианская Топография* Козьмы Индикоплова, а также *Шестоднев* Иоанна Экзарха), а также апокрифов (*Исход Моисея*, *Откровение Авраама*, *Мучения Даниила*, *Заветы двенадцати патриархов*, *Сказание о Сатанаиле*, *Сказание о Крестном древе*, *рассказ о Соломоне и Китоврасе* и др.).

Таким образом, *Толковую Палею*, можно, безусловно, отнести к группе толковых текстов *Священного Писания*, поскольку текст определенной библейской книги сопровождается в Палее богословским комментарием¹. Подобные тексты имеют важное значение для изучения истории формирования фразеологической системы русского языка, так как в экзегетических фрагментах может быть обращено внимание читателя на определенные **библейские выражения**, уже ставшие устойчивыми, на значимые эпизоды, которые являются основой для **библейских фразеологизмов**. Кроме того, если библейское выражение не представлено в Библии своим лексическим составом, в комментариях оно может встретиться в той форме, которая в дальнейшем будет представлена в современном русском языке. Особенностью данного типа на славянской почве исследователи считают тот факт, что библейский текст, на который писались комментарии, не брался готовым из существующих рукописей *Священного Писания*, а переводился заново или корректировался, что также может оказывать влияние на фразеологическую систему русского языка.

¹ См. о толковом типе Священного Писания: Алексеев, 1999, 33.

Собственно название исследуемого памятника – *Палея* – в переводе с греческого языка означает ‘ветхий’ (*παλαιά*). Это прилагательное обычно использовалось для обозначения 1 части *Библии – Ветхого Завета* – ἡ παλαιά διαθήκη, а также нередко в более узком значении применительно к Пятикнижию. Действительно, в *Палее Толковой* подробно комментируются следующие ветхозаветные книги: *Бытие, Исход, Числа, Второзаконие, Иисус Навин, Судьи Израилевы, Книги Царств*, а также *Притчи и Псалтырь*. Таким образом, кажется очевидным, что из текста *Толковой Палеи* будут заимствованы в первую очередь ветхозаветные библейские выражения. В самом деле, в *Палее* мы можем найти, например, более 30 устойчивых оборотов только из Книги Бытия (*да будет свет, плодитесь и размножайтесь, запретный плод, в поте лица, разве я сторож брату своему, Содом и Гоморра* и др.).

В то же время, как показывает анализ, в *Палее* встречается более 20 новозаветных выражений и фрагментов, являющихся источниками для **библейских фразеологизмов**.

Цель нашего исследования – выявить новозаветные выражения в тексте *Толковой Палеи* и определить причину их появления в комментариях на ветхозаветные книги. Методы исследования: описательно-аналитический и сопоставительный.

В настоящее время известно более 15 списков *Толковой Палеи*. Старшие из них: РНБ. Собр. ПДА. А. I. 119 (XIV в.), РГАДА. Синод. типогр. № 53 (XIV в.), РГБ. Собр. Костромской библиотеки. Ф. 138. № 320. 1-2. (конец XIV-начало XV вв.), РГБ. Тр.-Серг. № 38 (1406 г.), РНБ. Кир.-Бел. № 68/1145 (XV в.), Венский список придворной библиотеки в Вене № 12 (XV в.), ГИМ. Увар. № 516/1303 (XVI в.), Список Киевской духовной академии. № Аа 1292 (60-е гг. XVII в.). *Толковая Палея* активно исследовалась в XIX-XX вв. такими учеными, как Н. С. Тихонравов, В. М. Истрин, А. А. Шахматов и многими другими, издавался и Коломенский список *Толковой Палеи* (см.: *Палея Толковая* 1892). Новые горизонты для исследования открыло издание интегрального текста *Толковой Палеи*, подготовленное А. М. Камчатновым – «текста, который, с одной стороны, является суммой всех сохранившихся списков, а с другой стороны, итогом интегрирования этой суммы в новое качество благодаря применению <определенных> текстологических процедур» (*Палея Толковая*, 2002, 8). Тем не менее, с точки зрения источниковедения истории русской фразеологии данный памятник ещё не был исследован, хотя, как указывал А. В. Михайлов, «в специфических условиях религиозной жизни Древней Руси *Палея* была вполне равноценна Библии» (Михайлов 1895, 3–4).

В данной статье мы рассматриваем библейские выражения по списку РГБ. Тр.-Серг. № 38 (1406 г.), используя издания данного текста А. М. Камчатновым и учениками Н. С. Тихонравова. Славянские библейские параллели приводятся по *Мстиславову Евангелию*² (далее – Мст. Ев.) и *Острожской Библии*.

Основная часть

Анализ *Толковой Палеи* показывает, что в большинстве случаев материал, содержащий новозаветные выражения, расположен определенными блоками в связи с истолкованием ветхозаветного фрагмента.

Мы выделили четыре таких блока.

В 1 блоке (лл. 24-25) содержится истолкование божественных слов *сотворим человека* (Быт 1:26). Здесь мы можем найти следующие библейские выражения и аллюзии:

1) *глас вопиющего в пустыне*: л. 24б **Іако же во Іоантъ, человекъкъ сы естествомъ, гласъ вопиющаго въ пꙋстыни наречеса проповѣди ради.**

Данное выражение является ветхозаветной цитатой из пророка Исаии (ср. Ис 40:3 *Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему*); однако в *Палее* данный отрывок приводится в связи с новозаветным контекстом: Мф 3:3, Мк 1:3, Лк 3:4, Ин 1:23. Иоанн – человек, названный гласом вопиющего в пустыне за свою проповедь, сравнивается с Богочеловеком Христом, божественное начало которого подчеркивается начальным стихом *Евангелия от Иоанна*: «В начале было Слово» (Ин 1:1). Обратим внимание, что выражение *глас вопиющего в пустыне* уже в *Палее* является фразеологизованным, несмотря на то, что его значение в данном контексте отличается от современного ‘напрасный призыв, остающийся без внимания, без ответа’.

2) фрагмент на л. 25в – **его же Іродъ нечестивын оуморити свѣщаваше** – актуализирует в сознании читателя эпизод убийства детей до двух лет в Вифлееме и его окрестностях (см. Мф 2:3 – 8:13, 16), который послужил источником выражений *избиение младенцев*, а также таких устойчивых сочетаний, как *иродово семя*, *иродово племя*. На том же листе упоминается *вифлеемская (путеводная) звезда* (см. Мф 2:2, 9-10): того звѣзда воси=вѣшы волхвы на поклонение приведе;

3) Далее в исследуемом блоке содержится 2 фрагмента из *Евангелия от Иоанна*: **подати самарянини живꙋ водꙋ** > живая вода (см.: Ин 4:10) и **Лазорю, встані!** — **и абѣ вста мертвыи** > воскрешение Лазаря (см.: Ин

² Текст приводится по изданию: Апракос Мстислава Великого, 1983.

11:43). Отметим, что в *Евангелии от Иоанна* последний отрывок представлен иначе, чем в *Палее*: **И рекъ гласъмь великъмь възъзва лазоре гради вънъ. и авиѣ изиде оумьрын** (Мст. Ев. 1296-в); καὶ ταῦτα εἰπὼν φωνῆ μεγάλῃ ἐκραύησεν, Λάζαρε, δεῦρο ἕξω. ἐξῆλθεν ὁ τεθηγκῶς (Ин 11:43). По всей вероятности, автор-составитель *Палеи* соединяет эпизод воскресения Лазаря и дочери Иаира (Мк 5:41-42 **И гавъ отроковицю за роукоу. гла ки. та-фали-факжмъ** (так в тексте – А.Г.). **кже ксть отроковице възстани. тевъ гла. и авьк възста отроковица и хождааше** (Мст. Ев., 60 г); καὶ κρατήσας τῆς χειρὸς τοῦ παιδίου λέγει αὐτῇ, Ταλιθα κουμ, ὃ ἐστὶν μεθερμηνεύμενον Τὸ κοράσιον, σοὶ λέγω, ἔγειρε. καὶ εὐθὺς ἀνέστη τὸ κοράσιον καὶ περιεπάτει; ср. также: Лк 8:54-55).

Таким образом, приводимые в данном блоке новозаветные выражения подчеркивают: несмотря на то, что многими в евангельское время Иисус воспринимался как человек, природа Христа – богочеловеческая: о Его рождении свидетельствует звезда, Он может воскрешать и подавать живую воду, которая никогда не иссякнет.

Во втором блоке представлен рассказ об Исаве, продавшем Иакову своё первородство. Данный фрагмент соотносится с евангельским эпизодом о предательстве Христа Иудой. По мысли автора *Палеи*, ветхозаветный Исав уподобляется Иуде и в его лице всему еврейскому народу: как Исав продал своё первородство Иакову за чечевичную похлёбку, так и Иуда предал Христа, а значит, и весь еврейский народ продал свою богоизбранность, за 30 сребреников. Новым богоизбранным народом становятся последователи Христа – Новый Израиль.

1) л. 746-в **вы же вѣдасте намъ свое пьрвьнчство Иудю предательмь > Иуда-предатель;**

2) л_сребреникъ > тридцать сребреников.

В Библии о тридцати сребрениках упоминает пророк Захария: **Зах 11:13 И рече гъ къ мнѣ: вложи а в горниль и смотри аще искѣшено е(с) имже образомъ искѣшенъ вухъ по нухъ. и приахъ тридесать сребръникъ, и вложихъ ихъ въ храмъ гнъ в горниль;** καὶ εἶπεν κύριος πρὸς με κάθες αὐτοὺς εἰς τὸ χωμευτήριον καὶ σκέψαι εἰ δόκιμὸν ἐστὶν ὃν τρόπον ἐδοκιμάσθη ὑπὲρ αὐτῶν καὶ ἔλαβον τοὺς τριάκοντα ἀργυροὺς καὶ ἐνέβαλον αὐτοὺς εἰς τὸν οἶκον κυρίου εἰς τὸ χωμευτήριον.

Однако в *Палее* данная цитата приводится по Евангелию от Матфея (27:9-10). Ср.: **О томъ во и Захарыа преже пророкъ рече: даша л сребреникъ – цѣнѣ цѣннаго, его же цѣниша в сыновъ Израилевъ, и вдаша та на селѣ скудѣлничй (Палея); тьгда събы са реченок пр(о)ркъмь їеремикю глаущьмь. и приаша л.те сребръникъ цѣноу цѣннааго кго же цѣниша отъ сновъ їзлевь. и даша на селѣ скудѣлниччи** (Мст. Ев., 152 г. Мф 27:9-10). Интересно, что у Матфея при этом даётся ссылка на пророка Иеремию, однако у

данного пророка нет фрагмента о тридцати сребрениках; в *Палее* же как источник цитаты указан Захария, однако цитируется Матфей. Обратим внимание, что, кроме проанализированного фрагмента со ссылкой на Захарию, в *Палее* встречается ещё одно упоминание о тридцати сребрениках как цитата из Мф 26:15: **Приде Иуда въ соньмище жидовское и рече: что ми хочете дати, и азъ вамъ предамъ Сына Божий. Они же даша ему ѿ сребреникъ — круглообразно и подобно Иаковлю сочивоу (ср.: рече. что ми хочете дати и азъ вамъ прѣдамъ юго — Мст. Ев., 141 г - Мф 26:15).**

3) Несмотря на то, что Иаков обманом приобретает первородство и целует Исаака так, как Иуда целует Христа, поцелуй Иакова признается истинным, так как Христос родился от Марии из колена Иакова: **Пристѣпивъ же, Иаковъ лобза и. Тако же Иуда рече, предавая Христа: его же лобзю, то естъ. Исаково же лобзанье истинно, и благословенъ высть, Иудино же лестно > *иудино лобзанье* (л. 76б).**

Таким образом, и здесь мы видим непосредственную связь с евангельской историей Богочеловека Христа.

Третий блок содержит новозаветные выражения, приводимые в связи с рассказом об Иосифе Прекрасном (начиная с л. 84). Традиционно в христианской традиции Иосиф сопоставляется с Христом. Иосиф, которого, как и Христа, преследовала зависть соплеменников, также был продан за 30 сребреников. Иосиф брошен братьями в ров – так же и Христос заключен в мрачный гроб. Христос воскресает, Иосиф избегает смерти и становится царем над Египтом; оба они отличаются целомудрием. Иосиф кормит отца и братьев во время голода хлебом, Христос дарует верующему небесный хлеб и т. д.

Сопоставление Христа и Иосифа Прекрасного содержится и в богослужебных текстах, когда на Страстной Седмнице в Великий Понедельник творится память Иосифа. Ср. современный текст Постной Триоди: **Образъ влченъ подписа ѿсифъ, въ ровъ вверженъ вывѣтъ, продаётся ѿ сродникъ, вса терпитъ приснопаматный, во образъ поистиннэ хртвоу. Чужде естъ нечестивымъ целомудрие, и странно праведникомъ законопреступление, ѿсифъ же великий склониса грэху, и целомудриа высть образъ, и подобие воистинну хртвоу.**

1) Образ немилосердных братьев Иосифа сопоставляется в *Палее* с евангельскими книжниками и фарисеями: **Они же, вратиа Иосифова, взирающе на нь, немилостивыи образы своа гавляюще ему. Тако же оубо и ваши жидовстии книжници и фарѣстѣи съкрежетаху зубы, люты же и немилостивыи образы своа гавляюще на Исуса Христа > *книжники и фарисеи* (85а-б);**

2) Братья продают Иосифа, как и Иуда Христа, за тридцать сребреников, однако указывается на существенное различие: Иуда, брат

Иосифа, продает его, чтобы тот избежал смерти, Иуда Искариот совершает предательство и радуется убийству Христа: **И годѣ высть предѣ ними рѣчь Июдина; они же вдаша ему ѿ сребреникъ. То съ оубо свыстѣса реченое пророкомъ: вдаша цѣноу цѣненаго ѿ сребреникъ, его же цѣниша ѿ сыновъ Израилевѣ** (л. 86а) > *тридцать сребреников* (здесь также в уста пророка вкладывается новозаветная цитата Мф 27:9); **Так ово Июда Искариотъскыи створи: вземь мздоу – сребро на предание Исуса Христа – раскаявса, поверже ѿ сребреникъ предѣ народомъ, рекъ, како продахъ кровь неповинну** (86б) > *тридцать сребреников*. В данном случае представлен парафраз Мф 27:3 **Видѣвыи нюда предавыи юго тако осудиша и. раскаявса сѧ възврати ѿ сребреникъ архирѣкомъ и старыцемъ** (Мст. Ев., 152 в) и Мф 27:5 **И повъргъ сребро въ цркви отиде и шьдъ оудави сѧ** (Мст. Ев., 152 г) > *поверже ѿ сребреникъ предѣ народомъ*.

3) Сцена узнавания Иосифа братьями сопоставляется с эпизодом явления воскресшего Господа ученикам, когда Он произносит: «Мир вам!»: **Тако же и Господь нашъ Исусъ Христосъ по воскресении гависѧ оученикомъ своимъ, рекъ: миръ вамъ!** (90а) > *мир вам!* (Лк 24:36, Ин 20:19, 21, 26).

Несмотря на то, что Сон Иосифа, входящий в Завет Иосифа, является апокрифом и не входит в состав Библии, здесь также осуществляются переключки с *Новым Заветом*: **И вси звѣрьє оустремляхуса на нь, рече, сирѣчь вы, оканнии жидове, видѣсте Сына Божия, смиренныи образъ принимша, и аки звѣрьє дивныи на нь оустремляетеся, рекше: возми, возми, распни, вуди кровь его на насъ и на нашихъ чадѣхъ!** (99б) > *распи его!* Обратим внимание, что при этом осуществляется контаминация двух евангельских отрывков: Ин 19:15 **они же възъпѣша възъими възъими распни и** (Мст. Ев., 152 в) и Мф 27:25 **вси людие рекоша кровь юго на насъ и на чадѣхъ нашихъ** (Мст. Ев., 153 в).

Четвертый блок связан с описанием исхода евреев из Египта (начиная с л. 122). Автор-составитель *Палеи* стремится показать, что евреям обещана именно Ханаанская земля потому, что там живет Господь. Для этого автор даже заменяет в цитируемом тексте Книги Исход 6:4 форму имперфекта Зл. мн.ч. на будущее I л. мн.ч.: **тако дати имъ землю Хананѣискю, на неи же земли самъ хошю обитати вместо на неи же обитахъ** (ἐν ἧ καὶ παρόρθησεν ἐπ' αὐτῆς), на что указывал ещё В. Успенский (Успенский, 1876, 91). Измененный библейский текст выполняет роль ветхозаветного прообраза явления в земле обетованной Христа (см.: Палея Толковая, 2002, 591). На это указывают и следующие новозаветные фрагменты, которые являются источниками для устойчивых выражений: **Не въ Генесаристѣ ли области легионъ вѣсовъ изгна** (л. 122б) > *имя им легион* (Мк 5:9, ср. Лк 8:30); **Не въ Вифании ли Лазаръ възскреси четверодневна** > *воскрешение Лазаря* (Ин 11:33-44); **Не тѣ ли... вѣнчанъ терниемъ?** > *терновый венец*

(Мф 27:29, Мк 15:17, Ин 19:2); **Ѣгда оубо Господь вѣста ѿ мертвыхъ и ависа оученикомъ своимъ, рекъ: "миръ вамъ!"** > *мир вам* (Лк 24:36, Ин 20:19, 21, 26 (в данном случае по контексту, скорее всего – Ин 20:26)).

Особое внимание следует уделить фрагменту, содержащему отсылку к явлению Христа неверному Фоме: **аще не вложю рѹкы моея въ ребра его, ни перѣста моего въ язвѹ гвоздиннѹю, не имѹ вѣры;** *пристѹпи, Фома, и осажни ма, прinesi перѣстъ твою сѣмо и вложи въ язвѹ гвоздиннѹю* > *вложить персты в язвы*. В данном случае мы видим компиляцию двух новозаветных цитат: Ин 20:25 **аще не вижю на роѹкоѹ кго язвы гвоздинна и вѣложю перѣста моего въ язвѹ гвоздиннѹю. и вѣложю роѹкы моя въ ребра кго не имѹ вѣры** (Мст. Ев., 210 г) и Ин 20:27 **по томъ гла ѳомѣ. прinesi перѣстъ твою сѣмо и вижь рѹцѣ мои. и прinesi роѹкоѹ твою и вѣложи въ ребра моя и не бѹди невѣрнѣ нѣ вѣрнѣ** (Мст. Ев., 210 г). Кроме того, глагол **осажни ма** с изменением грамматической формы заимствован из Лк 24:39 **вѣдите роѹцѣ мои и нозѣ мои тако самъ азъ ксмъ. осажѣте ма** (Мст. Ев., 209 б).

Проанализировав первую часть текста *Палеи*, мы увидим, что по сравнению с библейским текстом в древнерусском памятнике опущено: **аще не вижю на роѹкоѹ кго язвы гвоздинна**, кроме того, изменен порядок следования компонентов цитаты: в *Палее* сначала идет речь о *руке в ребрах* (*рѹкы моея въ ребра его*), а потом о *персте в ранах* (*перѣста моего въ язвѹ*), а в Библии – наоборот. Во второй части цитаты снова повторяется: **вложи въ язвѹ гвоздиннѹю**, что отсутствует в библейском тексте, ср.: **По томъ гла ѳомѣ. прinesi перѣстъ твою сѣмо и вижь рѹцѣ мои. и прinesi роѹкоѹ твою и вѣложи въ ребра моя...** (Мст. Ев., 210 г). Это, на наш взгляд, актуализирует для читателя, по всей видимости, уже известное в то время выражение *вложить персты в язвы*. Далее мы встречаем фрагмент, актуализирующий в сознании читателя уже известное в византийской книжности выражение *Фома неверный (неверующий)*: **Пристѹпи, Фома... и не бѹди невѣрнѣ, но вѣрнѣ** > *Фома неверный (неверующий)*. Ср. Ин 20:27 и **не бѹди невѣрнѣ нѣ вѣрнѣ** (Мст. Ев., 210 г).

Обратим внимание, что за исключением библейского отрывка, в котором сообщается об изгнании легиона бесов, все остальные фрагменты либо восходят к *Евангелию от Иоанна*, либо имеют параллели с Иоанном в других Евангелиях. Выбор данного Евангелия представляется неслучайным: в нём наиболее ярко проявляется божественность Христа.

В различных частях *Палеи* встречаются и другие фрагменты новозаветных эпизодов, которые либо включают в себя новозаветные выражения, либо содержат указания на них. Приведём несколько примеров.

1) На л. 546 содержится сравнение голубя, которого отпускает Ной на поиск суши, с Христом, которого отпускает Бог-Отец в мир. Как голубь в

первый раз не находит сухого места, так и Христос не найдет, где приклонить голову: **тако и Господь Богъ нашъ Исусъ Христосъ, обнищавъ волюю, не имашеть, где главы подъклонити > не иметь, где голову приклонитъ** (Мф 8:20, Лк 9:58).

2) На л. 81г пророчество Чис 24:17 **воспаетъ звѣзда Ѡ Иакова и встанеть мѹжь Ѡ Израила** воспринимается как предсказание рождения Спасителя: **начаша зрѣти звѣзды, видѣвше же звѣзду, взрадовашася радостно великою, яко небесныи Царь родиса на земли плотню. И на звѣзду зраще шествоваху, вземше дары: ливанъ, злато и змѹроу > вифлеемская (путеводная) звезда.**

3) На л. 99а в уста первомученика Стефана, о котором повествует *Книга Деяний*, вкладываются слова, сказанные Христом во время распятия: **не вѣдать бо са, что твореще: Стефанъ днаконъ, нарѣцаемыи первомученикъ, Ѡ жидовъ каменьемъ побивенъ бысть, иже взпи, сице глагола: "Господи, не постави имъ въ семь грѣха, не вѣдать бо са, что твореще.** Ср.: Лк 23:34 **їсѹ же глааше. Оче отъпоустѹи имъ не вѣдать бо са что твореще; ѱ де Ἰησοῦς ἔλεγεν. Πάτερ. ἄφεσ αὐτοῖς. οὐ γὰρ οἶδασι τί ποιοῦσιν.**

Как и Христос, Стефан отпускает грехи врагам, поэтому закономерно продолжение слов первомученика известным Христовым изречением. Это добавление сделано автором-составителем *Палеи*, ср. новозаветный текст: Деян 7:59-60 **и каменїемъ побивахѹ Стефана, молащася и глающа: гїи їсе, прїими дѹхъ мон. Преклонь же колѣни, и възопи гласомъ вайемъ: гїи, не постави имъ грѣха сего. И сїа рекъ оуспе. καὶ ἐλιθοβόλουν τὸν Στέφανον ἐπικαλοῦμενον καὶ λέγοντα, Κύριε Ἰησοῦ, δέξαι τὸ πνεῦμά μου. θεὸς δὲ τὰ γόνατα ἔκραζεν φωνῇ μεγάλῃ, Κύριε, μὴ στήσης αὐτοῖς ταύτην τὴν ἀμαρτίαν καὶ τοῦτο εἰπὼν ἐκοιμήθη.**

Здесь мы видим более сложный случай: истолкование сна Иосифа приводит автора *Палеи* к мысли сопоставить не только ветхозаветные и новозаветные эпизоды, но и новозаветные между собой, когда смерть праведника Стефана уподобляется страданиям Христа за счёт введения дополнительных параллелей с *Евангелием*.

4) **Соломонъ о испытании Христовы гавъ рече: "дверемъ заключенымъ Ѡверзохъ азъ вратѹ своею. ФИЛОНЪ? Понеже Фомино невѣрьстве древле гавѣ всѣмъ въскресша Господа не въ мечтѣ, но вонстинї (л.208а) > Фома неверный (неверующий).**

Обратим внимание, что в двух из четырёх приводимых выше случаев актуализированные новозаветные эпизоды уже встречались в составе разбираемых выше блоков (*вифлеемская звезда* и *Фома неверный*)

Выводы

В тексте *Толковой Палеи* нами выявлены устойчивые выражения, восходящие к тексту *Нового Завета*, а также новозаветные эпизоды, являющиеся источниками для **фразеологизмов**. Определено, что это не фрагментарные вкрапления, а целые блоки, наличие которых доказывает: автор-составитель *Палеи* заимствует из византийской книжности прообразовательный (типологический) принцип толкования *Священного Писания*, когда ветхозаветные и новозаветные события связаны между собой личностью Христа и ветхозаветное событие является провозвестником новозаветного³. Именно поэтому, несмотря на то, что Палея Толковая посвящена истолкованию событий ветхозаветной истории, приводимые библейские выражения позволяют проследить события земной жизни Иисуса Христа и Его Воскресения: *глас вопиющего в пустыне, вифлеемская звезда, избиение младенцев, книжники и фарисеи, не имеют, где голову приклонить, имя им легион, воскрешение Лазаря, Иуда-предатель, тридцать сребреников, иудино лобзанье, терновый венец, распни его, не ведают, что творят, мир вам, вложить персты в язвы, Фома неверный* и др. Большинство из найденных выражений имеют параллели в *Евангелии от Иоанна*, поскольку именно оно наиболее полно раскрывает божественную природу Христа. Значимо, что «ключевые» **фразеологизмы**, указывающие на рождение, предательство, воскресение Иисуса: *вифлеемская звезда, воскрешение Лазаря, тридцать сребреников, мир вам, Фома неверный* – повторяются в тексте *Палеи* неоднократно. Пример из *книги Деяний* показывает, что автор также сопоставляет новозаветные эпизоды между собой, ставя судьбу праведных мучеников за веру в контекст жизни и воскресения Христа, что характерно и для других славянских памятников, например, текстов миней.

Таким образом, *Палея Толковая* представляется важнейшим памятником с точки зрения **источниковедения** русской **библейской фразеологии**. Учитывая, что *Палея*, по всей вероятности, не была непосредственно переведена с греческого оригинала, являясь сочинением, составленным на славянской почве, мы можем увидеть, что автор, тем не менее, заимствует прообразовательный (типологический) принцип истолкования *Писания*, характерный для святоотеческой традиции. Это приводит к тому, что в произведении, посвященном подробному комментированию лишь части библейских книг, мы найдем множество не только ветхозаветных, но и новозаветных выражений.

³ См. подробнее о типологическом принципе толкования: Florovsky G., 1951, 163–180.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев, А. А. 1999. *Текстология славянской Библии*. – Санкт-Петербург.
- Апракос Мстислава Великого. 1983. – Москва.
- Михайлов, А. В. 1895. *Общий обзор состава, редакций и литературных источников Толковой Палеи* // Варшавские университетские известия. №7.
- Палея Толковая. 2002. – Москва.
- Палея Толковая. *По списку, сделанному в Коломне в 1406 г. Труд учеников Н. С. Тихонравова* 1892. – Москва.
- Успенский, В. 1876. *Палея Толковая*. Казань.
- Florovsky, G. 1951. *Revelation and Interpretation* // *Biblica Authority for Today*. London-Philadelphia.

New Testament Idiomatic Expressions in the *Tolkovaya Paleya*

The research deals with the analysis of Russian biblical idiomatic expressions in Old Russian sources. In the text of *Tolkovaya Paleya*, commenting mainly Pentateuch, we can find the expressions which are going back not only to the text of the *Old Testament*, but also to the text of the *New Testament*, because the author-composer of *Paleya* borrows from Byzantine tradition of a typological principle of interpretation of the Scriptures. A lot of expressions found have parallels in the Gospel According to John as it gives the most explicit picture of Christ's divine nature. It is noteworthy, that the "key" idiomatic expressions specifying Jesus' birth, treachery, resurrection - *star of Bethlehem, thirty pieces of silver, Peace be unto you, doubting Thomas* – are constantly repeated in *Paleya* text. The author-compiler also compares the *New Testament's* episodes with each other, relating righteous martyrs' destiny to the context of Christ's life and resurrection that is characteristic of other Slavonic texts. Thus, *Tolkovaya Paleya*, the text which is not translated directly from the Greek original, is important linguistic source for the study of Russian biblical idiomatic expressions.

Key words: *biblical idiomatic expressions, Old Russian, source study, the Old Testament.*

Коррекция просторечных ошибок в русской речи студентов Литвы

Устная русская речь жителей Литвы разных национальностей часто содержит элементы внелитературного просторечия – просторечные слова, словоформы, синтаксические конструкции. Например, *извиняюсь, средства, хозяева, едите, мне голова болит, пришёл со школы*. В качестве примеров были приведены некоторые нелитературные просторечные формы и конструкции, наблюдаемые в речи студентов разных национальностей, обучающихся на факультете славистики Вильнюсского педагогического университета, на занятиях по развитию речи и на занятиях по культуре речи. В курсе “Культура речи” большое внимание уделяется чистоте речи и работе по предотвращению ошибок, вызываемых использованием в речи нелитературных языковых средств – жаргонизмов, варваризмов, внелитературного просторечия, арготизмов, диалектизмов, слов-паразитов, бранных слов.

Среди перечисленных групп нелитературных языковых средств внелитературное просторечие занимает особое место. Многолетние наблюдения над речью студентов-русистов привели к выводу, что ошибки внелитературного просторечия преобладают в устной публичной речи русскоговорящих студентов по сравнению с другими нелитературными средствами, а также ошибки внелитературного просторечия частотны в речи студентов-русистов национальных групп – литовцев, поляков, белорусов. Студенты или не замечают просторечные элементы в своей и чужой речи, или считают распространёнными в бытовой речи и придают им статус литературных, (раз все так говорят), или теоретически знают, что тот или иной элемент является нелитературным и просторечным, но не могут справиться с привычкой неправильного использования некоторых просторечных форм, слов и синтаксических конструкций в своей речи.

Цель статьи – охарактеризовать внелитературное просторечие как разновидность русского национального языка; рассмотреть некоторые типичные языковые особенности русского внелитературного просторечия, выделить наиболее распространённые и устойчивые в речи студентов Литвы группы ошибок внелитературного просторечия, предложить формы работы по преодолению просторечных ошибок, используя рассказы Михаила Зощенко.

Объект исследования – устная публичная речь студентов-русистов и письменные работы, направленные на распознавание и исправление просторечных ошибок в предложенном художественном тексте.

Метод исследования – стилистический анализ текстов. Используемые приёмы: стилистический эксперимент, то есть преднамеренное изменение текста, и выполнение заданий с конкретной целевой установкой на преобразование и редактирование текста.

Внелитературное просторечие – разновидность русского национального языка, на которой говорят малообразованные слои общества. Внелитературное просторечие отличается от литературного языка (включая разговорную речь, являющуюся его частью) своей некодифицированностью, аномативностью, смешанным характером используемых языковых средств. Просторечие реализуется преимущественно в устной форме речи, хотя оно может быть отражено в частной переписке лиц, а также использовано в художественных и публицистических текстах. Внелитературное просторечие обслуживает узкобытовые сферы коммуникации и обычно используется в ситуациях ссоры, перебранки, божбы, наущничества, “распекания” старшим младшего (Большой энциклопедический словарь. Языкознание, 1998).

В советское время термин просторечие приобрёл двойное значение: общенародные, недиалектные средства речи внелитературного языка и сниженные, грубоватые элементы в составе самого литературного языка. Тогда просторечие рассматривалось прежде всего как явление стилистического характера, характеризовало стилистически сниженную речь – см., например, определение в словаре С.И.Ожегова: “Просторечие – слова и грамматические формы массовой городской разговорной речи, используемые в литературном языке как стилистическое средство для придания речи шутливого, пренебрежительного, иронического, грубоватого и т.п. оттенка” (Ожегов, 1984, 553).

В толковых словарях современного русского языка при таких сниженных словах стоит стилистическая помета “прост.”. Границы между просторечной и разговорной лексикой не всегда чётки. В словарях можно найти случаи разнобоя в постановке помет “прост.” и “разг.”, и не только потому, что со временем стилистическая окраска слова может измениться (например, просторечное *пока* с течением времени получило в словаре С.И.Ожегова стилистическую окраску “разг.”). Поэтому в русистике советского времени получил распространение термин “разговорно-просторечная” лексика. Не всегда чёткой представляется также граница между литературным, основная часть которого представлена просторечной лексикой и фразеологией, и внелитературным просторечием. Показательно, что в авторитетном стилистическом словаре вариантов (Граудина, 2001,

15) помета просторечное (прост.) используется и по отношению к фактам литературного просторечия при характеристике “сниженных” вариантов (например, *приобресть, ихний, победу*) и по отношению к вариантам, находящимся за пределами литературного языка (*ехай, положь*). Расплывчатость границы между литературной и внелитературной просторечной лексикой подтверждена и в энциклопедическом словаре-справочнике “Культура русской речи”: “просторечная лексика – слова, словоформы и словосочетания, присущие просторечию, то есть обиходно-бытовой речи разных социальных слоёв, стоящей за пределами литературного языка или на его периферии” (Культура русской речи, 2003, 517).

К просторечной лексике относят вульгаризмы – грубые просторечные слова и выражения, встречающиеся в живой разговорной речи, текстах СМИ, литературе, публицистике (*стерва, хамло*). Вульгаризмы – это стилистически сниженные синонимы слов и выражений литературного языка (ср.: *лицо – харя*). В художественной литературе, иногда в публицистике вульгаризмы используются для речевой характеристики персонажей. Употребление вульгаризмов вне стилистических целей является грубым нарушением норм речевого этикета, норм литературного языка и является показателем общей низкой культуры говорящего .

В большинстве случаев, оценивая уместность или неуместность использования просторечия, предлагается руководствоваться следующим правилом: внелитературные просторечные формы владеющий литературным языком не употребит никогда или употребит, передразнивая малообразованного, а литературное просторечие при надобности может использовать в речи (Русский язык. Энциклопедия, 1979, 239). Неуместно использование просторечия, как внелитературного, так и литературного, в научной и официальной речи.

Если в советский период лингвисты вынуждены были объявлять просторечие пережитком прошлого, а просторечную лексику рассматривать как остатки лексики необразованных слоёв общества, сохранившихся в разговорной речи ещё, видимо, с дореволюционных времён, то в настоящее время считают, что круг людей, использующих просторечие в своей речи, достаточно широк: это охранники, шофёры, строительные рабочие, порученцы, продавцы и уличные торговцы, кондукторы, неквалифицированные рабочие, рядовые милиционеры, военнослужащие срочной службы. Внелитературное просторечие всё активнее используется в речи предпринимателей и чиновников разного уровня. По мнению некоторых исследователей (Дьячок, 2003), слои общества, использующие просторечие, составляют треть населения современной России.

В России внелитературное просторечие можно услышать и в городе и в деревне, в Литве – преимущественно в городах, где в основном проживает русскоязычное население и где можно услышать русскую речь.

Широта использования внелитературного просторечия требует особого внимания к языковым приметам этой разновидности русского национального языка (хотя объём статьи позволяет рассмотреть только самые типичные из них) и к устойчивым просторечным ошибкам в речи студентов – будущих учителей русского языка в Литве.

Современное внелитературное просторечие представляет собой совокупность нейтральных в стилистическом отношении и резко оценочных и экспрессивных элементов – отклонений от норм кодифицированного литературного языка. Следует учитывать, что в живой речи могут встречаться индивидуальные отклонения, вызванные невладением стандартным языком и не отражающие общей тенденции в языке. К внелитературному просторечию относятся групповые отклонения, вызванные невладением литературным языком, выражающие общие и региональные тенденции в языке. Нелитературные просторечные отклонения от норм русского литературного языка зафиксированы на разных языковых уровнях: фонетическом – *сдАла, прИнять, нАчать, зАнять*, морфологическом – *вытимиши, едьте, стери*; лексическом – *ложить*, фразеологическом – *без разницы*, синтаксическом – *с университета, мне голова болит*.

В области фонетики для внелитературного просторечия характерно: стяжение гласных: (*прибрИла*) *приобрела*; упрощение групп согласных путём вставки гласного (*жызнь*) *жизнь*; упрощение слоговой структуры слов, особенно иноязычных (*витинар*) *ветеринар*; диссимилиация согласных по месту и способу образования, сопровождающаяся межслоговой ассимиляцией гласных: (*баиси*) *боишься*. Для русской речи студентов Литвы характерны устойчивые акцентуационные ошибки в некоторых словах и формах: *хозяевА, средствА, свеклА, сдАла, нАчать, брАла, звОнит, квАртал, красивЕе, нужнО, языкОвые особенности*. Ненормативное ударение в глагольных формах прошедшего времени *брАла, сдАла* – результат отрицательного воздействия и внелитературного просторечия, и акцентологических норм других славянских (в частности, польского) языков.

Среди общих интонационных и акустических особенностей внелитературного просторечия в неофициальной русской речи студентов Литвы встречается повышенная по сравнению с литературной громкость речи, общение на расстоянии, своеобразная интонация, воспринимаемая носителем литературного языка как “грубая”, “агрессивная”.

В области лексики и лексической семантики для внелитературного просторечия характерно наличие слов, отсутствующих в литературном

языке: *серчать, пуцай, акурат (точно), шибко*. В русской речи студентов встречаются примеры использования слов в значении, не характерном для литературного языка: *крайний (последний в очереди), обставиться (обзавестись мебелью)*; а также наблюдаются примеры семантической ущербности слова, то есть отсутствие значений, присущих этому слову в литературном языке: у слова *дисциплина* отсутствует значение *учебный предмет*, и отмечаются примеры эвфемизации речи, проявляющиеся в специфическом употреблении слова: *кушать* в значении *есть, побежать* в значении *быстро пойти, супруга* по отношению к жене говорящего.

В области морфологии и словообразования из характерных для внелитературного просторечия (подробнее см.: Жаркова, 2005, 107) в русской речи студентов распространёнными и устойчивыми являются : ошибочное использование некоторых личных форм глаголов (*ездиют, ложат*) и форм повелительного наклонения (*ложи, стери, едьте*); использование формы *извиняюсь* вместо литературной этикетной *извините*. Приметой регионального просторечия являются формы *замного* и *замало* вместо литературных форм *слишком много* и *слишком мало*.

В области синтаксиса в общем характерное для внелитературного просторечия употребление полной формы страдательных причастий прошедшего времени и полных прилагательных, а также деепричастий на *-вши, -вши* в именной части сказуемого иногда встречается в русской речи студентов-литовцев. В русской речи студентов Литвы разных национальностей встречаются ошибки на употребление предлога *с* вместо *из* и нек.др.: *пришёл со школы, смеяться с него*, а также специфическое управление при словах в конструкциях типа *Что тебе (вместо у тебя) болит*. Подобные конструкции характерны как для литовского языка, так и для некоторых русских диалектов и внелитературного просторечия, что поддерживает устойчивость ошибочного использования в речи.

Сфера деятельности того или иного человека определяет его систему ценностей и целей и “подсказывает” ему, на каком языке говорить. Читая рассказы Зощенко, студенты представляют себе его героя – необразованного или малообразованного человека с претензиями говорить “культурно” и не хотят, чтобы их речь хоть чем-то напоминала речь зощенковских персонажей, говорящих *я извиняюсь, квАртал* или *средствА*. В этом заключается отличие восприятия и оценки студентами ошибок внелитературного просторечия от восприятия и оценки ошибок, например, жаргонных, потому что, используя жаргонизмы в речи, студенты как бы становятся своими в часто привлекательной для них группе “крутых” героев или героинь нашего времени.

Творчество Михаила Зощенко – самобытное явление в русской литературе советского периода. Писатель создал галерею персонажей, породивших нарицательное понятие “зощенковский герой” и выработал свой, совершенно неповторимый художественный стиль.

Читателя рассказов М.Зощенко охватывает странное чувство: кажется, что он всё это уже где-то слышал, хотя никто из знакомых не говорит так, как изъясняются зощенковские герои, но почему-то создаётся впечатление, что так говорят многие.

Комического эффекта Зощенко часто достигал обыгрыванием слов и выражений, почёрпнутых из речи малограмотного мещанина, с характерными для неё вульгаризмами, неправильными грамматическими формами и синтаксическими конструкциями (*окромя, хресь, тот, эта пудель* и т.д.). Этот искорёженный язык писатель использовал в своих рассказах для стилизации просторечия.

Ценность зощенковских рассказов как материала для коррекции ошибок просторечия в устной речи студентов заключается в том, что в этих текстах есть и примеры внелитературного просторечия, и примеры грубых просторечных форм, находящихся на границе литературного языка и нежелательных не только в устной публичной речи студентов-русистов, но и в бытовой речи (см., например, рассказ *Аристократка*). Объём статьи позволяет рассмотреть отрывки из двух рассказов Михаила Зощенко – *Происшествие* и *Аристократка*.

Обратимся к тексту рассказа *Происшествие*. В поезде едет **бабёшечка**. *А на руках у ей малютка такой звонкий. И вот едет эта малютка со своей мамашей в Новороссийск. Мамаша обращается до пассажиров: Я очень извиняюсь, – поглядите за моим крошкой. Я побегу на станцию, хотя бы супу скушаю. Я в Новороссийск еду до своего мужа.* В цитируемых строчках рассказа чёрным курсивом выделены просторечные слова и формы. Студенты в тексте рассказа должны найти эти просторечные формы, заменить их несниженными литературными. Затем рекомендуется пересказать текст, используя только несниженные средства литературного языка, от лица рассказчика, молодой матери и чуткого пассажира.

Перейдём к тексту рассказа М.Зощенко *Аристократка*. В рассказе *Аристократка* герой пригласил особу в шляпке в театр, где, увидев в буфете пирожные, “аристократка” *подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом и жрёт*. Дама съела три пирожных и тянется за четвёртым. *Тут ударила мне кровь в голову. – Ложи, - говорю, - взад!*

Диалогом между оскорблённой дамой и недовольным случившимся в театре героем завершается рассказ: *А у дома она мне и говорит своим буржуйским тоном: – Довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег – не ездют с дамами.*

Курсивом выделены просторечные элементы, использованные писателем в тексте для речевой характеристики персонажей. Работая над текстом рассказа, студенты должны найти просторечные элементы и заменить их несниженными литературными, проверяя несниженный литературный или сниженный просторечный статус слов, форм и конструкций по словарям (Ожегов, последнее издание; Еськова, 2001; Граудина, 2001 и нек.др.).

Стилистический анализ письменных работ студентов по тексту рассказов *Происшествие* и *Аристократка* показывает, что студенты видят стилистические различия между несниженными литературными и резко сниженными, вульгарными словами (*жрёт, взад*), понимают, что такие слова недопустимы не только в официальной, но и в бытовой речи, но не всегда исправляют, а следовательно, приравнивают к литературным внелитературные, стилистически нейтральные для внелитературного просторечия формы (например, *ездют, ложи, я извиняюсь*).

Выводы

Внелитературное просторечие, противостоящее литературному языку, представляет внутренне организованную разновидность русского этноязыка, не до конца исследованную и в настоящее время, что объясняется отчасти неодинаковым подходом к самому феномену “просторечие”.

Использование внелитературных просторечных форм, слов, конструкций нарушает чистоту речи. Ошибки внелитературного просторечия встречаются в устной публичной и письменной речи студентов Литвы. Распространёнными и устойчивыми в речи студентов являются акцентуационные и морфологические внелитературно-просторечные ошибки, встречаются также синтаксические и лексические ошибки внелитературного просторечия.

Тексты рассказов Михаила Зощенко, несмотря на отдалённость от нашего времени, могут быть успешно использованы для обнаружения типичных элементов внелитературного просторечия, проведения стилистического эксперимента на преднамеренное изменение текста и создание иных вариантов.

Стилистический анализ студенческой речи подтверждает, что студенты не используют вульгаризмы в устной публичной речи, умеют находить их в предложенных художественных текстах Михаила Зощенко и не испытывают затруднений, подбирая замену – средства литературного языка. Труднее студенты Литвы опознают как ошибочные и не всегда исправляют нейтральные для внелитературного просторечия в стилистическом отношении элементы.

ЛИТЕРАТУРА

- Большой энциклопедический словарь. *Языкознание*. 1998. – Москва: Научное издательство “Большая советская энциклопедия”.
- Граудина, Л. К., Ицкович, В. А., Катлинская, Л. П. 2001. *Грамматическая правильность русской речи*. Стилистический словарь вариантов. – Москва: Наука.
- Дьячок, М. Т. 2003. *Русское просторечие как социолингвистическое явление*. // Гуманитарные науки. – Вып. 21. С. 102–113. – Москва.
- Жаркова, А. В. 2005. *Культура русской речи. Теория и практикум*. Учебно-методическое пособие. – Вильнюс: Вильнюсский педагогический университет.
- Зощенко, М. 1966. *Юмористические рассказы*. – Владивосток: Дальневосточное книжное издательство.
- Еськова, Н. А. 2001. Краткий словарь трудностей русского языка. *Грамматические формы. Ударение*. – Москва: Русский язык.
- Культура русской речи*. 2003. Энциклопедический словарь-справочник. – Москва: Флинт-Наука.
- Ожегов, С. И. 1984. Словарь русского языка. – Москва: Русский язык.
- Русский язык*. Энциклопедия. 1979. – Москва: Советская энциклопедия.

Correction of Vernacular Mistakes in Students' Russian Speech in Lithuania

The article deals with some typical linguistic features of the Russian vernacular language. Vernacular language as a social and linguistic phenomenon was the subject of research during the Soviet era. It is also being actively investigated nowadays. The line between literary vernacular and vernacular languages is not clear out. Elements of vernacular language are very frequent in everyday Russian.

This article highlights the typical mistakes of vernacular everyday language. In some cases mistakes are caused by regional influence. To prevent the mistakes of vernacular language, the author of this article uses short stories by Michail Zoshchenko, who is talented in picking up vernacular language phrases. Stylistic analysis of stories *The Event* and *The Aristocratic Woman* helps to recognize the vernacular words, their forms and patterns, and the method of stylistics experiment is used to correct students' vernacular language mistakes.

Key words: *vernacular language, mistakes of vernacular language, regional influence, purity of language, literary language, imitation of vernacular language.*

Эксплицитное и имплицитное отрицание в фразеологизмах

Вводные замечания

Отрицание в языке издавна привлекало внимание лингвистов как одно из интереснейших языковых явлений. С одной стороны, отрицание, являясь языковой универсалией, пронизывает все уровни языка и обладает широким набором средств выражения, а с другой – не всегда отрицательный смысл воплощается в специальных языковых единицах, содержась в самой семантике слова или предложения. В соответствии с этим можно выделить два способа выражения отрицания в языке: **эксплицитный** (формально выраженное отрицание) и **имплицитный** (скрытое отрицание) (Казимянец, 1987; 1999).

Описанию и систематизации способов и средств выражения отрицания посвящено немало лингвистических исследований, в которых авторы рассматривают данную языковую категорию с позиций соотношения формы и содержания, с точки зрения семантики и функционирования средств выражения отрицания, их места и значимости в коммуникативном процессе (Есперсен, 1958; Булах, 1957; Огинскене, 1986; Казимянец, 1986, 1987, 1999; Бондаренко, 1983; Кочетков, 1963; Шигуров, 1997 и др.). Несмотря на большое количество исследований, посвящённых проблеме отрицания в языке, долгое время внимание исследователей было сосредоточено на формальных средствах выражения отрицания, хотя в последние десятилетия возрос интерес к имплицитному способу выражения отрицания.

Целью данной статьи является анализ русских фразеологизмов как особого средства выражения отрицания. **Объектом** исследования оказались как фразеологизмы, содержащие формальное средство выражения отрицания, так и фразеологизмы, в которых отрицание выражено имплицитно. В работе используется описательный и аналитический метод с элементами сопоставительного анализа. Факты русского языка рассматриваются, где это необходимо, через призму литовского.

Результаты исследования

Фразеологизмы относятся к периферийным средствам выражения отрицания в языке, и отрицание, выраженное фразеологической единицей (ФЕ), встречается в речи гораздо реже, нежели переданное другими средствами языка (Казимянец, 1987). Отрицание, выраженное фразеологизмом, настолько специфично, что иногда трудно охарактеризовать данный фразеологизм с точки зрения эксплицитности-

имплицитности содержащегося в нём отрицания. Сравним: *душа не лежит* – «нет склонности, желания, не нравится», *без зазрения совести* – «не испытывать чувства неловкости, стыда, без стеснения», *ветер свистит в карманах* – «совсем нет денег», *у разбитого корыта* – «ни с чем», *хоть глаз выколи* – «темно, ничего не видно». Независимо от наличия или отсутствия формального показателя отрицания, все эти фразеологизмы способны передавать в предложении яркое, категоричное отрицание. В то же время такие ФЕ как *лица нет* – «сильно испуган, потрясён», *хоть трава не расти* – «выражение полного равнодушия» и под., хоть и содержат в своей структуре формальный показатель отрицания, никакого отрицательного значения не имеют.

Отрицательные фразеологизмы весьма разнообразны как в отношении используемых в них формальных средств выражения отрицания, так и в плане выражаемого ими значения. Основной особенностью семантики отрицательных ФЕ, с нашей точки зрения, является то, что передавая различные отрицательные значения, они вместе с тем, как правило, носят и оценочный характер, то есть не только обладают способностью выражать отрицание как таковое, но и заключают в себе оценку, отношение говорящего к высказываемому. Это объясняется тем, что «фразеология покрывает те участки действительности, которые связаны с человеческим видением, характеристикой психологических особенностей личности – познавательных процессов, эмоционально-волевой деятельности» (Швелидзе, 2006, 78). Именно поэтому в отрицательном фразеологизме, помимо отрицания, нередко содержится отрицательная оценка действия, состояния, признака, различных обстоятельств действия.

Фразеологизмы способны передавать весь диапазон значений, объединяемых языковой категорией отрицания, независимо от того, является ли отрицание в них имплицитным или формально выраженным. Так, можно выделить следующие основные семантические группы отрицательных ФЕ:

а) Со значением отсутствия, несуществования: *как корова языком слизала, ни гроша, ветер свистит в карманах, ни кола ни двора* и под.

б) Со значением несогласия, возражения, отрицательного отношения к чему-либо: *ни за какие блага, держи карман пошире, вот ещё!, ни в какие ворота не лезет, не по душе, ни за что на свете, чёрта с два, чёрта лысого* и под.

в) Обладающие значением полной неосведомлённости, полного отрицания знания о каком-то предмете, человеке, факте действительности: *бог знает, разбираться как свинья в апельсинах, ни бельмеса, ни сном ни духом, ни в зуб ногой, чёрт знает* и под.

г) Выражающие значение невозможности совершения какого-либо действия или невозможности существования чего-либо: *хоть головой об стену бейся, хоть волком вой, хоть плачь, хоть караул кричи, кишка тонка, калачом не заманишь, на мякине не проведёшь* и пр.

д) Со значением лишённости чего-либо, необладания каким-либо качеством: *пустой звук, звёзд с неба не хватает, пороха не выдумает, ветер в голове, медведь на ухо наступил* и под.

е) Со значением запрещения, недозволенности (типа *избави боже, сохрани бог*), близким значению слова *нельзя* (в данном случае фразеологизм заменяет его в структуре предложения): «*Боярин велел – распрягайте. Ночевать велел. Лошадям задавать – избави боже, – боярское сено*» (А. Н. Толстой, «Пётр I»), т.е. «**Нельзя** задавать лошадям боярское сено».

Значение отрицания, запрещения в таких фразеологизмах очень часто совмещается со значением досады, предостережения, опасения по поводу совершения действия. Иногда подобные фразеологизмы сопутствуют отрицательному предикативу *нельзя*, например: «*Машину так оставлять нельзя, сохрани бог*» (А. Н. Толстой). Совместное употребление фразеологизма и предикатива наглядно иллюстрирует общность их семантики, более того, присутствие фразеологизма усиливает насыщенность отрицания в предложении. ФЕ выражает отрицание более эмоционально, нежели предикатив, и является, таким образом, средством усиления отрицания, придавая запрещению большую категоричность. Использование ФЕ в качестве средства усиления отрицания весьма характерно для русского языка. Авторы часто используют фразеологизмы в качестве добавочного усилительно-выделительного средства при уже выраженном нейтральными грамматическими средствами отрицании, создавая, таким образом, яркое, подчёркнутое отрицание, имеющее чёткую экспрессивно-эмоциональную направленность: *Я мирно спал – заря блеснула, Проснулся я, подруги нет! Ищу, зову – пропал и след* (А. С. Пушкин, «Цыганы»).

Отметим, что при эксплицитном выражении отрицания в составе фразеологического оборота могут встречаться следующие отрицательные единицы языка:

1) частица **НЕ**: *в ус не дует, маковой росинки во рту не было, на мякине не проведёшь*;

2) частица **НИ** (в качестве частицы и в составе повторяющегося союза НИ... НИ): *ни (одной) души; ни на грош; ни в зуб ногой; ни богу свечка, ни чёрту кочерга; ни к селу, ни к городу* и т.д.;

3) отрицательные местоимения и наречия: *никоим образом, никуда не годится, дальше (ехать) некуда, ничего не стоит*;

4) отрицательные предикативы **НЕТ** и **НЕЛЬЗЯ**: *свести на нет, цены нет, как нельзя лучше, шагу нельзя ступить, нет и в помине* и т.д.;

5) отрицательный предлог **БЕЗ**: *без задних ног, без шуток, без царя в голове, без зазрения совести, без ума (от...)*;

6) в состав фразеологизмов могут входить слова, включающие отрицательные приставки: *уму nepостижимо, nepочатый край, до бесконечности, до безумия, бездна премудрости*. Однако в данном случае фразеологизм чаще, несмотря на наличие слова с отрицательной приставкой, в целом имеет положительную семантику: *бездонная бочка* – «человек, который может много выпить спиртного не пьянея», *до безумия* – «очень сильно, безгранично (любить, влюбляться, ненавидеть и т.п.)». Более того, исследование показало, что зачастую не выражают отрицания фразеологизмы, включающие и другие грамматические средства отрицания, т.е. с формальной точки зрения отрицание в них присутствует в виде отрицательной частицы, предлога, местоимения, предикатива, но тем не менее семантика ФЕ положительна, что иногда отражается в соответствующем ему фразеологизме другого языка, например литовского, где эксплицитный показатель отрицания отсутствует: *живого места нет (не осталось) <на ком>...* «кто-то весь избит, изуродован» – *nudaužytas (sunokintas) kaip obuolys* (семантически тождественный литовский фразеологизм не имеет формальных показателей отрицания). Но всё же при переводе конкретных текстов формальная структура может быть и сохранена: «Бедняжку так сильно избili, что на нём **не осталось живого места**» – ср. с литовским: „*Taip smarkiai vargšą sumušė, kad sveikos vietos nebeliko*“ (ШР-ЛФС, 128). Подобных ФЕ, содержащих в себе формальный показатель отрицания и не имеющих отрицательного значения, в русском языке немало. Соответствующие им по семантике литовские ФЕ или свободные сочетания слов часто средств выражения отрицания в своей структуре не имеют: русское *не в духе* соотносится с литовским *posį (galvą) nuleidęs (nudūręs, nukabinęs...)*, ср.: «Он был сильно **не в духе**, так как был очень недоволен последними экзаменами» (А. Чехов) – „*Jis vaikščiojo kaip žemę perdavęs, nes buvo nepatenkintas ... egzaminais*“ (ФСРЯ, 148; ШР-ЛФС, 215), или русское *язык без костей* «кто-то очень болтлив, любит поговорить, болтает много всякого вздора, глупостей» соответствует литовскому *ilgą liežuvį (liežuvėlį) turi; (su) liežuviu apmeta ir ataudžia (kulia, pliaškina, menčia, makaluoja)* – в литовском эквиваленте нет отрицательного средства. Ср.: «**Вот язык-то у тебя без костей, вот уж без костей; так и болтает, так и болтает**» (А. Островский) – „*Tai ilgą liežuvį turi, tai ilgą; taip ir makaluoja, taip ir makaluoja*“ (ФСРЯ, 540; ШР-ЛФС, 315). Сюда же относятся такие русские фразеологизмы как *души не чаять, во что бы то ни стало, лица нет, не велика беда, не в своей тарелке, не за*

горами, куда **ни** шло и др. Хотя значение отрицания в ФЕ такого типа прямо не осознаётся, более того, иногда они передают не просто положительную информацию, а имеют яркое, подчёркнутое, усиленное утвердительное значение согласия, наличия определённого качества, присутствия, обладания, существования и др., тем не менее здесь можно говорить о синтаксической функции средств выражения отрицания. Основанием для этого является, во-первых, то, что фразеологические обороты имели когда-то конкретное значение, вытекающее из значения составляющих их частей, а, следовательно, и средства формального отрицания имели в них ясно выраженное значение отрицания; во-вторых, ФЕ составлялись не по каким-то особым законам, а по правилам и законам синтаксиса.

В зависимости от того, какое средство отрицания входит в состав фразеологизма, во многом определена и его функциональная и семантическая нагрузка. Так, например, частица НИ (а также отрицательные местоимения и наречия), входящая в состав фразеологизма, развивает его способность, во-первых, усиливать отрицание, уже выраженное в предложении другими отрицательными средствами (**ни на грош не верит**, **ни зги не видно**, **ни капли не жалеть** и под.), и, во-вторых, выражать его самостоятельно (**Ни с места!** **Ни на волос любви!** и под.). Частица НИ также может выступать в пределах фразеологизма в качестве повторяющегося союза **НИ... НИ**. В этом случае фразеологизм может приобретать значение некоей неопределённости или же усреднённости, близости к норме, безразличия, неактуальности чего-либо для совершения определённого действия, целей и под. Например: **ни рыба ни мясо** – «ничем не выделяющийся, безликий человек», **ни жарко ни холодно**, **ни шатко ни валко**, **ни да ни нет**, **ни то ни сё** и под. «В фразеологизмах типа **ни рыба ни мясо** повторяющаяся частица усиливает либо значение неопределённости (но не значение полного отрицания), либо просто какое-то утверждение. Подобные предложения можно заменить положительными по форме и содержанию синонимами» (Крючкова, 1980, 17). Известно, что частица **НИ** отличается способностью усиливать не только отрицание, но и утверждение: **что ни оденет, всё ей к лицу**. Это свойство она сохраняет и в составе фразеологизма: **куда ни шло, ни пуха ни пера**.

Особую группу представляют собой ФЕ, отрицательное значение которых не получило формального выражения. Такие фразеологизмы способны передавать не менее яркое, экспрессивное отрицание, чем ФЕ с формальными средствами выражения отрицания, и широко употребляются в речи. В качестве критериев наличия отрицания в таких ФЕ можно предложить следующие:

1. Семантика фразеологизма должна пересекаться со значениями, присущими языковой категории отрицания: отсутствия, лишённости, несуществования, запрета, отказа, возражения, несогласия и под. Например: *валять дурака* – «ничего не делать» (отрицание действия), *хоть шаром покати* (отсутствие, лишённость), *вот ещё!* (несогласие), *гол как сокол* (значение лишённости), *ветер в голове* (отсутствие качества, а именно серьёзности, отрицательное отношение к несерьёзному человеку) и под.

2. Толкование фразеологизма содержит формально выраженное отрицание: *бить баклуши* – «бездельничать» (отрицательная приставка **без-**), *остаться с носом* – «потерпеть неудачу» (отрицательная приставка **не-**), *когда рак на горе свистнет* – «никогда» (отрицательное наречие), *заблудиться в трёх соснах* – «не найти выход, дорогу» (частица **НЕ**), *хоть шаром покати* – «ничего нет» (отрицательное местоимение и предикатив).

3. При переводе на другие языки используются фразеологизмы или свободные сочетания слов, содержащие формальные средства выражения отрицания: «С этого дня Толя совсем **отбился от рук**» (И. Эренбург) – „*Nuo tos dienos Tolia pasidarė visai neklusnus*“ (ФСРЯ, 299; ШР-ЛФС, 240), а также используются слова со значением «лишаться», «лишённый чего-либо» и под. или сочетания «перестать, прекратить + инфинитив», т.е. лексические единицы, имплицитное содержание отрицания в которых не вызывает сомнения (Казимьянец, Ейгирдене, 1999, 65–67).

Выводы

Таким образом, фразеологизмы несомненно являются особым средством выражения отрицания. Отрицание, выраженное ФЕ, отличается яркой эмоциональностью, образностью, категоричностью. Русские отрицательные фразеологизмы разнообразны по семантике и способны передавать все оттенки значений, объединяемых категорией отрицания, а некоторые из них могут также служить средством усиления отрицания. В отрицательных ФЕ встречаются все формальные средства выражения отрицания, существующие в русском языке.

Специфика отрицательных фразеологизмов заключается в том, что отрицание в них может быть эксплицитно выраженным или передаваться имплицитным образом. Отличительной особенностью отрицательных ФЕ следует считать то, что имплицитный способ выражения отрицания встречается в них гораздо чаще, чем в свободных сочетаниях слов. Функциональный сдвиг, то есть несоответствие плана выражения плану содержания, наблюдается не только в ФЕ с имплицитным отрицанием,

но и в значительном количестве ФЕ, присутствие формального отрицательного средства, в которых не влечёт за собой отрицательной семантики фразеологизма в целом. Повышенная частотность таких функциональных сдвигов вытекает, на наш взгляд, из образности ФЕ и свойств, отличающих ФЕ от свободных сочетаний слов. Следовательно, можно выделить три типа ФЕ, имеющих отношение к отрицанию: 1) отрицательные ФЕ с эксплицитно выраженным отрицанием, 2) отрицательные ФЕ с имплицитно выраженным отрицанием и 3) фразеологизмы, в которых присутствует формальный выразитель отрицания, хотя по значению они положительны. Последние вряд ли можно считать средством выражения отрицания. Напротив, фразеологизмы с имплицитно и эксплицитно выраженным отрицанием представляют собой языковые явления одного порядка. В качестве критериев наличия отрицания в ФЕ второго типа можно предложить следующие: а) их семантика должна пересекаться со значениями, присущими категории отрицания, б) в толкованиях данных ФЕ присутствуют формальные средства выражения отрицания, в) при переводе их на другие языки используются формальные средства выражения отрицания.

Фразеологизмы отрицательной семантики, несмотря на эксплицитный или имплицитный характер выражаемого ими отрицания, справедливо отнести к формальным средствам выражения данной категории, так как ФЕ представляет собой семантически целостную языковую единицу – в данном случае в силу своего отрицательного значения являющуюся своеобразным маркером отрицательности всего высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

- Бондаренко, В. Н. 1983. *Отрицание как логико-грамматическая категория*. – Москва.
- Булах, Н. А. 1957. *К вопросу о выражении грамматической категории отрицания в индоевропейских языках* // Учёные записки Ярославского педагогического института, вып. 30. С. 37–85. – Ярославль.
- Галнайтите, Э., Пикчилингис, Ю., Сивицкене, М. 1983. *Школьный русско-литовский фразеологический словарь (ШР-ЛФС)*. – Kaunas: Šviesa.
- Есперсен, О. 1958. *Отрицание* // *Философия грамматики*. – Москва.
- Жуков, В. П. 1986. *Русская фразеология*. – Москва.
- Казимьянец, Е. 1987. *Отрицание как категория грамматики и способы его выражения (на материале русского и литовского языков)*. *Kalbotyra*, 38(2). С. 72–81. – Vilnius.
- Казимьянец, Е. 1986. *Функционирование НЕТ и НЕЛЬЗЯ в современном русском языке*. // *Русский язык в школе*, № 6. С. 13–19. – Вильнюс.
- Казимьянец, Е. 1999. *Эксплицитное и имплицитное отрицание в слове* // *Разноуровневые характеристики лексических единиц: Сб. ст., часть 2. Лексикология. Словообразование. Фразеология*. С. 63–72. – Смоленск.

- Казимянец, Е., Эйгирдене, Д. 1999. *К вопросу об имплицитном отрицании в языке и речи*. Slavistica Vilnensis. Kalbotyra 48 (2). С. 63–72. – Vilnius.
- Кочетков, А. К. 1963. *Выражение отрицания в современном русском языке* // Вопросы синтаксиса и стилистики русского литературного языка. С. 98–115. – Куйбышев.
- Крючкова, Л. С., 1980. *Об изучении правописания «не» и «ни»* // Русский язык в школе. № 1. С. 13 – 19.
- Огинскене, Э. 1986. *Выражение отрицания в простом повествовательном предложении современного литовского литературного языка*: Диссертация... канд. филол. наук. – Вильнюс.
- Федуленкова, Т. Н. 2005. *Фразеология и типология: к типологической релевантности фразеологии*. Филологические науки. № 1. С. 74–80. – Москва.
- Фразеологический словарь русского языка под ред. А. И. Молоткова* (ФСРЯ). 1986. – Москва.
- Швелидзе, Н. Б. 2006. *Фразеологизмы современного русского языка со значением поведения лица, их прототипы, виды образности* // Русская словесность, № 1. С. 78–80.

Explicit and Implicit Negation in Idioms

The article deals with Russian negative idioms. Their semantics, ways and means of expressing negation are described. Idioms are determined as a special means of negation in language. The main peculiarity of negative idioms is that the negation in them can be expressed by formal means of negation (explicit negation) and without formal markers (implicit negation) and it is always emotional, expressive, flat. The implicit way of expressing negation is used much more frequently in idioms than in free combinations of words. This can be explained by figurativeness of idioms and their specific features as special language phenomena. Three types of idioms are determined in the article: idioms with explicit negation, idioms with implicit negation and idioms with formal means of negation which have no negative meaning. The criteria for determination of negation in idioms with implicit negation are worked out. The author supposes that negative idioms should be classified as a formal means of negation.

Key words: *idiom, negation, linguistic category of negation, explicit negation, implicit negation, formal means of negation.*

Языковые нули

Вводные замечания

Весьма важным достижением в жизни любого человека является открытие нуля. Оно происходит в детском возрасте под влиянием школы и долго не осознается как величайшее открытие. Иногда человек до конца жизни так и не понимает сущности нулевой величины, что же касается отрицательных величин, то их сущность перманентно непознаваема для большинства из живущих на земле людей и имеет значение только в построениях математиков.

Подобно людям, также и различные науки приходят к осознанию нуля, открывают его для себя как величайшее явление, а затем начинают постигать его сущность, втягиваясь в своеобразную гонку по открытию нулей в своих основаниях.

Основная часть

Языкознание вступило в своеобразный «нулевой клуб» (образуем такой неологизм по образцу «ядерного клуба») в конце 19 века, когда великий российский ученый (поляк по национальности) Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ, отец-основатель Казанской лингвистической школы, открыл и впервые в истории языкознания описал нулевую единицу в языке – это было нулевое окончание и нулевой суффикс (а до этого им было открыто понятие морфемы и фонемы). Приведем эти слова великого ученого, знаменующие это великое открытие в теории языка, из его книги «Введение в языковедение»: «Кроме морфем, состоящих из определенной произносительно-слуховой величины, мы должны принять непременно тоже морфемы «нулевые», т. е. лишенные всякого произносительно-слухового состава, и тем не менее ассоциируемые с известными семасиологическими и морфологическими представлениями.

Так, например, слова *дом, стол, воз, пруд, конь, край*,..., несмотря на их видимую одноморфемность, надо непременно считать двухморфемными, т. е. состоящими из основы определенной произносительно-слуховой величины и из окончания «нуль»:

dom-0, stol-0, voz-0, prud-0,

где 0 символизирует собой морфему «нуль» (Бодуэн, 1963, 282–283).

Эти идеи вошли в языковедческую теорию достаточно широко, во всяком случае, они вышли за пределы академической и вузовских грамматик и

вошли в состав школьной грамматики, которая также трактует о нулевом окончании. Так, в учебнике по русскому языку для 5-х классов издательства «Дрофа» (под ред. М. М. Разумовской и П. А. Леканта) просто и ясно даже для ребенка одиннадцати лет говорится: «Оказывается, в слове *город* тоже есть окончание, но оно не выражено звуком в устной речи и буквой в письменной речи. Такое окончание называют **нулевым**: город [].» (Русский язык, 2005, 37). Далее авторы показывают школьникам нулевое окончание в словах типа: *роц, плач, речь, говорил, час, приходил, туч, мышь* и под. (с. 38), и делают это убедительно и просто.

Дальнейшие исследования привели к открытию новых нулей в системе языка (очень интересны работы А. Д. Шмелева и Т. В. Бульгиной, а также И. А. Мельчука о синтаксических нулях). Так, был открыт нулевой суффикс (в словах типа *выход* – 0-[0]), имеется нулевой словообразующий суффикс и нулевое окончание. Был открыт и осознан нулевой глагол-связка со значением бытия в предложении типа *Мой брат – инженер*, где тире символизирует нулевой связочный глагол. В фонологии было предложено рассматривать паузу как нулевую фонему (М. В. Панов, Е. Ф. Киров)

Однако и в наши дни еще не все нули в языке открыты.

Предпримем попытку осознать в русском языке еще несколько единиц, которые могут быть признаны нулевыми – и речь пойдет о синтаксических единицах. Весьма важной работой, в которой предпринято описание «синтаксического отсутствия», является статья Ю. Д. Апресяна (Апресян, 1984). Однако остается еще не осознанным с точки зрения самых разных аспектов такой феномен, как бессоюзное предложение.

Поразительно, но самые явные нулевые единицы в синтаксисе русского языка не осознаны и не описаны как нулевые единицы. Речь пойдет о нулевых союзах и союзных словах, которые мы склонны обнаруживать в бессоюзных сложных предложениях.

Бессоюзные сложные предложения описаны весьма подробно в русской грамматике (см.: Ширяев, 1986; Белошапкова, 1967 и др.), однако целесообразно рассмотреть их и с другой точки зрения.

Вполне очевидно, что бессоюзные сложные предложения не столь уж и «бессоюзны»: в наши дни можно и следует осознать, что речь должна идти о нулевых сочинительных союзах и нулевых подчинительных союзах и союзных словах, которые превратят бессоюзные сложные предложения в сложносочиненные и сложноподчиненные с соответствующими нулевыми союзами или союзными словами.

Итак, обратимся к последней версии академической грамматики, которая была «переписана» как учебная версия для студентов и которая является

последней из академических грамматик русского языка – это «Краткая русская грамматика» (под ред. Н. Ю. Шведвой и В. В. Лопатина, 2002, – далее КРГ). Как же трактуются предложения типа *Окажись рядом настоящим другом, беды бы не случилось?*

Так, если ранее в академических грамматиках говорилось просто о бессоюзных предложениях (эта типология переключалась и в школьные грамматик), то в последней краткой версии говорится о «Бессоюзных соединениях предложений» (КРГ, 2002, 692). Непонятно, чем отличается традиционное бессоюзное сложное предложение от сложного предложения с бессоюзным соединением. Как же комментируется это явление синтаксиса русского языка?

В «Краткой русской грамматике» сказано так: «Бессоюзные соединения (сочетания) предложений – это целостные синтаксические образования, в большей или меньшей степени соотносительные со сложными предложениями, но отличающиеся от них отсутствием союзной или местоименной связи между частями. Объединение предложений в бессоюзное сочетание осуществляется посредством интонации; предложения, входящие в бессоюзное сочетание, характеризуются смысловой взаимосвязанностью, которая выявляется разнообразными совместно действующими лексическими и морфолого-синтаксическими средствами» (КРГ, 2002, 692).

Далее говорится о сходстве и различии сложных союзных и бессоюзных предложений: «Смысловые отношения, устанавливающиеся в бессоюзных сочетаниях предложений, в общих чертах близки отношениям, выражающимся в сложном предложении способом сочинительной или подчинительной связи, однако полного совпадения здесь нет. Различия состоят в следующем.

1. Значения бессоюзных соединений менее дифференцированы. Без опоры на контекст здесь могут быть выделены только самые общие типы отношений, которые в сложном предложении дифференцируются несколькими, порой далекими друг от друга союзами...

2. Возможности выражения некоторых отношений средствами бессоюзия ограничены. Таковы прежде всего разделительное и сравнительное значения, а также значения целевое и уступительное, которое выражаются в основном в сложном предложении с помощью союзов и в простом предложении – средствами словосочетательной связи» (КРГ, 2002, 693–694).

Теперь рассмотрим так называемые бессоюзные предложения, а также предложения с бессоюзным соединением, описываемые в «Краткой русской грамматике» и во всех остальных разновидностях грамматик русского

языка, с позиций присутствия в таких предложениях нулевого союза или нулевого союзного слова. Итак, начнем с общепризнанного представления о нулевой языковой единице – что же это такое в современной теории языка?

Понятие **нулевой** языковой единицы в теории языка связано с двумя вещами, которые отчетливо сформулировал родоначальник «нулизма» в теории языка – И. А. Бодуэн де Куртэнэ. Речь идет о значимом отсутствии материально выраженной формы языкового нулевого знака, но присутствии языкового значения того или иного типа (словоизменительного, словообразовательного, синтаксического). Важным добавлением к классическим представлениям о нулевой языковой единице стало уточнение, что отсутствие материальной формы значимо на фоне присутствия других материально выраженных форм других языковых знаков. Так, нулевое окончание в слове *стол-0* осознается только на фоне присутствия окончаний в словах типа *окн-о* или *стен-а*. О. С. Ахманова так суммирует эти представления: «**НУЛЕВОЙ** (отрицательный)...Выполняющий определенную лингвистическую (семиологическую) функцию без специальной (звуковой) выражения, а лишь через противопоставление выраженным (положительным) элементам того же ряда или парадигмы» (Ахманова, 1966, 272).

Итак, посмотрим, насколько удовлетворяет понятию нулевого союза элемент в сложном предложении, который имеет значение, но не имеет присутствующей в материальном виде формы, т. е. имеет нулевую форму. Рассмотрим предложение: *Был бы рядом настоящий друг, беды бы не случилось*.

Вполне очевидно, что грамматическое значение, равное значению союза, в данном случае явно присутствует – это грамматическое значение условности. Практически, в перифразе это предложение может быть преобразовано в обычное союзное, и вполне понятно, что это будет предложение: *Если был бы рядом настоящий друг, то беды бы не случилось..*

Материальной формы выражения данная не выраженная материально синтаксическая скрепа не имеет, что дает основание относить ее к нулевым, поскольку она обладает значением, но не обладает материальной формой.

Дополнительным фактором осознания того, что здесь присутствует **нулевая** единица, является значимое отсутствие материально выраженного союза, которое на фоне других союзов становится значимым, приобретает отчетливо осознаваемое значение. Вывод может быть только один: данное предложение логически относится к союзным предложениям с нулевым условным подчинительным союзом. Другими словами – это сложноподчиненное условное предложение с нулевым условным подчинительным союзом.

Совершенно в подобное отношение могут быть поставлены и предложения с побудительным наклонением глагола, которые в обусловленной части имеют личное и обобщенно-личное значение. Речь идет о предложениях типа: *Ах, Надежда, говори ты меньше, – может быть, умнее покажешься людям* (Горький), или идиома *Ешь горькое – доберешься до сладкого* и т. д. Совершенно очевидно, что в данном случае в обоих случаях имеется явно выраженное условное значение при отсутствии материально выраженного союза, который тем не менее осознается как присутствующий в **нулевой** форме на фоне других союзов, имеющих материализованное выражение. Кроме того, данные предложения с нулевой скрепой могут быть преобразованы в союзные предложения, в которых союз будет выражен. При этом ничего не изменится с точки зрения значения данного предложения.

На этом основании более логичным было бы отнесение таких предложений к сложноподчиненным предложениям с **нулевым причинным союзом**.

Однако имеется одна особенность, которая может объяснить причину возникновения сложных предложений с **нулевыми союзами**. Если учесть, что кроме принципа экономии, в языке действуют и другие причины, то причиной возникновения сложных предложений с нулевыми союзами окажется их уникальная способность совмещать значения нескольких союзов в одно значение. Так, например, в предложении *Гони природу в дверь, она залезет в окно* имеется нулевой подчинительный союз, совмещающий семантику сразу нескольких подчинительных союзов. В нем «сливаются» значения союзов: 1) условного *если...*, *то*, 2) временного *когда...*, *тогда*, уступительного *хотя*. В результате появляется уникальная совмещенная семантика нулевого союза-контамината: **Когда/если/хотя гнать природу в дверь, (то) она залезет в окно**. Безусловно, что совмещение семантик отдельных союзов в некий универсум необходимо для выражения специфических мыслей, имеющих оттенки значения в слитном виде. Сделать это посредством материально выраженных союзов невозможно, поскольку они хранят верность предписанным грамматическим значениям. Максимум, на что способны материально выраженные союзы – это полисемия, граничащая с омонимией, когда некоторые союзы выступают в неизосемическом значении, например, изосемически временной союз *когда* имеет неизосемическое значение условия (*Когда в товарищах согласья нет, на лад их дело не пойдет*) или изосемически изъяснительный союз *что* имеет значение определительности (*Дом, что построил Джек*) и т. д. В случае нулевого союза возможна именно совмещенная семантика, семантика в слитом виде, в результате чего возникает синтаксический союз-контаминат с нулевой формой выражения.

Рассмотрим сложноподчиненные предложения с **нулевыми союзами** нулевого значения с индикативными формами будущего времени глагола. К числу таких предложений можно отнести предложения типа *Буду жив, вечно буду помнить этот вечер* (Бунин). Вполне очевидно, что в качестве нулевого союза здесь выступает причинный союз, однако некий довесок временной семантики в этом предложении можно обнаружить. В результате получается, что нулевой подчинительный союз-контaminaнт имеет семантику **Когда/если буду жив, то вечно буду помнить**. Такое положение дел предоставляет нулевым контaминированным союзам огромное преимущество выражения неединственности грамматического значения, что в реальном функционировании языка становится необходимым и обогащает возможности грамматического оформления реальных высказываний на русском языке (как, впрочем, и на английском, французском, испанском, литовском и т. д.).

В результате возникает предположение, что любой или почти любой нулевой союз имеет контaминированную семантику. Другими словами, нулевой союз нужен не просто для экономии языковых средств выражения, но прежде всего для образования контaминированных подчинительных синтаксических скреповых единиц, которые, соединяя части сложного предложения, передают неоднозначную грамматическую семантику. Так, например, если рассмотреть предложение *Солнце зашло в тучу – быть дождю* (Г. Троепольский), становится совершенно очевидно, что семантика нулевого союза не может свестись к одному отчетливому грамматическому значению и совмещает в себе как минимум три синтаксические семантики: временную, условную и причинную в слитом виде: **Когда/если/потому что солнце зашло в тучу, (то) быть дождю**. В таком случае это предложение может быть охарактеризовано как сложноподчиненное с нулевым условно-причинно-временным союзом.

К подобным предложениям следует отнести и такие: *Гром не грянет – мужик не перекрестится* = **Когда/если/что гром не грянет, (потому) мужик не перекрестится** и под.

Таких предложений очень много в русских звучащих и написанных дискурсах, но еще больше в текстах на американском варианте английского языка. Думается, что нет языка, в котором мы бы не встретили **нулевую синтаксическую скрепу**, т. е. **нулевой союз или союзное слово**. В этом смысле можно предполагать, что нулевой подчинительный союз или союзное слово является языковой статистической (неполной, т. е. не абсолютной) универсалией.

Весьма очевидна изъяснительная семантика нулевого подчинительного союза в предложениях типа: *Стало ясно: она не придет*. В перифразе такие конструкции легко преобразуются в сложноподчиненные

предложения с придаточными изъяснительными. Однако в версии с нулевым союзом можно обнаружить дополнительную оценочную семантику (*она не придет, и это плохо*)

Не менее ярки по своей семантике сложноподчиненные предложения с **нулевым союзом** цели, которые можно увидеть «внутренним взором» в предложениях типа *Плохо не клади, вора в грех не вводи* (посл.). При доминировании грамматической семантики цели в таких нулевых союзах можно усмотреть дополнительную семантику причинности (**Плохо не клади, потому что это вора может в грех ввести*).

В предложениях с пояснительным значением в качестве доминирующего (*Щеголь Ивашка: что ни год, то рубашка*) в нулевом союзе можно обнаружить «довесок» в виде причинного значения: *потому щеголь, что каждый год рубашка*.

Сложноподчиненные предложения с нулевым союзом следствия обладают также дополнительными оттенками грамматического значения. Так, например, в предложении *Вы требовали – я должна была уступить вам* (А. Островский) явно ощутимы причинные «семантические нотки» в грамматическом значении нулевого союза с доминирующей семантикой следствия. Подобную контаминированную семантику можно обнаружить и в грибоедовской фразе *Мы в трауре, так балу дать нельзя*.

Сложноподчиненные предложения с нулевым союзным словом с доминирующей определительной семантикой также не однозначны. В предложении *Были в конторе старые висячие стенные часы; давно уже не шли* (Л. Толстой) при доминировании определительной семантики в нулевом союзном слове можно обнаружить и побочные грамматические смыслы: *но + хотя + которые давно не шли*.

В сложноподчиненных предложениях с **нулевым сравнительным союзом** также наблюдается контаминация грамматической семантики. Так, в предложении *Слеза за слезой упадет На быстрые руки твои. Так колос беззвучно роняет Созревшие зерна свои* (Некрасов) у нулевого союза доминирует грамматическая семантика сравнения, однако в нем присутствуют также семантические «довески» изъяснительности, т. е. имплицитно присутствует конструкция: *я вижу, что колос беззвучно роняет...*

Теперь обратимся к сложносочиненным предложениям с нулевыми сочинительными союзами. В числе наиболее типичных находятся предложения с перечислительной интонацией (предложения типа *Подул ветер, пошел снег, сделалась мятель* (А. С. Пушкин)). В таких сложносочиненных по грамматической семантике предложениях присутствует нулевой соединительный союз **и**. Можно предположить, что в данном случае мы встречаемся с чистой экономией средств языкового

выражения. Возможно, это действительно так, поскольку соединительный союз **и** сверхчастотен и очень прост по своей семантике, – настолько прост, что может приобретать нулевую форму, но не может быть устранен из семантико-синтаксической структуры сложносочиненного предложения. В таком случае указанное предложение приобретет вид: *Подул ветер (и=0) пошел снег (и=0) сделалась метель.*

Более сложны по семантической компонентной структуре сложносочиненные предложения с **нулевым разделительным союзом**. К числу таких предложений относятся конструкции типа *Вдвоем неразрывно – навеки – вдвоем! Воскреснем? Погибнем? Умрем?* (А. Блок). Заметно, что последние три слова могут быть восприняты как парцелированная конструкция сложносочиненного типа с разделительной связью компонентов: **Или воскреснем, или погибнем, или умрем.* Трудно сказать, имеются ли доведски грамматической семантики к данным разделительным значениям, например, можно ли прочесть это предложение в виде **То/или воскреснем, то/или погибнем, то/или умрем.* Такое прочтение в принципе возможно. Можно даже усугубить наращение грамматической семантики, усмотрев в данном случае вариант прочтения *То/или/и воскреснем, то/или/и погибнем, то/или /и умрем.* Если последнее прочтение действительно, то мы встречаемся с типичной для нулевого союза контаминированной грамматической семантикой.

Очень отчетливо и ярко проявляют свою семантику сочинительные **нулевые союзы** с противительным грамматическим значением. Такие предложения очень частотны в разговорной речи, в идиомах и художественной речи: *Не хвались серебром – хвались добром* (посл).

В нетривиальных случаях сложносочиненных предложений с нулевым союзом подобного типа можно обнаружить контаминированную семантику с противительной доминантой и неким доведском семантики разнообразного типа. Так, в предложении *Не ноги меня несли, не лодка меня везла; меня поднимали какие-то широкие, сильные крылья* (Тургенев). Понятно, что в данном случае нулевой сочинительный союз имеет доминирующее противительное грамматическое значение, однако ощутим также некий доведсок грамматического градационного значения: *не только ноги меня несли, но и ноги меня несли...*

Вполне очевидна присоединительная семантика **нулевого сочинительного союза** в предложении типа *Мы пошли в кино, Саша с нами.*

Таким образом, в русской грамматике можно обойтись без представления о бессоюзном сложном предложении, поскольку все бессоюзные сложные предложения в более логичном представлении оказываются соответствующими сложносочиненными или сложноподчиненными

предложениями с нулевыми союзами, в которых доминирует та или иная семантика, но она нередко сопровождается дополнительным грамматическим значением. В этом и состоит значительное функциональное преимущество сложных предложений с нулевым союзом или союзным словом.

Теперь предпримем попытку обнаружить еще не открытые **нулевые единицы в морфологическом строе** русского языка, где можно предположить существование очень специфичных нулевых единиц среди формообразовательных морфем.

Итак, в русской грамматике описаны очень специфичные глаголы, которые называются двувидовыми – это глаголы типа *телефонировать (что делать?) телефонировать (что сделать?)*, *родить и родить*, *казнить и казнить*, *женить и женить*, *велеть и велеть*, *ранить и ранить*, *использовать и использовать*, *исследовать и исследовать*, *телеграфировать и телеграфировать*, *парировать и парировать* и т. д. В «Краткой русской грамматике» о них сказано: «В контексте они могут выражать либо одно из видовых значений, либо вообще не выражать видового значения; например, сов. вид: *На последней минуте сильный удар Иванова парировал вратарь*; несов. вид: *В течение первого периода ему неоднократно приходилось парировать опасные броски*; вид не выражен: *Дальние удары нападающих вратарь уверенно парировал*» (КРГ, 2002, 304.). (На наш взгляд, в последнем случае отчетливо выражена грамматическая семантика несовершенного вида, поскольку речь идет о постоянном или многократном действии вратаря.)

Однако на эти и подобные примеры можно посмотреть по-иному. Логически последовательным является введение **нулевой формообразовательной приставки** (отвлечемся в данном случае от проблемы формообразовательного или словообразовательного статуса глагольной приставки), которая передает грамматическую семантику совершенного вида, т. е. маркирует совершенный вид и тем самым отличает глагол несовершенного вида *родить* от глагола совершенного вида *0+родить*, при этом последний глагол имеет логически введенную нулевую приставку. Это соответствует общей типологии грамматических значений и морфем в русском языке, поскольку в русском языке во всех без исключения случаях прибавление к глаголу приставки переводит его в совершенный вид (*читать – прочитать*, *говорить – переговорить*, *сидеть – посидеть* и т. д.).

В такой системе описания русские глаголы будут иметь приставки материально выраженные (*по-ранить*, *по-родить* и т. д.) и нулевые в небольшом количестве глаголов совершенного вида, при этом глагол с

нулевой приставкой будет иметь сов. вид, а без приставки – несов. вид: *ранил – 0+ранил, велел – 0+велел, телефонировал – 0+телефонировал* и т. д. Важно, что те и другие глаголы при таком рассмотрении приобретают разную основу, т. е. не совпадают с точки зрения морфемного строения: глаголы совершенного вида на одну морфему, т. е. нулевую приставку «больше», чем «омонимичные» им глаголы несовершенного вида (здесь возникает вопрос об омонимичности слов, отличающихся нулевой морфемой, но он должен быть рассмотрен особо).

Такое решение представляется наиболее логичным и делает лингвистику (в данном случае русистику) более научной, поскольку своеобразной лакмусовой бумажкой в такой ситуации оказывается количество открытых в науке нулей.

Выводы

Проведенный анализ русских двувидовых глаголов позволяет утверждать, что в глаголах такого типа имеется нулевая приставка, которая маркирует глагол совершенного вида и тем самым отличает его от глагола несовершенного вида, не имеющего приставки.

Подобная логика рассмотрения бессоюзных предложений в русском языке позволяет утверждать, что в предложениях без союзов на самом деле имеется нулевой союз или союзное слово. Развитие нулевых союзов было обусловлено необходимостью слияния нескольких видов грамматической (синтаксической) семантики в одной синтаксической скрепе. Материально выраженный союз или союзное слово лишено такой возможности, поэтому стали развиваться и расширяться нулевые союзы и союзные слова. Кроме этого, причиной их появления и расширения может быть принцип экономии языковых усилий.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян, Ю. Д. 1984 Типы синтаксического отсутствия в русском языке // Системный анализ значимых единиц русского языка. Синтаксические структуры С. 11–113.– Красноярск.
- Ахманова, О. С. 1966. *Словарь лингвистических терминов*. – Москва.
- Белошапкова, В. А. 1967. *Сложное предложение в современном русском языке*. – Москва.
- Бодуэн де Куртене, И. А., 1963. – *Введение в языковедение* // Избранные труды по общему языкознанию. Т. 2. С. 246–293. – Москва.
- Булыгина, Т. В., Шмелев, А. Д. 1990. *Синтаксические нули и их референциальные свойства* // Теория функциональной грамматики Темпоральность. Модальность. – Ленинград.

- Киров, Е. Ф. 1989. *Фонология языка*. – Ульяновск.
- Краткая русская грамматика* (под ред. Н. Ю. Шведовой и В. В. Лопатина). 2002. – Москва.
- Мельчук, И. А. 1979. *О синтаксическом нуле // Типология пассивных конструкций, диатезы и залогов*. – Ленинград.
- Панов, М. В. 1967. *Русская фонетика*. – Москва.
- Русский язык. Учебник для общеобразовательных учреждений* (под ред. М. М. Разумовской и П. А. Леканта). 2005. – Москва: Дрофа.
- Ширяев, Е. Н. 1986. *Бессоюзное сложное предложение в современном русском языке*. – Москва.

Linguistic Zeros

Discovery of zero units transforms any science into more developed one. I. A. Boduen de Courtenay discovered zero units in linguistics in the 19th century. These are zero suffixes and flections.

The article argues in favor of two more classes of zero units in Russian. These are a zero prefix in verbs, which is traditionally referred to as two-specific, and zero conjunctions in sentences, which traditionally are referred to as asyndetic.

Key words: *language zeros, zero morpheme, zero prefix, zero conjunction.*

Восприятие и интерпретация интонации как средства невербальной коммуникации (в литовском и в русском языках)

Вводные замечания

Роль языка в процессе общения, передачи и восприятия информации огромна, за языком закреплено много важных функций. Важнейшая функция языка, как известно, коммуникативная.

Значительная часть информации в акте коммуникации передается словесно, *вербально* т.е., вербальными языковыми средствами. Также очевидно, что, кроме вербальных средств, в устной речи используются и другие, несловесные, ***невербальные***, (***параязыковые, паралингвистические***) средства передачи-восприятия-интерпретации информации. Они, как правило, сообщают то, что сложно, трудно, неэкономно, иногда даже невозможно выразить и передать словесно. В письменной речи эта часть информации теряется, если не обозначена дополнительными графическими средствами или авторскими ремарками.

Содержание высказывания, выраженное средствами невербальной коммуникации, изучает ряд частных наук. Г.Крейдлин выделяет десять таковых, среди которых «два раздела невербальной семиотики всеми исследователями безоговорочно признаются основными. Это ***паралингвистика*** и ***кинесика***» (Крейдлин, 2002–23).

В центр паралингвистической системы, согласно мнению того же Крейдлина, входят: отдельные неречевые звуки, исходящие из ротовой и носовой полости человека; голос и его постоянные качества, голосовые особенности актуально звучащей речи или игры голосом (фонации), а также парязыковые просодические элементы, участвующие в процессе коммуникации и способствующие организации и передаче смысловой информации (то есть, то, что можно было бы назвать *параязыковой просодикой*) (там же, с. 27–28).

Несмотря на то, что в лингвистике интонация как звуковое средство языка исследована несомненно шире и глубже (что обусловлено ее природой быть фактом языка и речи), представителями других наук эта информация не учитывается или даже просто игнорируется.

Будучи звуковым средством языка, интонация реализуется прежде всего в устной речи – говорящий выражает, а слушающий воспринимает разнообразные смысловые различия и многочисленные эмоционально-

стилистические оттенки звучащей речи. Как известно, содержание высказываемого обоими участниками акта коммуникации в устной речи создается и воспринимается нерасчлененно, комплексно и, в ряде случаев, возникает проблема «понимаемости» текста, то есть, неверное восприятие сказанного слушающим, неадекватность результата взаимодействия использованных средств и воспринимаемых значений. Как будто «говорится меньше, чем сообщается или, наоборот, понимается больше, чем говорится».

В письменной речи невербальный код «расшифровывается», передается уже вербально. Авторы в письменных художественных текстах указывают на средства невербальной коммуникации, поясняют, уточняют соотносимую с ними (и выражаемую ими) информацию – как основное содержание, так и дополнительные его оттенки.

Таким образом, **объектом** данной статьи является сопоставительный анализ *выраженного интонацией содержания в письменной речи с целью* выявить своеобразие интонации как средства невербальной коммуникации в двух языках. В качестве **материала** использованы примеры из художественных произведений литовских и русских авторов. Для достижения выдвинутой цели предполагается решение следующих **задач**: во-первых, сопоставить представление об интонации в лингвистике и в коммуникации; во-вторых, сравнить возможности интерпретации интонации в художественном тексте, что представляется **актуальным** в контексте межкультурной коммуникации. Это позволит более успешно овладеть языковой компетенцией и адекватно оценивать коммуникативную ситуацию – в общении, при необходимости перевода правильно выбрать и использовать вербальные и *невербальные* средства.

В данной работе используется **описательный метод**, включающий элементы сопоставления, что обусловлено теоретико-концептуальным характером и материалом исследования, охватывающем два языка.

Основная часть

Интонация является одним из древнейших языковых средств или даже «доязыковым» средством, учитывая примеры невербального «общения» некоторых животных при несомненном факте передачи ими определенной информации – страха, злости, недовольства и др. в виде нерасчлененного неделимого звукового комплекса. В любом языке она используется как средство выражения многочисленных смысловых и эмоционально-стилистических различий звучащей речи.

Как верно заметил С.И.Кодзасов, «...интонация играет важнейшую роль в общении, неся информацию о коммуникативных целях говорящего, его оценках содержания сообщаемого, о его внутреннем психическом

состоянии, отношении к партнеру и т.д. Язык отражает эту интуицию в огромном разнообразии номинаций голоса, большинство которых ориентировано на его содержательную символику: *раздраженный голос, презрительный тон, просящую* и т.п.» (Кодзасов, 2001).

Характеристики **голоса и тона** занимают центральное место при восприятии и анализе интонации в языкознании (тон как основной различительный признак интонационных единиц) и в теории коммуникации (тон – важнейший элемент параязыковой просодики).

Разница в том, что в теории коммуникации интонация (и соответственно характеристики голоса и тона) рассматривается как «околоязыковое» явление, как паралингвистическое средство или элемент параязыковой просодики в одном ряду с такими звуковыми (сопровожающими речь) средствами, как кашель, рыдание, икота, свист и др. В лингвистике последние к интонации не относятся, равно как в параязыковую просодику не включен целый ряд интонационно-звуковых средств, рассматриваемых в эмоциональной и (или) экспрессивной речи. К таковым относят придыхательность, сдвиг гласных вперед или назад, увеличение-уменьшение мускульной напряженности артикуляции звука и многие другие (Брызгунова, 1984, 28–29).

В письменной речи естественное отсутствие интонационно – звуковых средств (также других невербальных средств коммуникации) и соответственно отсутствие выражаемых ими значений компенсируется разнообразными авторскими приемами: чаще всего это графические средства (шрифтовые выделения), авторские ремарки и др. Максимальная соотношенность устной реализации текста с письменным (с точки зрения полноты выраженных и воспринимаемых значений) зависит от автора, от его способности или желания в своем сочинении воспользоваться всем спектром значений, «воспроизводить» выражаемые интонацией значения как в устной речи, так и в письменном художественном тексте.

Понимание другого человека, его намерений, желаний, а также способность сделать себя понятным для других оказывается жизненно важными факторами. Возможность взаимопонимания связана прежде всего с тем, что каждый человек должен владеть определенными приемами общения, способами и средствами обмена информацией. «Отсюда ясно, что процесс коммуникации является чрезвычайно сложным, включающим в себя причины, формы, виды, типы и результаты коммуникации» (Садохин, 2004–102).

Восприятие значений, выражаемых интонацией, в разных языках и у разных авторов может сильно различаться.

В лингвистике принято различать узкое и широкое толкование сути интонации.

В упрощенном понимании интонация может быть представлена лишь как повышение или понижение голоса (тона), которое в высказывании обычно выражает незавершенность-завершенность, вопрос или утверждение, то есть важнейшие смысловые различия (или так называемую «интеллектуальную» информацию). При выражении и восприятии эмоций, смысловых и стилистических оттенков звучащей речи неизбежно используются и другие акустические компоненты.

Единство в определении и понимании интонации прежде всего необходимо в сопоставительных исследованиях.

Во многих языках интонация осознается и рассматривается прежде всего как явление устной, звучащей речи, где все ее возможности раскрываются наиболее полно и ярко. Представители разных исследовательских направлений в разных языках для обозначения интонации в письменной речи стремились создать специальную *интонационную транскрипцию*. Необходимо отметить, что пока еще нет ни одной по-настоящему удачной, которая позволила просто и понятно фиксировать в письменном тексте все многообразие значений и их оттенков, выражаемых интонацией в звучащей речи.

Все-таки в письменной речи, прежде всего в текстах художественной литературы, интонация бывает отражена, правда, в разной степени у разных авторов (как в русском, так и в литовском языках). По наблюдениям Н.Д.Светозаровой, у «некоторых русских писателей обозначения интонации речи практически не встречаются, у других – сравнительно часты, но однообразны, отдельные авторы пользуются этим примером редко, но очень ярко и индивидуально, наконец, есть писатели, творчество которых отличается особой чуткостью к звуковой стороне их героев» (Светозарова, 2000, 5). К интонации писатели обращаются тогда, когда основное значение или оттенок значения слова, даже целого отрезка художественного текста лексико-грамматическими средствами выражены недостаточно или не могут быть выражены вообще. Интонация не только восполняет недостаточность слов, но способна изменять их значение и даже придавать им противоположный смысл. Ссылаясь на данные русского языка и собственные наблюдения в литовском (см. картотеку примеров), можно с уверенностью сказать, что в художественных текстах в обоих языках используются те же основные способы передачи выражаемых интонацией значений. Согласно точке зрения Н.Д.Светозаровой [Светозарова, 2000, 15], их можно разделить на 4 группы:

- 1) описание особенностей интонации в словах автора (авторские ремарки);
- 2) информация об этих особенностях, содержащаяся в реакциях собеседника;

3) лексико-грамматические средства отражения интонации в прямой речи;

4) графические средства передачи интонационных характеристик в прямой речи (шрифтовые выделения – курсив, разрядка и др.)

Материал показывает, что в литовском, как и в русском языке, в художественных текстах писатели при конкретизации звуковой характеристики речевых актов редко используют термин «интонация». В обоих языках одним из наиболее распространенных приемов, кроме прямого указания на интонацию персонажа, является характеристика *тона* или *голоса*, каким была произнесена реплика. Здесь в первую очередь имеется в виду не конкретные звуковые характеристики голоса (низкий, тихий, глухой и др.), а «указание на общую тональность речи» [Светозарова, 2000, 15].

В художественных текстах обоих языков находим достаточно большое количество почти устойчивых, стереотипных сочетаний со словами *голос* и *тон*, характеризующих речь в личностном, коммуникативном и эмоциональном аспектах. Характеристики голоса или тона являются наиболее частыми как в литовском, так и в русском языках. Гораздо реже встречается дефиниция «интонация», видимо, потому, что авторы не различают (или совмещают) определения «голос-тон-интонация»: важнейшим акустическим компонентом интонации, как известно, в обоих языках является основной тон (т.е., голос). В первую очередь это оправдано по отношению к текстам 19-ого и первой половины 20-ого века, авторам которых современная терминология интонации еще не была известна. Так, анализ показывает, что более точное разграничение определений «голос-тон» в русском языке встречается чаще, хотя и в нем «...оба слова употребляются практически как синонимы, с одними и теми же определениями, и разницы либо нет, либо она чрезвычайно тонкая» [Светозарова, 2000, 18]. Литовский материал показывает, что в нем, как и в русском, используются определения как «голос», так и «тон», но чаще, чем «тон», встречаются примеры со словом «balsas» (голос):

(1) – *Už ginklą! Už ginklą! Gudai užpuolė! – užriko neįžmogišką balsu iš tolo da nuo pilės bėgdamas žmogus.* (Pietaris, 1904 (1989, 21)

– *К оружию! К оружию! Гуды напали! – закричал нечеловеческим голосом...*)

(2) – *Kaip išdrįsai uždrausti steigiamojo seimo nariui kalbėti? – klausia manęs ministeris tokiu balsu, jog negaliu atspėti, ar jis pyksta, ar ne.* (Krėvė, 1965, 38)

– *Как ты посмел запретить говорить члену учредительного сейма? – спрашивает министр таким голосом, что не могу понять, сердится он или нет.*

(3) – *Sakiau, kad negalima!* – *piktai, pakeltu balsu pakartoję ponas Alksninis.* (Krėvė, 1965, 12)

– *Говорил же, что нельзя!* – *Злобно, поднятым голосом повторил господин Алкснисис*).

(4) – *Yra kuo domėtis. Kažkoks pusgalvis nieku prirašė, o tu čia nešiosi visokioms ministerienėms. Sakiau tau, kad nereikėjo landžioti!* – *pakėlė balsą, sušukęs ant žmonos.* (Krėvė, 1965, 268); (**повысил голос** на жену...)

(5) – *Tai va, nudėjau tą bestiją, – pergalingu tonu pareiškia ji. – Matot?* (Lankauskas, 1986, 52); (**объявляет она победным тоном**);

В русском языке, по мнению Н. Д. Светозаровой, «анализируя многочисленные выражения со словами *тон* и *голос*, можно сделать вывод, что *тон* чаще связан с социальными понятиями и отношениями между людьми, а *голос* – с чувствами и эмоциями, однако очень часто оба слова употребляются с одними и теми же определениями, и разницы либо нет, либо она чрезвычайно тонкая» (Н. Д. Светозарова 2000, 18). В литовском языке, как и в русском, радостным или печальным (см. пример ниже) может быть не только тон, но и голос:

(6) *Abi seselės iki pat galo išlaikė mandagių vaišingų šeimininkių toną ir nė vienu žodžiu, nė viena balsu intonacija neišdavė to, ką jautė sielos gėlmėse.* (Vienuoelis, 1972, 8).

(Обе сестры до конца сохранили вежливый тон гостеприимных хозяек и ни одним словом, ни единой интонацией в голосе не выдали то, что чувствовали в глубине сердца).

Некоторые литовские писатели иногда дают очень точные и образные характеристики голоса, передающие самые сложные и тонкие оттенки чувств:

(7) – *Būtiut matęs, Romualdai, – motinos balsas plaukia iš kito pasaulio, tenai kitokia akustika, kitokie žmonių santykiai ir rūpesčiai. – Gavau tokių gražių gvardikų!* (Sluckis, 1980, 51).

– *Ты бы видел, Ромуальдас, – голос матери словно плывет из другого мира, там иная акустика, иные отношения среди людей, иные заботы. – Какие красивые гвоздики я купила!*

(8) – *Tai atidėjo egzaminą?*

– *Bijai, kad pararė? Miglė atsako dusdama; nesuderinta, supainiota vidaus klaviatūra. Klausytumeis – neatsiklausytumei, jeigu ne rūpesčiai* (Sluckis, 1980, 18).

(– Тебе отложили экзамен? – Боишься, что не сдала? Мигле отвечает задыхаясь; (расстроенная, запутанная внутренняя клавиатура.)

(9) – *Ką? Būk geras, uždek elektrą ir paltą nusivilk!*

Grynos, žaismingos gaidos. Plekšteli per jo ištiestą ranką, pažerdama nematomas kibirkštis. Kokie perėjimai! (Sluckis, 1980, 18)

– *Что? Будь добрым, включи свет и пальто сними! Чистые, игривые нотки. Легко бьет по его протянутой руке, рассыпая невидимые искры. Какие переходы!*

Предварительное знакомство с текстами литовской художественной литературы свидетельствует об разнообразных способах конкретизации интонации в произведениях разных писателей. Авторы уточняют, поясняют интонацию говорящего, не указывая, не называя ее конкретные фонетические параметры. Это, как и в русском языке, *сравнение*:

(10) «*Nors iki dvariuko ėjo kalbėdami, tačiau **toji kalba buvo tokia dirbtinė ir nenatūrali, kad visi tai jautė ir varžėsi. Naujokaitis kažkaip iš netyčių užkliudė Onytę ir tuojau atsiprašė. Tas atsiprašymas ir Onytės mestas žodis “niekis” paskambėjo tokia skaudžia intonacija, kad visiems pasidarė dar nesmagiau*** (Vieniuolis, 1972).

(Хотя до усадьбы шли разговаривая, *ихняя беседа была такой искусственной и неестественной, все это чувствовали и смущались...слово «пустяк», которое обронила Оните, прозвучало с такой (буквально) болезненной интонацией, что все еще более смущились*).

(11) – *Kur tiek užtrukai, mielasis? – **saldžiu balseliu užklausė** vyrą.*

*Po tą direktorių tokis **balso tembras visuomet gąsdindavo, nes iš patyrimo žinojo, kad jis pranašauja artėjančią audrą. Bet šį kartą neatkreipė į tai nei mažiausio dėmesio bei susirūpinimo. Net nesulaukė žingsniauęs...*** (Krėvė, 1965, 23).

«– Где так задержался, дорогой? – ***сладким голосом** спросила мужа. Господина директора **такой тембр ее голоса всегда пугал, он знал, что это предвещает бурю. Но на этот раз не придал ему ни малейшего значения. Даже не перестал ходить по комнате...***»

Как показывает материал, в обоих языках авторы используют указания и на сопровождающие речь жесты, мимику, позы, которые подчеркивают особенности голоса, тона, интонации, «...а нередко и заменяют их, позволяя читателю по ним угадывать характер звучания», например:

(12) – *Visi mes televizijoje naujokai! Ji trepteli kaip užsispyrusi mergytė* (Sluckis, 1980, 6).

(– Все мы в телевидении новички! Она *топнула ногой как упрямая девочка.*)

(13) – *Penkiasdešimt, – Romualdas pirštu rodo butelį su melsva gruziniška etikete*. (Sluckis, 1980, 7) (...*пальцем показывает бутылку с голубой этикеткой*)

Интонацию в художественном тексте в литовском языке, как и в русском, характеризуют так называемые глаголы говорения, а среди них выделяются те, которые можно назвать характеризующими речь, или фоническими. Характеризующие говорение глаголы описывают особенности устной речи указывая на разные акустические признаки или средства:

(14) – *Su šituo fotošautuvu... Nenusigąšk, taip kvailai prospekte pavadintas! – Romualdo **balsas duslus ir dreba**. (Sluckis, 1980, 17) (...***голос** Ромуальда глухой и дрожит.*)*

(15) – *Ginte, – stengiuosi, kad mano balsas skambėtų kuo tvirčiau. – Tu vistiek nori man kažką pasakyti.* (Zurba, 1984, 73) (...*стараюсь, чтобы мой **голос** звучал как можно тверже*).

(16) – *Ko jums? – šiurkštus nepatenkintas balsas.* (Sluckis, 1980, 226)

(Вам чего? Грубый недовольный **голос**).

(17) – *Kieme trekštelėjo varteliai šalia didžiųjų vartų. Uršulė nebesijuokė, šaukė, prikurtinusi balsą...* (Baltušis, 1979, 13–14) (Уршуле больше уже не смеялась, кричала приглушенным голосом...)

В некоторых случаях в литовском языке, как и в русском, информацию о просодических характеристиках несет сам лексико-грамматический состав прямой речи. Как отмечает Н.Д.Светозарова, «...те или иные грамматические конструкции и особенно те или иные лексемы естественным образом лучше сочетаются с определенными эмоциями или речевыми актами» (Светозарова, 2000, 27).

(18) – *Ne tavo kiškis nei tu kiškis, – tėvui pritarė ir motina.* (Mačiukevičius, 1985, 26)

– Не твоё дело, не совай нос, куда не надо, – **согласилась** с отцом мать.)

Устойчивое фразеологическое выражение здесь предполагает специфическую интонацию с разными оттенками согласия (не исключая различных акустических вариантов ее реализации). Ср. также в русском языке:

«В это время хозяйка роемся в кошельке.

– **Скажите, пожалуйста!** – возражает она с кокетливой насмешкой». (Куприн. *Река жизни*). Цитируется по (Светозарова, 2000, 29).

В обоих сопоставляемых языках интонация в художественных текстах может быть передана с помощью графических средств (курсива, многоточия, разрядка и др.):

(19) – *Malonėkite pereiti per kambarį, – režisierius maldauja, – jūs skubate, o čia užvirė kava... Sakykim, koks nors vyriškis... **Ка-а? Ji pasipiktinusi.*** (Sluckis, 1980, 7)

(– Проходите, пожалуйста, по комнате, – **умоляет** режиссер... **Что-о? Она возмущена.**)

(20) – *Juruk, – pagaliau neiškentė, kąsdama pusiau žodžius, – **m-man baisiai ne-negerai.*** (Svirka, 1965, 82)

(– Юрук, – наконец заговорила она, заикаясь...м-мне очень не-нехорошо.)

Выводы

Как показывает материал, в литовском языке, как и в русском, интонация в письменном художественном тексте может быть обозначена и отражена в разной степени. У некоторых писателей характеристики интонации речи почти не встречаются, у других – сравнительно часты, но однообразны, наконец, есть писатели, творчество которых отличается особой чуткостью к интонационно-звуковой характеристике речи героев. Наиболее удобным и частотным средством передачи просодических характеристик в тексте являются авторские ремарки, т.е. характеристика интонации, голоса и тона действующих лиц.

В обоих языках существует ряд лексико-грамматических конструкций или отдельных лексем, сочетающихся с определенными эмоциями и предполагающих соответствующее просодическое оформление. В литовском языке, как и в русском, графические средства отражения интонации в тексте (курсив, разрядка и др.) используются авторами по-разному и не являются точным способом передачи интонационных характеристик.

ЛИТЕРАТУРА

- Брызгунова, Е. А. 1984. *Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи*. – Москва.
- Златоустова, Л. В., Потапова, Р. К., Потапов, В. В., Трунин-Донской, В. Н. 1997. *Общая и прикладная фонетика*. – Москва: Издательство Московского университета.
- Крейдлин, Г. 2002. *Невербальная семиотика*. – Москва: Новое литературное обозрение.
- Кодзасов, С. В., Кривнова, О. Ф. 2001. *Общая фонетика*. – Москва.
- Садохин, А. П. *Межкультурная коммуникация*. – Москва, 2004.
- Светозарова, Н. Д. 2000. *Интонация в художественном тексте*. – Санкт-Петербург: Издательство С. – Петербургского университета.

Художественные тексты:

- Baltušis, J. 1979. *Apsakymai*. – Vilnius: Vaga.
- Krėvė, V. 1965. *Likimo žaismas*. – Vilnius: Vaga.
- Lankauskas, R. 1986. *Projektas*. – Vilnius: Vaga.
- Mačiukevičius, J. 1985. – Vilnius: Vaga.
- Pietaris, V. 1989. *Algimantas*. – Vilnius: Vaga.
- Sluckis, M. 1980. *Uostas mano – neramus*. – Vilnius: Vaga.
- Vienuolis, A. 1972. *Rudens gėlės*. – Vilnius: Vaga.
- Zurba, A. 1984. *Skersvėjis*. – Vilnius: Vaga.

Perception and Interpretation of Intonation as a Means of Non-verbal Communication (in the Lithuanian and English Languages)

Intonation is considered to be one of the elements of the so called non-verbal communication system. Together with kinesics it is attributed to the main means of paralinguistics. In both languages intonation is often equaled to voice and tone characteristics, although they represent different notions. Intonation in both Russian and English is a universal means of expression of different meanings and especially of numerous emotional and stylistic shades. The expressive possibilities of intonation evidently diminish in written text as far as graphics does not insure rendering of intonational variety in spoken text. In both languages the lack of the latter in written texts is rendered in special ways and with a help of various means (usually graphical ones or verbal comments), determining spoken intonation perception in written language.

Key words: *non-verbal communication, prosody, sound and intonational characteristics, spoken and written language varieties.*

Суффиксальная универбация в системе номинативных средств русского языка

Вводные замечания

Исследования языка как системно-структурного образования проводятся в синхроническом, диахроническом, парадигматическом, синтагматическом аспектах. В последние десятилетия стал актуальным деривационный аспект изучения языка.

Термин «деривация» используется не только в области словообразования (Курилович, 1962), деривационные процессы происходят на всех уровнях языка, а в деривационные отношения вовлекаются как одноуровневые, так и разноуровневые единицы (например, слово: слово, слово: словосочетание, предложение: слово).

Внутриязыковые отношения слов как двусторонних единиц не исчерпываются их линейными (синтагматическими) и ассоциативными (парадигматическими) связями, необходимо учитывать и деривационные или эпидигматические отношения (Шмелев).

Семантическая производность, деривационная «связанность» и мотивированность производных слов могут быть признаны теми параметрами, которые определяют эпидигматику слова.

Динамический характер лексической системы обусловлен различными факторами: взаимодействием регулярности и экспрессивности (Шмелев), смещением плана содержания или плана выражения (Карцевский), тенденцией к экономии языковых средств, действием различных способов словообразования. Значение словообразования в языках типа русского трудно переоценить. Благодаря словообразованию язык постоянно пополняется новыми словами, отражающими все стороны жизни общества.

Хотя в отечественном языкознании описание явлений словообразования имеет давние традиции (главным образом, работы И. А. Бодуэна де Куртене, Ф. Ф. Фортунатова, Н. В. Крушевского), самостоятельным объектом изучения словообразование становится лишь с середины 40-х годов XX в., а выделение словообразования в отдельную дисциплину происходит примерно к концу 60-х годов, чему способствовали известные работы Г. О. Винокура и В. В. Виноградова. С начала 70-х годов наблюдается интенсивная разработка проблем словообразования как в отечественном, так и в зарубежном языкознании (См. Теория грамматики, 1992).

Основная часть

В изучении словообразования сформировалось три направления:

синтаксическое (трансформационное, порождающее, начало которому было положено работами Н. Хомского), сторонники которого считают, что все производные слова (дериваты) создаются (или были когда-то созданы) синтаксическим путем, то есть мотивируются синтаксическими конструкциями (см. работы Л. В. Саханного, Е. Л. Гинзбурга, Е. С. Кубряковой);

ономасиологическое, представители которого стали рассматривать словообразование с точки зрения теории номинации и осуществления номинативной деятельности говорящего (М. Докулил и его последователи); ономазиологический подход к изучению словообразования позволяет сделать заключение о том, как членится нашим мышлением экстралингвистическая реальность, какими оказываются мотивы обозначения.

Сторонники функционально-семантического направления на первый план ставят проблемы, связанные с семантикой, функционированием и созданием производных слов в живой речи и тексте.

Анализ работ современных отечественных и зарубежных дериватологов убеждает в том, что большинство лингвистов склонно рассматривать словообразование как самостоятельную лингвистическую дисциплину, как целостную (автономную) систему (Е. А. Земская, А. Н. Тихонов, Н. А. Яценецкая и др.).

Однако есть и другие точки зрения относительно статуса словообразования. Так, иногда словообразование считается частью грамматики (Лопатин, 1974); Г.В. Николаев рассматривает словообразование как деривационный аспект лексики (Николаев, 1987); с точки зрения Л. В. Саханного, словообразование – система универбации внутри системы номинации (Сахарный, 1985).

Наиболее приемлемой нам представляется позиция В. М. Никитевича, по мнению которого словообразование является «компонентом более сложной системы номинативной деривации» (Никитевич, 1986, 53), хотя следует отметить, что существуют различные трактовки термина «деривация».

Как уже отмечалось, понятие «деривация» было введено в научный обиход Е. Куриловичем в 30-х годах XX в. для характеристики словообразовательных процессов, образования в языке любых вторичных знаков, в том числе предложений (Курилович, 1962). Следует учитывать, что деривация охватывает сферу производства текста (предложения) как коммуникативной конструкции и слов или словосочетаний как строевых элементов коммуникативной конструкции (Адливанкин, Мурзин, 1984, 7).

Широкое понимание термина «деривация» встречаем в работах В. М. Никитевича.

В нашей работе под деривацией понимается морфологическое словообразование, соответственно, дериватом называется производное слово (от лат. *derivatus* – отведенный, *derivation* – отведение, образование).

Таким образом, словообразование является одним из способов номинации.

При анализе словообразовательных процессов закономерно встает вопрос о соотношении диахронии и синхронии в словообразовании.

Синхрония, обозначая состояние языка в определенный момент его развития, иногда приравнивается к статике в противовес динамике и диахронии. Однако это неправомерно, так как язык является объектом, не статическим по своей природе, язык динамичен, непрерывно существуя и развиваясь в процессе функционирования.

Синхрония и диахрония представляют собой два подхода к анализу языка: синхронное словообразование изучает отношения сосуществующих единиц, диахроническое – процессы превращения одних единиц в другие.

Наличие различных концепций и разные подходы к анализу словообразовательных процессов (например, чисто синтаксический подход к анализу производных слов у Е. Л. Гинзбурга, характеристика словообразования с позиции психолингвистики у Л. В. Сахарного, включение словообразования в грамматику у В. В. Лопатина) свидетельствуют о сложности самого объекта и стремлении лингвистов дать максимально полное и по возможности непротиворечивое описание современного русского словообразования.

Какое место в словообразовательной системе, а, следовательно, в системе номинативных средств русского языка занимает суффиксальная универбация?

Универбацией (от лат. *un(um)* – одно, *verb(um)* – слово) называют способ образования слов на базе словосочетания, при котором в производное слово входит основа лишь одного из членов словосочетания, поэтому дериват по форме соотносится с одним словом, а по смыслу – с целым словосочетанием (кожаное пальто – кожанка). Универбация – способ, не новый для русского языка, стяжение описательных номинаций в топонимике известно в древнерусском языке (Серебрянников, 1959).

Универбация – явление, распространенное и в других славянских языках, что подтверждается наблюдениями польских, чешских, словацких, болгарских лингвистов: А. В. Исаченко, М. Докулила, А. Едлички, Д. Буттлер, А. Боргашевича, М. Виденова и других (подробнее см. Осипова, 2002).

Суффиксальные универбы всегда мотивируются определенным словосочетанием, имеющим характер устойчивой номинации,

характеризуются фразеологичностью семантики, экспрессивностью и общим словообразовательным значением предметности.

Своеобразие суффиксальных универбов заключается в том, что при их образовании и употреблении наблюдается взаимодействие различных тенденций. Возникнув под действием тенденции к экономии, универбы в определенной степени оказываются избыточными языковыми единицами, так как представляют собой ономаσιологические варианты уже имеющихся описательных наименований; частота и длительность употребления универба лишает его экспрессивности, переводя в разряд узуальных слов (анонимка – анонимное письмо, безрукавка – безрукавная фуфайка, взрывчатка – взрывчатое вещество, открытка – открытое письмо, сетчатка – сетчатая оболочка глаза, электричка – электропоезд и другие).

С одной стороны, появление универба – это акт словообразования, так как возникает новое слово с помощью образующего аффикса. Но, с другой стороны, это трудно считать актом номинации, так как денотат остается прежним.

Суффиксальная универбация исходной синтаксической структуры всегда сопровождается редуцией плана выражения и появлением в суффиксальных дериватах имплицитных смыслов. Невыводимость лексического значения деривата из его словообразовательной структуры квалифицируется как идиоматичность семантики производного слова. Идиоматичность семантики является свойством универбов, присущим им в разной степени. Однако у суффиксального универба, являющегося ономаσιологическим вариантом мотивирующего словосочетания и соотносительного с тем же денотатом, и фразеологичность семантики имеет как бы вторичный характер.

Лексические значения мотивирующего прилагательного и эллиптированного существительного входят как обязательные компоненты в семантику универба, однако их соотношение в семантическом объеме суффиксального универба различно.

У одних универбов на первый план выступает значение мотивирующего прилагательного. Семантика опущенного компонента оказывается размытой и в то же время легко предсказуемой; суффикс при этом выражает общее значение предметности. Например, временка – временная железная дорога, временный поселок, временное оборудование, временное строение, временное решение. Этим словом можно обозначить нечто временное, любой временный объект. (Сравн. дешевка – дешевый предмет, дешевая вещь, словом, все, что стоит дешево, и, следовательно, является некачественным).

К подобным словам, имеющим широкую референциальную отнесенность, можно отнести универбы, первой частью которых является числительное: пятиминутка, семилетка, а также универбы, мотивированные

относительными прилагательными: вечерка – вечерняя газета, вечерняя смена, вечернее отделение (в ВУЗе), вечерняя школа; военка – военная служба, военная кафедра в ВУЗе, военная промышленность; персоналка – персональное дело, персональный легковой автомобиль, персональная пенсия, персональный компьютер, персональная опека (спорт., в футболе).

К другой группе можно отнести универбы, в которых суффикс -к-(а) выражает вполне конкретные значения и в семантике которых существительное место занимает значение эллиптированных существительных: бытовка – бытовое помещение, бытовое правонарушение, бытовые заботы; служба быта; визитка – визитная карточка; одежда для визитов; небольшая мужская сумка – визитка; кондитерка – кондитерская фабрика, кондитерские изделия; фундаменталка – фундаментальная библиотека, фундаментальная работа (подробнее о полисемии и омонимии суффиксальных универбов см. Осипова, 2005).

Значение подобных универбов не всегда ясно без контекста, поэтому, как правило, их употребление сопровождается упоминанием мотивирующего словосочетания.

Данное замечание касается и тех универбов, в семантическом объеме которых одинаково важное место занимают лексические значения обоих компонентов – мотивирующего прилагательного и эллиптированного существительного.

По нашему мнению, в суффиксальных универбах почти всегда отражается время, присутствуют социальный и прагматический компоненты. Универбы правомерно включать в так называемую фоновую лексику, так как их значение и употребление тесно связано с ситуацией и временем их появления («фоновое знание» – обоюдное знание реалий говорящим и слушающим, являющееся основой языкового общения» (Ахманова, 1966, 498).

Все сказанное позволяет считать суффиксальные универбы страноведчески ценными словами, так как в их семантике содержится национально-культурный компонент, отражающий своеобразие культуры народа.

Таким образом, всесторонний анализ универбов важен и при изучении русского языка как иностранного, так как суффиксальные универбы – это, в сущности, безэквивалентная лексика (о делении лексики на безэквивалентную, фоновую и коннотативную см. Верещагин, Костомаров, 1983).

Своеобразной поддержкой этого мнения могут служить высказывания и наблюдения известных писателей.

“Западные слависты и переводчики, – замечает С. Довлатов, – люди весьма добросовестные. Они вооружены бесчисленными русскими

словарями. В их распоряжении академический Даль, тома Ушакова и Ожегова. А также всевозможные справочники... Тем не менее проблемы у славистов есть... В письмах они то и дело спрашивают: “Что значит слово “клиент”? Что такое “деятель”? В таком, например, контексте: “Толкает меня один клиент, а я этому деятелю говорю – не возникай!” Кстати, что такое – “не возникай”?

В общем, академических словарей недостаточно. Они совершенно не выражают разнообразия будничной лексики. Тем более ненормативной лексики, давно уже затопившей резервуары языка...

Не будем говорить о том, хорошо это или плохо. Язык не может быть плохим или хорошим. Качественные и тем более моральные оценки здесь неприменимы. Ведь язык – это только зеркало, на которое глупо пенять.

Случилось то, что лаконично выражается народной поговоркой “Какое время, такие песни”.

Вот мы и подошли к главному. С чем имеет дело хороший переводчик? Он имеет дело не с песнями. Он имеет дело – с временем.” (Малоизвестный Довлатов).

В рассказе Ю. Нагибина “Как я ходил в публичку” описывается трагикомическая ситуация, возникающая в результате неверного понимания переводчиком значения слова: *“Скажи, что такое, по-твоему, “публичка”? – спросил я мягко. – Как что?... Публичка (все японцы, владеющие русским, стоит им разволноваться, ... немедленно утрачивают букву “л”, отсутствующую в японском языке) – это маленький публичный дом. – Это публичная библиотека, – сказал я. – Библиотека?! – вскричал Танака трагическим голосом. Господи боже мой!”* (Ю. Нагибин).

Без сомнения, во многих универбах отражаются личные или общественно-групповые оценки соответствующих явлений, отражается время. Например, запретка – запретная зона. – *Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между заключёнными и надзирателями. По обе стороны запретки расстился единый и бездумный мир* (С. Довлатов, Зона); запрещёнка – запрещённая литература. – *Знаете, как мы росли? Если б бесстрашно или в страхе мы тогда не прочли, ну хоть Оруэлла, если б не делились “запрещёнкой”, если б не ходили на выставки – те, иные из которых сносились бульдозерами!...* (Огонёк, 1989, № 24, 19); коллективка – коллективное письмо. – *Некоторую ясность (но и недоумение тоже) внесла другая “коллективка”: её копию нам переслали из прокуратуры* (Лит. газ., 1987, 14.10); колючка – колючая проволока, забор из колючей проволоки. – *А страшная история с Худенко, талантливейшим экономистом, пророком и мучеником перестройки?... За что же его сгноили за колючкой?* (Огонёк, 1988, 5); наглядка – наглядная агитация. – *Очевидно, что гигантское количество “наглядки”, возникшее в 70-х годах,*

отключилось от человеческого фактора. Продолжая существовать, лозунги и плакаты... образовали иллюзорный мир (Сов. культура, 1987, 10.03); наличка – наличные деньги. – *Предприятиям, лишённым кредитов, надо было платить зарплату. То есть потребовалась большая рублёвая масса. Или, как сейчас говорят, наличка* (Куранты, 1993, 31.07); объективка – объективные сведения о каком-либо лице. – *Любая анкета состоит из двух частей. Первая часть, в социологическом просторечье объективка, собирает объективные сведения...* (Пути в незнаемое, М., 1974, с. 46); социалка – 1) социальная помощь. – *Сидеть на социалке* (Моск. нов., 1995, № 84) 2) объекты соцкультбыта. – *Указ предписывает... освободить колхозы от “социалки” (объекты соцкультбыта)* (Моск. комс., 1996, 19.04).

Одни универбы уходят в прошлое (железка – железная дорога), другие возвращаются в словарный состав языка. Например, Румянцевка – Румянцевская библиотека, экс-Ленинка. – *Лишили же Румянцевку родного имени ради одного из читателей В. Ульянова... Пришло время, и снова открываем двери Румянцевки.* (Куранты, 1993, 6.05); Маринка – Марининский театр. – *Кто хозяин в Маринке?... в конце 80-х... к власти пришёл не только дирижёр, но, в первую очередь, блестящий организатор. Для начала как истый хозяин Гергиев вернул театру подлинное историческое имя – Кировский вновь стал Маринским.* (Аргументы и Факты, 1995, № 38); *... в Лондоне и Париже ... Сергея Лейферкуса из Маринки ждут с распростёртыми объятиями* (Моск. нов., 1995, № 41). Биржевка – газета “Биржевые новости”. Издавалась с 1880 по 1917 г.г., возобновлена в 1991 г.

Даже универбы – однодневки будут представлять интерес не только для лингвистов (сравн., например, названия денежных знаков, появившихся в начале 90-х: павловки, суворовки, вагнорки и др.), так как в их семантике содержатся элементы прагматической информации, и без учёта подобных образований языковая картина описываемого периода будет неполной.

Выводы

Русский язык наших дней, его нормы формируются в значительной мере под воздействием языка научно-популярных, научных, публицистических произведений, языка прессы, научно-деловой и разговорно-литературной речи.

Вместе с тем заметнее становится воздействие обиходно-разговорной речи на формирование норм литературного словоупотребления. Интеллектуализация языка и его демократизация – две разнонаправленные

тенденции, определяющие характер и содержание развития современного литературного языка (Сороколетов 1995; Костомаров 1994).

Большое количество инноваций и суффиксальных универбов (бытующих, в основном, в разговорной речи) встречается на страницах газет, что подтверждает мнение о том, что газета не только «самый чуткий регистратор новых образований, значений и употреблений слов и словосочетаний», но и «творец таких образований» (Котелова, 1988).

Подавляющее большинство универбов встретилось нам на страницах газет; в журналах исследуемые дериваты чаще встречаются в статьях публицистического, критического характера, чем в языке публикуемых художественных произведений. В художественных произведениях универбы, как правило, используются авторами в прямой речи персонажей, в несобственно-прямой речи.

Что касается узальных универбов и универбов, характеризующихся высокой частотностью употребления, то они используются в текстах разных жанров.

ЛИТЕРАТУРА

- Адливанкин, С. Ю., Мурзин, Л. Н. 1984. *О предмете и задачах дериватологии* // Деривация и текст: Межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь.
- Ахманова, О. С. 1966. *Словарь лингвистических терминов*. – Москва.
- Верещагин, Е. М., Костомаров В. Г. 1983. *Язык и культура*. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – Москва.
- Гинзбург, Е. Л. 1979. *Словообразование и синтаксис*. – Москва: Наука.
- Костомаров, В. Г. 1994. *Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа*. – Москва.
- Котелова, Н. З. 1988. *Теоретические аспекты лексикографического описания новых слов* // Советская лексикография. – Москва.
- Курилович, Е. 1962. *Очерки по лингвистике*. – Москва.
- Лопатин, В. В. 1974. *Словообразование как объект грамматического описания* // Грамматическое описание славянских языков. Концепция и методы. – Москва.
- Никитевич, В. М. 1986. *Номема, ее семантические модели и способы реализации* // Словообразование и номинативная деривация в славянских языках: Тезисы докладов II Респ.конференции. Ч.1 – Гродно.
- Николаев, Г. В. 1987. *Русское историческое словообразование*. – Казань.
- Осипова, Л. И. 2002. *Суффиксальная универбация в славянских языках* // Семантика слова и семантика текста. Сб. науч. трудов, посвящ. 80-летию со дня рождения акад. РАО Н. М. Шанского. Вып. V. – Москва.
- Осипова, Л. И. 2005. *Многозначность и омонимия суффиксальных универбов в русском языке* // Восьмые международные Виноградовские чтения. Русский язык: уровни и аспекты изучения. Сб.н.трудов. – Москва.

Сахарный, Л. В. 1985. *Психолингвистические аспекты теории словообразования*. – Ленинград.: ЛГУ.

Серебренников, Б. А. 1959. *О методах изучения топонимических названий* // Вопросы языкознания, № 6.

Сороколетов, Ф. П. 1995. *К проблеме создания словаря собственно современного русского литературного языка* // Очередные задачи русской академической лексикографии. – Санкт-Петербург.

Теория грамматики: Морфология и словообразование. 1992. // Сб. науч. аналит. обзоров. – Москва: ИНИОН.

Suffixal Univerbation in a System of Nominal Means of the Russian Language

Suffix univerbation is specific way of word-formation in modern Russian colloquial general and colloquial professional speech. There are social, pragmatic and national-cultural components in semantics of univerb that allows to consider suffix univerbs as valuable words contain and to include them in the background, more often – lexicon without equivalents.

Key words: *onomasiology, a nomination, a derivation, suffix univerbation, synchronism, diachronism, background knowledge, lexicon without equivalents, phraseological semantics, implicit meanings, regional geographic aspect.*

Конвенциональное и иконическое в фигурах и тропах как основа для двух направлений их исследования

Вводные замечания

Изучение **фигур** и даже **тропов** постоянно осложняется смешением двух подходов – филологического и собственно лингвистического. При филологическом подходе **фигура** интересна нам как лингвокультурологический феномен, с помощью которого мы реконструируем духовный мир той или иной эпохи, будь то классическая античность или, скажем, советский период русской культуры. В этом случае нет никакой надобности в «исправлении» нелогичных, с нашей точки зрения, классификаций, скажем, в исключении афоризма или харизматизма из числа **тропов** античной риторики на основании современного определения тропа. При лингвистическом же подходе **фигура** интересна нам с лингвопрагматической точки зрения, т.е. как некая модель, способная обслуживать интенции говорящего, выполнять в речи соответствующие функции. Разумеется, в этом случае мы получим другие классификации, даже другие списки **фигур**.

Исторически, однако, сложилось так, что теория **тропов** описывается главным образом лингвистически, а теория **фигур** – филологически, что, конечно, не имеет под собой никакого функционального обоснования.

Синкретизм подходов корреспондирует с двусмысленностью, заключающейся в самом определении **фигуры** как «отклонении от обычного выражения». Под «двусмысленностью» мы понимаем не неопределенность, а именно два реальных смысла, заключенных в этой формуле. Один смысл как раз и стимулирует филологический подход, а другой – лингвистический.

Что же это за смыслы?

«Отклонение от обычного выражения», во-первых, может касаться **конвенциональной** стороны знаков, т.е. рассматриваться вне проблемы **мотивированности знаков**. Тогда речь идет об отклонениях от принятых грамматических норм и, соответственно, о создании норм риторических. Это наиболее магистральный путь риторики, при котором фигуративная речь противопоставляется обычной нормативной речи. При этом солецизмы и **фигуры** образуют некую пару, о которой еще Квинтилиан высказывался в том смысле, что **фигура** отличается от ошибки тем, что опирается на

известный прецедент: «Но **фигуры** обычно поддерживаются авторитетом, древностью, обычаем, а иногда и другими особыми мотивами. Значит, отклонение от простой и прямой фразеологии – это украшение, если есть какая-либо достойная модель, на которую оно опирается»¹. Ср. также следующее высказывание М.Л. Гаспарова: «...грань между «ошибкой» (солецизм, варваризм) и «художественным приемом» (**фигура**, метаплазм) очень зыбка и может быть изменчива. Определяется она вкусом, т.е. интуитивным ощущением, какой оборот употребителен, а какой нет»².

Сегодня такой подход воспринимается как «игра с нормой», хорошо понятная современному лингвисту, знакомому с проблемой интенционального нарушения нормы. Ср., например, рассуждение Л.Н. Мурзина об «антинорме»: «Противопоставление «норма – антинорма» носит, разумеется, относительный характер. Важнее подчеркнуть, что они предполагают друг друга, и то, что называют отступлением от нормы, столь закономерно, что для языкового механизма является нормативным: это тоже норма, хотя и отрицающая норму в обычном смысле слова. Отсюда и термин антинорма»³.

Но исторически вернее и логически точнее было бы говорить не об игре с нормой, а об игре **аномалии** и аналогии, поскольку момент аналогии, опоры на прецедент, также важен при таком понимании **фигуры**, что, впрочем, тоже не чуждо современному лингвисту, знакомому с понятием прецедентный текст.

Правомерность такого подхода наиболее наглядным образом проявляется в отношении грамматических **фигур** (грамматических **тропов**) и плеонастических выражений. Скажем, риторический вопрос основан на «неправильном» использовании вопросительной формы, так как не предполагает ответа. В то же время прецедент риторического вопроса как особого приема настолько известен, что может даже служить иллюстрацией риторической **фигуры** вообще. Иллеизм, то есть дублирование местоимения именем, до сих пор рассматривается и как речевая ошибка, и как **фигура** речи. И в случае с риторическим вопросом, и в случае с иллеизмом, имеется нормативная нефигуриративная форма речи, когда утверждение дается без привлечения вопросительной формы, а местоимение не дублирует имени. Подчеркнем еще раз, что важна не только **аномалия**, но и аналогия – прецедент, что и делает списки **фигур** принципиально открытыми и

¹ Quintilians institutes of oratory or elocution of an orator, London, 1909, p. 183

² Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т.1. О поэтах, М., 1997, с. 580

³ Мурзин Л. Н. Норма. Речевой прием и ошибка с динамической точки зрения // Речевые приемы и ошибки. Типология. Деривация, функционирование. Сб. научн. Трудов – М.: АН СССР, Институт языкознания, Пермский ГУ, 1989, с. 9

культурно обусловленными. Отметим, что на периферии античной системы **фигур** находились явления, для которых трудно найти «нулевую», не **аномальную** форму, но которые также опирались на прецедент. Многие из этих явлений сегодня толкуются не как **фигуры**, а как жанры или речевые стратегии.

«Отклонение от обычного выражения», во-вторых, может основываться на **мотивированном** использовании знаков. Использование **мотивированного знака** (чаще всего **иконического**) так же маркировано, «необычно», как и отклонение от нормы, с которым оно может совпадать или не совпадать. Чтобы пояснить эту мысль, обратимся к феномену ономотопеи. Само по себе звукоподражательное слово, будь то междометие или слово знаменательное, не является отклонением от нормативного словоупотребления. Его необычность другого рода. Она состоит в том, что на фоне обычных чисто **конвенциональных** знаков встречается знак **мотивированный**.

Кстати, сама ономотопея в древних классификациях не ассоциировалась узко со звукоподражанием, о чем свидетельствует и этимология термина – «сотворение имени». Ср. иллюстрации у Трифона и у Квинтилиана. Для Трифона, например, ономотопея – **троп**, необычный «поворот» речи, имеющий отношение к верхнему ярусу классификации тропов. Если явление не имеет своего знака, можно либо прибегнуть к вынужденной метафоре – катахресе, либо придумать собственное слово – ономотопею. Но окказиональное слово (в наших терминах) должно максимально соответствовать объекту. Откуда и высокий удельный вес звукоподражаний среди ономотопей⁴. В отличие от современной трактовки, когда ономотопея целиком определяется **иконизмом**, исконно ономотопея понималась как **аномалия**.

На примере хорошо известного процесса лексикализации **тропов** мы видим, как по мере исчезновения **конвенциональной** необычности проявляется их **иконическая** необычность, что может быть описано как сохранение изобразительности при потере выразительности. **Иконизм** языковой метафоры сохраняется и остается единственным ее признаком на фоне утраты **аномальности**.

Далее, к «необычным» знакам можно отнести и всевозможные симметричные построения (например, исколон). Отчасти наличие таких построений **конвенционально**, так как опирается на прецедент. В данном дискурсе может быть допустим данный уровень симметрии. Однако в основе своей оно универсально и также, вопреки традиции, может быть интерпретировано как **мотивированность** – отклонение от чистой **условности**.

⁴ Τρυφῶνος περὶ τροπῶν // Spengel L. *Rhetores Graeci ex recognitione*, Lipsiae, 1856, vol. III.

Так, членение речи на равные отрезки воспринимается слушателем даже при незнании языка. За вычетом традиции, делающей такое членение желательным или нежелательным, перед нами **мотивированный знак**, но не в смысле **иконического** соответствия означающего означаемому, а в смысле взаимной **мотивировки** означающих при выборе знаков.

Яркий пример таких знаков – так называемые горгианские **фигуры** – исоколон и омойотелевтон. Обе они не предполагают отклонения от какой бы то ни было нормы. Если для лексического повтора «нулевая» форма отыскивается без труда, то для так называемого синтаксического параллелизма, повтора синтаксических позиций, или исоколоне, повтора длины отрезков, поиск «нулевой» формы – задача бессмысленная. Более того, третья горгианская **фигура** – антитеза, по сути, имеет ту же природу: в отличие от оксюморона, она не содержит отклонения от нормы. Попытка свести ее к плеоназму и, соответственно, найти «нулевую» форму удастся не во всех случаях. Главная «необычность» антитезы – в симметрии. Второй антоним **мотивирован** первым, подобно тому, как в исоколоне выбор второго колона **мотивирован** первым.

Классическая риторика толковала «необычность» **фигуры** с точки зрения **конвенциональности**. Отсюда игра аналогии с **аномалией**, правильной формы – с метаплазмом. Представление о **мотивированности** присутствовало лишь имплицитно и реализовывалось через установления всевозможных соответствий: в **тропе** – через перенос, устанавливающий, скажем, соответствие между одушевленным и неодушевленным, в **фигуре** через равенство, скажем, равенство колонов в периоде.

Сегодня есть резон рассматривать **фигуры** с точки зрения **конвенциональности** в рамках филологического подхода, а с точки зрения **мотивированности** – в рамках лингвистического. Причем оба подхода имеет смысл применять как к **тропам**, так и к **фигурам** в узком смысле слова. В настоящей статье демонстрируются возможности как филологического подхода к **тропам**, так и собственно лингвистического подхода к **фигурам**. Тем самым намечаются пути восполнения существующих лакун.

Основная часть

Для изучения **тропов**, как уже отмечалось, сегодня характерен исключительно лингвистический подход. Этот подход дает исчислимый список **тропов**, сводимый в пределе к оппозиции метафоры (**иконически мотивированного знака**) и метонимии, точнее синекдохи (знака **мотивированного** индексно).

Однако подход к **тропам** как к отклонениям от нормы, а отнюдь не как к **мотивированным знакам**, связанным с переносом значения, легко

обнаруживается в самой этимологии слова «троп»⁵. Именно этим подходом объясняется то обстоятельство, что список **тропов** в древних (античных и средневековых) классификациях был практически открытым, несмотря на наивные попытки свести число **тропов** к двадцати семи.

При таком подходе «тропос» противопоставлялся «кириологии», т.е. нормативной, «неуклоненной» речи (ср. современное словосочетание «фигуральное выражение» в значении «троп», обнаруживающее скрытое родство тропа и **фигуры**).

Прецедентные примеры играли в жизни **тропов** ту же роль, что и в жизни **фигур**: они кочевали из трактата в трактат и служили основанием для выделения нового **тропа** даже в том случае, когда логически (с точки зрения типа **мотивации**) новый **троп** был видом старого. Например, прозопопея, т.е. олицетворение, фигурировала в списке **тропов** *наряду* с метафорой, хотя логически она должна бы рассматриваться как вид метафоры. Подобные примеры в древних классификациях не единичны. Отметим также, что ставшими школьными дифференциальные признаки **тропов** («сходство» – «смежность» практически не фигурируют в древних трактатах. При этом сама номенклатура тропов в несколько раз превосходит современную.

Более того, и в наши дни можно обнаружить рефлексы старого («аномального») подхода к **тропу**. Так, новейшие («антиаристотелевские») определения метафоры подчеркивают в ней не столько момент сходства (**мотивированность**), сколько момент противоречия микро- и макроконтэкстов⁶. Заметим в скобках, что если аристотелево определение метафоры как свернутого сравнения и выявляло ее свойства как **мотивированного знака**, то в древних определениях синекдохи или метонимии тема **мотивировки** либо отсутствовала вовсе, как это было в греческих трактатах вплоть до достаточно позднего времени, либо присутствовала нерегулярно, как в латинских трактатах. Тем самым непоследовательность в применении двух обозначенных нами подходов существовала всегда.

Филологический подход к **тропам** в отношении античной риторики обнаруживает, что в ряде случаев под тропами понимались явления, которые мы сегодня отнесли бы к жанровым. Так, парабола (притча) рассматривалась в античной риторике как **троп**, а с появлением христианства риторика обогащается новым тропом – антаподозисом, то есть притчей, сопровождаемой комментариями, обычно пословными. Если

⁵ Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. Т. 2, с. 1641

⁶ Бирдсли М. Метафорическое сплетение // Теория метафоры. М., 1990.

притчу современный ученый еще может назвать развернутой метафорой, то антаподозису он, разумеется, откажет в статусе **тропа** (недаром сам термин забыт).

Далее, античная традиция относила к **тропу** такие явления, как инигма (загадка) или паремия (пословица). Современный исследователь может подумать, что это связано с тем, что знакомые нам **тропы** – метафора и метонимия – активно используются в инигме и паремии и что древние авторы просто смешивали **троп** и сложное построение, использующее **троп**. Но это не так. Показывая механизм инигмы, Трифон упоминает и метафоры, и метонимии, на которых она основывается, и еще Аристотель говорил о родстве инигмы с метафорой⁷. Кроме того, инигма и паремия не единственные **тропы**-жанры, фигурирующие в списках. Так, наряду с параболой, парадигмой (ср. средневековый *exemplum*, рассматриваемый А. Я. Гуревичем как жанр⁸) и антаподозисом к **тропам** относится, например, харизматизм, то есть веселая, насмешливая речь. Последнее явление сегодня бы мы охарактеризовали скорее как речевую манеру или стратегию.

Между **тропом**-жанром (**тропом**-стратегией) и **тропом**-переносом находятся различные виды иронических речей (ирония, сарказм, хлывазм, миктеризм, антифразис, астеизм), сегодня описывающиеся общим термином «ирония» или «антифразис». Характерно, что сарказм отошел к терминологии литературоведения, астеизм занимает весьма периферийное место в сегодняшней стилистике, а хлывазм и миктеризм прочно забыты.

В системе «аналогия – **аномалия**» **тропам** противостоит «кириология» (ср. современное «автология»). Однако кириология предстает не как грамматически нейтральная, а как типологически нейтральная речь, т.е. жанрово немаркированная речь, «нулевой» жанр. Впрочем, слабый момент **аномалии** присутствует и здесь. Так, миктеризмом называют самоироничную речь, как бы сопровождаемую «хмыканьем» (откуда и этимология термина: славянский вариант – «похухание»). Очевидно, что такая речь **аномальна**, как и сарказм, – речь, произнесенная как бы с оскаливанием зубов, или литотес, когда говорящий напускает на себя вид простака и вместо «много», к примеру, произносит «не мало» (ср. современную судьбу термина «литота», обозначающего «художественное преуменьшение» и вытеснившего термин «мейозис» – «обратная гипербола»). Да и сама гипербола, хотя и уверенно относимая сегодня к **тропам**, явно тяготеет к речевой манере или даже жанру, при этом очевидно, что гиперболическая речь «**аномальна**».

⁷ Аристотель Риторика // Античные риторика. М., 1978, с. 131

⁸ Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exemplum XIII века). М., 1989.

Релевантность филологического подхода к **тропам** хорошо видна на примере аллегории. Античная и средневековая аллегория имеют разный объем значения, вступают в разные оппозиции с другими **тропами** и имеют различный культурный вес.

Судьба аллегии лежит, что называется, на поверхности. Но не менее динамична и судьба **тропов** смежности. Если интерес к аллегории был стимулирован христианством, то интерес к **тропам** смежности возникает в связи с повышением статуса эмпирических знаний, в том числе и в поэтике реализма. Постепенно изменяются дефиниции этих **тропов**. Исчезает «праздный» с точки зрения реалистической поэтики и культа эмпирики металепис. Апофеозом торжества смежности становится провозглашение синекдохи первотропом и то, что П. Шофер и Д. Райс назвали «дворцовой революцией» в мире **тропов**⁹. С другой стороны «реставрация» метафоры связана с ее ролью в языковой картине мира («Метафоры, которыми живем»¹⁰).

Обратимся теперь к феномену **фигуры**.

В отличие от **тропов** **фигуры** изучались и изучаются главным образом с филологической точки зрения. Вследствие этого авторитетного закрытого списка **фигур**, единого «для всех времен и народов», попросту не существует. Мы по-прежнему рассматриваем **фигуру** как некую **аномалию**, и это зафиксировано в современных определениях **фигур**, немногим отличающихся от античных. Так, Е.В. Маркасова, исследователь, выдерживающий последовательно филологический подход, пишет: «**Фигура** изначально определялась через три аксиомы (**фигура** соотносима с нормой, **фигура** есть отклонение от нормы, **фигура** необходима для «услаждения» слушателя)»¹¹. Однако и в словарном определении **фигуры**, ориентированном скорее на лингвистический подход, **фигура** квалифицируется как «особое сочетание слов», главным свойством которого является выразительность¹². Ср. также определения *фигуры*, приводимые в сборнике «Античные теории языка и стиля»¹³. Мы по-прежнему ищем «нулевые» формы для **фигур** и испытываем затруднение, когда не можем их найти, как, например, в случае с гиперзевгмой и зевгмой, из которых обе являются **фигурами**. Наконец, мы хорошо осознаем роль прецедента в задании **фигуры**.

⁹ Schofer P., Rice D. Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed //Semiotica. 1977, v.21. The Hague, Mouton.

¹⁰ Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем //Теория метафоры, М., 1990.

¹¹ Маркасова Е. В. Представления о фигуре речи в русских риториках XVII – начала XVIII века. Петрозаводск, 2002, с. 52.

¹² Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966, с. 492

¹³ Античные теории языка и стиля / Под ред. О. М. Фрейденберг, М.-Л., 1936, с. 261.

С другой стороны, **фигура** может рассматриваться и как **мотивированный знак**, что в перспективе дает чисто лингвистический подход и описание **фигур** с опорой на закрытый список.

Попытки закрыть список **фигур**, абстрагируясь от исторически сложившихся определений, были предприняты во второй половине двадцатого века. Зачастую эти попытки основывались на внешних признаках, что даже декларировалось в одной из англоязычных работ¹⁴. Часто классификация **фигур** инициировалась задачей разграничения **фигур** и **тропов** и отражала следы этого разграничения. Таково, например, представление о **тропах**, как о парадигматических, а о **фигурах** – как о синтагматических средствах, развиваемое в рамках стилистики Ю.М. Скребневым¹⁵. В то же время наиболее масштабная попытка классифицировать **фигуры** при сохранении «аномального» подхода к ним характерна для ученых льежской группы. Однако пафос их «Общей риторики» диаметрально противоположен нашему: авторы группы *т* суммируют интуитивное понятие «отклонение», подходя к нему через отклонение от вероятностных ожиданий адресата, мы же попытаемся, напротив, различать разные грани понятия «отклонение».

Особо следует сказать о классификации Ц. Тодорова, построенной на семиотических выделенных отношениях и наиболее близкой к представлениям о **фигуре** как о **мотивированном знаке**, хотя само это представление не акцентируется¹⁶. И все же думается, что можно согласиться с критическим замечанием А.К. Авеличева, высказанным по поводу этой классификации, о слабости критериев, лежащих в основе отнесения **тропов** и **фигур** к той или иной группе **аномалий**¹⁷.

Из последних сильных работ можно отметить работу И.В. Пекарской, которая рассматривает **фигуру** как проявление контаминации (предварительно оговорив собственное понимание последней)¹⁸. Явление контаминации привлекательно по двум причинам, к сожалению, противоречащим одна другой: с одной стороны, контаминация связана, хотя и нерегулярным образом с **мотивацией**, с другой – это очень распространенное именно сегодня явление. В результате описать все

¹⁴ Bonheim H. Bringing classical Rhetoric up-to-date // Semiotica, Mouton-Hague, 1975, N 34.

¹⁵ Скребнев Ю. М. Тропы и фигуры как объект классификации // Проблемы экспрессивной стилистики. Межвузовский сборник, Ростов-на-Дону, 1987.

¹⁶ Todorov Ts. Tropes et figures // To honor R. Jakobson. Vol. III. The Hague, 1967.

¹⁷ Авеличев А. К. Возвращение риторики // Дюбуа Ж., Мэне Ф., Эделин Ф. и др. Общая риторика. М, 1986, с. 31.

¹⁸ Пекарская И. П. Контаминация в контексте проблемы системности стилистических ресурсов русского языка. Ч. 1,2. Абакан, 2000.

фигуры в терминах контаминации все равно не удастся (автор и не ставит такой цели, хотя и «переписывает» в этих терминах **тропы**), но и дать специфическую для нашего времени классификацию **фигур-аномалий** тоже не удастся (такая цель автором и не ставится).

Последовательная попытка описать **фигуру** как **иконический** знак предпринята в отечественной лингвистике Т.Г. Хазагеровым и его учениками, включая автора настоящей статьи¹⁹. Эти идеи вызревали в рамках так называемой экспрессивной стилистики, где **фигуры** и **тропы** понимались как элементы экспрессивного субкода – специальные средства усиления изобразительности и выразительности речи. Это позволило приписать каждой **фигуре** свои изобразительные функции и описать **фигуры** закрытым списком. Фигура в этой интерпретации предстает как **иконический** знак-диаграмма, передающий эмоциональный настрой говорящего (стабильность или нестабильность эмоционального фона продуцента речи и т.п.). Подобно тому, как рисунок, произведенный датчиком, изображает деятельность сердца, расположение и протяженность единиц плана выражения (синтаксический рисунок) передают движение чувств, сопровождающих речь.

Понятие об экспрессивном субкоде предполагает его противопоставление субкодам социальным (**конвенциональным**). Это означает, что экспрессивный субкод не опирается на предварительные специальные знания, подобные знанию жаргона какой-либо социальной страты или символики, принятой в данной культуре. **Иконизм** универсален, и поэтому в пределах экспрессивный субкод понятен даже в условиях незнания самого кода, то есть даже при незнании языка мы можем уловить некоторую информацию о чувствах говорящего исходя из повторов, запинки и т.п. Во всяком случае, экспрессивный субкод всегда полезен при устранении коммуникативных неудач, возникающих из-за разницы в кодовой компетенции говорящего и слушающего. К нему прибегают, желая объяснить нечто человеку, недостаточно владеющему языком, например, ребенку. Экспрессия в таком понимании связана не только с выражением чувств, но и с изобразительностью²⁰.

Однако описание **фигур** через **иконизм** не охватывает всего поля **неконвенциональной мотивированности**: остаются знаки-индексы и обширные проявления симметрии. К последней стороне **фигур** в отечественной лингвистике проявляет интерес Э.М. Береговская.

¹⁹ Хазагеров Т. Г., Ширина Л.С. Общая риторика. Ростов-на-Дону, 1999.

²⁰ Галкина-Федорук Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке// Сб. статей по языкознанию. М., 1958.

Характерно, что именно в ее «Занятной риторике», написанной в соавторстве с Жаном-Мари Верже, приводятся графические **фигуры**, в том числе и такие редко упоминаемые, как каллиграмма²¹.

По-видимому, работа в этом направлении может и должна быть фундирована с позиций нейролингвистики, так как универсальность симметричных **фигур** должна быть связана с универсальными психологическими механизмами (аналог экспрессивного субкода). Вне же этой универсальности сама симметрия может быть рассмотрена как проявление **конвенции**. Ср. границы допустимости ритмизации речи в прозе.

Выводы

Филологический подход к **тропам** не отменяется их ясным лингвистическим описанием, полученным в результате осознания механизма семантического переноса. Такой подход, предполагающий расширение списка «**тропов**» за счет тех явлений, которые некогда квалифицировались как **троп**, имеет право на существование, получая оправдание как с историко-филологических позиций, так и с позиций лингводидактических, ибо выделенные древними авторами «**тропы**» представляют интереснейший материал в плане развития языка и мышления.

Во избежание путаницы разумно было выделить группу квазитропов, под каковыми понимать явления некогда относимые к **тропам**, но не подходящими под современное строгое определение **тропа**, связанное с категорией семантического переноса.

Было бы неразумно рассматривать квазитропы как случайные явления, «ошибки» древних авторов. Рассмотренный материал выявляет общие свойства **тропов** и квазитропов и позволяет рассматривать все «тропологические» явления как систему. Каждая такая система несет на себе печать своей эпохи, так как выражает **конвенциональный** компонент в мире **тропов**.

Единая классификация **фигур** как **неконвенциональных** знаков все еще не построена, и это тормозит их описание в лингвопрагматическом плане. Более того, только универсальное описание **фигур** может дать тот метаязык, с помощью которого можно будет говорить о фигурах и в филологическом аспекте. Перспективным для построения собственно лингвистической классификации **фигур** представляется подход к ним как **мотивированным**

²¹ Береговская Э. М., Верже Ж.-М. Занятная риторика, М., 2000.

знакам, а именно, **иконизмам**. Такой подход объединит лингвистическую описание классификацию **фигур** и **тропов** в единую систему **мотивированных знаков**. На пути решения этой задачи определенную сложность представляют накладываемые на понятие **мотивированности** признаки симметрии, факультативно присущие фигуративной речи. Очевидно, симметрия должна быть описана в терминах **мотивированности**, что является самостоятельной теоретической проблемой.

Лингвистическая классификация **фигур** не исключает и филологического подхода, при котором выявляются **конвенциональные** элементы в **фигуре**.

Лингвистическая классификация фигур и **тропов**, построенная на признаках **мотивированности** знака, должна быть рассмотрена как ядро явления «**тропы** и **фигуры**». Периферия этого явления может быть описана в соответствии с культурными **конвенциями** (квазитропы и квазифигуры), характерными для определенных исторических периодов. Общим в явлении **тропов** и **фигур** остается признак маркированной, «необычной» речи, в которой эта маркированность может быть связана как с использованием **мотивированного знака**, так и с некой **условностью**, **конвенциональностью**.

ЛИТЕРАТУРА

- Авеличев, А. К. 1986. *Возвращение риторики* // Дюбуа Ж., Мэне Ф., Эделин Ф. и др. *Общая риторика*. – Москва.
- Античные теории языка и стиля*. 1936. // Под ред. О. М. Фрейденберг, Москва – Ленинград.
- Аристотель, 1978. *Риторика* // *Античные риторика*. – Москва.
- Ахманова, О. С. 1966. *Словарь лингвистических терминов*. – Москва.
- Береговская, Э. М., Верже, Ж.-М. 2000. *Занятая риторика*. – Москва.
- Бирдсли, М. 1990. *Метафорическое сплетение* // *Теория метафоры*. – Москва.
- Галкина-Федорук, Е.М. 1958. *Об экспрессивности и эмоциональности в языке* // Сб. статей по языкознанию. – Москва.
- Гаспаров, М. Л. 1997. *Избранные труды*. Т.1. О поэтах. – Москва.
- Гуревич, А. Я. 1989. *Культура и общество средневековой Европы глазами современников* (Ехемпра XIII века). – Москва.
- Дворецкий, И. Х. 1958. *Древнегреческо-русский словарь*. Т. 2. – Москва.
- Лакофф, Д., Джонсон, М. 1990. *Метафоры, которыми мы живем* // *Теория метафоры* – Москва.
- Маркасова, Е. В. 2002. *Представления о фигуре речи в русских риториках XVII – начала XVIII века*. – Петрозаводск.
- Мурзин, Л. Н. 1989. *Норма. Речевой прием и ошибка с динамической точки зрения* // *Речевые приемы и ошибки. Типология. Деривация, функционирование*. – Сб. научн. Трудов – Москва: АН СССР, Институт языкознания, Пермский ГУ.
- Пекарская, И. П. 2000. *Контаминация в контексте проблемы системности стилистических ресурсов русского языка*. Ч. 1, 2. – Абакан.

- Скрёбнев, Ю. М. 1987. Тропы и фигуры как объект классификации // *Проблемы экспрессивной стилистики*. Межвузовский сборник. – Ростов-на-Дону.
- Хазагеров, Т. Г., Ширина, Л.С. 1999. *Общая риторика*. – Ростов-на-Дону.
- Bonheim, H. 1975. Bringing classical Rhetoric up-to-date // *Semiotica*, № 34. – Mouton-Hague.
- Quintilians institutes of oratory or elocution of an orator*. 1909. – London.
- Schofer, P., Rice, D. 1977. Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed // *Semiotica*. v.21. – The Hague, Mouton.
- Todorov, Ts. 1967. *Tropes et figures* // To honor R. Jakobson. Vol. III. – The Hague.
- Τρυφνοζ περι τροπων. 1856 // Spengel L. *Rhetores Graeci ex recognitione*, Lipsiae, vol. III.

Conventional and Iconic Features of Rhetorical Figures and Tropes as the Basis for Two Trends in Research

The article deals with the theory of tropes and rhetorical figures. The modern approach to these phenomena has some asymmetry, although the approach is a united system. In the basis of universally recognized and clear classification of tropes there is the notion of tropes as motivated signs. This obscures the conventional side of tropes, though this side is necessary for studying them from the philological and lingua-cultural point of view. At the same time the absence of universally recognized classification of rhetorical figures stimulates their description from philological point of view considering these or those historical priorities. In the article an attempt to elaborate the common approach to tropes and figures is made. There are also described some ways how to fill existing research lacunas.

Key words: *tropes, rhetorical figures, motivated sign, iconicity, conventionalism, anomaly.*

Речевые новации в контексте литературного языка и литературной нормы

Вводные замечания

Вопрос о новациях в коммуникативном пространстве и инновациях в системе языка чрезвычайно важен. Он имеет сущностное и определяющее значение для теоретической лингвистики, компаративистики, для прикладной лингвистики, практической филологии, для лексикографии, для практики языкового преподавания. Речевая новация должна рассматриваться не только сама по себе *per se*, что безусловно важно, но и как проблема языковых изменений, их природы и сущности.

Речевая новация должна рассматриваться как проблема системы языка и феномен языкового развития, как явление языковых изменений в их природе и сущности. Они многофакторны и многокомпонентны. Многофакторными являются имманентные изменения языка. Важна их соотносительность с общественно обусловленными процессами, а в истории конкретной культуры их удельный вес в языке и их соотносительность с общественно обусловленными процессами не является постоянной величиной; в зависимости от разных причин она существенно меняется. Развитие письменности и разностороннее функционирование письменно-литературного языка дает значительный рост общественно детерминированных изменений, в дальнейшем же и эти процессы меняются по своей роли и составляющим компонентам. Необходима оценка языковых изменений в их качествах и конструктивной специфике, важна параметрическая оценка речевых фактов в их качествах и коммуникативной роли.

Основная часть

Как было отмечено выше, речевая новация представляет феномен системы языка и языкового развития, явление языковых изменений. Речевые новации многофакторны в их природе и многокомпонентны в их сущности. Проблема новаций и инноваций обостряется в современную эпоху. Развилась и усилилась коммуникация. В эпоху постиндустриализма и информационных обществ языки переживают немалые изменения. Русский язык пережил и переживает время больших изменений. Судьба изменений различна, и не все новые материалы стали укорененными в системе и узусе. Проблема языковых инноваций обостряется и тем, что к настоящему времени коммуникация интенсифицировалась в целом, что

появились новые виды коммуникации, и эти обстоятельства изменяют пространство языкового функционирования.

Проблема обостряется интенсификацией контактов и взаимодействий разных по природе и функциональности форм национального языка, что имеет лингвистические, культурные и технические основания. В наше время литературный язык подвергается усиленному воздействию других, разнообразных форм языка, что отмечалось и отмечается лингвистикой, ср. (Гофманова, Мюллерова, 1994). Меняется место литературного языка в современной коммуникативной ситуации. Но важно отметить то, что литературный язык по-разному отвечает на эти воздействия. С другой стороны, и они, эти речевые формации изменяются и испытывают воздействие литературного языка. Так изменилось ныне русское просторечие: изменился его лексический облик, где ушли одни слова и пришли в обиход другие, причем большая часть их приходит из литературного языка, в чистом виде либо с теми или иными изменениями; изменения происходят на уровне значений слов; отчасти меняются фонетические показатели просторечия и преобразуются его грамматические характеристики. Изменилась роль и место территориальных диалектов в современной коммуникации. В целом это опять же составляет проблему оценки речевых фактов, их статуса, их формальной и содержательной роли в коммуникации.

Онтологической основой всей проблемы является феномен нормы. Норма имеет несколько сущностных аспектов. Норма языка как механизма общения – объективное явление: это то, те показатели системы, благодаря чему все носители языка друг друга понимают, и она существует в общем независимо от субъективной воли (ср.: Э. Косериу). Норме же литературного языка соответствует лучший языковой материал в своей выразительности и содержательности, отобранный и обработанный выдающимися представителями культуры; это эстетический образец и эталон подражания. Здесь явствен и закономерен эстетический план языкового выражения, однако следует подчеркнуть, что норма литературного языка должна быть приближена к объективной реальности общения и на деле в основной массе составляющих таковую является.

Порой происходит ожесточение языковой нормы в профессиональных кругах, что составляет обратную сторону проблемы языковых новаций. Иногда происходит прямолинейное настаивание на таком языковом факте, который не относится к ядерной части системы. Упомянем для примера давно выдвигаемое в рамках культуры русской речи противопоставление слов “одеть / надеть”, которое, однако, уже более столетия не соблюдается мастерами слова и еще менее повседневной практикой общения. Смешение глаголов «надеть» и «одеть» было отмечено еще в первой половине XIX

века, квалифицируясь тогда как провинциализм. Ни давность ошибки, ни ее массовость не давали оснований для того, чтобы оправдать нормативность употребления глагола «одеть» вместо «надеть». Но различие этих глаголов не сохранялось, не сохраняется в современной нормированной речи образованных людей, хотя и создается некоторыми как ее показатель. Лексическое соотношение утратило под собой предметно-логическую оппозицию, так что норматив имеет формальный характер. (Речевое положение доказывается моими наблюдениями над соответствующим словоупотреблением в русской литературе, а также анализом современной речи.)

Смешение таких фактов объясняется рядом причин. Смешение глаголов «одеть» и «надеть» объясняется их внешней, звуковой близостью. Оно объясняется и сходством грамматических особенностей. Оно обусловлено близостью лексических значений. Оно связано с тенденциями аналогии – связано с влиянием возвратной формы глагола «одеться / одеваться», общей для «одеть» и «надеть». По аналогии с выражениями типа *Он оделся и вышел на улицу* или *Одевшись, он вышел на улицу* возникают фразы таких конструкций как: *О д е в пальто, он вышел на улицу; Он о д е л пальто и вышел на улицу.*

Не срабатывает ныне здесь и критерий лексико-семантических связей, вообще важный. Глаголы «одеть» и «надеть» имеют отличия в антонимических противопоставлениях, но имеют и сходства даже в них. Ср.: *одеть – раздеть, надеть – снять, одеть – снять, например: одеть ребенка – раздеть ребенка, надеть ботинки – снять ботинки; одеть ботинки – снять ботинки.* По имеющимся антонимическим парам нелегко запомнить устанавливавшееся как правильное употребление глаголов «одеть» и «надеть».

Возникшее и укorenившееся массовое несоблюдение лексической оппозиции объясняется и таким существенным (анти)фактором, как ограниченность употребления глагола «одеть» в его старом нормативном способе. Сильна ограниченность предметно возможных контекстов: *одеть ребенка / мальчика / девочку* и, совсем редко: *одеть старика / старуху.* Возникла ситуация большого дисбаланса, который также преодолевается общеязыковой практикой. Это и образовавшийся внутрискруктурный дисбаланс в многозначном в слове, в том числе и у слова «надеть».

Расшатывание и отказ от соблюдения оппозиции объясняется и фактором системы. Семантическое соотношение «одеть / надеть» – это отношение каузативности, то есть не самый влиятельный фактор в системе языка в отличие, например, от синонимии и антонимии, а лишь один фактор не может обеспечить надежное функционирование и существование речевой оппозиции.

Подобные процессы и явления не являются формой требований к незамедлительному пересмотру существующих нормативов литературного языка и скорому отказу от них. Здесь необходимо осознавать разные типы норм, существование императивных и факультативных нормативов как они трактуются в разработках культуры речи.

Те или иные решения в речевых процессах являются весьма сложным делом. В вопросе новаций и инноваций речи важна выработка критериев и объективных параметров оценки. Без них проблема может скатываться к произвольным решениям, что сейчас иногда наблюдается в научно-педагогическом перформансе. Главным критерием должна являться **лингвистическая потребность**. В случае действительной инновации она должна быть широкой и общей. «Для того чтобы лингвистическая потребность стала всеобщей, она должна проявляться во всех сферах и разделах языка», – характеризовал ситуацию представитель женевской школы А.Фрей. В качестве презентативных сфер и разделов коммуникативной реальности назовем письменный и устный язык, книжный и разговорный язык. Например, некий факт имеет лишь современное газетное бытование, но это не являет заведомо его общеязыковую принадлежность. Потребность носит как содержательный, так и формальный характер. Соблюдение этих полей речевой оценки очень важно, в то время как создаются некоторые трудности и недостатки обработки и осмысления новейшего речевого материала, в частности, в лексикографической практике современности, см. (Дымарский, 2004), (Шапошников, 2006). Проблема отчасти дополняется образовавшейся электронной сферой коммуникации.

Языковые изменения сопровождаются фактом и фактором массовости. Он важен, однако не должен трактоваться как механический показатель речевых фактов. Следует видеть его факторы, главными из которых являются пространственный масштаб и общественный масштаб. Вместе с тем массовость нельзя сводить лишь к какой-то нелитературной форме языка и к низкому стилю коммуникации. И именно в этом смысле неконструктивно лобовое противопоставление литературному языку просторечия etc, ибо повседневный язык ближе к письменному языку, чем к жаргонам, а письменный язык не далее отстоит от повседневного, чем от языка художественной литературы (при всех метаморфозах последнего).

Всеобщие потребности, основанные на функционировании, проявляются на всех уровнях языка, на всех ярусах механизма общения: фонетики, морфологии и синтаксиса, лексики и семантики. (Это утверждение справедливо для всех периодов социальных тенденций языка в аспекте проблемы «язык и общество, язык и социальная структура» и социальной роли литературного языка в частности.) Для того, чтобы лингвистическая

потребность стала всеобщей, она должна проявляться во всех фундаментальных разделах языка, начиная с базовых и конструктивных осей его существования и функционирования. Они по-разному определялись в науке, но здесь не место останавливаться на их теоретическом определении. Подчеркнем только, что важны ассоциативные и синтагматические связи как их определял Ф. Соссюр; парадигматические связи как их затем определяли в нашей отечественной традиции, во всем их объеме, и синтагматические характеристики элементов; это конститутивная триада 'синтагматика – парадигматика – иерархика' (Солнцев и др. 1979). Это и выделенные не вполне ясно, но отмеченные А. Фреем «отношения памяти, заключенные в рамки заданных элементов речевой цепочки и элементов памяти, и отношения дискурсные, которые поддерживают элементы, связанные по ходу речи» (ученый полагал, что это менее точно определено Ф. де Соссюром как различия между отношениями ассоциативными или синтагматическими). Все это и подобное суть оси возможного проявления лингвистической потребности.

Лингвистическая новация поддерживается или не поддерживается языковыми законами и базовыми тенденциями языка: законом экономии, ясностью, дифференциацией и точностью в выполнении коммуникативной функции, экспрессивностью. Два проявления потребности в экономии представляют краткость и неизменяемость, в зависимости от того, где она реализуется, в речи или в памяти. Существует также «инстинктивное стремление к аналогии, которое является фактом памяти (ассимиляция, относящаяся к памяти) и имеет свое выражение в речи – дискурсную ассимиляцию», – которую А. Фрей называл конформизмом. Он отмечал, что «это стремление к аналогии требует, чтобы последовательно расположенные в речевой цепи элементы адаптировались друг к другу и вследствие этого один брал бы на себя функции другого». Аналогическое стремление может проявляться, например, в согласовании времен, реализации некоторых других грамматических категорий.

Существенную черту языкового развития и основу языковых изменений составляют базовые культурные тенденции, такие важные тенденции как футуризация и архаизация, отмеченные историком-типологом А. Тойнби в современной цивилизации. Футуризация – это устремленность в будущее, тогда как архаизация есть сосредоточенная обращенность к прошлому опыту. В современном русском языке происходит, с одной стороны, освоение нового опыта в материале всех уровней языка, но более всего в лексике, а с другой стороны, есть определенные явления возвращения старого материала лексики и семантики.

Таким образом лингвистическая инновация должна проявляться если не на всех, то на многих, на убедительных и

существенных участках языка. Конкретно, это предметно-понятийные связи, отношения синонимии и антонимии, многозначность и омонимия, иерархические связи знаков, связи каузальности и конверсии, другие важные показатели языковой системы и речевой коммуникации.

Возможно также, что то или иное новообразование вводится преднамеренно, по желанию той или иной языковой группы, но последствия, к которым это ведет, либо выходят за рамки намерений, либо с ними расходятся. Возьмем следующий факт: неологизм, который вводится в язык либо в силу технических потребностей, либо модой. Что происходит далее? Слово никогда не существует изолированно и самостоятельно, а потому новое слово должно столкнуться с созвучиями, с синонимами и антонимами, семантическими полями, системой грамматических категорий и частей речи и др. Новообразование их до известной степени изменит – или не изменит при его отторжении языковым пространством. А изменения, новообразование само так или иначе меняется в своей форме и содержании.

Инновация и потребность в ней может подсказываться еще одним конструктивным фактором, на который одним из первых обратил внимание Ш. Балли. Если быть точным, это фактор аконструктивный и асистемный: существуют **лакуны** в языковой системе, в том числе лакуны в литературном языке на фоне потребностей мышления, сознания и речевого выражения, социального опыта и предметно-понятийной практики. Потребность может опережать и опережает норму. Имеющиеся лакуны закрываются словообразовательными и семантическими новообразованиями, недостаточность способа выражения в литературном языке закрывается и материалом из других сфер национального языка.

Из всех отмеченных векторов складывается картина языкового состояния и языкового изменения, новаций и инноваций. Их совокупной картиной определяется судьба речевых новаций: иностранных заимствований, просторечных элементов, сленга, аргоса – на всех уровнях языка. Так менялось произношение новых иностранных слов в русском языке, например: от дворянско-интеллигентского произношения [тэлэфон] и подобных новых слов в начале XX века, новационных произношений типа [крэм] в середине XX века к современному их смягченному произношению. Но этим же, а также содержательной причиной обусловилось твердое произношение первого согласного, например, в иностранном слове «отель», ибо мягкое произношение ассоциировало бы данное слово с определенным смысловым гнездом исконной сельскохозяйственной лексики, то есть уводило бы от заданного семантического поля. Произносительные процессы в области твердости-мягкости согласных, в частности, иностранных слов, происходят на

современном этапе языка и культуры, имея как общезыковой, так и групповой и микрогрупповой характер.

Таковые процессы происходят и в грамматике. Например, для названия одной части железнодорожного пути когда-то взята форма множественного числа иностранного слова «рельс» и в свою очередь образовано множественное число «рельсы», так как точное перенятие возможного от-английского слова в форме единственного числа наталкивалось бы на другой факт: исконно существовавший звукокомплекс «рель» исторически был закреплен за русским (древнерусским) ландшафтным термином. Но ср. современные немалочисленные заимствования существительных в форме иностранного множественного числа и образование от нее русской формы множественного числа. Из них, пожалуй, только просторечное слово «бакс / баксы» обусловлено подобной причиной возможного совпадения с уже существовавшим в русском языке словом, в остальных же случаях заимствуется готовая форма множественного числа иностранного слова.

На уровне лексики подобным определилась современная быстрая укорененность новых слов типа «факс» в русском языке, ибо невозможно столь кратко и точно назвать появившийся способ связи, так что даже лингвистическое экспериментирование не дало исконной лексической альтернативы. Так же определилось в языковой системе место результатов субстантивирования типа «мобильный» или дериватов типа «мобильник» и «бюджетник». Но этим же определяется место иностранных слов наподобие «минимизировать», которое при имеющихся вполне достаточных ресурсах русского языка на этом участке выступает средством корпоративной стилистики, а не общей лингвистической потребности, выступая средством неточности и камуфлирования содержания (за исключением некоторых сугубо технических контекстов) и являясь в основном принадлежностью чиновничье-административных речений. То же самое относится к однопорядковому с ним слову «лонгировать» вместе с появившимся в тех же узких кругах совершенным видом «пролонгировать». Такими причинами обуславливается статус редкого слова, агнонима у единиц типа «франдрайзинг» (спонсирование в области детских учреждений) в современной речи. С другой стороны, происходят такие процессы, как современная замена когда-то пришедшего иностранного и ставшего широко распространенным в русском языке слова «шофер» на исконное «водитель» (с детализациями просторечного типа: дальнобойщик).

Не меньшее количество новаций отмечается и большое количество инноваций происходит на уровне семантики, при изменениях содержания слов. Ср. в современной практике употребления содержание слов: *авторизованный, аграрий, адекватный, не/адекватно, альтернатива,*

амбиция/ амбиции, ангажированный, внятный и др. Они также поверяются лингвистической потребностью.

Общей лингвистической потребностью поверяются и конкретные сферы деятельности, такие как переводческая и ее менее глубокий режим, при котором многие слова вносятся в контекст русского языка без перевода. Данным путем переводческая деятельность становится буквальной, а ориентируется на групповой запрос и вливается в процесс лексической варваризации, как он трактуется лингвистичеки, и в процесс языковой пиджинизации.

Этим же определяется судьба нелитературного материала по отношению к общепнародной коммуникации и возможных межстратовых перемещений знаков. Ср. с одной стороны газетную и разговорную новацию конца XX в. «беспредел», явившуюся из уголовного арго и отражавшую общественную обстановку, новацию начала XXI в. «по-любому» и с другой стороны, речевых фактов типа «в легкую» и «легко» в их сленговых значениях.

С противоположной стороны, лингвистические потребности же обуславливают процессы архаизации языковых фактов и их устранения, исчезновения: ныне эти процессы активны.

Лингвокультурные тенденции пересекаются. Так тенденции футуризации и архаизации проявляются в одном и том же языковом изменении. Например, в современной русской речи изменилось употребление прилагательного «успешный». Кроме обычных употреблений «успешная работа» и т.п. появились: *успешный* политик, художник. Подобные семантические изменения соответствуют с одной стороны, иностранному словоупотреблению (англ. *successful* businesswoman), а с другой стороны, соответствуют исконному русскому словоупотреблению, ставшему когда-то устаревшим (успешный конокрад). Ср. также изменения употребления слов «стабильный», «серийный», «эффективный» и нек. др. в современной русской речи. Но и эти корреляции сами по себе являются внешними, ибо здесь проявляется лексико-семантическая универсалия, субъектно-объектные преобразования семантики, составляющая основу языкового развития в разных языках, см. (Шапошников, 2005).

Линии лингвистической потребности действуют не только согласованно, но и противоречиво. Существенна тенденция к экспрессии и экспрессивности, которая являет себя формально и содержательно: на известной содержательной ступени она входит в противоречие с базовым для языка требованием ясности и точности и с самой потребностью в успешной реализации фундаментальной функции общения. Данное соотношение является естественным мериллом к проникновению в

литературный язык просторечия, к проникновению в общенациональную коммуникацию элементов жаргонов, уголовного аргю с присущей им по природе аморфностью содержания и повышенной текучестью материала. Тенденция речевой экономии также поверяется требованиями ясности и параметрами точности выражения. В коммуникативной современности возникают двусмысленные и даже анекдотические ситуации эллиптирования (как-то, торопливые типажные речения в р-не пл. Ильича г. Москвы: Я на серпе! – имея в виду сообщение «Я (нахожусь) на / около станции «Серп и молот»»). Коренная суть дела состоит не столько в том, замечают или не замечают артефакты (анти)эстетики и смысла участники такого вида коммуникации и в целом насколько сильно привязана к ситуации такая коммуникация, сколько в ее системных и типовых показателях, точности и выразительности таковой коммуникации и, еще более, в системных и типовых показателях языка.

Картина языковых изменений и лингвистических потребностей осложняется феноменом моды, тяготением к тем или иные выражениям. Так у нас появились в обиходе новой экономики новые слова: «прайслист» при имевшихся в обиходе соответствующих словах как исконных, так и заимствованных, при этом нет очевидного преимущества новомодного слова над существовавшими в языке. Нет, кроме экспрессии особого рода, однако экспрессия быстро устареваеет. Наоборот, ушло из обихода, в том числе из обихода бизнеса широко употреблявшееся слово «прейскурант». Речевая мода связана с некоторыми действительными тенденциями языка, однако эти связи могут становиться весьма опосредованными, а мода же скоротечна, как всякая мода.

Проблема новаций и инноваций соприкасается с проблемой ошибки. Так, типовая беда современной отечественной прессы, массовой коммуникации состоит в том, что она плохо справляется с употреблением паронимов, то есть часто их не различает. Такое неразличение делает речь неточной. Порою новация возникает из ошибки и укореняется, однако вовсе не обязательно возникновение факта языка из ошибки.

Новационный поток и инновационный материал создают большую трудность для современной лексикографии. В настоящее время наблюдаются среди существующих и такие словарные издания, которые или изначально устаревали своими материалами в силу игнорирования существенной части действительных изменений, либо весьма быстро устаревающие, поскольку они строились на неотрефлексированном, не вполне обработанном, проходном, метеорном материале словесности, который не стал принадлежностью системы языка и коммуникативного пространства языка.

Проблема речевых новаций и инноваций побуждает к выстраиванию современных позиций в преподавании. Образование в принципе заставляет

обращаться к прошлому языка в большей степени, чем к его современному состоянию и к его будущему этапу. Современное состояние языка – это его повседневное функционирование, функционирование непрерывное, функционирование в разнообразнейших сферах и ситуациях. Тут необходима какая-то сдерживающая сила, какой-то регулятор, ибо слишком быстрое изменение языка как средства общения народа, каковым он в первую очередь и является, представляет возможную опасность для данного языкового сообщества. Поэтому преподавание родного языка опирается прежде всего на прошлое и прошлое берется за образец. Ш. Балли объяснял дидактический факт обращения к прошлому языка стремлением сдержать тенденцию обновить язык, беспредельное развитие которой может привести к тому, что от поколения к поколению язык будет меняться до неузнаваемости. Данная мысль справедлива и всегда современна, однако следует уточнить, что обращение к прошлому языка ставит целью и отыскание и использование эталонов выразительности, точности и емкости, и это тем более относится к ситуации русского языка, на котором создана величайшая из литератур. Требования чистоты языка, забота о хорошем слоге в письменной и устной речи порождены, в сущности, тем же социолингвистическим обстоятельством: все, что преподносится под высоким именем искусства хорошего слога, эталонов ораторского искусства преследует большую цель – дисциплинировать говорящего, как-то задержать волну неологизмов и прочих нововведений, которая захлестывает язык. Преподавание иностранного языка не представляет ситуацию, аналогичную родному языку, однако современные методики иностранного языка ориентируются на родной язык как систему знаков и структуру культуры. Проблема новаций и инноваций имеет типовое методологическое разрешение.

Выводы

Лингвистическая потребность составляет смысл существования языка, посредством воздействий на него и путем взаимных противодействий фундируя и непрерывно пересоздавая язык. Важно и необходимо их корректное определение, установление и выявление. Лингвистическая потребность должна быть всеобщей для инновации как таковой и в ее отношении к норме. Их анализ побуждает к дальнейшим вопросам о том, как появляются лингвистические потребности, как они меняются от эпохи к эпохе, как могут варьировать от языка к языку и некоторым другим вопросам лингвистики и компаративистики. Всеобщая лингвистическая потребность согласуется с основными законами языка и базовыми тенденциями языкового механизма. Лингвистическая потребность определяется и лакунами языка.

ЛИТЕРАТУРА

- Балли, Ш. 2001. *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. Рус. пер. Изд. 2-е стереотипное. – Москва.
- Балли, Ш. 2001. *Французская стилистика*. Рус. пер. Изд. 2-е стереотипное. – Москва.
- Бубенникова, О. А. 2003. *Английский язык в современной Англии: о некоторых перспективах развития* // Теория, история, типология языков. Материалы чтений памяти В. Н. Ярцевой. В.1. – Москва.
- Виноградов, В. В. 1977. *Избранные труды: Лексикология и лексикография*. – Москва.
- Гофманова, Я., Мюллерова, О. 1994. *О смещении литературных и нелитературных компонентов в устных высказываниях на чешском языке* // Язык. Этнос. Культура. – Москва.
- Дымарский, М. Я. 2004. *Словарь как орудие манипуляции общественным сознанием* // Проблемы русской лексикографии. Тезисы докл. междунаро. конфер. 6 Шмелевские чтения. – Москва.
- Сеше, А. 2003. *Очерк логической структуры предложения*. Рус. пер. – Москва.
- Скворцов, Л. И. 2006. *Большой толковый словарь правильной русской речи*. – Москва. – Санкт-Петербург.
- Солнцев, В. М. 1978. *Язык как системно-структурное образование*. – Москва.
- Фрей, А. 2006. *Грамматика ошибок*. Рус. пер. – Москва.
- Шапошников, В. Н. 1998. *Иностранные слова в современной российской жизни* // Русская речь.
- Шапошников, В. Н. 2005. *Семантика слова: субъектно-объектные корреляции в современном русском языке* // Лингвистическая герменевтика. 1. – Москва.
- Шапошников, В. Н. 2006. *Русская речь 1990-х*. Современная Россия в языковом отображении. Изд. 2-е испр. и доп. – Москва.

New Developments in Speech in the Context of the Literary Language and Literary Norm

The article deals with speech dynamics, causes and factors of modern linguistic changes and language development. Modern Russian language, modern speech in the context of literary standard as well as linguistic necessity are considered. Linguistic necessity is defined as the main phenomenon of language existence and language evolution. In the case of real innovation linguistic necessity should be extensive and general. Linguistic necessities interact with each other. Structural and semantic indications of speech changes are presented as well. They condition and characterize communicative and systematic character of changes. Comparative characteristics of active processes in Modern Russian language are described.

Key words: *speech innovations, language innovations, literary language norm, innovation criteria, linguistic necessity, language development.*

РЕЦЕНЗИИ / REVIEWS

Laimutis Valeika & Janina Buitkienė

“Functional English Syntax”. Vilnius: VPU, 2006, pp. 204.

Introductory observations

As pointed out in the Introduction of the monograph under review, functional syntax is not a new type of syntax. Traditional syntax is also functional: it focuses its attention on the constituents of the sentence and their functions. However, traditional syntax is only concerned with the so-called surface structure of the sentence; it is not interested in the semantics of the syntactic categories (the subject, the predicate, the objective complement, and the adjuncts). Nor is it interested in the informational-pragmatic functions of the said categories.

In the monograph under review the sentence is conceived as a three-level structure: semantic (propositional), syntactic (formal), and informational-pragmatic. The novelty of the work lies not so much in the description of the three levels as in the description of the interrelationship of the levels. However, a reader who is familiar with the problem will notice that the authors have not only systematized the available information but have also offered their own insights into the semantic (propositional), syntactic (formal), and informational-pragmatic analysis of the sentence. Without doubt, this work presents a valuable contribution to the study of the sentence: besides traditional subjects, it includes a number of new ideas, i.e. the classification of circumstances, the relationship between circumstances and processes, the delimitation of clause parts, the principles for the analysis of the composite sentence, the informational-pragmatic values of the sentence parts, and the integration of the clause into the text.

The monograph is not restricted to the analysis of the sentence. Giving their due to tradition, the authors give a separate analysis of word-combinations which are treated as structures without modality.

The structure of the work. The problems.

The monograph consists of two parts. Part One, entitled *The Syntax of the Sentence (Major Syntax)*, includes four chapters: chapter 1 examines the semantic (propositional) structure of the sentence; chapter 2 analyzes the syntactic (clausal) structure of the sentence; chapter 3 deals with the infor-

mational-pragmatic structure of the sentence; chapter 4, which is a continuation of chapter 3, examines the contextualization of the clause. Part Two, entitled *The Syntax of the Word-Combinations (Minor Syntax)* analyzes the theoretical problems of the word-combination.

Part One begins with the examination of the sentence and its features. The basic feature of the sentence, according to the authors, is modality, which is given a fairly wide interpretation; it includes both the relationship of the speaker to reality and the intention of the speaker in producing the sentence. A distinction is made between modality and predicativity which in traditional syntax are often used as synonyms. Predicativity is *form* while modality is *content*. In other words, predicativity is the formal expression of modality. However, there are sentences which are devoid of predicativity (e.g. *Rain!*). Yet, their sentencehood cannot be called into question: they have modality. This treatment of modality and predicativity is a welcome innovation which, if accepted, may put an end to a long debate about the nature of the sentence.

After discussing the features of the sentence, the authors proceed to examine the semantic (propositional) structure of the sentence. The proposition constitutes the basis for the sentence. In the surface structure it is realized as a predicate structure, or a clause. The clause is the underlying structure of the sentence. Here we are faced with another innovation: a distinction is made between the clause and the sentence. The clause is a structure expressing a prediction while the sentence is a contextualized (modalized) clause.

What is not new is the classification of processes and to a considerable extent their analysis. The authors have made use of the classification worked out by Halliday and his followers (e.g. Downing & Locke, 1992). True, the description of the process types is not entirely 'given' information: we can find new ideas here as well. One such new idea is the description of *happening processes* and the definition of the *Agent*. The so-called lack of novelty is amply compensated by an extensive semantic analysis of the process types and the peculiarity of their realization in the surface structure. As compared to Halliday's description of the process types, the description presented in the monograph may be regarded as a further elaboration of the work by Halliday and his followers.

Semantic syntax is still in the process of development: it raises more questions than it can answer. This can be easily seen in this chapter, where the reader may find a number of problems that require further study. One such problem is the definition of the process types; it needs perfecting. The point is that many verbs present a blending of process, e.g. *wish*, which may be treated as both affective and mental. Besides, processes can be recategorized. For instance, mental processes can turn into relational processes. Another

problem that needs further discussion is the relationship between the semantics of the verb and the circumstances, a problem discussed in detail in the section on material processes but received inadequate attention in the section dealing with the other process types. The chapter ends with the description of the grammatical metaphorization of the semantic functions. The process of metaphorisation includes all the semantic functions, or elements: processes, participants and circumstances. The aim of grammatical metaphorization is to produce more participants or processes and then increase the volume of information in the clause. It is a pity that this problem has received relatively little coverage in the monograph. On the other hand, the semantic structure of the sentence is too wide a subject to be fully examined in a book in which it constitutes only one chapter.

The second chapter, entitled *The Syntactic (Clausal) Structure of the Sentence*, is concerned with the syntactic analysis of the clause. Traditional syntactic analysis seems to have changed very little since the time of Henry Sweet. One may wonder what new insights can be offered into an analysis whose principles have been perfected for several centuries. To revise the whole conception of traditional analysis and suggest new principles of analysis would have been a giant's task. Being well aware of it, the authors have concentrated only on the controversial and moot points of traditional analysis. To such points they attribute the boundaries of the *Subject*, the *Predicate*, the *Objective Complement*, and the *Adverbial Adjunct*. The idea that the sentence analysis should only be concerned with the surface structure is not new. However, analysts often forget it and draw their conclusions on the basis of deep syntax. A case in point is the syntactic analysis of the clause *The sun rose red*. Specialists in syntax are still debating whether *rose* is a notional verb or a link-verb. Many a linguist has inclined to a view that such clauses are based on two predicates – verbal and nominal. The proof of it, they argue, is the possibility of the transformation of the clause into two clauses: *The sun rose* and *The sun was red*. It will be obvious that such an approach has nothing to do with the syntactic analysis of this clause. In the authors' analysis the clause is based on one predicate only – compound nominal predicate: it is only in the deep structure that *rose red* presents two predicates: verbal and nominal. A revised approach can also be seen in the analysis of the composite clause. One rather interesting innovation is the classification of subordinate (dependent) parts of the complex clause into primary and secondary. To primary dependent predications are attributed subject and predicate, and to secondary, object, relative and adverbial. In conclusion, it should be noted that this chapter is not so traditional as one may initially think: it does not present a mere repetition of the old ideas; it presents a critical approach of the old ideas and suggests new ideas concern-

ing syntactic analysis.

The third chapter is of no less interest. Here the authors' attention is focused on the informational-pragmatic structure of the sentence. The analysis is based on the idea put forward by Mathesius and Firbas who treat the *Theme* as a constituent conveying *given* or *old* information and the *Rheme* as a constituent conveying the most important information in the sentence. This type of information may be both new and given. Two types of sentences are subjected to informational-pragmatic analysis – declarative and interrogative. As with the first and second chapters, the authors do not merely present a systematized account of the available information. A careful reader will find many new ideas too. One such new idea is the importance of the establishment of the boundaries of the *Theme* and the *Rheme*: the sentence cannot be roughly divided into the *Theme* and the *Rheme*. Between the *Theme* and the *Rheme* there can be a transitory structure which conveys part of the new information, e.g. *John married a blonde*, where *married* may be treated as the *Pre-rheme*. Cf. *What did John do? He married a blonde*. Similar to the first chapter, this chapter presents a comparative analysis of the informational-pragmatic and syntactic (clausal) structure of the sentence. The analysis has demonstrated that English syntax is not so rigid as one may think: more often than not the speaker can avoid the grammatical principle and express his or her message using the *Theme-Rheme* sequence. Many sentences that may look awkward or even ungrammatical in isolation look normal in the text: the text not only specifies the informational-pragmatic value of a constituent but also motivates the deviation from the grammatical arrangement of the sentence constituents. As this chapter is devoted to the third level of sentence analysis, it naturally presents a comparative analysis of the interrelationship of the semantic (propositional), syntactic (clausal), and informational-pragmatic levels of the sentence. The chapter ends with the analysis of the pragmatic functions (speech acts) of the sentence and the integration of the clause into the text. To sum up, the information presented in this chapter helps the reader to fully understand the authors' conception of modality, a factor directly responsible for the organization of a linguistic structure into a message. On the whole, the monograph has demonstrated the authors' ability to analyze the available information and use it properly. My criticism would only concern the information on speech act theory. In the monograph, the authors confine themselves to the ideas presented by Austin and concretized by Searle. However, speech act theory has been examined by other scholars as well. They also deserve a mention, at least in the footnotes.

Part Two is concerned with non-communicative structures, i.e. word-combinations. After a short discussion of the theoretical problems of word-combinations, the authors undertake to classify the word-combinations. Three types of word-combinations are distinguished: subordinate, predicate and

coordinate. The basis for the classification is the syntactic relations between the components of a word-combination. Traditionally, a word-combination is based on subordination (e.g. *a stone wall*). Predicate and coordinate word-combinations are not distinguished. The question may arise: should we distinguish them now? Predicate word-combinations are in fact clauses, and coordinate word-combinations can be treated as subordinate structures – structures whose headword is the verb. The authors seem to be fully aware of the problem, but such an approach allows them to show that the word-combinations and the clause are based on the same structure, viz. a predicative structure. Such being the case, a predicative structure can be viewed both as a clause and as a word-combination. To cite the authors, "The difference is functional: the clause functions as a pre-sentence while the predicate word-combination functions as a pre-clause" (p. 188). A better explanation might be the following: when we treat a predication as a clause, we focus on its ability to express finiteness; when we treat a predication as a word-combination, we focus on the combinability of the verb. Unfortunately, this important observation is placed in the footnote (p. 180), and the reader may simply not notice it.

A few words should be said about the corpus of the study. The linguistic material has been drawn from a number of sources – articles, monographs, textbooks, and fiction. Most of the material is documented. However, some illustrative constructions are not (p. 153). In general, the monograph is not overburdened with illustrative material: the authors use it very sparingly.

Concluding observations

The monograph presents the first attempt to examine the sentence as a system of three structures: semantic (propositional), syntactic (clausal), and informational-pragmatic. The monograph tries to convincingly demonstrate that the sentence is well-organized linguistic unit where each constituent performs its characteristic functions at the said levels. The relations between the levels are not straightforward: constituents functioning at one level can perform more than one function at the other level.

To summarize what has been said, the monograph under review is an up-to-date study. It is informative, well organized, and reader-friendly. No doubt, it will contribute to a better understanding of the sentence and word-combination; it will be interesting and useful to those who specialize in syntax and sentence in particular. Those who wish to obtain more relevant information on the functional aspects of the sentence will avail themselves of the rich bibliography at the back of the book.

ОБ АВТОРАХ / ABOUT THE AUTHORS

Н. Авина (N. Avina) – доктор* филологических наук, доцент кафедры русского языкознания факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: словообразование, стилистика, языковые контакты, межкультурная коммуникация. nataljaa@takas.lt

Е. Белова (E. Belova) – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: проблемы интерпретации художественного текста, поэзия начала XX в., современная русская поэзия, русский постмодернизм. ale.belov@cablenet.lt

И. А. Беляева (I. Belyaeva) – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: история русской литературы XIX века. belyaeva-i@mail.ru

Г. М. Богомазов (G. Bogomazov) – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: фонетика, фонология, теория языка.

С. Валюлис (S. Valiulis) – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: философия, литература, искусство. Svetlana.Valiulis@gmail.com

Ж. В. Ганиев (Z. Ganiev) – кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: фонетика русского языка, русское литературное произношение и его история, культура русской речи, риторика, русский язык как средство межнационального общения, русский язык как иностранный.

* В Литве ученая степень доктора соответствует ученой степени кандидата наук, а ученая степень габилитированного доктора – ученой степени доктора наук Российской Федерации.

Е. Ю. Геймбух (E. Geimbukh) – доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: филологический анализ художественного текста.

А. В. Григорьев (A. Grigorev) – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: история русского языка, классические языки, историческая лексикология и фразеология, библистика. greg988@yandex.ru

В. Гудонене (V. Gudoniene) – доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской литературы факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: проблемы психологизма, компаративистика, интерпретация текста, дидактика литературы. vida.g@vpu.lt

С. А. Джанумов (S. Dzhanumov) – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: история русской литературы XIX века. djanumovsa@mail.ru

А. В. Жаркова (A. Zarkova) – доктор филологических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: стилистика, культура речи, синтаксис. n.zarkov@post.skynet.lt

Е. Г. Казимянец (E. Kazimianets) – доктор филологических наук, доцент кафедры русского языкознания факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: морфология, межкультурная коммуникация, методика преподавания русского языка как иностранного. kazimelen@mail.ru

Е. Ф. Киров (J. Kirov) – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: фонетика, фонология, теория языка. evg-kirov@yandex.ru

Г. Кундротас (G. Kundrotas) – доктор филологических наук, доцент кафедры русского языкознания, декан факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: проблемы русской фонетики и интонации в сопоставлении с другими языками, преимущественно с литовским. slavdek@vpu.lt; gintas@antakalnis.lt

М. Б. Лоскутникова (M. Loskutnikova) – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: теория литературы, эстетика. loskutnikova@umail.ru

Ю. Новиков (Y. Novikov) – габилитированный доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: фольклористика, этнология. kerbnov@zebra.lt

Л. И. Осипова (L. Osipova) – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: фонетика, фонология, теория языка.

С. Радзевичене (S. Radzevichiene) – доктор филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы факультета литуанистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: балто-скандинавские литературные связи, теория литературы, история литературы скандинавских стран. vlk.@vpu.lt.

М. Романенкова (M. Romanenkova) – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы факультета славистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: теория литературы, сравнительное литературоведение, русская литература XX века. marina.v.r@gmail.com

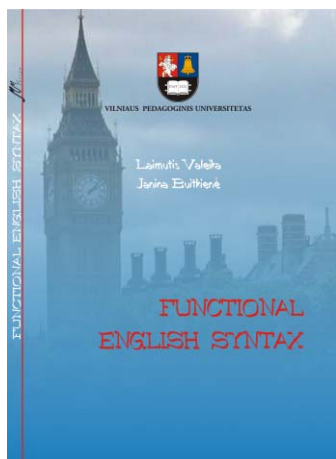
В. Н. Шапошников (V. Shaposhnikov) – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: теория языка, компаративистика.

Г. Г. Хазагеров (G. Chazagerov) – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета Российской Федерации. Сферы научных интересов: культура речи, риторика, теория коммуникации.

Ф. П. Федоров (F. Fedorov) – габилитированный доктор филологических наук, профессор, директор Института компаративистики Даугавпилсского университета Латвийской Республики. Сферы научных интересов: германистика, русистика, компаративистика. fedor.fedorov@gmail.com.

А. Юргутене (A. Jurgutiene) – доктор филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы факультета литуанистики Вильнюсского педагогического университета Литовской Республики. Сферы научных интересов: теория литературы, сравнительное литературоведение. ajurgutiene@hotmail.com

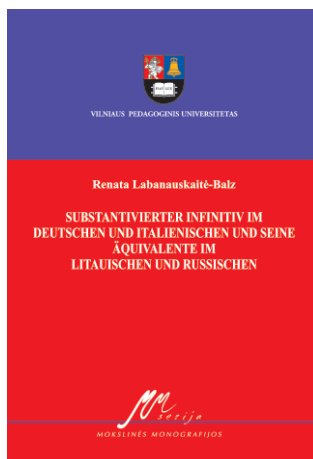
А. Я. Эсалнек (A. Essalnek) – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова Российской Федерации. Сферы научных интересов: теория и типология жанров, история и теория романа, сравнительно-историческое литературоведение. teolit@pjaflo1.msu.ru



Laimutis Valeika, Janina Buitkienė
FUNCTIONAL ENGLISH SYNTAX –
 Vilnius: Vilniaus pedagoginio
 universiteto leidykla, 2006. – 204 p.



Н. Авина
РОДНОЙ ЯЗЫК В
ИНОЯЗЫЧНОМ ОКРУЖЕНИИ
 на материале русского языка в
 Литве. – Москва – Вильнюс, 2006.
 – 315 с.



Renata Labanauskaitė-Balz
SUBSTANTIVIERTEN INFINITIV
IM DEUTSCHEN UND
ITALIENISCHEN UND SEINE
ÄQUIVALENTE IM
LITAUISCHEN UND
RUSSISCHEN – Vilniaus
 pedagoginio universiteto leidykla,
 2006. – 208 p.



Вида Гудонене
ПСИХОЛОГИЯ ЛИЧНОСТИ В
РУССКОЙ ПРОЗЕ И ПОЭЗИИ –
 Вильнюсский педагогический
 университет, 2006. – 214 с.

Научное издание

Русистика и компаративистика: Сб. научных статей. Вып. II
Вильнюс: Вильнюсский педагогический университет, 2007. – 278 с.

Макетировала – Лаура Барисене

Формат 60x90 1/16. Усл.печ. л. 34,75
Тираж 300 экз.

Вильнюсский педагогический университет (ВПУ)
Студенту 39, LT-08106, Вильнюс

Издательство ВПУ
Т. Шевченкос 31, LT-03111, Вильнюс