

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГОУ ВПО МГПУ)

Вильнюсский педагогический университет

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Выпуск 5

Москва
2010

УДК 80
ББК 81 + 82.3(2) + 84.3я43
Р 89

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета ГОУ ВПО МГПУ*

Ответственные редакторы:

Е.Ф. Киров (лингвистика, Москва), **Г. Кундротас** (Вильнюс),
М.Б. Лоскутникова (литературоведение, Москва)

Редакционная коллегия:

Е.И. Белова (Вильнюс), **И.А. Беляева** (Москва),
С.В. Власова (Вильнюс), **Е.Ю. Геймбух** (Москва),
А.В. Громова (Москва), **С.А. Джанумов** (Москва),
В.В. Кириллов (Москва), **Г.С. Петкевич** (Вильнюс),
М.И. Романенкова (Вильнюс), **Д. Сабромене** (Вильнюс),
Л. Сельмистрайтис (Вильнюс)

Рецензенты:

Т.К. Савченко — д-р филол. наук, профессор,
зав. кафедрой русской литературы ГИРЯ им. А.С. Пушкина,
В.И. Зимин — д-р филол. наук, профессор МПГУ

Р 89 **Русистика и компаративистика:** сборник научных статей /
Отв. ред.: Е.Ф. Киров, Г. Кундротас, М.Б. Лоскутникова. –
Вып. 5. – М.: МГПУ, 2010. – 268 с. – Научное издание.

Сборник научных статей «Русистика и компаративистика» (вып. 5) является результатом научного сотрудничества Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета и Филологического факультета Вильнюсского педагогического университета.

В лингвистической части сборника девять статей, посвящённых вопросам билингвизма и интерференции в ситуации языкового контактирования, а также проблемам собственно компаративистики и русского языкознания. Корпус статей, посвящённых анализу художественной словесности, представлен двенадцатью статьями, в том числе литературоведческими исследованиями, работами по фольклористике и литературно-фольклорным связям и одной переводной статьёй.

Для специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов, студентов, учителей-словесников.

ISBN 978-5-243-00296-7

© ГОУ ВПО МГПУ, 2010
© Vilniaus pedagoginis universitetas, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо введения.....	7
----------------------	---

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Авина Н.Ю.</i> Вариантность иноязычных названий: региональные особенности.....	8
<i>Ганиев Ж.В.</i> На излёте диглоссии: А.А. Барсов о вариантах литературного произношения.....	18
<i>Дмитриева Н.В.</i> Орнитонимы в молодёжном сленге.....	35
<i>Жаркова А.В.</i> Синтаксические особенности русской речи в Литве.....	43
<i>Иванова Н.</i> Прагматический потенциал глагольных инноваций в русских и болгарских рекламных текстах.....	52
<i>Казимянец Е.</i> Нет и нельзя в современном русском языке (билингвальный анализ).....	57
<i>Киров Е.Ф., Беляева М.В.</i> Местоименные слова в русском и немецком языках.....	67
<i>Лихачёв С.В.</i> Конкуренция надписей с иными жанрами устной и письменной речи.....	80
<i>Ярыгина Е.С.</i> Ментальная форма или функциональный тип речи? К вопросу о лингвистическом статусе конструкций вывода-обоснования.....	91

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Чеснокова Т.Г.</i> «Неисправимый» и «Поездка в Скарборо»: диалог с комедией Реставрации в драматургии Р.Б. Шеридана.....	103
<i>Алпатова Т.А.</i> «Гимн» Дж. Томсона в художественной философии Н.М. Карамзина и В.А. Жуковского.....	113
<i>Двилевич Б.</i> Особенности польского перевода повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством».....	122
<i>Беляева И.А.</i> Фаустовский код романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».....	132
<i>Алексеев С.А.</i> Фаустовские начала в творчестве И.С. Тургенева 1850-х годов.....	155
<i>Лоскутникова М.Б.</i> Принципы эстопсихологии в литературоведении. Э. Геннекен о И. Тургеневе.....	165

<i>Гиленсон Б.А.</i> Э. Хемингуэй и Л. Толстой.....	179
<i>Романенкова М.</i> Литовско-русские культурные связи в стихотворении Юдиты Вайчюнайте «Возле “Сирени” Врубеля» («Prie Vrubelio “Alyvu”»)	184
<i>Малыгина Н.М.</i> Платонов и Кржижановский (К вопросу о московском литературном окружении Платонова)	194
<i>Громова А.В.</i> Интертекстуальность ранней прозы К.Г. Паустовского: постановка проблемы.....	205
<i>Смирнова А.И.</i> «Последняя пастораль» Алеся Адамовича и «антология предупреждений» конца XX века.....	215
<i>Колевинскене Ж.</i> Пространство женского диалога: соприкосновение поэзии и изобразительного искусства в творчестве Эдиты Назарайте	224

Фольклористика и литературно-фольклорные связи

<i>Райкова И.Н.</i> Эффект обманутого ожидания как основа устной смеховой культуры детства	233
<i>Джанумов С.А.</i> Фольклор в творчестве И.А. Бунина.....	243

ПЕРЕВОДЫ

<i>Бальсевичюте-Шлекене В.</i> Тема варварства в русской и литовской поэзии	255
Коротко об авторах.....	263

CONTENTS

Introduction.....	7
-------------------	---

LINGUISTICS

<i>Avina N.</i> Variations of Foreign Nominations: Regional Specifics.....	8
<i>Ganiev Zh. V.</i> Diglossia on the Wane: Professor A.A. Barsov's on the Variations in Literary Pronunciation.....	18
<i>Dmitrieva N. V.</i> Ornithonyms in the Speech of the Young.....	35
<i>Zharkova A. V.</i> Syntactic Specifics of Russian Speech in Lithuania.....	43
<i>Ivanova N.</i> Pragmatic Potential of Occasional Verbs in Russian and Bulgarian Advertisements.....	52
<i>Kazimianetz E.</i> <i>Нem</i> and <i>нелъзя</i> in Modern Russian (Bilingual Analysis).....	57
<i>Kirov E. F., Belyaeva M. V.</i> Pronominal Words in the Russian and German Languages.....	67
<i>Likhachev S. V.</i> Inscriptions Competing with Other Genres in Oral and Written Communication.....	80
<i>Yarygina E. S.</i> Mental Form of Functional Type of Speech? On Linguistic Status of Output-Support Structures.....	91

LITERARY CRITICISM

<i>Chesnokova T. G.</i> "The Relapse" and "A Trip to Scarborough": A Dialogue with the Restoration Comedy in R.B. Sheridan's Dramatic Works.....	103
<i>Alpatova T. A.</i> J. Thomson's "The Hymn" in the Artistical Philosophy of N.M. Karamzin and V.A. Zhukovsky.....	113
<i>Dvilevich B.</i> Specific Features of the Polish Translation of "The Night before Christmas" of N. Gogol.....	122
<i>Belyaeva I. A.</i> Faust Code of M. Yu. Lermontov's Novel "The Hero of our Time".....	132
<i>Alexeenko S. A.</i> Faustian Motifs in I.S. Turgenev's Works of the 1850s.....	155

<i>Loskutnikova M.B.</i> Principles of Aestho-Physiology in Literary Criticism. E. Hennequin about I. Turgenev	165
<i>Gilenson B.A.</i> E. Hemingway and L. Tolstoy	179
<i>Romanenkova M.</i> Lithuanian-Russian Cultural Connections in the Poem by Judita Vaičiūnaitė “Beside Mikhail Vrubel’s “Lilac” (“Siren”)”	184
<i>Malygina N.M.</i> Platonov and Krzhizhanovsky (A Few Words about Platonov’s Literary Circle in Moscow).....	194
<i>Gromova A.V.</i> Intertextuality of Early Prose by K.G. Paustovsky: Problem Statement.....	205
<i>Smirnova A.I.</i> “The Last Pastoral” by Ales Adamovich and ‘the Anthology of Warnings’ in the End of the XX Century.....	215
<i>Kolevinskene Zh.</i> The Spaces of Women’s Dialogue: Rendezvous of the Poetry and the Fine Art by Edita Nazaraitė’s Works	224

FOLKLORISTIC AND FOLK-LORE-LITERARY CONNECTIONS

<i>Raykova I.N.</i> An Effect of Frustrated Expectation as a Base of Oral Laugh Culture of Childhood.....	233
<i>Dzhanumov S.A.</i> Folklore in I.A. Bunin’s works.....	243

TRANSLATIONS

<i>Balsevichute-Shlekene V.</i> Barbarian Theme in Lithuanian and Russian Poetry.....	255
About Authors.....	263

В МЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Пятый выпуск международного издания «Русистика и компаративистика» — совместного сборника научных статей Московского городского педагогического университета и Вильнюсского педагогического университета — является свидетельством не только последовательного изучения феноменов русской и мировой культуры и многоаспектных компаративистских изысканий, но и дальнейшего развития взаимопонимания народов.

Редколлегия сборника выражает признательность Т.К. Савченко (Москва) и В.И. Зимину (Москва), авторам обобщающего экспертного заключения. В качестве рецензентов помимо участников сборника выступили М.А. Абрамова (Москва), М.Д. Алексеевский (Москва), И. Балюле (Шяуляй), И.В. Великанова (Волгоград), Н.Б. Калашникова (Москва), Н.Е. Котельникова (Москва), И.И. Матвеева (Москва), Л.В. Суматохина (Москва), К. Сырницка (Вильнюс).

Редколлегия благодарит К.С. Карданову и Т.Г. Чеснокову за труды по редактированию Summaries.

Особые слова благодарности редколлегия обращает к ректору ГОУ ВПО МГПУ В.В. Рябову, неизменно поддерживающему это серийное издание.

ВАРИАНТНОСТЬ ИНОЯЗЫЧНЫХ НАЗВАНИЙ: РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В данной статье рассматривается вариантность иноязычных названий в условиях языкового контактирования. В статье анализируются фонематические и графические варианты, а также словообразовательные синонимы, представленные в русскоязычных газетах. Активизация вариантности подобных иноязычных названий связана с процессом их адаптации.

Ключевые слова: вариантность; иноязычные названия; региональные особенности.

Вводные замечания

В ряду типических лингвистических особенностей, характерных для русского языка в ситуации языкового контактирования, выделяется активизация региональных употреблений [6; 8; 12; 15 и др.]. Исследование лексических инноваций может касаться разных аспектов, например, состава тематических групп, особенностей функционирования, нормативности и под. Один из важных аспектов исследования, которому посвящается данная статья, — вариантность иноязычных названий.

Вариантность — фундаментальное свойство языковой системы и функционирования языковых единиц. Вариантность появляется как следствие языковой эволюции, как результат взаимодействия разных языковых сфер (диалектных, просторечных, профессиональных и т.п.), как следствие воздействия различных внутрисистемных факторов (см. об этом подробнее: [18]). Вариантность демонстрирует языковую избыточность, которая необходима языку. Избыточность формы — естественное состояние языка, показатель его деятельности и динамичности.

Современный русский язык, как показывают исследования, изобилует вариантными средствами выражения (например, о проблемах нормализации русского языка см. работы Г.О. Винокура, В.И. Чернышёва, С.П. Обнорского, С.И. Ожегова; о теоретических проблемах вариантности — работы К.С. Горбачевича, Р.П. Рогожниковой, В.Н. Немченко, Л.К. Граудиной и др.). В результате конкуренции средств выражения «побеждают варианты наиболее удобные и целесообразные для конкретных условий общения, т.е. конкуренция — это закономерное явление, продиктованное коммуникативной целесообразностью» [2: с. 27].

Особой спецификой отличается вариантность иноязычных слов, что связано с процессом их адаптации к языковой системе, в которой им предстоит функционировать. В современной контактологии процесс освоения языком иноязычных слов в общих чертах теоретически осмыслен, но механизм определения степени ассимиляции заимствованного слова языком-реципиентом до конца не разработан (см., например, [5; 10; 20 и др.]). Процесс освоения заимствований сложен. Каждый язык, выступая в качестве реципиента, вырабатывает свои приёмы, способы освоения иноязычного слова [19]. Так, Л.П. Крысин [10] называет следующие признаки процесса лексического заимствования, которые необходимы и в то же время достаточны для того, чтобы считать то или иное иноязычное слово (термин) заимствованным данной лексической (терминологической) системой. «Это — а) графемно-фонетическая передача иноязычного слова средствами заимствующего языка; б) соотнесение его с определенными грамматическими классами и категориями; в) семантическая самостоятельность слова, отсутствие у них дублетных синонимических отношений со словами, существующими в языке-заимствователе; г) для слова литературного языка — употребление не менее чем в двух разных речевых жанрах, для термина — регулярное употребление в определенной терминологической сфере» [10: с. 50]. Усвоение же заимствованной единицы часто сопровождается тем, что «внешняя оболочка (звуковая и/или графическая), грамматическое «поведение» иноязычного слова меняются, модифицируются. В результате в речи начинают употребляться (нередко — параллельно, одновременно) формальные разновидности, модификации, или варианты, одной и той же лексической единицы» [11: с. 74–75]. Характерным признаком вхождения иноязычного слова в лексическую систему принимающего языка является устранение вариантности. Принимающий язык делает выбор — оставляет один из вариантов слова, тем самым избавляясь от избыточности. Результат процесса адаптации — это стабильное функционирование иноязычия как полноправной единицы системы. Как пишет Е.В. Маринова [11], результатом усилившегося на рубеже XX–XXI вв. лексического заимствования является то, что адаптационный механизм русского языка становится более отлаженным. Об этом свидетельствуют прежде всего такие факты, как ускоренный переход иноязычного слова на кириллицу, активное участие нового слова в словопроизводстве (см. подробнее: [11]).

Отдельную проблему составляет вариантность иноязычных региональных употреблений в условиях языкового контактирования, вы-

сокую степень которой в качестве одной из ярких особенностей начального этапа освоения заимствований отмечают исследователи русского языка зарубежья. Подобные факты выделяются, в частности, и в работах русистов Литвы (например, [4; 16]). Конкретная задача нашей статьи — рассмотреть вариантность региональных иноязычных названий, а именно — литовских. Анализируемые в работе варианты — примеры из русскоязычных газет последних десяти лет. Рассматриваемые варианты представляют собой актуальные для современной жизни названия, среди которых преобладают топонимы (а также производные от них), различные наименования акционерных обществ, банков, предприятий, учреждений и под.

Варианты иноязычных названий

В процессе заимствования, как известно, изменениям подвергается как план выражения (звуковой, графический, грамматический облик слова), так и план содержания (лексическое значение слова). Изменения в плане выражения и формальная адаптация — это «приспособление нового слова к фонетике, грамматике, графике и орфографии принимающего языка...» [11: с. 72]. К формальным вариантам относятся фонематические, акцентные, орфоэпические, орфографические, графические, грамматические, а также варианты смешанного типа. В нашей статье в ряду формальных вариантов рассматриваются фонематические и графические варианты, а также словообразовательные синонимы. В связи с этим следует заметить, что в русистике существуют разные представления о диапазоне варьирования и, соответственно, различаются трактовки понятия «языковой вариант», а также классификации языковых вариантов. По мнению одних исследователей, вариативность — «это прежде всего несоответствия во внешнем виде, в форме языковых знаков, которые имеют один и тот же смысл» [1: с. 37]. Другие же исследователи, используя широкое понимание вариантности, рассматривают также и словообразовательные модификации (например, [3]).

Фонематические варианты

Одним из аспектов освоения иноязычного слова является его письменная адаптация. Графическая адаптация происходит сложно, что связано: а) с неоднозначностью фонетических замен при транскрибировании; б) с различными мотивациями написания и их стихийной конкуренцией (см. об этом, например, [13]). Основная причина появле-

ния фонематических вариантов — звуковые несоответствия в контактирующих языках.

Заметим, что существенное влияние иноязычной фонетики на русскую графику в заимствованных словах отмечают также исследователи русского зарубежья. «...Устные нормы произношения в эмиграции могут оказывать более сильное влияние на письменные формы фиксации текста (речи), в отличие, например, от аналогичного соотношения письменной и устной форм языка метрополии. В речи эмигрантов наиболее остро проявляется противоборство фонетического и орфоэпического принципа произнесения иностранных слов, в письменной же практике часто видна победа первого над вторым», — пишет А. Зеленин [6: с. 27–28]. Исследователи выделяют следующие яркие особенности, наблюдаемые при транслитерации иноязычных слов: выбор буквы, например, *э* или *e*, *з* или *x*; проблемы написания двойных согласных в заимствованных словах; особенности передачи русских букв **ы, ч, ж, ш, я, ю** средствами латинского алфавита (см. [6; 8; 15]).

В нашем материале выделяются варианты литовских названий, которые отличаются произношением и, соответственно, следующим написанием букв или их сочетаний:

-e / -я при передаче литовского гласного *e*:

Ремонтируем и скупаем мини-тракторы. ...UAB “Madvytis”, г. Нямянчине... (ЛК, № 30, 2009); *В г. Неменчине продаются два участка домовладений...* (ЛК, № 30, 2009) — лит. Nemenčinė;

...на берегу реки Нерис... (ЛК, № 30, 2009); *Акула в Нярис, или рыбные страсти* (Эк. Н., № 32, 2009) — лит. Neris;

Местный транспорт будет направляться в Лентварис (Эк. Н., № 31, 2009); *...Лянтварис, ул. Бажничес* (Эк. Н., № 29, 2009) — лит. Lentvaris;

-e / -ио при передаче литовского дифтонга *io*:

Конкурс на продажу административного здания и склада по ул. Гележинио Вилко (ЛК, № 32, 2002) и *Гележине Вилко* — лит. Geležinio Vilko g-vė; *Ждем Вас по адресу: Каминкелио ул. 10* (из рекламы) и *ул. Каминкеле* — лит. Kaminkelio g-vė;

-йо / -ио / -ие при передаче литовского сочетания *jо*:

ср. в одной и той же газете — *Меняю 1-комнатную квартиру в районе Фабийонишкес на 3-комнатную; Сдают 1-комнатную квартиру в Фабиенишкес* (Эк. Н., № 29, 2009) — лит. Fabijoniškės;

-а / -я после **ш, ч** и, соответственно, произношение твёрдого или мягкого **ш, ч**:

Ей помогают энтузиасты из Висагинаса и Шяуляй (Эк. Н., № 18, 2007); *Магазин художественных принадлежностей. Шауляй, ул. Вильняус* (ЛК, № 20, 2009) — лит. Šiauliai;

Сдают 1-комнатную квартиру, ул. Станявичяус (Эк. Н., № 29, 2009); *Ломбард. Ул. Станявичяус* (ЛК, № 30, 2009) — лит. Stanevičiaus g-vė; написание **я** после **ш, ч**, как известно, противоречит правилам русской орфографии, но это попытка как можно более точно отразить на письме особенности произношения слова в языке-источнике.

Вариативно также использование мягкого знака на письме для передачи ассимилятивного смягчения согласного:

...Группа сеньоров из Вильнюса, в тот день путешествующая по Сувалькии (Р., 27 августа 2009); *Общественная организация «Сувалякия»...* (Эк. Н., № 51, 2009) — лит. Suvalkija;

Экспозиция ...на Калварийском рынке (Эк. Н., № 51, 2009); *Кальварийский рынок* (ЛК, № 41, 2009); в последнем примере написание мягкого знака и соответствующее произношение может быть обусловлено влиянием польского языка.

Проблема вызывает также звук **h**, который передается на письме как **х** и **г**. Так, при написании литовского названия **Hansabankas** на месте **h** обычно используется буква **х**: *Кредиты будут предоставлять банк «Вильняус», «Хансабанкас», «Норд-ЛБ» и «Шяулю банкас»* (ЛК, № 20, 2005); *Утром во вторник в Ниде финишировали участники второго этапа юбилейной 40-й регаты в Куришском заливе на кубок «Хансабанкаса»...* (Р., № 148, 2007). Однако при написании другого литовского слова — **habilituotas** — более распространённым, по нашим наблюдениям, оказывается написание **габилитированный** (например, *доктор наук*), а не **хабилитированный**. Отражение на письме звука **h** — это общая проблема в языке русского зарубежья. Например, А. Зеленин отмечает: «...Письменная передача гортанного звука **h** в эмигрантской прессе показывает противоборство двух сил: с одной стороны, традиции, уходящей в XIX в. (буква **г**), с другой — влияния на орфографию фонетического критерия (написания с буквой **х**)» [6: с. 31]. В русском же языке новейшего времени, по наблюдениям Е.В. Мариновой [11], в англицизмах исчезло варьирование **г** – **х** на месте переднеязычного **h**; этот звук передается только одним способом — русским **х**.

Графические варианты

Графические варианты характеризуются разным написанием — как кириллицей, так и латиницей. Ср. следующие примеры различных литовских наименований в русскоязычных газетах:

ЗАО «**Пяньки континентай**» — генеральный спонсор автопарада (Эк. Н., № 20, 2003); *На прошлой неделе при помощи коллектива компании **Penki kontinentai**... в Вильнюсе состоялся «круглый стол» «Литовского курьера»...* (ЛК, № 32, 2009);

Государственное предприятие «**Regitra**» напоминает (ЛК, № 19, 2009); *Помогаю подготовиться к экзаменам по вождению в «**Regitre**» в Вильнюсе* (Эк. Н., № 18, 2009);

...Пассаж «**Пас Юозана**»... (ЛК, № 10, 2004); *Ресторан «**Pas Juozara**» в Пашилайчяй приглашает вас вкусно и дешево перекусить* (Эк. Н., № 18, 2009);

...Деятельность **LEO LT**... (Р., 16 июня, 2009); ...*Определят дальнейшую судьбу национальной энергокомпании «**Leo LT**»* (Эк. Н., № 25, 2009);

*Роллеты и горизонтальные жалюзи. Клайпеда, «**Banginис**»* (Эк. Н., № 15, 2010); *Жирмунай, рядом с «**Banginис**»* (Эк. Н., № 15, 2010).

Написание названий может быть различным в одной и той же газетной статье:

*Выставили в библиотеке книгу «**Santara — Šviesa**», выпущенную к 25-летию движения «**Сантары — Швесы**»* (Эх. Л., май, 1999);

...*на интернет-сайте «**Lietuvos interneto vartai**»...; ...сведения в «**Lietuvos interneto vartai**»...* (Р., 27 июля 2009).

В ряду подобных вариантов можно выделить графико-орфографические — это употребления смешанного типа, различающиеся как графикой, так и орфографией. Яркий пример таких вариантов — включение в русский текст литовской слоговой аббревиатуры **Sodra** (socialinis draudimas — «социальное страхование»). При этом наблюдается непоследовательное графическое оформление слова — написание то латиницей, то кириллицей — и отсутствие орфографического стандарта: либо всё слово пишется с прописных букв — **СОДРА**; либо прописная только первая буква — **Содра**; либо смешиваются прописные и строчные буквы — **СОДра**; либо слово берется в кавычки — «**СОДРА**», «**Содра**», например: *Немало забот вызывает система социальной помощи, ...бюджет «**СОДРЫ**»* (Эх. Л., май, 1999); *На этой территории, по данным **СОДРы**, зарегистрировано 45 тыс. пред-*

приятый (ЛК, № 9, 1999); ...*в таком случае до года платит СОДРа* (ЛК, № 9, 1999); *По вопросам о назначении пенсии следует обращаться в территориальный отдел СОДРы по месту жительства* (ЛК, № 19, 2000). По нашим наблюдениям, наиболее распространённым становится такое написание данного слова, когда прописная — первая буква; ср. в разных газетах: ...*обратиться в «Содру» по поводу назначения предварительной пенсии* (Эк. Н., № 50, 2004); ...*Получают пенсии в городских филиалах Вильнюсского отделения пенсий и пособий «Содры»...* (Обз., № 43, 2004); ...*Решить проблемы бюджета фонда социального страхования «Содра»...* (Эк. Н., № 19, 2009).

Словообразовательные синонимы

В рассматриваемую группу входят гибридные производные, образованные от литовских названий. Гибриды — в широком понимании, принятом, в частности, в славянском языкознании (например, [7; 17]), — это все типы производных слов, в структуре которых сочетаются исконные и иноязычные элементы (как корневые, так и аффиксальные).

Гибридизация на материале русского языка в ситуации языкового контактирования рассматривается преимущественно в речи эмигрантов (например, [6; 9; 14]). Включение иноязычных слов в качестве производящих в словообразовательный процесс русского языка происходит непросто. Это ярко демонстрируют и рассматриваемые нами производные от литовских топонимов — преимущественно относительные прилагательные и существительные, обозначающие жителей.

Непоследовательность включения производящих литовских слов в словообразовательный процесс русского языка отражается в морфонологических явлениях. Дериваты образуются то с усечением окончания литовского слова, то без усечения окончания; возможны также изменения в основе. В результате создаются многочисленные словообразовательные синонимы. См., например, производные от топонимов *Baltupiai*, *Žvėrynas*, *Druskininkai*, *Lazdynai*, *Antakalnis*, *Vilkaviškis*:

Балтупская средняя школа (ЛК, № 9, 2003); *Помощь выделена ...Балтупяйской средней школе...* (Эк. Н., № 25, 2009);

...*Пролететь под... Любартским, Жверинским, Зеленым и Белым мостами* (ЛР, № 37, 1999); *Пилот сказал, что труднее всего пролететь под Зеленым и Жверинаским мостами* (ЛК, № 38, 1999);

Друскининкцы на своем участке в 6 аров... (ЛР, № 39, 2000); *...По решению суда жене друскининкайца возвращен залог* (Р, № 31, 2002);

...По Лаздинайскому мосту, построенному 30 лет назад... (ЛР, № 39, 2000); *Лаздинская средняя школа* (ЛК, № 41, 2000);

...возложение венков и цветов состоится на Антакальнисском кладбище г. Вильнюса (Эк. Н., № 19, 2002); *...Избиратели Антакальниского округа* (ЛК, № 22, 2003).

Примеры непоследовательности образования таких дериватов могут наблюдаться в одной и той же газете; ср. разные производные от названия города *Vilkaviškis*: *Вилкавишкцы радуются, что их заказчики вкладывают средства в модернизацию старого оборудования фабрики* (Р., 20.01.1999); *«Х» и вилкавишец «У» обвиняются в том, что... ограбили знакомого юношу* (Р., № 52, 2002).

Особую группу словообразовательных синонимов могут составлять производные от одного и того же топонима, который имеет формальные различия во взаимодействующих языках. Например, ср.: *Raperiai* (лит.) и *Панары* (русс., разгов.): *...В Панярйском мемориальном музее ...* (Эк. Н., № 18, 2010); *Новая торговая площадка... на Панарской товарной станции* (ЛК, № 5, 2010).

Заключение

В ситуации языкового контактирования иноязычные названия и производные от них отличаются активизацией вариантности. Это попытки их адаптации, обусловленные коммуникативной целесообразностью. Наши примеры фонематических и графических вариантов, а также словообразовательных синонимов, касающиеся названий из литовского языка, подтверждают это. Адаптация региональных иноязычных названий происходит сложно и непоследовательно; судя по нашему материалу, в настоящий период трудно определить закреплённость тех или иных вариантов в письменной речи.

В связи с этим подобные варианты представляют определённую проблему в культурно-речевом аспекте. Необходимость постоянно передавать на письме различные отсутствующие в метрополии реалии приводит к тому, что региональные понятия нормы и отступлений от нормы несколько иные, нежели в исконной среде. Важной для нормативных оценок становится коммуникативная значимость языковых единиц. Активность же вариантности региональных употреблений свидетельствует о деятельности языка, его развитии.

Условные сокращения:

- ЛК — газета «Литовский курьер».
ЛР — газета «Летувос ритас».
Обз. — газета «Обзор».
П — газета «Пирмаденис».
Эх. Л. — газета «Эхо Литвы».
Эк. Н. — газета «Экспресс-неделя».
Р — газета «Республика».

Литература

1. Беликов В.И. Социолингвистика / В.И. Беликов, Л.П. Крысин. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 439 с.
2. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2001. – 304 с.
3. Граудина Л.К. Вариантность / Л.К. Граудина // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 104.
4. Жаркова А.В. Культура русской речи. Теория и практикум: учебно-методическое пособие / А.В. Жаркова. – Вильнюс: Изд-во Вильнюсского педагогического университета, 2005. – 248 с.
5. Жлуктенко Ю.А. Лингвистические аспекты двуязычия / Ю.А. Жлуктенко. – Киев: Вища школа, 1974. – 176 с.
6. Зеленин А. Язык русской эмигрантской прессы (1919–1939) / А. Зеленин. – СПб.: Златоуст, 2007. – 380 с.
7. Земская Е.А. Активные процессы в словообразовании современных славянских языков (на материале русского и польского языков) / Е.А. Земская, О.П. Ермакова, З. Рудник-Карват // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов / Отв. ред. Н.И. Толстой. – М.: Наука, 1998. – С. 296–311.
8. Земская Е.А. Общие языковые процессы и индивидуальные речевые портреты / Е.А. Земская // Язык русского зарубежья. – Москва – Вена: Языки славянской культуры; Венский славистический альманах, 2001. – С. 25–277.
9. Земская Е.А. Специфика семантики и комбинаторики производства слов-гибридов / Е.А. Земская // *Slavische Wortbildung: Semantik und Kombinatorik* / Swetlana Mengel (Hrsg.) – Münster – London – Hamburg, 2002. – S. 157–169.
10. Крысин Л.П. Русское слово, своё и чужое. Исследования по современному русскому языку и социолингвистике / Л.П. Крысин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 888 с.
11. Маринова Е.В. Иноязычные слова в русской речи конца XX – начала XXI вв.: проблемы освоения и функционирования / Е.В. Маринова. – М.: ООО «Изд-во ЭЛПИС», 2008. – 495 с.
12. Найдич Л. Норма и речевые регистры в русском языке за рубежом / Л. Найдич // Русский язык сегодня. Проблемы языковой нормы: сб. ст. / Отв.

ред. Л.П. Крысин. – Вып. 4. – М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2006. – С. 383–395.

13. Нечаева И.В. Актуальные проблемы письменной адаптации иноязычных заимствований: автореф. ... канд. филол. наук / И.В. Нечаева. – М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2008. – 30 с.

14. Осипова М.А. Разговорный русский язык иммигрантов в США. Лексика и словообразование / М.А. Осипова // Славянские языки в неславянском окружении / Ред.: Т.М. Николаева. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 448–464.

15. Протасова Е.Ю. Феннороссы: жизнь и употребление языка / Е.Ю. Протасова. – СПб.: Златоуст, 2004. – 308 с.

16. Синочкина Б.М. Литовская топонимика и грамматические нормы русского языка / Б.М. Синочкина // *Kalbotyra*. – Vilnius, 1990. – № 41 (2). – С. 17–24.

17. Смирнов Л.Н. Общее и специфическое в процессах интернационализации в славянских литературных языках на современном этапе их развития / Л.Н. Смирнов, Г.К. Венедиктов, М.И. Ермакова, Ю.Е. Стемковская // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов / Отв. ред.: О.Н. Трубачев. – М.: Наука, 1998. – С. 521–535.

18. Солнцев В.М. Вариантность / В.М. Солнцев // Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл. ред.: В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 80–81.

19. Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка в 30–90-е гг. XIX в. / Ю.С. Сорокин. – М. – Л.: Наука, 1965. – 565 с.

20. Хауген Э. Процесс заимствования / Э. Хауген // Новое в лингвистике. – Вып. 6. – М.: Прогресс, 1972. – С. 344–382.

N. Avina

Variations of Foreign Nominations: Regional Specifics

The article looks into variations in foreign nominations in the environment which fosters linguistic contacts. The article further analyses phonemic and graphic variations as well as world-formation synonyms featured in Russian newspapers. Variations in similar foreign nominations stem from the very process of their adaptation in a language.

Key words: variations; foreign nominations; regional specifics.

НА ИЗЛЁТЕ ДИГЛОССИИ: А.А. БАРСОВ О ВАРИАНТАХ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ

Статья посвящена малоизученному периоду в истории русского нормированного произношения — установкам, содержащимся в трудах проф. А.А. Барсова, главным образом в его изданной в недавнем прошлом «Российской грамматике» 1783–1788 гг. В борьбе сакрального и светского начал в культуре неизбежно проявлялась вариативность произношения, которая требовала нормализации. В этом А.А. Барсов показал себя учеником и последователем В.К. Третьяковского и М.В. Ломоносова.

Ключевые слова: диглоссия в России в XVIII в.; Антон Алексеевич Барсов; наблюдения над живым русским (автохтонным) произношением в XVIII в.; консервативные установки в книжном произношении в XVIII в.

Петровские реформы, секуляризация светской и духовной словесности, зарождение и развитие наук в новом понимании давали возможность выбрать, отдать предпочтение церковнославянскому или живому («нежному») русскому языку. Одним из первых, кто выбрал природно русский язык, как он его понимал, в качестве языка художественной литературы, был В.К. Третьяковский (1730 г., перевод драгоценного романа П. Талемана «Езда в остров любви»).

Значительные систематизированные сведения о живом русском (московском) произношении первыми привели В.К. Третьяковский в «Разговоре об орфографии» и М.В. Ломоносов в «Российской грамматике» 1757 г. и в других трудах.

Спустя два десятилетия ученик Ломоносова А.А. Барсов получил возможность подробного описания фонетических вариантов в «употреблении», и оказалось, что его «Российская грамматика» 1783–1788 гг. явилась интереснейшим сводом в этой области. Описание фонетики и произносительных вариантов было приблизительно десятой частью очень большой работы — наиболее полного описания морфологии, синтаксиса, словообразования, правил художественного чтения и т.д. — «Российской грамматике» А.А. Барсова, профессора императорского Московского университета, помогавшего также становлению этого высшего учебного заведения, ученика В.К. Третьяковского и М.В. Ломоносова по академическому университету в Санкт-Петербурге (там же в 1748–1753 гг. обучался отец Антона Алексеевича Алексей Степанович).

То, что написал А.А. Барсов, в соответствии с логикой учёного, — огромное научное исследование по русскому языку, у него получилось вместо учебника для народных училищ, заказанного ему комиссией императрицы Екатерины II. По замыслу комиссии, это должно было быть компактное школьное пособие, и поначалу заказ был сделан однокласснику отца Антона Алексеевича — Алексея Степановича — по академическому университету в Санкт-Петербурге (1743–1748) В.П. Светову, который скончался в самом начале работы над учебником [16: с. 200–201; 29: с. 628 и след.]. Комиссия не случайно после В.П. Светова остановилась на кандидатуре проф. Барсова: в филологических кругах профессор Барсов был уже известен работой «Азбука церковная и гражданская с краткими примечаниями о правописании» (1768 г.), а позже пособием, выдержавшим многочисленные издания, — «Краткие правила российской грамматики, собранные из разных российских грамматик в пользу обучающегося юношества в гимназиях имп. Московского университета» (обе работы вышли анонимно, но авторство их установлено точно — см. [12: с. 68] и др.).

Испуганная размером и оригинальностью «Российской грамматики» Барсова, комиссия не стала её издавать, хотя автор в сопроводительном письме извещал заказчиков о том, что «пространнейшие объяснения» могут издаваться «для преуспевших более и, может быть, для самих учителей» [29: с. 643]. Не соразмерил ли Барсов своих усилий по сравнению с поручением, виновата ли была правительственная инстанция, торопившаяся издать, согласно императорскому указу, компактный учебник для школьников, — словом, случилась еще одна драма в русистике: обширная рукопись А.А. Барсова, скончавшегося через 3 года после завершения своей «Российской грамматики», пролежала (в Москве и Санкт-Петербурге) неизданной около 200 лет. А между тем классик русской фонетической науки 2-ой половины XX века профессор М.В. Панов назвал А.А. Барсова одним из самых замечательных филологов XVIII в. [17: с. 350]. Барсов, как и Ломоносов (а до него и Адодуров), определили вехи в развитии грамматической мысли и в кодификации общепринятой русской речи. Все три автора, наряду с филологией, профессионально занимались естественными науками, что способствовало их самостоятельному взгляду на языковые факты, отказу от слепого следования греко-латинской грамматической традиции (см. о последней [12: с. 4–39]).

Барсов, относившийся к Ломоносову с глубоким пиететом, отнюдь не был его эпигоном: в чем-то он близок к Ломоносову, а в другом — к его

оппоненту (другому своему учителю) Трелиаковскому [29: с. 631]. В конечном итоге Барсов создал, конечно, не школьный учебник, а научную грамматику, и это обстоятельство обесценило труд Барсова в глазах екатерининской комиссии 1780-х гг. Академик М.И. Сухомлинов пишет о работах Барсова, что тот «обнаружил основательное знакомство с филологической литературой... Из русских пособий является на первом плане, и совершенно справедливо, грамматика Ломоносова. В иных случаях Барсов следовал Трелиаковскому, лекции которого слушал в академическом университете» [26: с. 272–273].

Предлагаемая статья не содержит сопоставления объёмов того, что касается наблюдений о вариантах в произношении у авторов XVIII века. Здесь имеется в виду определённый опыт в изучении вариативности произношения, который автор накопил, исследуя русские работы с начала фонетических исследований: труды В.Е. Адодурова, В.К. Трелиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова [6–10]. Учения о стилях произношения, сформулированные Трелиаковским (с опорой на Адодурова) и Ломоносовым, — каждым по-своему — были восприняты их учениками и последователями, среди которых первое место по качеству и богатству представленного материала занимает, безусловно, А.А. Барсов.

В перечень фоностилистических различий у Барсова вошли следующие (порядок практически соответствует их изложению в «Российской грамматике» 1783–1788 гг., а не порядку контроверз, как это было принято позже, в согласных и (отдельно) в гласных фонемах, в произношении отдельных грамматических форм и т. д.). Барсов избрал естественный путь изложения тем друг за другом в зависимости от степени важности их в литературном языке того времени:

- 1) противопоставление [γ] фрикативного и [г] взрывного;
- 2) противопоставление «низкого» произношения ударного [ó] после мягких согласных произношению в той же позиции [é];
- 3) противопоставление произношения [e] и [ѣ];
- 4) противопоставление произношения в «живой» речи, с одной стороны, и в речи книжной, например отдельных грамматических форм.

Заключается обзор общими представлениями о стилях произношения у Барсова и его пониманием рамок грамматики.

Безусловно, к 80-м гг. XVIII в. противопоставление книжного и разговорного стилей произношения (см. об этом [3: с. 22; 4: с. 54–55; 28]) во многом имело вид искусственной поддержки традиций прошлого. То, что считалось произносительными контроверзами в допетровские времена и что пытался восстановить (в количестве 14 пар) Трелиаковский в 1748 г.

(см. [27]), угасало под влиянием культурной секуляризации, введённой в России Петром I.

1. Барсов начинает фоностилистическую тему с различения в литературном языке [г] взрывного и [γ] фрикативного. Во всех трёх барсовских работах этот раздел подан как недостаток гражданской азбуки, где не было утверждённого разграничения фрикативного и взрывного заднеязычного (что для фоностилистики считалось обязательным на протяжении предыдущих двух столетий). Конечно, Барсов знает о предложениях, сделанных Татищевым и Третьяковским для обозначения взрывного [г] (у Ломоносова эта буква тоже названа «га» — см. [15]). Реформа алфавита, проведённая Петром I, не вполне удовлетворила ученых — «пользователей» гражданской азбуки: в ней остались лишние и дублирующие буквы и были такие, как Г, не имеющие определённого звучания (см. [11: с. 8–12]). Недовольным был и А.А. Барсов: «...Буква *г* в разных случаях выговаривается разным образом, именно ж: как латинское (*h*), в словах *Господь*, *господин* и вообще в чтении книжном; или же как латинское (*g*) в словах *глаз*, *говорю* и вообще по большей части в произношении простых разговоров» ([2: с. 88–89]; см. также [1: с. 39]).

Что касается «Российской грамматики», Барсов в ней неоднократно обращается к разнице между [г] и [γ], поначалу в качестве ошибки в петровской азбуке: «...Действительный недостаток оказывается первое в том (т.е. для Барсова это наиболее заметная фоностилистическая контроверза. — *Ж.Г.*), что одною буквою *г* вынуждены мы обозначать два разные голоса, а именно, соответствующие двум латинским буквам *h* и *g*, из которых первый как в азбучном имени сея буквы (глаголь, читалась [γлΛγo'л'] — *Ж.Г.*) один только слышен, так и везде без изъятия в славенских словах и в чтении книг, особливо церковных, выговаривается; на против того другой (*г*. — *Ж.Г.*) несравненно более употребителен в обыкновенных разговорах и собственно в российском языке, так что в оном весьма не многия слова, и то со славенским общия по первому способу произносятся; каковые суть именно: *Богъ*, *благо*, *гласъ*, *Господь*, *Господинъ*, *госпожа*, *богатый*, *убогий*, *когда*, *тогда*, *всегда*, и от них происходящая, на пр. *Богородица*, *благодать*, *согласный*, *господствую*, *богатство*, и еще *богатырь*, *где*, *его*, *всего*, *много*, *твоего*, *нашего*, *вашего*, *какого*, *такого*, *великаго*, и все подобныя сему последнему.

...И хотя еще в древних грамматиках о сем несколько упомянуто было и голос Латинского *g* или Греческой *γ*, изображен был начертанием таким: Γ, только без имени; да и из новейших Словесников российских В. Тре-

диаковский обстоятельно о сем рассуждал, и начертание представлял следующе Г, но без имени ж точнаго, а только на выбор и произвол каждаго предлагая разныя названия, и между прочими *Гамма* и *Га*. Токмо в азбуку оныя начертания не внесены поныне, и в употребление не вошли; сколько сие ни нужно в рассуждении вышепоказанной причины, для различения чужестранных имен необходимости, иногда в российском языке употребляемых, каковыя суть на пр. немецкия *Hertz* и *Görtz*, *Holz* и *Golz*, которые по нынешней российской азбуке одним только образом написаны быть могут, то есть Герць и Гольць (*Hertz* и *Golz*) хотя в немецком языке весьма разнствуют буквами, и произношением» [18: с. 43].

В разделе, посвященном классификации букв (конечно же, звуков) по звонкости – глухости, указаны пары *г – х*, *Г – к* [18: с. 51]. Примеры написаний: *Бохъ, Петербурхъ, роГ, возможиши* = [x]ши [18: с. 59], *Г Богу* [18: с. 60].

2. Ориентируясь на «Российскую грамматику» М.В. Ломоносова, Барсов больше всего примеров приводит в связи с фоностилистическим противопоставлением [ó] ударного после мягких согласных и звука [é] ударного в той же позиции. Для нас ломоносовские материалы означают тенденцию к кодификации *ě*-произношения (как было и с московским аканьем), где на обильных фономорфологических примерах (в произношении разных форм слова) Ломоносов наставляет «книжных людей», как следует произносить [’ó] на месте [’é], последнее звучало в высоком стиле [13: с. 425; 14: с. 597, 599, 600, 608].

В этом ученик Ломоносова Барсов не совсем согласен с демократической направленностью ломоносовской грамматики 1757 г. Ср. у Барсова [2: с. 90]: «...Когда в простонародном произношении выговаривается (*i*^o), то сие почти без изъятия верный знак, что тут должно писать (*e*); напр. *ведет, привел, пришел, лед, мед, орел, веселый, далеко...*». Дальше примеры на диалектное и просторечное произношение [o] на месте заударного [e]: *пишет, сыплется, вылет, выметка*. «...Сии и все подобные сим слова, под ударением рассуждаемых здесь складов силою, во всей России, а без ударения, по крайней мере во многих городах и областях российских, в просторечии выговариваются: *ведi^от, привi^ол, пришi^ол, ли^од, ми^од, ори^ол, весi^олый, дали^ока; пишi^от, сыпли^отся, выли^от, выми^отка*» ([2: с. 90]; см. также [1: с. 41]). Примеры после точки с запятой с безударным [o] взяты из диалектов или просторечия.

Понятно, что в алфавите не должно быть одной буквы *e* на месте двух разных ударных гласных (см. выше о недостатках петровской ор-

фографической реформы): «Недостает также в нашей азбуке начертания для того голоса, которым мы в общих разговорах букву *e* иногда выговариваем, а именно на пр. в словах *медь, ледь, веревкинъ*, и в бесчисленных других; т.е. как тонкое *o*; которым выговор хотя несколько низким почитается, однако ж во многих случаях без него обойтись не можно: почему оный и изображается иногда, не только на письме, но и в печати соединенными буквами *i* и *o* или буквами *ж ь* и *o* как следует: *ми^одъ, ли^одъ, верь^овкин* и проч.» [18: с. 43–44].

Если Ломоносов в «Российской грамматике» 1757 г., приводя обильный материал на *ѣ*-произношение из «простых разговоров» и как бы кодифицируя их, направляет «книжных людей», записывает в виде наставления слова «выговаривают» *i^o*, «говори» *i^o*, «выговаривай» *i^o*, Барсов меньше одобряет такое произношение, проявляет в его отношении, что ли, больше сдержанности: «*E* под ударением, в просторечии, часто переменяется на *i^o*, которая перемена иногда и на письме изображается, т.е. в слоге подобном просторечию, как то в комедии, и проч. на пр. обыкновенно пишется *ледь, лень, медь, мертвь, печь, персть, пестрь, тепль, Петръ, Федоръ, сѣмга, темень, весѣлой, далеко, овѣсь, орѣль, осель, ядрень, Семень*, а говорится *ли^одъ, л^ионъ, ми^одъ, Пи^отръ, Ѳи^одор, Семі^он*, и проч.

В особенности же бывает сие.

1. В самом начале слов, на пр. *i^ожъ, i^олка, i^орзать*, вместо *ежъ, елка, ерзать*.

2. В самом конце слова, или вообще в последнем слоге после самогласной буквы или после безгласной *ь* на пр. *ei^o, moi^o, твоi^o, свои^o, чьи^o, житы^o, копы^o; заi^омъ, приi^омъ, бады^ой, лады^ой, попады^ой, семьи^ой*; вм. *еѣ, моѣ* и проч.» [18: с. 55–56].

В целом следует сказать, что у Барсова именно учебного материала (для учащихся) намного больше, чем в академической грамматике Ломоносова, что и понятно: Ломоносов — один из первооткрывателей и кодификатор явления и примеры на *ѣ*-произношение приведены (напр. в «Материалах к Грамматике») и из диалектов (нередкое явление в северовеликорусских говорах), а перед Барсовым стояла задача систематизировать случаи литературного языка в учебных целях с указанием распространенных ошибок. Он пишет: «(5) Как после сугубствующих согласных, т.е. после *ж, ч, ш, щ*, изошренная *i^o* не разнствует голосом от простой гласной *o*; то сия последняя вместо *ея* и приемлется... на пр.: *жѣлтой, шѣлк...* выговаривается: *жѣлтой, жолтъ, ужѣ приеду, жохъ, шолкъ*, и проч. *шолъ, пришолъ, произошолъ*.

2) Изъятия

(1) Вообще премногия слова, особливо славенския, или российскому языку с словенским общия, также и кроме того другия, из сего исключаются, т.е. удерживают *e* не переменяя на *i* на пр.... *далече, вредъ, смерть, перстень, волшебство, ...исчез, терем...*, ибо не можно сказать *i* *о*сть, *би*^оздна, *ври*^омя, *дали*^оче и проч.» [18: с. 56].

Весь настоящий пункт 2) данной статьи посвящён разнице между [’ó] в «простонародном, просторечном» произношении и [’é] в «чтении книг, особливо церковных» (т.е. в книжном произношении). Так было в п. 11 «Российской грамматики» 1783–1788 гг. [18: с. 43–44], в пп. 1, 2, 5 [18: с. 55–56]. Об этом сказано выше.

Но при том, что Антон Алексеевич, вслед за своими учителями Тредиаковским и Ломоносовым, различал стиль произношения «в чтении книг, особливо церковных» и т.д., т.е. книжное произношение, с одной стороны, и произношение «в обыкновенных разговорах», где «многие есть отмены» [18: с. 55], он приводит целый раздел с [é] ударным («Изъятия») вместо [ó] ударного, где ни слова не сказано о фоностилистике (что безусловно исключено в слоге перед мягким согласным).

«(2) В особенности же удерживается *é* без перемены в складу находящемся пред согласными после которых следуют окончания *ie*, или *ьe*, и *ный*, на пр. *спасéние*, или *спасенье, воскресéние*, или *воскресенье, жжéние, учéние, произношéние, шествиé*, и проч. *весéлие*, или *веселье, пенье, враждебный, молебный, потрібный, учебный, вредный, лестный, пёсенный, благословéнный, безпéчный, смёртный, честный*, кроме *душёрстный, разношёрстный*: которыя выговариваются *двушорстный, разношорстный*» [18: с. 56–57].

А между тем книжная окраска свойственна здесь большинству случаев с [é] ударным, ср. *воскресение, спасение, жжение, учение, шествие, веселие, молебный, нанесённый, благословенный* и др. Также не замечает Барсов книжной окраски в своих примерах — фонетических вариантах (в следующем пункте):

«(3) Также после *i*, в последнем складу, или на самом конце слова, на пр. *биéть, лиéть, житиé, копиé, сиé*» [18: с. 57].

Вслед за Ломоносовым отмечает Барсов фономорфологические случаи с чередованием *e* / *o*: «То ж когда в словах по обстоятельствам измененных ударение переносится с последнего складу на *e*, составляющее второй склад с конца, на пр. *держу́, дёржишь; тереблю́, терéбишь; терплю́, тёрпишь; женю́, жéнишь; жéнень; шепчю́, шéпчешь; межа́, мэжи, плечé, или плечó, плéчи; слега́, слéги; брегъ,*

брéги; клей, клéю; слезá, слéзы, слí^озы; но бревнó, брéвна, бри^овна; чéсан, чо́сан, пошéптываю, пошóптываю». Следует понимать, что плечé, слéзы, брéвна, чéсан, пошéптываю книжные в своем звучании, и поэтому произносятся на [é], а бри^овна, чосан, пошоптываю, слí^озы относились к разговорному стилю произношения.

Разницу в окраске см. в пп. (6) и (8):

«(6) И еще в следующих измененных же к славенскому языку или высокому слогу принадлежащих словах *возшел, возшед, возшедший, восшествие, низшедший, низшедъ, произошелъ, произошедъ, произошедший*».

«(8) Напоследок собственное имя *Петр*, хотя впрочем и переменяет *é*, на *í^о*; но когда принадлежит высоким особам, то *é* удерживается в произношении, на пр. *Пётръ Великий, Пётръ Втóрый, Пётръ Апóстол, а не Пи^отр*».

3) «Примечания» не имеют фоностилистической окраски, но интересны тем, что выделяют особо «книжный и учебный выговор»:

«(1) Как перемена сия *естя* [род. п. назв. буквы *есть*] на *í^о* зависит единственно от ударения силы на него в книжном и учебном выговоре: то как скоро оное ударение с сей буквы сойдет, так скоро оно остается в своей силе и никак уже на *í^о* перемениться не может, на пр. *ледяной, медовой, мертвá, пестрá, теплá, Петру́, темнá, ядернó, ежá, тремя́, велá, везли́, несло́, шелкóвой, шерóховат, щелочнóй, хорóшее, желтБю́, желтуха, брестí, везтí, вестí, местí:* и проч., а не *ли^одяной, ми^одовый, хорóшое*, и проч. ибо

(2) без ударения такая перемена гласной *е* принадлежит к городскому или деревенскому выговору, на пр. *Пиотров; виолá, ниосло́; желтБл, вéсиол, сýплотся, пáшот, Ивáновичом, в хорóшом*, и проч. вместо *Петрóв, велá, несло́, желтБю́* (пропущено, см. рукопись [18: с. 14–15]), *вéсел, сýплется, пíшет; Ивáновичем, в хорóшем*» [18: с. 57–58].

3. Третья фоностилистическая примета по её роли в литературном произношении, по Барсову, — это различие в книжном произношении [е] и [Ѣ]. Конечно же, в московском литературном произношении это перестало быть актуальным уже в начале XVIII в. М.В. Панов отмечал, что для Барсова различие *е – Ѣ* было уже искусственной поддержкой традиции [17: с. 360]. Такая же искусственная поддержка традиции у Барсова наблюдалась частично в п. 2 данной статьи, посвящённом различению ударных [е – о] после мягких согласных.

Как сказано выше, во вводных абзацах статьи, Барсов в качестве автора учебника для народных училищ заместил перед этим скончавшегося В.П. Светова, и, как продолжателю начатого, по мнению императорской ко-

миссии, дела, Барсову передали для знакомства («если они ему покажутся») «Таблицы о познании букв, о складах, о чтении и правописании» В.П. Светова (1783 г.), что и было частью начатого пособия для школьников. Барсов остался недоволен мнением однокашника своего отца по Академическому университету, «будто у великороссиян *е* и *Ѣ* никакого различия в выговоре не имеют» (у Светова в «Таблицах» сказано: «*е* и *Ѣ* во просторечии у нас совсем не разнятся» ([20: с. 4]; см. также [16–17]); здесь под просторечием понимается обиходная речь). О *е* и *Ѣ* Барсов в старинном духе пишет: «...Сии две буквы в произношении существенную разность между собой имеют, так что, следуя в складе после согласной, (*е*) выговаривается с большим, а (*Ѣ*) с меньшим отверстием уст, и так сказать *острее*» [2: с. 90]. Ничего не сказано о стилях произношения, — ни о книжном произношении, ни об обыкновенных разговорах. В «Азбуке церковной и гражданской...» добавлено: «Приметить сие можно из той противности, которая чувствуется, когда кто выговорит *ныне* чрез *е*, вместо *нынѢ* чрез *Ѣ*» [1: с. 41]. Вместе с тем Барсов считает, что на практике, вследствие неразличения на слух *е* – *Ѣ*, очень часто «неправильно... выговаривают и пишут *Е* вместо (*Ѣ*)» (в «Азбуке» дано много примеров). По поводу мнения В.П. Светова Барсов, возражая, пишет в том же 1783 г. графу Завадовскому, в комиссию, поручившую Барсову написать учебник: «...Можно сказать о многих, но не обо всех великороссиянах; да и те, которые выговор сих букв смешивают, отнюдь не всегда оное делают, но часто, хотя в неведении, но природою российскою водимы, разделяют. Одним словом, есть из великороссиян, умеющие разделять *е* от *Ѣ*; а если кто не умеет, тот может надлежащее о том сведение, между прочими способами, заимствовать и от выговора малороссийского. В рассуждении сего, так как и во многом другом, лучше бы сочинителю таблиц согласоваться с грамматикою господина Ломоносова § 114 и другими всеми, а паче с самым простым рассудком, нежели невежество учителей дьячков и тому подобных безграмотных грамотеев предавать за правило юношеству» [25: с. 255].

Конечно, это не просто научная полемика, здесь несогласие мировоззренческого характера. Петровский переворот в умах (его реформы) почти столетие отзывался в виде ожесточённых споров даже в среде учёных. Академик Сухомлинов отмечает: «В отзывах Барсова слышится обычная в восемнадцатом столетии неприязнь между писателями, избиравшими одинаковые предметы для своих занятий. Ломоносов, Тредьяковский и Сумароков спорили между собою о правописании, о стихосложении и т.п. и писали друг против друга и колкие полемические статьи и более или менее остроумные эпиграммы. Барсов резко

осуждает грамматические правила, предлагаемые Световым; Светов в свою очередь называет нелепым определение существительных, принятое Барсовым в его кратких правилах русской грамматики, предшествовавших составлению обширного руководства» [25: с. 249].

В «Российской грамматике» 1783–1788 гг. приведена классификация гласных, в том числе *е* и *Ѣ*, и по ней видно, насколько объективно можно было дифференцировать фонемы <*е – Ѣ*>. Имеются «гласныя отверстия, которыя с бѣльшим, и полуотверстыя, которыя с меньшим рта растворением произглашаются...

Отверстыя: э, иногда *е*...

Полуотверстыя: *Ѣ*, и иногда *е*...» [18: с. 44–45].

«13. Еще поставлена *есть* (*е*) в числе полуотверстых гласных, как одногласный с *ятем* (*Ѣ*) по причине малоразнствующаго сих букв произношения чистаго на пр.: в словах с одной стороны *Ѣхать, подѢздь, в пить Ѣ, о здорвь Ѣ*, а с другой *един, объемяю, питьѣ, здорвьѣ*.

(15) ...В растворенном произношении, т.е. после согласных, сии буквы одна от другой различествуют, особливо в порядочном чтении, а у Малороссиян и в просторечии, так что написанныя сими буквами, сходныя впрочем слова, не для глаз только различаются, но и для слуха выговариваются разнo, на пр. *пѣню* и *пѢню*, *пеные* и *пѢные*, *плен* и *плѢнь* и проч.» [18: с. 49].

4. Верность и преданность Барсова исследованиям Ломоносова проявилась в описании московского произношения — в особенности там, где у Ломоносова были непримиримые оппоненты. У Ломоносова в высокой книжной речи приведены окончания прилагательных муж. р. церковнославянского происхождения *-ый, -ий*: *богoвдохновенный, тяжкосердный, вышний даде глас свой* [14: с. 661–662]. В живой же речи он слышал заударные *-ой* и *-ей* (конечно, с редуцированными гласными), причем таких примеров у Ломоносова неизмеримо больше: в им. п. муж. р. *белой, верченой, ветхой, кислой, пряной и нищей, певчей, прохожей, проежжей. свежей хлеб* и др. [14: с. 597, 599, 603, 604, 609, 616, 617, 619, 626, 634, 675 и др.]. Позже ученик и последователь Ломоносова В.П. Светов так прокомментирует эту часть ломоносовского труда: «Думать можно, что сочинитель Российской грамматики принял оное (т.е. *-ой, -ей*) единственно от простого и обыкновенного выговора» [19: с. 23]. Со стороны Ломоносова ощущается стремление подвести к кодификации факты живого московского общепринятого произношения. С Ломоносовым спорили Третьяковский и Сумароков. Для В.К. Третьяковского окончания *-ой* и *-ей* характеризовали «низ-

кий наш выговор», подобные варианты были не чем иным, как «порчей языка», поскольку понимает «всяк, применившийся к природе славенщизны, что сим некоторые подражают, из числа которых и себя не выключая, самому низкому нашему выговору... и потому нежнейший (т.е. устный, живой. — Ж.Г.) московский говор необходимо признает такие *о* как *а*, для того, что они не ударяемы, то есть вместо **добр^{ой}**, **добр^{ай}**, вместо **великой**, **велика^й**» [27: с. 207]. В отличие от Ломоносова, у Третьяковского (после 1746 г. до конца жизни) существовало упорное желание сохранить церковнославянское окончание в качестве единственного варианта «благородного, чистого языка», «общего нашего выговора».

Сумароков неоднократно ополчался на заударные окончания *-ой*, *-ей* в именах прилагательных, порядковых числительных в им. п. муж. р., которые были в широком употреблении у Ломоносова. Это был случай, когда холмогорский говор в произношении данной грамматической формы совпал с московским, так что молодому Ломоносову (с начала 1730-х гг.) в этой части не пришлось в древней столице переучиваться. Согласно известной реконструктивной работе А. Грандиловского «Родина М.В. Ломоносова. Областной крестьянский говор» (1907 г.), холмогорцы говорили в им. п. муж. р. *синей*, *весенней*, *третьей*. Различия в говоре с москвичами были в этой теме, может быть, в деталях [17: с. 432]. А Сумароков в начале 1770-х гг. пишет по поводу ломоносовского употребления (Михаила Васильевича уже не было, мнение учителя отстоял Барсов): это означает «углубляться в простонародную порчу» (см., например, [22: с. 28]), хотя, по всем данным, для московского говора XVIII века такое произношение было обычным явлением. Сумароков продолжает: «Удивительно мне, что г. Ломоносов, возненавидев литеру *и*, часто ее заменял во литеру *е*, например вместо *дост^{оин}*, *дост^{оен}* и проч., вместо *быв^{ший}*, *быв^{шей}* и проч., чему ныне многие без размышления и без разбора следуют и что наши потомки конечно истребят, ибо сие нововведенное правило не имеет основания ни на свойстве языка, ни на древних книгах, ни на употреблении (см., однако, у Ломоносова и у Барсова. — Ж.Г.), а единственно на произволении г. Ломоносова и на почтении к нему его последователей, или паче сказать на сем правиле, что г. Ломоносов был академик... Г. Ломоносов родом не москвитянин; так его произношение московское часто обманывало, и претворял он ради того литеру *и* в литеру *е*, что у москвитян во окончаниях литера *и* несколько в *е* претворяется (употребление! — Ж.Г.), как еще больше литера *о* в литеру *а*...» [22: с. 28]. Все-таки это была московская черта, в чём признаётся москвич Сумароков: «...Литера *и* в московском наречии иногда переменяется в половину *е*, отчего, не зная нежности

(т.е. устных особенностей. — Ж.Г.) московского наречия, г. Ломоносов и во Грамматику свою внес ее в таковых местах литерою *e*, что, к удивлению моему и к порче языка, неискусными писателями, которых число велико, и употребляется и что бы г. Ломоносов из своей Грамматики конечно исключил, ежели бы еще несколько пожил. Например вместо *Антоний, Василий, Григорий, летний, прекраснейший: Антоней, Василей, Григорей, летней, прекраснейшей* и проч.» [22: с. 16–17]. Согласившись, в соответствии с употреблением, что [и] заударное в финали (как бы мы сегодня сказали) ниже по подъему языка и несколько отодвигается назад по ряду в образовании, Сумароков вместе с тем был склонен считать, что этот заударный гласный в составе финали звучит ближе к Ъ, чем к *e* (что было натяжкой, поскольку к этому времени московский «нежный» говор уже утратил разницу между *e* и Ъ): «Вместо *летний – летней* ввел г. Ломоносов, а то, как и ево Грамматика, привело множество людей во глубину невежества. Лутче бы писати *летнѢй*, ибо Ъ тоняе выговаривается, а *e* и в начертании худо, а в произношении таковых речений еще хуже» [22: с. 36–37].

Ясно, что замена в рекомендациях Ломоносова (*-ей* в финали вместо *-ий*) вызвана фактами московской обиходной речи. Однако Сумароков обвинил покойного Ломоносова в протаскивании в литературный язык черты холмогорского говора: «...По причине, что он московское наречие в холмогорское превратил, вошло в нее [Граматику] множество порчи языка. Например, вместо *лутчий – лутчей*; следовательно склонения прилагательных перепорчены...» [23: с. 39]. И еще: «Когда мы писывали *лутчей* вместо *лутчий*... и должно ли на холмогорском наречии составлять правила грамматическая? А из сего выходит то, что г. Ломоносов не знал благородного московского наречия, а еще меньше имел он понятия о грамматике, которой ныне все незнающие люди слепо повинуются, то только доводом имея: так де Грамматика гласит; не язва ли это и не поветрие нашему прекрасному языку?» [24: с. 57]. Вместе с тем в орфографической практике самого Сумарокова нередко записи типа *крайней невежа, был он удостоен* (см., например, [21: с. 150, 159]). Позже, конечно, защитит Ломоносова и Е.Ф. Будде, и М.В. Панов, и Б.А. Успенский, и др. Но именно в наполненное спорами и несогласием время сторону Ломоносова принял москвич А.А. Барсов: «(2) Двоегласная *ий* в конце слов переменяется

а) на *ей* на пр. *прежней, синей, бывшей, бóльшей, Василей, Григорей*; вместо *прежний, синий, бывший, бóльший, Василий, Григорий*.

б) на *ой*, на пр. *великой, крепкой*, вместо *великий, крепкий*; особенно ж под ударением, как *нагой, сухой*, вместо *нагий, сухой*».

«(3) Подобно сему доегласная *ый* в конце слов переменяется на *ой* на пр. *чистой, славной*, вместо *чистый, славный*, особливо под ударением, на пр. *святой, прямой* вместо *святой, прямой*» [18: с. 58].

О других наблюдениях над живой речью как ломоносовской традиции. Как и окончания прилагательных, неличных местоимений, порядковых числительных, финали в именах собственных, многое другое было перенесено Барсовым в свой труд из наблюдений над тогдашним «нежным» произношением. Сюда относится безусловно кодифицированное по основному говору в России аканье: «4. *О*, когда на нем нет ударения, по Московскому выговору переменяется на *а*, на пр. *отец, хател, гаварить, возможна, Анисим* вместо *отец, хотел, говорить, Онисим*» [18: с. 58]. У Барсова ниже приведены многие примеры аканья из распространенных орфографических ошибок того времени. Такое изучение произношения из малограмотного письма как метод применялся в нашей фонетике до Барсова и очень долго после, например у В.А. Богородицкого. Третьяковский и Сумароков до Барсова обратили внимание на орфографию женских писем.

У Третьяковского это было связано с фонетическим принципом, который он считал главным в письме: «...Ежели б у нас несколько господ сделались авторами, ...то б скорее правильнейшая сия орфография ввелась, ...ибо я приметил из некоторых дамских писем, что оне больше наблюдают звоны в составлении своих слов, хотя некоторые из них и производят за надлежащие пределы сии звоны тем, что звоны ставят точного, подлинного своего выговора, каким оне составляют некоторые слова, но составление сие бывает иногда неисправное. например, *миласливая* вместо *милостивая* и прочие» [27: с. 191]. Язвительно писал на эту тему А.П. Сумароков (1771–1773 гг.): «Женщины наши по большей части никакова правописания не наблюдают и пишут как ни попало. Например *Матушка мая галубушка нажалуй атпиши ка мне душа мая, где ты купила вчерашней градитур*, а иногда и *гарнитул*» [22: с. 30–31]. Хочется отметить, что у Третьяковского и Сумарокова на сплошном фоне аканья в 1-м предударном слоге (как и у Ломоносова) есть по одному примеру заударного аканья. Вот как раз ошибочные написания как примеры заударного аканья во множестве приводит Барсов: «...Сия перемена подала случай к ложным окончаниям в некоторых словах на пр. *прóса, пу́за*, и проч. вместо *просо, пузо*. (2) Впрочем по видимому от сегож произошли следующие окончания на *а* в просторечии: *нашева, вашева, какова, такова*, також *великова, знатнова, божьева* и проч. из неупотребительных *нашево, вашево, како́во, божьево* вместо настоящих *какого, такого, нашего, божьего* и проч.» [18: с. 58]. Тут Барсов выступает как сторонник книжного, побуквенного произношения окончаний *-ого, -его, -яго*.

Аканье — это неразличение безударных <о> и <а>, поэтому у Барсова есть и обратные примеры, показывающие неразличение:

«(5) В предложенных непосредственно пред сим примерах видны также следующие перемены:

(1) Обратно гласной *a* на *o* (т.е. противоречие между правописанием и акающим произношением. — Ж.Г.), а именно в словах: *великого, знатного* и проч. то ж и в премногих им подобных, в том числе и *Царского, Императорского*, хотя впрочем оное не весьма употребительно» [18: с. 58]. Произношение [ʼа] заударного привлекло внимание Барсова (как фоностилистика примета) на примере окончаний род. п. муж. и ср. р.: «(2) Я на *e* в слове низкого употребления *божьева* или *божьево*, вместо *божьяго*, а сие вместо настоящего: *божїяго*» [18: с. 58].

В духе § 98 ломоносовской Грамматики 1757 г. сказано у Барсова о «переходе» в живой речи *и* в *ы* в словах, в особенности после предлогов и приставок на согласную. Но Ломоносов всё же пишет иначе: «Сие произношение больше употребительно в обыкновенных разговорах» [13: с. 457]. Фоностилистика у Барсова нет, к тому же неясно, как может «превращенная» гласная [ы] оказаться в двух словах: «...И (отверстая гласная) (обычное [и] у Барсова называется «полуотверстой гласной», см. [18: с. 45]. — Ж.Г.), следуя непосредственно после *ъ*, от предыдущей согласной... не отделяется, но сливаясь с ней производит голос *ы* (у Барсова как раз *ы* относится к отверстым гласным. — Ж.Г.), как в одном слове, так и в двух [?] на пр.: *предъидет, отъискать, в избе, ходит и к нам*, выговаривается точно: *предыдет, отыскать, вызбе, ходитыкнám*». Справедливо сказано ниже: «Слитие... гласной *и* с безгласною *ъ* в показанном пред сим случае, который первый заметил Г. Ломоносов...» [18: с. 53–54].

Нет у Барсова фоностилистика у Барсова в случаях (парах): *боишься – бойсся, кто – хто, что – што, к Богу – х Грамотам, зжал – жжал, исчезли – ищезли* (т.е. [ш'ч']). — Ж.Г.), *бесчиние – бециние* (т.е. [ш'ч']), *исшерсти – ишь шерсти, зъ жаром – жъ жаром* [18: с. 60–61].

Нет фоностилистика у Барсова и к случаям: «пишется *к кому, к какому, к королю* выговаривается: *х кому, х какому, х королю*» [18: с. 61]. Возможно, перед нами литературная норма, поскольку это расподобление дожило и до начала XX в.

5. Заклучим обзор Грамматики Барсова общими вопросами, которые вполне понятны на фоне рассмотренных проблем.

Вопрос о стилях произношения решен вполне в духе Трелиаковского (1746 г. и позже):

«а) Правило общее.

В чтении книг, особливо церковных, и в предложении речей изустных, особливо духовных поучений и проповедей, каждая буква произносится так, как то выше сего и показано...

Примечание.

В обыкновенных разговорах многие есть отмены (т.е. изменения вышеприведённого правила. — Ж.Г.) больше и меньше позволительныя, т.е. к общему учтивому или к низкому и невежескому выговору принадлежащая...» Сам Барсов не распределил примеров по этим двум категориям, но второе, думается, относится к случаям *божьева* (вм. *божьяго*), *нашева* и т.д., *прóса* (им. п.) («настоящими»), по Барсову, были варианты произношения *какого*, *нашего*).

Хотя Барсов в «Российской грамматике» 1783–1788 г. в ряде случаев идет дальше Ломоносова — подробнее трактует морфологию и дает обширный синтаксический раздел (что у Ломоносова сделано недостаточно — см. [12: с. 68–75]), Барсов так понимает предмет грамматики: «Российская грамматика есть наука, или знание исправно читать, говорить и писать на российском языке по лучшему и рассудительному его употреблению» [18: с. 39]. Не деля грамматику на «уровни», или «системы», Барсов в определении делал явное предпочтение нормативности (лучшее и рассудительное «употребление» в чтении, устной речи и письме). Не сказано тут и о жанрах устной и письменной речи, где бы можно было предложить образцовые тексты. А между тем А.П. Сумароков в своих грамматических заметках 1770-х гг. включал в состав этого предмета в первую голову «словопроизвождение», словоизменение и синтаксис.

Литература

1. [Барсов А.А.] Азбука церковная и гражданская с краткими примечаниями о правописании / А.А.Барсов. — М.: Тип. М. Лернера, 1768. — 81 с.
2. [Барсов А.А.] Краткие правила российской грамматики, собранные из разных российских грамматик в пользу обучающегося юношества в гимназиях имп. Московского университета [1771] / А.А. Барсов. — 8-е изд. — М.: Тип. Имп. Московского ун-та, 1802. — 161 с.
3. Бодуэн де Куртэнэ И.[А.] Отрывки из лекций по фонетике и морфологии русского языка / И.А. Бодуэн де Куртэнэ. — Вып. 1. — Воронеж: Отдельный отд. из «Филологич. записок», 1882. — 57 с.
4. Бодуэн де Куртэнэ И.А. Опыт теории фонетических альтернатив / И.А. Бодуэн де Куртэнэ // Бодуэн де Куртэнэ И.А. Избранные работы по общему языкознанию. — Т. I. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 265–347.
5. Будде Е.Ф. Несколько заметок из истории русского языка. (По поводу акад. издания соч. Ломоносова с примечаниями М.И. Сухомлинова) / Е.Ф. Будде // Журн. Мин-ва нар. просвещ. — Ч. CCCXVI. — 1898, март. — С. 211–235.

6. Ганиев Ж.В. Закономерности русского произношения, описанные грамматиками XVIII века / Ж.В. Ганиев // НДВШ. Филологические науки. – 1973. – № 4. – С. 86–94.
7. Ганиев Ж.В. В.К. Третьяковский и проблемы литературного произношения в XVIII веке / Ж.В. Ганиев // Русская речь. – 1976. – № 2. – С. 24–29.
8. Ганиев Ж.В. Первые свидетельства о вариативности русского общепринятого произношения (XVIII в.). Борьба вокруг нормы / Ж.В. Ганиев // Вестник МГПУ. Филологический выпуск. – 2004. – № 2 (7). – С. 27–40.
9. Ганиев Ж.В. Спор и опровержение как филологическое кредо А.П. Сумарокова / Ж.В. Ганиев // IX Международные Виноградовские чтения (МГПУ). – Функционирование языка и речи / Отв. ред. Е.Ф. Киров. – М.: МГПУ, 2006. – С. 284–294.
10. Ганиев Ж.В. М.В. Ломоносов: Русское произношение должно рассматриваться двоякое — простое и ораторское / Ж.В. Ганиев // Вариативность в литературном произношении. Борьба вокруг нормы. – М.: МГПУ, 2006 .
11. Григорьева Т.[М.] Три века русской орфографии (XVIII–XX вв.) / Т.М. Григорьева. – М.: Изд-во «ЭЛПИС», 2004. – 456 с.
12. Кузнецов П.С. У истоков русской грамматической мысли / П.С. Кузнецов. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 76 с.
13. Ломоносов М.В. Российская грамматика / М.В. Ломоносов // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. – Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 389–578.
14. Ломоносов М.В. [Материалы к «Российской грамматике»] / М.В. Ломоносов // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. – Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 595–760.
15. Ломоносов М.В. О сомнительном произношении буквы Г в русском языке / М.В. Ломоносов // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. – Т. 8. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 261–263.
16. Ломоносов: Краткий энциклопедический словарь / Ред.-сост. Э.П. Карпеев. – СПб.: Наука, 1999. – 258 с.
17. Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII–XX вв. / М.В. Панов; отв. ред.: Д.Н. Шмелёв. – М.: Наука, 1990. – 456 с.
18. Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова / А.А. Барсов; подгот. текста и текстологический комментарий М.П. Тоболовой; под ред. и с предисл. Б.А. Успенского. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 632 с.
19. [Светов В.П.] Опыт нового русского правописания, утвержденный на правилах Российской грамматики и на лучших примерах российских писателей / В.П. Светов. – 2-е изд. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1787. – 73 с.
20. [Светов В.П.] Таблицы о познании букв, о складах, о чтении и правописании / В.П. Светов // [Фельбигер И.И.]. Руководство учителям первого и второго класса народных училищ Российской Империи, изданное по высочайшему повелению царствующей императрицы Екатерины Второя. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1783. – V + 29 с.

21. Сумароков А.П. О пребывании в Москве Монброна / А.П. Сумароков // Полн. собр. соч. ... А.П. Сумарокова / Собр. и изд. ... Н. Новиковым. – 2-е изд. – Ч. X. – М.: изд. Новикова, 1787. – С. 145–164.
22. Сумароков А.П. О правописании / А.П. Сумароков // Полн. собр. соч. ... А.П. Сумарокова / Собр. и изд. ... Н. Новиковым. – 2-е изд. – Ч. X. – М.: изд. Новикова, 1787. – С. 8–25.
23. Сумароков А.П. Примечания о правописании / А.П. Сумароков // Полн. собр. соч. ... А.П. Сумарокова / Собр. и изд. ... Н. Новиковым. – 2-е изд. – Ч. X. – М.: изд. Новикова, 1787. – С. 30–45.
24. Сумароков А.П. О стопосложении / А.П. Сумароков // Полн. собр. соч. ... А.П. Сумарокова / Собр. и изд. ... Н. Новиковым. – 2-е изд. – Ч. X. – М.: изд. Новикова, 1787. – С. 46–59.
25. Сухомлинов М.И. Очерк жизни и трудов профессора Барсова / М.И. Сухомлинов // Сухомлинов М.И. История Российской академии. – Вып. 4. – СПб.: изд. Имп. АН, 1878. – С. 186–298.
26. Сухомлинов М.И. Русская грамматика Барсова / М.И. Сухомлинов // Сухомлинов М.И. История Российской академии. – Вып. 4. – СПб.: изд. Имп. АН, 1878. – С. 271–298.
27. Третьяковский В.К. Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи [1748] / В.К. Третьяковский // Третьяковский В.К. Сочинения. – Т. III. – СПб.: изд. А. Смирдина, 1849. – XII+ 316 с.
28. Успенский Б.А. Книжное произношение в России: дис. ... докт. филолог. наук / Б.А. Успенский. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1971. – 571 с.
29. Успенский Б.А. О «Российской грамматике» А.А. Барсова (1783–1788 гг.) / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Избр. тр. – Т. III: Общее и славянское языкознание. – М.: Языки славянской культуры, 1997. – С. 351–398.
30. Успенский Б.А. Фонетическая структура одного стихотворения Ломоносова (Историко-филологический этюд) / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Избр. тр. – Т. II: Язык и культура. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 1996. – С. 60–89.

Zh.V. Ganiev

Diglossia on the Wane: Professor A.A. Barsov on the Variations in Literary Pronunciation

The article looks into the little-known period in the evolution of Russian standardized pronunciation, namely the guidelines outlined in A.A. Barsov's works among which is his recently published "Russian Grammar" (written in 1783–88). The clash between sacral and mundane approaches to culture resulted in variations in pronunciation which in its turn called for normalization. In analyzing this process A.A. Barsov develops ideas which were first introduced by V.K. Trediakovsky and M.V. Lomonosov.

Key words: diglossia in XVIIIth-century Russia; A.A. Barsov; registering authentic Russian pronunciation in the XVIII century; conservative approach to literary pronunciation in the XVIII century.

Н.В. Дмитриева

ОРНИТОНИМЫ В МОЛОДЁЖНОМ СЛЕНГЕ

Статья посвящена роли орнитонимов в словообразовании новых слов, относящихся к сфере молодёжного жаргона, который условно подразделяется на два типа: общемолодёжный язык и армейский язык. Все неологизмы в молодёжном сленге, в состав которых входят орнитонимы, образуются посредством метафорического переноса значения. В статье описываются примеры подобного словотворчества и указываются пути их дальнейшего функционирования в современном русском языке.

Ключевые слова: орнитонимы; сленг; жаргон; лексема; заимствование.

1. Орнитонимы в общемолодёжном сленге

Пожалуй, наиболее интересные с точки зрения экспрессивности и яркости коннотативной окраски лексических единиц примеры участия орнитонимических номинаций (т.е. названий птиц) в образовании новых слов или наделении уже известных, давно присутствующих в современном русском языке лексем новыми, дополнительными значениями можно встретить в так называемом языке молодого поколения, или *молодёжном сленге*.

Понятие *молодёжный сленг* возникло как отражение динамики развития русского лексикона в конце XX – начале XXI века. Само слово сленг, синонимом которого является слово *жаргон*, обозначает «социальную разновидность речи, характеризующуюся, в отличие от общенародного языка, специфической (нередко экспрессивно переосмысленной) лексикой и фразеологией, а также особым использованием словообразовательных средств» (определение понятия взято из труда Т.Г. Никитиной «Молодёжный сленг: толковый словарь») [8: с. 4].

Следует отметить, что «термины *жаргон* и *сленг* различаются культурно-историческими коннотациями и традициями употребления» [8: с. 4]. Слово сленг было заимствовано из английского языка, причём сравнительно недавно (в период последних десятилетий). В английском языке оно имело первоначальное значение — «язык молодёжи» (например, сленг хиппи, битников — представителей молодежных течений 60-х годов XX века), либо обозначало «профессиональный жаргон какой-либо новой, активно развивающейся сферы» [8: с. 4], куда можно отнести бизнес-сленг, компьютерный сленг и т.д. Примечательно, что «новый термин постепенно вытесняет слово *жаргон*, которое

в советский период приобрело негативную окраску» [8: с. 4]. В своём исследовании мы будем оперировать обоими этими понятиями.

Следовательно, мы понимаем, что молодёжный сленг — «явление многоплановое, многослойное». Исследуя процессы функционирования в нём орнитонимических производных лексем, мы рассматриваем такие разновидности молодёжного сленга (или, иначе говоря, его узкие «специализации»), как школьный жаргон, жаргон музыкантов, студенческий жаргон, сленг уличных художников, работающих в стиле граффити, жаргон футбольных, баскетбольных и т.п. болельщиков, жаргон байкеров, наркоманов, сленг представителей различных религиозных сект и течений, действующих на территории Российской Федерации (к примеру, кришнаитов), и, наконец, язык так называемых «геймеров» — любителей компьютерных игр.

Итак, проанализируем роль названий птиц в словообразовании неологизмов, относящихся сфере разновидностей молодёжного сленга. Как и во фразеологизмах, названия птиц в общемолодёжном сленге обладают яркой коннотативной окраской, как положительной (выражение одобрения, восхищения), так и резко отрицательной, когда применение орнитонима в речи — это один из способов обозначить неуважение, презрение и иные негативные эмоции по отношению к тому или иному лицу либо предмету.

Начнём мы своё исследование с общемолодёжного жаргона, «куда наряду с чисто молодёжными входят слова, используемые и представителями других возрастов и социальных групп» [8: с. 4]. Так, в сферу общемолодёжного жаргона входят орнитонимы *курица*, *куропатка* со значением «глупая девушка», *грач* — «лицо кавказской национальности», *ара* — «армянин» (по сходству слов и внешнему облику), *удод* (а также словосочетание *удод тоскливый*) — «глупый человек» (удод традиционно считается символом глупости).

«Как известно, граница между жаргоном (сленгом), просторечием и разговорной речью — зыбка и проницаема. Некоторые исследователи говорят в связи с этим о возникновении так называемого общего жаргона, которым пользуются не только отдельные социальные группы, но и большинство носителей русского языка» [8: с. 6].

Общепринятым стало употребление орнитолексемы *голубь* и производного от неё слова *голубятня* в значении «гомосексуалист» и, соответственно, «место встреч гомосексуалистов; гей-клуб» (переосмысление слова *голубятня* — «помещение для домашних голубей на крыше, чердаке» на основе *голубой* — «гомосексуалист»). Ещё производные

лексемы с подобным смыслом: *голубарь*, *голубец*. Голубикой в народе шутливо называют сквер у Большого театра в Москве, место встреч представителей нетрадиционной ориентации.

«По-прежнему активны «межсистемные переходы» — молодёжный сленг не только проникает в городское просторечие, но и вбирает в себя элементы других жаргонных систем, в первую очередь — криминальной сферы» [8: с. 6]. Например, слово *дятел* в значении «доносчик», *баклан* в значении «хулиган», бытовавшие первоначально в тюремной среде, стали частью общемолодёжного сленга.

Из языка работников милиции в словарь молодёжного языка пришли такие «орнитонимические» понятия, как *глухарь* — «что-либо ненадёжное, бесперспективное»; выражение *глухаря поймать* — «притвориться ничего не слышащим, не понимающим и не отвечать на вопросы». *Воронок*, *канарейка* — сленговое наименование милицейских автомашин для перевозки задержанных граждан или заключённых. *Синица* — автомашина ГАИ или работник ГАИ.

Также к области общемолодёжного сленга относится следующее использование орнитонимов: *воробушки* — в значении «деньги, чаще всего мелкие» («*Какие баксы! У меня одни воробушки в кармане, наши, российские*» — запись живой речи 1998 года), наловить воробушков — «добыть много денег». Однако шутливое выражение *сделать воробышка* не имеет никакого отношения к деньгам, а значит «оплодотворить, сделать кого-либо беременной» («*Доигралась наша Катька: всё хвалилась, что без противозащиты спит, вот и сделали ей воробышка*» — запись живой речи 1999 года). Соответственно, *поймать воробышка* означает «забеременеть» («*Что-то, девчонки, у меня гостей давно нет. Боюсь, воробышка поймала*» — запись живой речи 1999 года).

Общим для молодёжного жаргона является также использование названий птиц женского рода первого склонения с флексией — а (-я) в начальной форме слова для обозначения девушки: *курица*, *ворона*, *кукушка*, *цапля*. Хотя есть и орнитоним мужского рода для обозначения лица женского пола — *бройлер*, чаще всего используется для придания значения пренебрежительности. А вот *сова* — это уже «плохо одетая девушка» (сравним у В.И. Дая: «плохо, неопрятно одетая женщина» — клуша, курехта). *Гагара* — это уже про одинокую, состоятельную женщину («*Неужели он за этой гагарой из-за её башилей прихлестывает?*» [9]).

Орнитоним *лебедь* в молодёжном сленге означает «женщину лёгкого поведения, проститутку». Производные от данного орнитонима с переносным значением словосочетания носят шутливо-ироничный характер: *бе-*

лая лебедь с чёрным клиентом — «о валютной проститутке, обслуживающей африканца» [3: с. 225]; *ходить по лебедям* — «приятно проводить время с женщинами лёгкого поведения» (от звуковой ассоциации) [6: с. 225]. То же самое значение присуще и слову *сойка*.

Ещё примеры подобного функционирования орнитонимов: *петух в размахайке* — «безвкусно одетый человек»; *грач* — «таксист»; *воробей* — «гигиеническая прокладка с крылышками». *Петух* — «кисть руки» [2: с. 149] («*Держи петуха!*» — при рукопожатии [12: с. 53]). *Петух гамбургский* — неодобрительное обозначение пижона, зазнайки [3: с. 326]; также имеет бранно-ругательный смысл: так говорят о непорядочном, заслуживающем презрения человеке: «*Получишь в лоб, петух гамбургский!*» [7: с. 148].

Орнитоним *гусь* также служит для шутливой характеристики идеи-фикс, состояния излишней сосредоточенности на чём-либо: «*Не приставай к человеку: видишь, «гусь» у него*» [1: с. 38]. Выражение «с гусями» служит для описания человека со странностями, «*гусь оторвался*» — это уже «о психическом заболевании, когда всё окружающее воспринимается как нереальное» [11: с. 145].

От одного орнитонима могут быть последовательно образованы слова не одной, а нескольких частей речи. Так, от слова *баклан* в значении «еда, пища» (здесь, видимо, подразумевается способность птицы, обозначенной данным наименованием, к накоплению и поеданию съестных запасов) является производным глагол *бакланить* со значением «есть, принимать пищу»: «*Ему [отцу] только бакланить давай, больше ничего от матери не нужно*» [8: с. 21].

Сразу несколько орнитонимов выступают в качестве синонимичных сленговых эквивалентов в обозначении мужских половых органов: *баклан*, *воробушек*, *гусь*, *зяблик*, *петушок*, *птенчик*, *соловей*, *гадкий утёнок*, *цыплёнок*, *чижик*, *гусья шея*.

В языке криминально настроенной группы молодых людей, также называемых «гопниками», присутствуют слова *чижик* — «человек, ведущий себя вызывающе»; *чирок* — «удар ногой в низ спины» — и производный от данной орнитолексемы глагол — *чиркануть*; *рябчик* — «парень лоховатой наружности»; *петюня* — «торчащий клочок волос»; *петух*, *петушок* — «вязаная шапка, напоминающая гребень петуха» («*Но самая главная деталь всего наряда — это трикотажная шапочка, известная у нас под названием «петушок»* [Я — молодой, 1993, № 11]; «*Горшок тебе больше идёт, чем петух*» [7: с. 148]).

Занимательные примеры применения орнитонимов и орнитонимичных словосочетаний находим в языке спортивных болельщиков.

Стрелять по воробьям — это иронически-негативное переосмысление известного русского фразеологизма футбольными фанатами, поскольку в их языке этому выражению дан новый смысл — «бить намного выше футбольных ворот» («*Зачем тебя в основу взяли? По воробьям стрелять?*») — запись 2000 года; «*Опять с левой и опять по воробьям!*» — запись 2001 года). *Голубь* — это «болельщик команды «Зенит», цветами которой являются синий, белый, голубой».

Студенческий и школьный жаргон тоже являются носителями подобных примеров. *Лебедь* и *гусь* в языке школьников и студентов — это неудовлетворительная отметка (из-за сходства цифры два с фигурой лебедя): «*Лебедя надо как-то вывести из дневника*» (запись 2000 года). То же самое значение присуще орнитонимической единице *утка*: «*Васька схватил две утки, вот и боится домой идти*» [13: с. 100]. *Перевёрнутый лебедь, петух* — это пятёрка, оценка «отлично».

Орнитонимические новообразования присутствуют даже в такой разновидности молодёжного сленга, как жаргон наркоманов и токсикоманов. *Утка* — это «свёрнутая пластмассовая бутылка для употребления наркотиков, чаще — марихуаны» (видимо, из-за схожести с клювом утки во время употребления). *Курочка* — «небольшой кусок бумаги с изображением петуха или курицы (в виде почтовой марки 5 × 5 мм), пропитанный диэтиламидом лизергиновой кислоты (LSD 25)». *Петух* — «ватный тампон, наматываемый на медицинскую иглу для фильтрации поступающего в шприц раствора».

Имеется в языке наркоманов и глагол, содержащий орнитонимическую морфему. *Сороковать* — «выпрашивать или докуривать окурки с гашишем». *Гуси летят (улетели)* — это выражение характеризует состояние наркотического опьянения.

Отдельное внимание следует уделить языку любителей компьютерных игр. Лексемные новообразования, включающие орнитокомпонент, в языке геймеров следующие: *куротрахатель* — игра Moorhuhn или похожая на неё, суть которой заключается в стрельбе по куропаткам; *курятник* — домик в игре Counter Strike, карта Mansion; *воробей*, или *воробьёвка*, — снайперская винтовка маленького калибра в игре Counter Strike.

Иногда орнитонимические новообразования в языке компьютерщиков выступают как результат адаптации заимствований из английского языка, когда в процессе языковой игры совершается в шуточной форме русификация иностранных слов, названий. «Звуковой облик заимствований переоформляется по аналогии с созвучными русскими словами, развивается

особый тип омонимов, когда исконно разные слова сближаются по звучанию в результате такой каламбурной трансформации» [7: с. 7]. Так, название модели компьютера IBM Pentium превращается в *петуха, петю*; компьютерная музыкальная плата Gravis-Ultra-Sound (GUS) — в *гуся* («Я «гуся» взял, поставим — и можно начинать запись альбома» [10: с. 44]). *Цыпа* — язык программирования 'C'.

Дальнейшее функционирование орнитонимов и орнитонимических новообразований, которые мы встречаем в современном молодёжном сленге, может пойти в нескольких направлениях развития, что, безусловно, связано со спецификой молодёжного языка в целом («не прекращающийся «приход» в молодежь подрастающих детей и «уход» из нее во взрослую жизнь приобретающих статус взрослых молодых людей сопровождается постоянной обновляемостью молодёжного сленга» [4]): часть языковых единиц будет продолжать использоваться в тех же лексических значениях и в таких же речевых ситуациях, часть выражений, содержащих эти лексемы, окончательно утратит свой смысл, а некоторые орнитонимические образования, вероятно, обретут новое значение либо перейдут в другую сферу языкового употребления.

Но несомненным остаётся тот факт, что орнитонимы и производные от них слова, в том или ином виде образованные посредством семантического переноса, останутся неотъемлемой составляющей речи молодого поколения и состав их будет непрерывно пополняться и качественно изменяться, разумеется, при условии, что предметы, обозначенные данными словами, — представители пернатого царства — останутся частью всеобщей картины мира человека.

2. Орнитонимы в армейском сленге

Армейский сленг можно отнести к одной из разновидностей молодёжного сленга, поскольку его носителями в большей степени являются представители молодого поколения. Это языковое явление характеризуется неоднозначностью и неравномерностью распределения.

Проиллюстрируем примерами использование орнитонимических ассоциаций в армейской лексике. Прежде всего здесь следует рассмотреть имена существительные — названия птиц, обозначающие так называемый послужной «статус» солдата в зависимости от срока, времени несения им воинской службы. В частности, *ворона* — это либо «солдат срочной службы (с шестого по двенадцатый месяц службы) [7: с. 36]», либо «солдат первой половины второго года службы во внутренних

войсках» [5: с. 231]: «*А он меня ногой в живот и говорит: «А ну-ка пой: я — ворона, я — ворона»* [9: с. 66]. *Гусь* обозначает солдата, служащего вторые полгода. *Баклан* — солдат осеннего призыва. *Дятел* — «связист; молодой солдат, обучающийся профессии связиста» [8: с. 179]. *Щегол* — солдат срочной службы в первые полгода пребывания в армии, либо в период с шестого по двенадцатый месяц (в основном в мотострелковых войсках) [8: с. 839]. *Чирок* — военнослужащий первой четверти срока службы, новобранец [8: с. 804]. *Чиж, чижара, чижарь* — солдат первого полугодия службы [8: с. 801] (отметим, что данные сленговые образования образованы по традиционным словообразовательным типам, с применением характерных для имен существительных суффиксов); в то же время, орнитолексема чижик в армейском сленге обозначает штабного офицера.

Посредством орнитонимов иносказательно обозначаются и имена существительные, называющие неодушевленные предметы, имеющие отношение к военному делу. Сюда относятся следующие примеры: *гусанка* — гусеница танка (сленговое слово образовано по принципу созвучия); *грачонок табака* — российский герб на военных фуражках (данное выражение вошло в армейский обиход во второй половине 90-х годов XX века благодаря фамилии тогдашнего министра обороны России Павла Грачёва). *Рябчик* — наряд на работу вне очереди. *Попугай* — водолазный костюм, окрашенный в жёлтый и чёрный цвета [8: с. 537].

Таким образом, язык молодого поколения является одной из основных сфер реализации и функционирования деривационного потенциала орнитонимов.

Литература

1. Мокиенко В.М. Большой словарь русского жаргона / В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. — СПб.: «Норинт», — 2001. — 720 с.
2. Быков В. Русская феня / В. Быков. — Смоленск: Траст-Имаком, 1994. — 222 с.
3. Елистратов В.С. Словарь московского аргю / В.С. Елистратов. — М.: Русские словари, 1994. — 700 с.
4. Левикова С.И. Место в системе ценностей молодежной культуры / С.И. Левикова // *Общественные науки и современность*. — 2001. — № 4. — С. 178–188.
5. Макловски Т. Жаргон — энциклопедия сексуальной тусовки для детей от 18 до 80 лет и дальше / Т. Макловски, М. Клейн, А. Щуплов. — М.: Лист Нью, 1998. — 315 с.
6. Максимов Б. Словарик молодёжной речи: Прямая речь от А до Я / Б. Максимов // *Спид Инфо*. — 1998. — № 5.

7. Митрофанов Е.В. Молодёжный сленг: Опыт словаря / Е.В. Митрофанов, Т.Г. Никитина. – М.: Из глубин, 1994. – 278 с.
8. Никитина Т.Г. Молодёжный сленг: толковый словарь: более 12 000 слов; свыше 3 000 фразеологизмов / Т.Г. Никитина. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 910, [2] с.
9. Никитина Т.Г. Так говорит молодёжь / Т.Г. Никитина. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Фолио-пресс, 1998. – 588 с.
10. Никитина Т.Г. Так говорит молодёжь: Словарь сленга. По материалам 70–90-х годов / Т.Г. Никитина. – М.: Из глубин, 1996. – 592 с.
11. Никольский В.Д. Dictionary of contemporary Russian Slang / В.Д. Никольский. – М.: Панорама, 1993. – 448 с.
12. Словарь молодёжного жаргона. Слова, выражения, клички рок-звёзд, прозвища учителей / Под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Логос, 1992. – 114 с.
13. Walter H. Sprache der Jugend. Kleines russisch-deutsches Wörterbuch / H. Walter, V. Mokienko, M. Niemeyer. – Greiswald, 1999. – 122 s.

N.V. Dmitrieva

Ornithonyms in the Speech of the Young

The article analyzes the role of ornithonyms in the formation of new words in the speech of the young which can be further subdivided into youth-speak and military-speak. All neologisms in the speech of the young, including ornithonyms, are built by means of metaphoric derivation of meaning. The article focuses on particular examples of such derivation and outlines their further functioning in modern Russian.

Key words: ornithonyms; slang; jargon; lexeme; borrowing.

А.В. Жаркова

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ РЕЧИ В ЛИТВЕ

В статье рассматриваются региональные синтаксические особенности русской речи в Литве; отклонения от норм современного русского литературного языка в управлении, согласовании, порядке слов, использовании форм обращения, а также в некоторых иных синтаксических конструкциях. Объектом наблюдения послужила речь студентов третьего курса филологического факультета Вильнюсского педагогического университета — будущих учителей русского языка.

Ключевые слова: русская речь в Литве; синтаксические нормы; элитарная речевая культура.

Региональные особенности русской речи в Литве являлись объектом исследования языковедов еще в советский период. После 1991 года, когда русский язык в Литве стал языком диаспоры, исследователей интересуют вопросы развития русского языка в иноязычном окружении [1], проблемы языка средств массовой информации, образования на русском языке и особенности речи учителей и школьников (см., например, [4; 8]).

Цель данной статьи — рассмотреть региональные особенности русской речи в Литве в области синтаксиса и отклонения от норм современного русского литературного языка в 1) управлении, 2) согласовании, 3) порядке слов, 4) использовании форм обращения и 5) в использовании некоторых синтаксических конструкций.

Объектом наблюдения послужила речь студентов третьего курса филологического факультета Вильнюсского педагогического университета — будущих учителей русского языка в школах Литвы. Итак, исследовалась русская речь русских, русскоязычных и литовцев. Термин «русская речь» используется и при рассмотрении речевых особенностей студентов-литовцев, говорящих по-русски. Анализировалась речь студентов не только на занятиях по культуре речи и стилистике, то есть в официальной обстановке, но и разговорная речь, а также письменные работы студентов: а) редактирование текста с речевыми ошибками (стилизация малограмотной речи девушки-секретаря) и б) контрольные задания по теме «Правильность речи».

Выбор в качестве объекта наблюдения студенческой речи объясняется несколькими причинами. Во-первых, студенты в процессе обучения часть предметов изучают на русском, а часть на государственном литовском языке, то есть постоянно переходят с одного языка общения на другой. Во-вторых, требования к правильности, чистоте, разнообразию и уместно-

сти русской речи этой избранной в качестве наблюдения социальной группы высоки, потому что после окончания вуза студенты будут преподавать русский язык в школах Литвы — русских, литовских, польских, белорусской. Сравнительно недавно, приблизительно лет 20 назад, появилось представление о различиях в использовании языка, связанных с принадлежностью человека к тому или иному типу речевой культуры, и были очерчены (см., например, [7]) элитарный, среднелитературный, просторечный, народно-речевой, арготический типы речевой культуры, выделение которых основано на комплексе признаков лингвистических (произношение, формообразование, словоупотребление, использование тех или иных синтаксических конструкций с точки зрения соответствия нормам литературного языка), поведенческих (соответствие этическим нормам), коммуникативно-риторических (с точки зрения эффективности общения) и общекультурных (что подразумевает, в частности, стремление к самопроверке своей речи или отсутствие такого стремления).

К какому типу речевой культуры принадлежат студенты-филологи? Вероятно, после успешного завершения вузовского обучения их можно отнести к элитарному типу речевой культуры.: «Речевые ошибки возможны в речи каждого человека, особенно в спонтанной речи, граница элитарного и среднелитературного типа проходит именно здесь: носитель элитарного типа может ошибиться, но знает, что это ошибка, и осознаёт, что ошибся, если не в момент произнесения, то при прослушивании записи. Носитель же среднелитературного типа и не подозревает об ошибочности тех или иных ударений, ненормативного употребления предлогов и т.д.» [7: с. 241]. Студенты-русисты филологического факультета педагогического университета, конечно, сознательно относятся к своей речи, стремятся к её совершенствованию, особенно это касается правильности речи; привыкают анализировать свою речь и речь других студентов, так как понимают, что это важная часть их профессиональной подготовки. Тем не менее в спонтанной речи студентов (что особенно ярко проявляется во время проведения студентами первых зачётных уроков во время педагогической практики) появляются ошибки, в том числе синтаксические, и находят отражение некоторые региональные особенности.

1. Управление. В области управления взаимоотношения между системой и нормой русского литературного языка сложны и противоречивы. Ошибки в управлении частотны в региональной русской речи как студентов русских групп, окончивших русские школы, так и студентов, окончивших национальные школы. В речи литовцев на русском языке беспредложное одиночное сильное управление является областью,

наиболее подверженной межъязыковому влиянию [6]. Например: *Овладели новую специальность** вместо *Овладели новой специальностью*. Отчасти ошибки управления в речи русских и русскоязычных связаны с интерферентным влиянием литовского языка: например, *благодарить другу за помощь** вместо *благодарить друга за помощь*. В русской речи литовцев отклонения от синтаксической нормы русского языка в области управления связаны с пропуском предлогов: *присмотри ребёнка** вместо *присмотри за ребёнком*, с неправильным выбором предлога, например: *смеяться с него** вместо *смеяться над ним*. В речи русских рассматриваемая в последнем примере ошибка связана с влиянием нелитературного просторечия. Ошибки, связанные с пропуском предлога или неправильным выбором его в результате влияния литовского языка, наблюдаются и в региональной речи русскоязычных. Например:

— *Юра, проходи в комнату!*

— *Я с ботинками* (Правильно: *Я в ботинках*).

2. Согласование. Нарушения согласования сказуемого с подлежащим встречаются как в русской речи русских и русскоязычных, так и в речи литовцев. Эти общие речевые ошибки связаны с неправильным выбором формы числа глагола-сказуемого при подлежащем, выраженном именем существительным собирательным (*ряд, большинство, меньшинство, часть* и т.п.) в сочетании с родительным падежом множественного числа. Сказуемое обычно ставится во множественном числе, если речь идёт о предметах одушевлённых или если подчёркивается активность действия, и в единственном числе, если подлежащее обозначает предметы неодушевлённые (например, *Большинство учеников хорошо сдали выпускные экзамены. Ряд новых домов завершил улицу*). Для литовцев характерны ошибки в выборе формы числа при согласовании типа *у меня бывает друзья** вместо нормативного литературного *у меня бывают друзья*, что объясняется совпадением окончания глагольных форм 3 лица ед. и мн. числа в литовском языке. Русский студент обязательно обратит внимание и исправит ошибку в предложении типа *У меня бывает друзья** на нормативный вариант *У меня бывают друзья*, но в предложениях типа *Часть студентов весело проводит время и редко ходит на занятия** вместо нормативного *Часть студентов весело проводят время и редко ходят на занятия* ошибки согласования встречаются не только в речи литовцев, но и в речи студентов, для которых русский язык является родным, что связано с незнанием нормативного правила: множественное число сказуемого предпочтительно, если в предложении есть однородные сказуемые при согласовании сказуе-

мого с подлежащим, выраженным собирательным существительным со значением неопределённого множества.

3. Формы обращения в речи. Главная функция обращения — привлечь внимание собеседника. В речи в качестве обращений используются собственные имена (Владимир Александрович, Вера, Сергей), названия людей по степени родства (мама, папа, дядя, бабушка), по положению в обществе, профессии, должности (доктор, няня), по возрасту и полу (мальчик, девочка).

Обращения могут быть эмоционально и экспрессивно окрашенными и содержать оценку (Леночка, Мишка, красавица). Выбор обращения в таких случаях отражает эмоциональное состояние говорящего и его отношение к собеседнику.

Русскую речевую культуру отличают способы обращения к лицам, при этом русскому менталитету свойственна трёхчленная система именования лиц, то есть фамилия, имя, отчество. Эта система обращения характерна прежде всего для официальных документов, но под влиянием западной речевой культуры это правило часто нарушается: вместо трёхчленной употребляется двухчленная система, то есть только имя и фамилия. «Сохранность национальной самобытности русской речевой культуры в элитарном типе наиболее ярко проявляется в соблюдении русских коммуникативных форм: именование людей по имени-отчеству, разграничение ты – вы общения, официального и неофициального общения. В других типах речевой культуры эти нормы не только не соблюдаются, но и целенаправленно, особенно в средствах массовой информации, заменяются формами иных национальных культур, прежде всего англо-американской» [7: с. 247]. В Литве, под влиянием норм литовского этикета, и в русскоязычной среде используется двухчленная система именования: так записано в паспорте граждан Литовской Республики, в любых официальных документах, книгах. Расхождение норм речевого этикета в русском и в литовском языках в правилах уместного и неуместного использования двухчленного обращения приводит к тому, что литовские, да и некоторые русскоязычные студенты, предпочитают обращение по должности и профессии.

Согласно русскому речевому этикету, обращаясь к молодым людям и детям в официальной и неофициальной среде, принято называть только имя и фамилию. Молодёжь называют полной формой имени, а детей называют неполной формой имени (Владимир Смирнов и Володя Смирнов). Но в Литве в некоторых случаях в экзаменационных ведомостях отражена не полная, а сокращённая форма имени студентов (например, не Елена, а Лена), что определяет специфику речевого этикета.

Разнообразие форм обращения по имени в русском языке иногда вызывает затруднения. В частности, практикуемое в деловой среде обращение только по имени, согласно нормам русского речевого этикета, подсознательно занижает социальный статус человека, однако оно не ощущается как отклонение от нормы в Литве, потому что в Литве не принято использовать обращение по имени-отчеству.

С конца XX века в России и в официальной обстановке используется обращение «господин, госпожа, сударь, сударыня» (например, на заседаниях Думы, на телевидении, на конференциях). Обращение «господин, госпожа» используют по отношению к начальству, «господин + занимаемая должность», или по отношению к лицам в официальной среде «господин + фамилия»: например, «господин Президент» или «Господин Матвеев», «госпожа доцент», «госпожа директор» [5]. В Литве также принято использовать в речи и на литовском, и на русском языках при официальном обращении слова «господин», «госпожа», но не при обращении студентов к преподавателям, хотя, согласно нормам русского речевого этикета, в среде государственных служащих, бизнесменов, предпринимателей, преподавателей вузов уместным является обращение «господин, госпожа» в сочетании с фамилией, названием должности, звания. Студенты, особенно младших курсов, чаще предпочитают ошибочный вариант наименования и обращения (*Алексева сегодня будет?* — о преподавателе).

Учёные, преподаватели, врачи, юристы при общении в своей среде предпочитают обращение «коллеги, друзья»; ученики в российской школе обращаются к учителям по имени и отчеству. В Литве под влиянием норм литовского речевого этикета среди русскоязычных распространяется обращение по профессии и должности: «учитель, учительница, преподаватель, преподавательница» (*Преподавательница, отпустите нас сегодня с занятия пораньше!*). Обращение по должности уместно по отношению к учителям и преподавателям-литовцам; к русским учителям и преподавателям уместнее обращение по имени и отчеству.

В Литве русскоязычными студентами, особенно первого курса, иногда используются просторечные формы обращения, такие как «тётя, дяденька, парень, бабуля». Например, в деканате: «Тётя Бирутенька» — по отношению к секретарю декана, женщине 50 лет (*Тётя Бирутенька, я зачётку принесла*).

Итак, уместное использование обращений в ситуациях официального и неофициального общения в студенческой среде зависит не только от теоретического знания норм русского речевого этикета. Рас-

хождение норм русской и литовской традиции в ряде случаев приводит к выбору форм обращения, принятых в литовской традиции.

4. Порядок слов в предложении. Избирательность языка в словесных сочетаниях и конструкциях порождает его национальную самобытность. Например, в русской традиции при обозначении даты принято сначала писать цифру, обозначающую день календарного месяца, затем — словом или цифрой обозначать месяц, а лишь потом — год (13 октября 2005 года или 13.10.2005). В литовской традиции принят противоположный порядок цифр и слов при обозначении даты (2005 октября 13 или 2005.10.13), копируемый региональной русской речью.

Нарушение порядка слов в простом предложении часто встречается в письменной речи. Оно связано с влиянием разговорной речи, проявляющимся в нарушении законов построения нейтральной письменной речи, подчинённой иерархическому закону построения мысли. Среди ошибок, отражающих порядок слов, характерный для разговорной речи, выделяют ошибочное расположение слов в словосочетании. Например: *Здесь вы увидите представленные картины на выставку вместо Здесь вы увидите картины, представленные на выставке.* В региональной русской речи литовцев и русскоязычных широко распространены приемные словосочетания со значением принадлежности, в которых порядок слов соответствует принятому в литовском языке, с препозицией несогласованного определения: *Брата родители приехали (Brolio tėvai) вместо Родители брата приехали, Я на Калварию улице раньше жила вместо Раньше я жила на улице Калварию.*

В письменной речи студентов на русском языке отклонения от нормативного в русском языке порядка слов можно наблюдать при оформлении титульного листа тетрадей для записи лекций и практических занятий, листов контрольных работ, что объясняется влиянием нормы порядка слов в литовском языке.

5. Использование некоторых синтаксических конструкций. Своеобразной приметой региональной русской речи являются синтаксические конструкции типа *Мне голова болит** (ср. в литовском *Man galva skauda*) вместо *У меня голова болит; Мне не получается** (ср. в литовском *Man neišeina*) вместо *У меня не получается* с ненормативным беспредложным употреблением личного местоимения «я» вместо предложного. Устойчивость подобных ошибок в спонтанной неофициальной речи подкрепляется использованием конструкций типа «Мне + личная форма глагола» в русском просторечии.

Ненормативное употребление конструкции «я имею / не имею...» вместо правильной для разговорной речи «у меня есть / нет...» (подробнее см: [3]) встречается не только в речи литовцев, но и в речи русскоязычных. Например, *я не имею сегодня лекций**; *я не имею денег** и даже **кто имеет почтовую марку?* Одна из причин ошибочного использования рассматриваемых конструкций в региональной русской речи — это влияние норм литовского языка. Литовским высказываниям с предикатом **turėti** в русском языке могут соответствовать конструкции и **я имею** и **у меня есть**. Литовцы, поляки, говоря по-русски, предпочитают конструкциям бытийного типа синонимичные конструкции с глаголом **иметь**: *Могу сказать, что я имею много друзей**. Предпочтение конструкций с глаголом **иметь** бытийным предложениям в разговорной речи наблюдается и в речи местных русских: *Кто имеет сто рублей разменять?** В разговорной речи подобные фразы воспринимаются как примета нерусской речи на русском языке.

В тех случаях, когда возможен выбор — использование конструкции бытийного типа или конструкции с глаголом **иметь** (например, *У неё есть от меня секреты — Она имеет от меня секреты*), в русской речи в Литве предпочтение обычно отдаётся конструкциям с глаголом **иметь**.

Своеобразие при выборе синтаксических конструкций в региональной русской речи проявляется в предпочтении из ряда синонимичных фраз тех, которые близки по форме выражения к литовским фразам. Например, на занятиях по культуре речи со студентами-третьекурсниками одно из заданий сформулировано следующим образом: «В справочнике по русскому речевому этикету (см. [9]) приведено 18 фраз — выражений просьбы позвать к телефону. Сколько из них знаете вы? Дополните список выражений просьбы позвать к телефону: — Позовите Виктора!» [4: с. 164]. Далеко не все студенты могут привести 18 фраз, но все (и русские, и литовские студенты) включают в ответ фразы типа *Можно (ли) попросить / позвать Виктора?* и *Можно (ли) Виктора?*, потому что их построение близко к эквивалентным фразам на литовском языке.

Такое же наблюдение о предпочтении фраз, эквивалентных аналогичным фразам литовского языка, касается некоторых формул речевого этикета. Так, в русском языке обращение к официальному лицу предваряется приветствием «Здравствуйте!» и в тех случаях, когда разговор происходит утром, а в региональной русской речи обычно используется фраза «Доброе утро!», эквивалентное типичному официальному утреннему приветствию на литовском языке — *Labas rytas!* По правилам традиционного русского речевого этикета приветствие «Доброе утро!» уместно только непосредственно после пробуждения,

пока участники коммуникации ещё не приступили к своей дневной деятельности [10: с. 66], хотя, как отмечает А.Д. Шмелёв, в последнее время под влиянием западной традиции приветствие «Доброе утро!» стало использоваться в качестве официального в некоторых учреждениях и фирмах и в России. В Литве распространёнными формами официального приветствия в русской речи являются «Доброе утро!», «Добрый день!» и «Добрый вечер!», соответствующие типичным литовским формам. В России самой употребительной формой приветствия при встрече, знакомстве, обращении по телефону, в письме служит «Здравствуйте!» [2: с. 179].

Выводы. Речевые ошибки в управлении, согласовании, порядке слов, использовании форм обращения и некоторых типичных для Литвы синтаксических конструкций допускают и русские, и литовские студенты. В речи русскоязычных наблюдаются случаи следования нормам литовского этикета в использовании обращений, формул речевого этикета, копирования порядка слов, принятого в литовском языке.

Ошибки в управлении, допускаемые в речи на русском языке литовцами и русскоязычными, делятся на характерные для литовцев (влияние интерференции) и характерные для русских (влияние русского просторечия и ошибки копирования, особенно в разговорной речи).

Использование типичных для Литвы синтаксических конструкций в разговорной речи характерно как для литовцев, так и для русскоязычных.

Основные причины отклонения от норм русского литературного языка в речи литовских студентов — это влияние интерференции и следование правилам литовского этикета.

Для русскоязычных студентов основной причиной отклонения от норм современного русского литературного языка является копирование норм литовского этикета и ошибки аналогии в результате перехода с одного языка на другой, что особенно проявляется в разговорной речи.

Литература

1. Авина Н.Ю. Родной язык в иноязычном окружении (на материале русского языка в Литве) / Н.Ю. Авина. – М.; Вильнюс.: ООО «Изд-во “Элпис”», 2006. – 315 с.
2. Балакай А.Г. Толковый словарь русского речевого этикета. Свыше 4 000 этикетных слов и выражений / А.Г. Балакай. – М.: ООО Астрель АСТ Транзит-книга, 2004. – 681 с.
3. Жаркова А.В. Конструкции У МЕНЯ ЕСТЬ / Я ИМЕЮ... в языке и речи / А.В. Жаркова // Исследование языковых единиц в их динамике и взаимодействии. – М.; Уфа: БГПУ, 2000. – С. 126–131.

4. Жаркова А.В. Культура русской речи. Теория и практикум: учеб.-метод. пособие / А.В. Жаркова. – Вильнюс: Vilniaus Pedagoginio Universiteto leidykla, 2005. – 250 с.
5. Малая энциклопедия этикета. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2000. – 640 с.
6. Меркене Н. Межъязыковая интерференция в русской речи студентов-литовцев / Н. Меркене // Грамматическая интерференция в условиях национально-русского двуязычия. – М.: Наука, 1990. – С. 193–201.
7. Сиротинина О.Б. Русский язык в разных типах речевых культур / О.Б. Сиротинина // Русский язык сегодня: сб. ст. / ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН; отв. ред. Л.П. Крысин. – Вып. 1. – М.: Азбуковник, 2000. – 596 с.
8. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Новая серия. III. Язык диаспоры. Проблемы и перспективы. – Тарту: Изд-во Тартуского университета, 2000. – 282 с.
9. Формановская Н.И. Речевой этикет. Русско-английские соответствия: справочник / Н.И. Формановская, С.В. Шевцова. – М.: Высшая школа, 1990. – 80 с.
10. Шмелёв А.Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю / А.Д. Шмелёв. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.

A.V. Zharkova

Syntactic Specifics of Russian Speech in Lithuania

The article looks into region-based syntactic specifics of Russian speech in Lithuania, violations of the norms of the modern Russian written language in government, agreement, word order, forms of address as well as in some syntactic structures. The research was based on the analysis of everyday speech of third-year students majoring in teaching the Russian language at the Department of Philology with Vilnius Pedagogical University.

Key words: Russian speech in Lithuania; syntactic norms; elite culture of speech.

ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ГЛАГОЛЬНЫХ ИННОВАЦИЙ В РУССКИХ И БОЛГАРСКИХ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ

Статья посвящена некоторым лингвистическим признакам современных текстов рекламы на русском и на болгарском языке. Здесь рассматривается прагматический потенциал глагольных инноваций, используемых для определённых целей в таких текстах. Проанализированы некоторые глагольные инновации в рамках ассоциативного контекста их функционирования как предикативный центр рекламных объявлений, используемый для создания особого впечатления от сообщения.

Ключевые слова: реклама; глагольные инновации; прагматика; русский язык; болгарский язык.

Исследователи нашего современного «сверхиндустриального» общества часто прибегают к метким определениям процессов, происходящих в нем. В этом плане особенно заметен вклад писателя-футуриста А. Тоффлера, который очень удачно назвал выявленные им этапы развития нашей цивилизации «волнами» (А. Тоффлер, 1991). Последние этапы — «индустриальная волна» и «волна потребителей» характеризуются развитием «массового производства, массового распределения, массовой консумации, массового обучения, массмедиа...», а на смену им уже приходит «демассовизация», развивается «общество потребителей», начинается «информационная эра».

Информация и знания занимают центральное место в нашей жизни. Информация буквально «пронизывает окружающее пространство, постоянно влияет на личностное содержание каждого из нас». Она имеет отношение «ко всем без исключения стадиям и аспектам человеческой деятельности: это и замысел, и планирование, и реализация определённых действий, и прогнозирование, и оценка результатов...» [8]. Следует подчеркнуть, что внутренний, духовный мир человека невозможен без субъективного переживания деятельности, а это тоже происходит на соответствующем информационном фундаменте.

Особым видом информационного воздействия на людей и информационного взаимодействия в нашем обществе является рекламная информация.

Реклама вносит императивы в нашу жизнь, определяет приоритеты нашего выбора, управляет нашим поведением в предметном мире:

Изменим жизнь к лучшему; Хорошо там, где мы есть; Мы работаем — Вы отдыхаете; Отличный вкус, отличное начало!; Всё, что

нужно для лучшего вкуса; Вкус нашей любви; Вкус к жизни; Ощутите лондонский вкус к жизни!; Превосходный вкус; Вкусная сказка; Новое решение старой проблемы!, Точность, с которой стоит брать пример!; болг.: Живей и дишай по-леко! (Живи и дыши легко!); Свали напрежението! (Сними напряжение!); Изживей мига с..., създаден с любов! (Насладись мгновением с ..., сотворенным с любовью); Отличен избор от неповторима колекция (Отличный выбор из неповторимой коллекции); Изваян вкус! (Сотворенный вкус!; Една класа по-високо! (На класс выше!); Качествена до съвършенство! (Качественная до совершенства); Забрави кошмарите, живей мечтите си! (Забудь кошмары, живи мечтами); Още по-качествено оборудване — още по-добри цени! (Оборудование качественнее, цены ниже); Говорете! Говорете! Говорете! С... (Говорите! Говорите! Говорите! С...) и т.д.

Реклама создает мифы — мифы о товаре, услуге, фирме. Она превращает товар в «символический капитал, создает идеализированный продукт, версию, образ, представление. Она превращает наши мечты, наши намерения, желания, ожидания в символический двойник продукта» [4].

Конечно, реклама продает не просто товары (йогурты, косметику, автомобили), а здоровье (полезность), красоту и престиж. Реклама обещает решить все проблемы с помощью своего «уникального, эффективного, надёжного, доступного, лёгкого в употреблении, удобного и волшебного средства, которое можно приобрести только здесь и только сейчас» [2: с. 3].

Реклама как бы приобщает нас к материальному благоденствию, к той части общества, которая может позволить себе удовлетворять свои претензии и потребительские желания. Она предоставляет нам престижную роль соучастников, играя на нашем самолюбии, будто мы можем выбирать, точнее, что у нас есть выбор.

Специалисты по рекламе уже давно занимаются расшифрованием её сущности в парадигмах самых разнообразных исследовательских подходов в истории культуры, социологии, в лингвистике, психологии, маркетинге, экономических науках, прикладной семиотике, теории коммуникаций, указывая при этом на возрастающие трудности её терминологического определения и на расширение охвата её возможных функций. Среди многих выдающихся исследователей этой проблематики можно назвать и имена болгарских ученых Хр. Кафтанджиева, Д. Доганова, Д. Дамяновой и др.

Рекламу часто называют «коварным фильтром, который пропускает по каналу к потребителю заданное означаемое, скрывая при этом презумпцию своей окончательной коммерческой цели» [4]. Всё в рекламе подчиняется законам рыночной эффективности. Рекламодатели очень

тщательно следят за достигнутым эффектом, а статья расходов на рекламу является самой динамичной при формировании бюджета любой фирмы, при этом довольно значительной.

Вот поэтому требования к выбору медиатора, к качеству изобразительного ряда, к форме и содержанию рекламного послания очень высокие.

Современные учёные определяют «алгоритмы воздействия» на читателя и зрителя, при помощи которых достигают своего эффекта реклама, телевидение, газета, политические речи [3; 6], а также ставят важный вопрос о «медиаграмотности» современной языковой личности, которая заключается в «значимости определённой суммы знаний о способах и средствах восприятия, переработки, транслирования информации в условиях медиапространства» [1: с. 209]. Создание «языкового чутья» и «языкового вкуса» считается обязательным условием формирования медиаграмотности.

В контексте этих рассуждений наше внимание привлекли глагольные неологизмы в русских и болгарских рекламных текстах последних лет.

Как правило, в силу своей рыночной природы реклама не допускает неоправданных экспериментов, в том числе языковых. Тем более когда это относится к предикативному ядру рекламного текста, с помощью которого достигается императивная сила воздействия рекламного послания.

По утверждению Ю. Бернадской, глагол обладает «скрытой динамикой, движением и имеет гораздо большую побудительную силу, чем другие части речи». Тот же автор указывает, что «использование глагольной формы в качестве основного слова увеличивает запоминание в полтора раза, так как глаголы являются более яркими с точки зрения представления картинки и практически все конкретны, а следовательно, ближе к реальности» [2: с. 73].

Примеры глагольных неологизмов, точнее окказионализмов, содержатся в разнообразных текстах на русском и болгарском языках, рекламирующих конкретные товары: *Батончик «Сникерс». Не тормози! Сникерсни!*; *X-style. Не буксуй — иксуй!*; *Супи «Маги». Засупи глада!* (т.е. 'утоли голод супом'); *банковские услуги: Бъди щастлив! Усмиввай се! Банкирай се!* (т.е. 'воспользуйся услугами банка, чтобы быть счастливым') и под.

Как правило, употребление таких слов не является лучшим проявлением медиаграмотности их создателей и оправданно навлекает на себя критику исследователей современной рекламы [5; 6].

Их появление, на наш взгляд, можно объяснить, по меньшей мере, двумя причинами. Во-первых, своеобразным рекламным пересыщением: все

мы как потребители привыкли к рекламе как постоянному спутнику нашей повседневности и нередко относимся к ней с досадой. Шаблонность рекламных средств, по мнению рекламистов, увеличивает «способность покупателей забывать и уменьшает уровень внедрения рекламного послания». Традиционные рекламные формы, по их мнению, способствовали развитию «апатичного иммунитета» потребителей к ним. Окказионализмы, нарушая языковую норму, вносят свежую нотку в рекламный «диалог», направленный преимущественно на целевую аудиторию молодых людей, склонных к экстравагантности и допускающих её в своём поведении.

Второй причиной, на наш взгляд, является стремление к краткости языковой формы при сохранении информативности послания. Например, глагол *'засути' (глада)* мотивирован известным устойчивым словосочетанием *'да заситя глада' ('утолить голод')*.

Результатом трансформации корневой морфемы является формально-семантическая конденсация, рассчитывающая на наличие ассоциативного контекста и на повышение аттрактивности послания.

Деривационные «скачки» часто наблюдаются и в русском, и в болгарском языках при адаптации неологической лексики иностранного происхождения. Например, в болгарском языке в последнее время очень часто отглагольное существительное иностранного происхождения *'банкиране'* при отсутствии глагола *'банкирам'* (в отличие от словообразовательной активности другого заимствованного слова *'застраховане – застрахователен – застраховане'*). Этот пропуск, однако, был восполнен в уже процитированном рекламном послании известного банка: *Бъди щастлив! Усмихвай се! Банкирай се!*

Подобные образцы глагольных окказионализмов заметно «снижают» стиль рекламного текста, приближают его к разговорной речи. Этот прием, как правило, считается условием создания атмосферы доверительного обращения к потребителю — близкому, понимающему другу, является демонстрацией обдуманной языковой игры с ним, что характеризует хорошо продающую рекламу.

Окказионализмы редко узуализируются. По этому поводу мы хотели бы указать на исключение. Речь идет о слове-гибриде *чаромат*, созданном контаминацией на основе атрибутивного словосочетания *чаровен аромат* и имеющем формальные показатели предметного имени. Оно появилось в известном рекламном тексте на болгарском языке — *'Кафе с уникален чаромат'*, но стало употребляться в публицистических материалах, в газетных заголовках: *'София я очаква страхотен чаромат' (Вашиите новини, 25.02.2006)*.

Основой словообразовательных инноваций в рекламных текстах, без сомнения, является аналогия — с конкретным словом или правилом построения.

Обычно эксплуатируются продуктивные словообразовательные модели, которые легко и однозначно интерпретируются потребителями. Но создаваемый на их основе ассоциативный контекст восприятия повышает экспрессивное воздействие рекламного послания, снимает шаблонность, привлекает внимание потребителей и лучше продает рекламируемые товары и услуги.

Литература

1. Антонова Л.Г. Проблема медиаграмотности современной языковой личности / Л.Г. Антонова // Эффективность коммуникации: сб. ст. / Сост.: Е.Г. Борисова. – М.: МГПУ, 2008. – С. 134–146.
2. Бернадская Ю.С. Текст в рекламе / Ю.С. Бернадская. – М.: Юнити-Дана, 2008. – 285 с.
3. Борисова Е.Г. Алгоритмы воздействия / Е.Г. Борисова. – М.: Международный институт рекламы, 2005. – 140 с.
4. Дамянова Р. Реклама / Разгласа през Възраждането или появата на «очакващия» човек / Р. Дамянова // Интердисциплинарна научна конференция Модерността вчера и днес. 25–26 февруари 2002 г. – София: Универспрес, 2004. – С. 245–258.
5. Кара-Мурза Е.С. «Дивный новый мир» российской рекламы: социокультурные, стилистические и культурно-речевые аспекты / Е.С. Кара-Мурза // Научный журнал «Gramota.ru». – Ч. 1–12. – М.: Индрик, 2000–2001. – С. 164–186.
6. Кафтанджиев Хр. Хармония в рекламната комуникация / Хр. Кафтанджиев. – София: Пресса, 2006. – 257 с.
7. Тодорова Д. За някои особености на езика на рекламните текстове / Д. Тодорова // Електронно списание LiterNet, – 23.03.2008. – № 3 (100). – С. 454–467.
8. Пронина Л.А. Информация, информационное общество и человек / Л.А. Пронина // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. – URL: http://www.analiculturolog.ru/en/journal/archive/item/503-article_36.html.

N. Ivanova

Pragmatic Potential of Occasional Verbs in Russian and Bulgarian Advertisements

The article focuses on some linguistic features of contemporary Russian and Bulgarian advertisements. It looks into the pragmatic potential of newly-formed verbs which are used for specific purposes in these texts. Some unusual verbs seen as the predicative centre of an advertisement meant to form a lasting impression of it have been analyzed against the expressive and associative context of their functioning.

Key words: advertising; occasional verbs; pragmatics; Russian; Bulgarian.

НЕТ И НЕЛЬЗЯ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ (БИЛИНГВАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

В статье исследуется семантика и функционирование русских предикативов *нет* и *нельзя*. Данные языковые единицы рассматриваются с точки зрения выражаемого ими отрицательного значения. Автор проводит анализ русских отрицательных конструкций с *нет* и *нельзя* на фоне аналогичных конструкций в литовском языке, что даёт возможность выявить специфику изучаемых средств языка, охарактеризовать своеобразие их функционирования и семантики. Уделяется внимание особенностям употребления *нет* и *нельзя* в диалогической и монологической речи и подчёркивается категоричный и эмоциональный характер отрицания, выраженного данными предикативами в ответной реплике диалога.

Ключевые слова: предикативы; отрицание; билингвальный анализ; диалогическая и монологическая речь.

Категория отрицания, являясь языковой универсалией, занимает особое место в языке в силу своей многомерности: негация, в отличие от других грамматических категорий, в той или иной степени пронизывает все уровни языка. Универсальность семантического поля и функциональной роли отрицания, с одной стороны, и наличие широкого набора средств его выражения, не совпадающего в разных языках, с другой, открывает широкое поле для лингвистических исследований самого разного направления.

В данной статье предпринимается попытка проанализировать семантику и функционирование русских предикативов **нет** и **нельзя** с точки зрения их способности выражать отрицание в языке. Для исследования специфики выражения отрицания в русском языке данными средствами в ряде случаев проводится сопоставление русских конструкций с аналогами в литовском языке, то есть исследование осуществляется как бы «через призму» литовского языка, ибо «... в каждом языке наряду с грамматикой структур, определяющей строение языка, значение его форм и конструкций, существует грамматика выбора, определяющая, какие средства (слова и формы) будут использоваться предпочтительно в соответствии с определёнными ситуациями» [4: с. 9].

В современном русском языке предикативы **нет** и **нельзя** служат для выражения отрицания. Регулярно употребляясь в речи (по нашим наблюдениям, частота их употребления среди других средств выражения отрицания достигает 5,3%, что значительно выше использования аналогичных форм в литовском языке, где количество примеров с дан-

ными словами составляет лишь 3,4%), они отличаются своеобразием семантики и функционирования.

Слово **нет** в русском языке по своим грамматическим характеристикам занимает особое место. Круг грамматических значений данного слова настолько широк, что в лингвистической литературе прослеживаются существенные разногласия не только в определении значения этого слова, но и в вопросе отнесения его к какой-либо из известных грамматике частей речи. Так, например, в Академической грамматике – 52 слово **нет** рассматривается в разряде отрицательных частиц. Академик А.А. Шахматов относил слово **нет** к отрицательным наречиям [11: § 48]. Н.Т. Озерова же считает, что «наиболее приемлемым было бы отнесение этой лексемы к безличным глаголам, с которыми её сближает общая синтаксическая функция — возможность употребления в качестве сказуемого безличного предложения» [7: с. 50]. Современному состоянию лингвистической науки соответствует точка зрения, согласно которой слово **нет** (так же, как и **нельзя**) представляет собой особую часть речи — категорию состояния [3: с. 325, 327] или же данные слова рассматриваются в качестве предикативных наречий или предикативов [10: с. 586; 12: I, с. 705].

Одно из основных значений слова **нет** — значение безличности, аналогичное значению безличного глагола. В этом значении **нет** функционирует в качестве сказуемого односоставного безличного предложения, указывая на отсутствие какого-либо предмета или лица, например: «*Нет у меня хлеба*», — *решиительно брякнул Турка* (Белых, Пантелеев. Республика Шкид); *(Он) — Извините меня! Вы удивительная. В вас совсем нет цинизма* (Птушкина. Ненормальная).

Слово **нет** в указанном значении соответствует литовскому слову **nėra**, которое употребляется в подобных синтаксических конструкциях и литовской грамматикой рассматривается в качестве отрицательной формы глагола **būti** ('быть') в 3 лице ед. числа настоящего времени: **ne** ('не') + **yra** ('есть') + **nėra** ('нет' – 'не есть') [1: с. 185–190].

Положительным коррелятом слова **нет** в данном значении выступает слово **есть** — форма 3 лица ед. числа настоящего времени глагола **быть**. В литовском языке наблюдаем аналогичную картину: положительный коррелят к слову **nėra – yra** — не что иное, как форма 3 лица ед. числа глагола **būti** ('быть').

Употребляясь в роли сказуемого безличного предложения, слово **нет** всегда управляет родительным падежом существительного, например: *Но у кружки, кажется, нет dna* (Малышкин. Поезд на юг); *У меня в настоящий момент нет денег на предоплату* (Птушкина. Ненормальная).

Отличительной особенностью русского языка является то, что отрицательные безличные предложения, образованные сочетанием слова **нет** и родительного падежа существительного, параллельной формы утвердительно-го безличного предложения в современном русском языке не имеют. Более того, в смысловом отношении исследуемые отрицательные конструкции настолько соответствуют личным утвердительным, что положительная конструкция может совсем не иметь отрицательной личной формы. Сравним: у *кружки* есть дно — у *кружки* нет дна, но нельзя сказать: у *кружки* не *есть* дно. В литовском языке утвердительные безличные предложения такого типа не только возможны, но и широко употребительны, причём не только в диалектах (в русском языке в диалектах тоже изредка встречаются подобные конструкции), но и в литературном языке: *Dirvožemyje ugra vandens*, дословно: *В почве* есть *воды* (Skatkinas. *Negyvoji gamta*).

Однако не всегда русский предикатив **нет** в значении, приобретаемом им при функционировании в качестве сказуемого односоставного безличного предложения, соответствует литовскому **nėra**. Часто в литовском языке в соответствующем значении используется глагол **turėti** ('иметь') с отрицательной частицей **ne**, в таком случае соответствующая литовская конструкция будет личной: у *меня* нет *денег* — *aš neturiu pinigų* и т.п.

Сравнивая идентичные тексты художественной литературы, находим достаточное количество примеров, подтверждающих соответствие в некоторых случаях русского **нет** литовскому глаголу **turėti** с отрицанием, например: *Нет у меня подорожной. Я еду в сторону* (Пушкин. Дубровский) — *Neturiu kelionlapio. Aš šiaip važiuoju...* (пер. Radaitis). Таким образом, русские сочетания личного местоимения с предлогом **у** и предикатива **нет** в литовском языке соответствуют сочетанию личного местоимения без предлога и глагола **turėti** в отрицательной форме, отсюда в русском языке имеем безличное предложение, а в литовском — личное. При сказуемом **нет** в безличном отрицательном предложении перед другими членами может употребляться частица **ни**, местоимение **никакой** и другие средства усиления отрицания, подобно тому, как они используются в конструкциях, где сказуемое выражено глаголом с частицей **не**. Сравним: *Никакой тут матери нет* = *Никакой тут матери не было*; *У нас нет даже своего герба* = *У нас не существует даже своего герба*; *У Маши нет ни книг, ни тетрадей* и т.п.

Значительно чаще слово **нет** встречается в диалогической речи. Существует два возможных варианта отрицательного ответа со словом **нет**:

1. Когда краткий отрицательный ответ выражен словом **нет** без последующего раскрытия его значения, напр.: *Политпросветчик провёл ру-*

кой по высокому, гладкому лбу. — Ячейка или коллектив у вас есть? — Нет (Белых, Пантелеев. Республика Шкид); — (Софья) Откуда-то же взялась у вас машина? — (Таня) Мама, не задавай нескромных вопросов. — (Софья) В лотерею выиграли? — (Игорь) Нет. (Птушкина. Пока она умирает).

2. Когда отрицательный ответ выражен словом **нет** с последующим раскрытием его значения, например: — Вы, конечно, в Лавриках жить будете? — Нет, не в Лавриках; а есть у меня, верстах в двадцати пяти отсюда, деревушка; так я туда еду (Тургенев. Дворянское гнездо).

Употребление слова **нет** в ответной реплике диалога придает отрицанию большую категоричность, и ответная реплика принимает значение уверенного, эмоционально окрашенного отрицания, сравним: *Пойдешь в кино?* — Не пойду, или Нет, не пойду. Заметим, что в реальных условиях общения такой отрицательный ответ нередко сопровождается и невербальными средствами выражения отрицания — определённой мимикой, жестами, усиливающими экспрессивность высказывания в целом. В подобных конструкциях диалога в литовском языке используется отрицательная частица **ne**: *Не приказал ли тебе царь ведать какое-либо воеводство?* — *сказал тесть...* — Нет, — *отвечал зять, нахмурясь.* — *Я человек старого покроя...* (Пушкин. Арап Петра Великого) — *Ar neįsakė tau caras vadovauti kokiai vaivadijai?* — *tarė uošvis...* — Ne, — *atsakė žentas susiraukęs.* — *Aš esu senos mados žmogus...* (пер. А. Venclova).

Чаще **нет** появляется в ответной реплике диалога перед неполным предложением, которое раскрывает его значение: *Доносить пойдешь на мой разговор?* (Василий) *Долго спустя ответил:* Нет, *не донесу* (Л.Н. Толстой. Анна Каренина). Однако как в русском, так и в литовском языке после предикатива **нет** (частицы **ne**) в диалоге может стоять и полное предложение с подлежащим: *Думаю, что возможно. Отчего же невозможно?* — Нет, *ты точно думаешь, что это возможно?* (Л.Н. Толстой. Анна Каренина). Думается, что субъект действия обозначается именно в тех случаях, когда хотят подчеркнуть, что именно данное лицо или предмет не станет выполнять данное действие. Отрицание **нет** (**ne** — в литовском языке) в ответной реплике диалога часто сопровождается последующей мотивацией отрицательного ответа, которая не обязательно выражается отрицательным предложением. Сравним: *Не заступятся ли за меня дедушка или тетушка?* — Нет, *барышня. Арап во время твоей болезни всех успел заворожить.* (Пушкин. Арап Петра Великого) — Ne, *panelė. Tau sergant, negras visus spėjo užkerėti* (пер. А. Venclova).

Нет, часто повторяющееся, служит ответом на «внутренний» вопрос, когда действующее лицо хочет утвердиться в одном каком-то мнении. Та-

кое повторение усиливает эмоциональную окраску высказывания в целом и сопровождается соответствующей интонацией: *Нет, нет, я не могу в это поверить! Он не мог так поступить* (разг.); *И портрет этот достанется врагу моего семейства, — подумал Владимир, — ...в комнате, где умер отец, поселится его приказчик или поместится его гарем. Нет! нет! пускай же и ему не достанется печальный дом, из которого он выгоняет меня* (Пушкин. Дубровский).

В диалоге слово **нет** противопоставляется утвердительной частице **да** и в предложении функционирует подобно этой частице: *Принесешь книгу? — Да, принесу / — Нет, не принесу*. В литовском языке русскому слову **нет** в данном употреблении соответствует частица **ne**, имеющая аналогичный утвердительный коррелят — частицу **taip** ('да'). Отметим, что **нет** в роли частицы может стоять в начале предложения и вне диалогической речи. В этом случае оно раскрывает отрицательный смысл предложения или выражает отрицание предшествующей мысли: *Нет, не Москва поникла под ударом — поник Москвой поверженный Берлин* (Исаковский); *Нет! Лучшие умереть, лучшие оставить тебя прежде этой ужасной минуты...* (Пушкин. Арап Петра Великого) — сравним с литовским: *Ne! Geriau mirti, geriau palikti tave prieš šią baisiąją valandą...* (пер. А. Venclova).

Нельзя не подчеркнуть, что предикатив **нет** может употребляться в предложении вместо какой-либо части речи, являясь как бы своеобразным эквивалентом — заменителем различных значимых слов [5: с. 27].

Такое значение **нет** прослеживается чаще всего в так называемых альтернативных предложениях, преимущественно вопросах, допускающих одну из двух имеющихся возможностей: *Ты считаешь Вронского аристократом, но я нет* (Толстой. Анна Каренина) = *...но я так не считаю; Я не могу уйти, потому что не понимаю — живы вы или нет* (Пушкин. Ненормальная) = *или не живы / мертвы*. Как видим, слово **нет** в таких предложениях исключает повторение какого-нибудь слова, которому для создания отрицания в предложении придается отрицательная частица.

Синтаксическую роль слова **нет** в предложении в его эквивалентном значении следует определять по синтаксической роли другого члена альтернативы, так как она тождественна в данном случае синтаксической функции слова **нет**. Так, в предложении *Прав я или нет?* синтаксическая роль **нет** будет такой же, как и синтаксическая роль слова **прав**.

Очень редко слово **нет** встречается в современном русском языке в значении существительного, например: *Есть лучшие нета; Нету-то у нас у самих много*. И все же в наши дни такое значение **нет** в русском языке обнаруживается лишь в выражениях *свести на нет*, *в нетях* и тому подобное.

Слово **нет** часто встречается (обычно в своей безличной функции) во фразеологических словосочетаниях: *нет и следа*, *нет слов*, *нет и в помине*, *нет дела* и других. Иногда во фразеологизмах предикатив **нет** утрачивает своё отрицательное значение, и всё словосочетание употребляется для какой-либо положительной оценки или утверждения. Так, фразеологическое сочетание *нет-нет да и* имеет значение 'время от времени' и, в отличие от других фразеологизмов со словом **нет**, в предложении всегда бывает обстоятельством. Например: *На смену любви пришел футбольный мяч, и только Джонапаридзе нет-нет да и вспоминал с грустью о голубоглазой блондинке из соседнего детдома...* (Белых, Пантелеев. Республика Шкид).

В современном русском языке в разговорной речи употребляется и слово **нету**. Обычно ему свойственно значение безличного глагола, в этом случае в сочетании с родительным падежом имени оно создает безличные отрицательные конструкции со значением отрицания бытия, наличия кого-, чего-нибудь, например: *А ты поговори еще немного... где был, там нету...* (подразумевается *меня*) (Фадеев. Один в чаше). Как отмечает Н.Т. Озерова, слово **нету** встречается в качестве отрицательного ответа на вопрос, антонимичного ответу **да**, в языке художественных произведений конца XVIII – начала XIX века, а в современном языке бытует лишь в отдельных говорах [7: с. 52].

Кроме того, в некоторых случаях наречие **отнюдь** выступает в роли синонима слову **нет** в его функционировании в качестве отрицательного ответа на вопрос: *...Известная особа сейчас дала знать, что желала бы с вами секретное свидание иметь. — Для чего же секретное? Отнюдь. Я у ней буду сам, хоть сегодня* (Достоевский. Идиот). В роли заместителя предикатива **нет** слово **отнюдь** может употребляться и в экспрессивно окрашенной монологической речи: *Не думайте, что я консерватор, отнюдь!* (Горький. Жизнь Клима Самгина). Однако, как подчеркивает Л.В. Савельева, хотя наречие **отнюдь** в современном русском языке и приобрело некоторые свойства слова **нет**, между ними нет тождества в значении, так как помимо собственно отрицания в него входит добавочное значение противоположения [9: с. 148, 149].

В отличие от предикатива **нет** русский предикатив **нельзя** часто выступает в качестве главного члена безличного общеотрицательного предложения в сочетании с инфинитивом: *Нельзя ли что-нибудь сделать для нее? — взволнованным шепотом сказала Каренина* (Толстой. Анна Каренина). В подобных конструкциях с предикативом **нельзя** основным носителем значения сказуемого является инфинитив, предикатив же **нельзя** сообщает ему отрицательную окраску и придает

значение невозможности, нежелательности совершения какого-либо действия, делая всё высказывание отрицательным: *Вронский на балах ухаживал за Кити, танцевал с нею и ездил в дом, стало быть, нельзя было сомневаться в серьёзности его намерений* (Толстой. Анна Каренина); *Моя мама много лет болела, и её нельзя было оставлять одну* (Птушкина. Ненормальная).

Позиция инфинитива, сочетающегося со словом **нельзя**, не влияет на его синтаксическую функцию: независимо от места в предложении он входит в состав сказуемого, сравним: *Они знали, что достать зажигалку нельзя, что малейшее движение рукой — борьба и смерть* (Эренбург. Трубка солдата); *Нельзя быть джентльменом пять минут. Лучшие тогда не начинают вообще* (Птушкина. Пока она умирает).

В современном русском языке слово **нельзя** противопоставляется предикативу **можно**, образуя тем самым пару разнокоренных антонимов. У слов **можно** и **нельзя** развивается способность управлять прямым дополнением, причём от слова **можно** (положительная конструкция) зависит винительный падеж, а слово **нельзя** (отрицательная конструкция) чаще управляет родительным падежом существительного или местоимения, сравним: *Можно взять вашу книгу?* и *Это можно трогать?*, но *Нельзя брать эту книгу / этой книги и Этого трогать нельзя* [2: с. 225]. Здесь безусловно наблюдается связь с употреблением родительного падежа прямого дополнения при глаголе с отрицанием.

Следует отметить еще одну функцию предикативов **нельзя** и **можно** в русском языке. Существует мнение, согласно которому превосходная степень некоторых предикативов может быть образована с помощью слов **можно** и **нельзя** в сочетании с формой сравнительной степени, например: *как нельзя лучше, как можно больше, как нельзя обиднее* и т.п. Предикативы **можно** и **нельзя** в описываемых конструкциях типа **как нельзя (можно) + сравнительная степень** почти полностью утратили свое лексическое значение, более того, слово **нельзя** здесь полностью теряет свой отрицательный смысл «невозможности», «непозволения» чего-либо. **Можно** и **нельзя** в данных словосочетаниях близки по функции формообразующим частицам и показывают высший предел сравниваемого признака, качества, состояния. Они используются также для выражения значения превосходной степени у прилагательных и наречий: *Устроиться как можно удобнее = устроиться очень удобно; Как нельзя более удобное место для встречи = самое удобное место для встречи*. Заметим, что конструкции **как нельзя + сравнительная степень** и **как можно + сравнительная степень** синонимичны: *Солнце тоже беспокойно сутилось, точно заботясь*

как можно лучше осветить странную фигуру китайца (Горький) = *очень хорошо осветить*. Сравним: *Поездка в город удалась ему как нельзя более хорошо* (Горький) = *очень хорошо удалась* [2: с. 228].

Слово **нельзя** часто употребляется в диалогической речи, причем в диалоге оно может встречаться и без сопутствующего инфинитива, который опускается, но подразумевается, например: *Нет, на это нашего согласу нет!* — *Нельзя, товарищи, необходимо это сделать, иначе помрёт Акулина...* (Вересаев. В глуши) — имеется в виду ‘нельзя не соглашаться’.

В ответе на вопрос, в котором есть предикатив **можно** или же спрашивается разрешение, согласие на какое-либо действие, предикативы **нет** и **нельзя** используются как синонимы: *Можно взять книгу?* — *Нет (или нельзя)*. Чаше, однако, в таких ситуациях оба эти слова выступают вместе, что придаёт большую категоричность ответу: — *Может, посидим еще?* — *нерешительно предложил Янкель, но халдей запротестовал: — Нет, нет, ребята. Нельзя! Витя нагрянет, мне попадёт...* (Белых, Пантелеев. Республика Шкид).

В литовском языке предикативу **нельзя** соответствует слово категории состояния **negalima** (букв. ‘неможно’), восходящее к форме общего рода имени прилагательного **negalimas** [9: с. 245]. Кроме того, в литовском языке имеется ещё одно слово, соответствующее русскому **нельзя** — **nevalia** (‘нельзя, не позволяется’): *Этого делать нельзя* — *To nevalia daryti*. Функционирование **negalima** в литовском предложении, в основном, совпадает с функционированием **нельзя** в русском. Сравним: *Нельзя надеяться на женскую верность; счастлив, кто смотрит на это равнодушно!* (Пушкин. Арап Петра Великого) — *Negalima pasikliauti žmonos ištikimybe; laimingas, kas į tai žiūri abejingai*.

Русский предикатив **нельзя** (а также **negalima** в литовском языке) активно участвует в образовании конструкций с так называемым «двойным отрицанием», т.е. предложений, где происходит отрицание отрицания, что создает в конечном счёте утвердительный смысл: *Я думаю, что нельзя будет не ехать* (Толстой. Анна Каренина) — *Aš manau, kad negalima bus nevažiuoti* (т.е. обязательно нужно будет ехать).

Опираясь на проведённый анализ, можем утверждать, что функционирование русских предикативов **нет**, **нельзя**, основанное на своеобразии их семантики, имеет ряд существенных особенностей. Предикатив **нет** способен выражать различные отрицательные значения отсутствия, обладания, несуществования. При передаче значения невозможности совершения действия, несогласия, отказа, возражения, непозволения и тому подобное возможно употребление как предикатива **нет**, так и **нельзя**. Зна-

чение 'не имеется, не существует' у слова **нет** реализуется в односоставном безличном предложении, в то время как в диалогической речи **нет**, выступая в роли частицы, функционирует в качестве отрицательного ответа, причём последующая конкретизация ответа не обязательна. Русский предикатив **нельзя** обычно употребляется в качестве главного члена односоставного безличного предложения, как правило, в сочетании с инфинитивом, выражая значение невозможности или непозволительности совершения действия. В диалогической речи **нельзя** служит отрицательным ответом на вопрос и имеет значение непозволения, запрещения, невозможности и тому подобное.

В силу того что языковая категория представляет собой единство составляющих её противоположностей, отрицание в языке по своему содержанию противопоставляется утверждению, что в языке представлено парными формами (*вкусный – безвкусный, он выучил – он не выучил*), прямо противоположными по своему значению. Так, в зависимости от конкретного отрицательного значения, реализуемого при помощи предикатива **нет** в определённой конструкции, слово **нет** может противопоставляться утвердительной частице **да** (если оно употреблено в качестве отрицательного ответа) или же глагольной форме **есть** (если **нет** функционирует в безличном предложении), а предикатив **нельзя** противопоставляется слову **можно**.

Своеобразие семантики и оригинальность функционирования **нет** и **нельзя** в языке особенно ярко выступает в диалогической речи. Отрицание, выраженное этими средствами языка, носит категоричный, полный характер, зачастую бывает подчёркнутым или эмоционально окрашенным, именно поэтому в отрицательных ответах исследуемые слова нередко употребляются вместе.

Литература

1. Амбразас В. Грамматика литовского языка / В. Амбразас, А. Валецкене, Э. Валулите и др. – Вильнюс: Мокслас, 1985. – 800 с.
2. Валькова А.И. Грамматические свойства предикативных наречий в современном русском языке / А.И. Валькова // Ученые записки Ростовского-на-Дону гос. ун-та. – Том 54. – Вып. 4. – Ростов-н/Д., 1957. – С. 213–235.
3. Виноградов В.В. Русский язык / В.В. Виноградов. – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
4. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология / В.Г. Гак. – М.: Международные отношения, 1977. – 264 с.
5. Молотков А.И. Грамматическая характеристика слова «нет» / А.И. Молотков // Русский язык в школе. – 1956. – № 6. – С. 22–29.

6. Мустейкис К. Сопоставительная морфология русского и литовского языков / К. Мустейкис. – Vilnius: Mintis, 1972. – 288 с.
7. Озерова Н.Г. Средства выражения отрицания в русском и украинском языках / Н.Г. Озерова. – Киев: Наукова думка, 1978. – 118 с.
8. Рахманинова Л.И. Современный русский язык / Л.И. Рахманинова, В.Н. Суздальцева. – М.: Аспект-Пресс, 2010. – 464 с.
9. Савельева Л.В. Умирает ли слово *отнюдь?* / Л.В. Савельева // Русская речь. – 1980. – № 1. – С. 145–149.
10. Современный русский литературный язык / В.Г. Костомаров, В.И. Максимов. – М.: Юрайт, 2010. – 916 с.
11. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка / А.А. Шахматов. – 2-е изд. – Л.: Учпедгиз, 1941 – 620 с.
12. Шведова Н.Ю. Русская грамматика: в 2-х тт. / Н.Ю. Шведова, В.В. Лопатин и др. – Т. 1. – М.: Наука, 1980. – 783 с.

E. Kazimianetz

Нет и нельзя in Modern Russian (Bilingual Analysis)

The predicative words **нет** and **нельзя** are described in the article as means of expressing negation. The author investigates the meaning and functioning of these words in monologue and dialogue. The comparison with their Lithuanian equivalents is used to unveil specific character of negation expressed by means of the predicative words and to determine the peculiarity of their semantics and functioning in the Russian language. The emotional and flat character of the negation expressed by these predicative words in Russian dialogue is emphasized.

Key words: predicative words; negation; comparative (bilingual) analysis; dialogue; monologue.

Е.Ф. Киров, М.В. Беляева

МЕСТОИМЕННЫЕ СЛОВА В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматривается и мотивируется подход к пониманию местоимений как дейктивов, т.е. указательно-заместительных слов. Изучение местоименных слов в русском и немецком языках в сопоставительном плане позволяет сделать вывод о специфичности данной группы слов, способный заменять любую часть речи.

Ключевые слова: части речи; местоимение; местоименное существительное; местоименное прилагательное; местоименное наречие; дейксис; дейктив; служебные части речи.

При описании местоимения возникают значительные трудности, связанные с тем, какой частью речи целесообразно считать местоимение: служебной, как предлагал М.В. Ломоносов, или знаменательной. Следует отметить, что в русской грамматике имеются монографические исследования, посвящённые этой весьма непростой группе слов [9: с. 1998 и др.]. Практически все грамматики русского языка уделяют этой части речи место [4; 10 и др.]. Конечно, и в немецких грамматиках традиционно рассматривается местоимение [11; 12; 14 и др.]. Тем не менее, местоимение, как правило, лишено способности отдельно и самостоятельно номинировать что-либо вне контекста, подобно знаменательным частям речи, т.е. местоимение не является автосемантическим словом (автосемантом).

В «Русской грамматике» [8], в «Краткой русской грамматике» (под ред. Н.Ю. Шведовой и В.В. Лопатина) [4], а также монографии Н.Ю. Шведовой [9] имеется особый подход к местоимениям, происходящий из концепции В.В. Виноградова. Выделяется только одна группа местоимений-существительных, при этом ей придается особый статус части речи: «По структуре словоизменительных парадигм и характеру выражения морфологических категорий особое место среди местоимений занимают местоимения-существительные: они характеризуются собственным специфическим выражением категориальных значений рода, числа и падежа и особенностями форм словоизменения. Это позволяет отделить их от имён существительных и видеть в них особую часть речи. Местоименные прилагательные, местоименные числительные и местоименные наречия не обладают подобной спецификой и потому рассматриваются как особые разряды местоименных

слов, выделяемые внутри соответствующих частей речи (прилагательных, числительных, местоимений (видимо, здесь следовало поставить слово «наречий»? — *Е.К.*)» [4: с. 230].

Проводя параллель к немецкому языку, отметим, что можно наблюдать соответствие в выделении местоименных единиц: в немецком языке кроме местоимений в рамках семантической классификации (личных, притяжательных, вопросительных и т.д.) существуют и описаны собственно местоимения-существительные *das Ding* и *die Sache*, употребляемые в разговорной речи в качестве заместителя любого имени существительного. Эти существительные, изначально обозначающие «вещь, предмет», приобрели более широкое значение, и сегодня в немецком языке они уже могут функционировать как заместители знаменательных слов — имён существительных, сохраняя, однако, в определённых контекстах своё первичное значение. Это поразительное явление можно охарактеризовать как прономинализацию существительных в немецком языке. Схожее явление в русском языке наблюдается в спонтанной разговорной речи, например, со словом *штука* / *штучка*. В спонтанной речи можно услышать высказывания типа: *Дай мне ту штучку / штуку — там лежит*. Фактически слово *штучка* в данном контексте выполняет функцию местоимения и синонимично слову *это*, являясь прономинантом от субстантива.

Нашей задачей является показать, что во многих номинативных языках существуют слова-заместители, употребляющиеся вместо любой части речи, что все части речи, включая глагол и категорию состояния, способны иметь своё местоимение, которое в таком случае как термин теряет внутреннюю форму («вместоимение» превращается во «вместочастеречие») [2; 3].

Б. Рассел пишет, что «мы объяснили употребление слова «это» лишь благодаря тому, что лишили данное слово всяческого значения в изоляции» [7: с. 123–124]. В свою очередь, это нечто может быть названо в речевом акте или нарративе неким знаменательным словом, и в этом преломлении рассмотрения местоимения — суть заместители предметов, которые могут быть названы знаменательными словами. Однако чтобы местоимение могло быть употреблено, перед мысленным взором должен быть выставлен образ, который этим местоимением замещается. Б. Рассел пишет: «Имя «это» применимо только к одному объекту в некоторый момент времени, и когда оно начинает применяться к новому объекту, оно утрачивает приложимость к старому» [7: с. 119].

В грамматиках можно встретить две таксономии — семантическую таксономию местоимений (личных, притяжательных, возвратного, вопросительных и т.д.), с одной стороны, и функциональную типологию — с другой. Функциональная типология, как правило, включает в свой состав местоименные существительные (*я, ты, кто* и т.д.) местоименные прилагательные (*мой, такой* и т.д.), местоименные числительные (*столько, несколько* и т.д.) и местоименные наречия (*там, тогда* и т.д.) [8]. Подобным образом можно систематизировать местоимения и в немецкой грамматике: по семантическому признаку выделяют личные (*ich, du er* и т.д.), притяжательные (*mein, dein, unser* и т.д.), вопросительные (*wer, welcher*), возвратные (*sich*), указательные (*dieser, jener, derjenige*), неопределённые и отрицательные (*jemand, niemand*), безличное (*es*) и неопределённо-личное (*man*) местоимения, причём два последних не присутствуют в русском языке, являясь специфическими местоимениями немецкого языка. Иной является классификация местоимений по функциональному признаку. Как отмечает Б. Енгелен, почти во всех работах немецких авторов выделенные по семантическому признаку местоимения могут быть распределены по двум функциональным группам: местоименные существительные (*ich, er, niemand, man, es, wer, was, etwas, nichts* и т.д.) и местоименные прилагательные (*viel, wenig, mein, unser, irgendwelche, mancher* и т.д.) [13: с. 42–43].

Неоднозначно трактуются указательные, притяжательные и некоторые другие местоимения. Так, в функциональном плане этим местоимениям присваивается статус специфического артикля [12: с. 541; 14: с. 432–470], выполняющего заместительную-указательную функцию наряду с выражением категории определённости — неопределённости, что превращает эти местоимения в своеобразные гибриды местоимения и артикля в немецком языке.

Вполне очевидно, что функциональная классификация местоимений, привязанная к основным частям речи, является ведущей, поскольку отвечает исконной сути местоимения — замещению и указанию, т.е. дейксису на другое слово, соотносённое с ним в данном контексте речевого акта или нарратива. Представляется также, что функциональная классификация, бытующая в современных грамматиках, не полна и её можно расширить. Для этого следует «открыть» в русском и немецком языке (очевидно, не только в этих языках), в дополнение к перечисленным выше четырем типам местоимений-дейктивов ещё два местоимения, в соответствии с двумя знаменательными

частями речи, оставшимися без своих дейктических заместителей. Другими словами, следует обнаружить еще и глагольные местоимения («вместоглаголие»), а также местоименную категорию состояния («вместосостояние»).

Глагольные местоимения были описаны в русском языке Л.Н. Засориной в статье «О местоименных предикатах в русском языке» [1: с. 26–40], о них писали и другие исследователи (Н.Ю. Шведова, А.Д. Шмелёв и Т.В. Булыгина др.). Н.Ю. Шведова выделяет особый класс дейктических глаголов [9: с. 42–46]. О глагольных местоимениях («вместоглаголиях») также пишет и Ю.С. Маслов: «Существуют также заместители глаголов. Иногда это так называемые «вместоглаголия» (и шире «вместопредикативы»), например, англ. *do*, датск. *goere*, шведск. *goera* (все три собственно значат «делать»)), и далее Ю.С. Маслов приводит пример русского «вместоглаголия» в высказывании *Мы его сейчас того*, в котором элемент *того* обладает всеми признаками местоимения, а именно — указывает на действие, но не называет его [6: с. 166]. В немецкой грамматике в последнее время также можно встретить указание на наличие единицы «Proverb» [13], т.е. «вместоглаголие», и такую функцию выполняют два глагола широкой, размытой семантики: *machen*, *tun*. Эти глаголы способны сами выступать в качестве заместителей других глаголов с конкретной семантикой в определённых контекстах. Сфера употребления этих глаголов, как и в русском языке, по преимуществу — разговорная речь, речь диалогическая: *Kannst du mir das Buch holen? — Gut, ich mach das.*

Таким образом, список «вместоглаголий», предложенный Ю.С. Масловым, можно дополнить вместоглаголиями из немецкого языка, упомянутыми выше (два глагола со значением *делать* — *machen* и *tun*), но дело этим не ограничивается. Интересно, что в немецкой диалогической речи обнаруживаются многочисленные примеры таких «вместоглаголий», которые представлены уже не глагольной формой, а словами *los*, *ab*, *fort*, *raus*, *runter* и др. (в традиционной грамматике — это междометия и адвербиалии направления). С точки зрения функциональности перечисленные слова обладают всеми признаками местоимения, указывая на действие, но не называя его: — *Fahren wir gleich?* (— *Поедем сейчас?*) — *Ja, los!* (— *Да, поехали / стартуй / не задерживайся и т.д.*); *Es ist spät. Wir müssen uns beeilen. Los, los.* (*Поздно. Нужно поторопиться. Давай / пора идти / пошевеливайся*); *Raus aus dem Bett!* (*Вставай, быстро вставай*). В скобках приведены переводы высказываний с немецкого языка и предложены возможные варианты обозначения действий, подразумеваемых словами «*los*» и «*raus*»).

Что касается местоименной категории состояния, т.е. «местосостояния», то, открыв его в русском, а по аналогии и в немецком языке, мы заполним последнюю, не занятую до настоящего момента клетку местоименных заместителей знаменательных слов, которые в таком случае будут поставлены в соответствие всем без исключения знаменательным частям речи. Итак, чтобы обнаружить собственно местоименные категории состояния, нужно найти слово, которое указывает на состояние, но не называет его. Таких слов в русском и немецком языках довольно много — это эмоциональные частицы и междометия, а также слова типа *ничего, так себе* и т.д. В самом деле, если мы слышим высказывания типа: *Ой! Ах! Караул! Алло! Ничего! Так себе! Чтоб тебе пусто было! Oh! Soso lala! Hilfe! Nicht dass ich wüsste!* и подобные, то мы имеем дело со словами-эгоцентриками (*ой, ах, алло* и т.д.) и неэгоцентрическими дейктивами (случаи типа *ничего, так себе, soso lala* и подобными), указывающими на состояние, которое выражается перформативно или описательно, но не называется конкретно, при этом в контексте может быть выяснено, о каком состоянии идёт речь. Итак, перформативные «местоименные» категории состояния — это эмоциональные частицы и междометия типа: *Ой! = Мне страшно! (в контексте 1) или Мне радостно! (в контексте 2). Караул! = я боюсь* и т.д., или в немецком языке — *Auweia! = сожалею, не получилось, Meine Güte! = удивляюсь, Menschenskind! = удивляюсь, не могу поверить.*

К числу перформативных «местосостояний» (местоимений категории состояния), как уже говорилось, относятся слова **ничего**, *soso lala* и т.д.:

- Как себя чувствуешь?
- Ничего!

Примечательно, что в немецкой грамматике DUDEN приводится список состояний и соответствующих им междометий, при этом говорится, что эти слова заменяют то, что обычно обстоятельно и многословно формулируется. Практически в таком утверждении имплицитно выражена идея о том, что междометия выполняют дейктическую функцию, т.е. являются дейктивами (боль — *au, autsch*, холодно — *hu, brr*, отвращение — *bäh, pfui, igitt*, удивление — *hoppla, nanu* и т.д. [12: с. 374].

К числу перформативных «местоименных» категории состояния, непосредственно выражающих состояние, следует отнести эмоциональные частицы и частицы состояния, которые с трудом можно отделить от междометий. В свете сказанного ничто не мешает рассматривать такие междометия, а также частицы «состояния» (*ну и, что за, ох, ах* и т.д.) как перформативные местоименные категории состояния, или эгоцен-

тричные перформативные «вместосостояния» в русском языке. Подобное относится и к немецкому языку.

В немецком языке Х. Вайнрих выделяет различные по выразительной силе междометия: экспрессивные, имитативные и ситуативные [14: с. 858–861]. Логика предложенного в статье рассуждения заставляет отнести данные междометия к классу заместителей — языковых элементов со значением «вместо», поскольку ряд ситуативных междометий — это не что иное, как перформативные «вместоглаголия» и / или «вместосостояния» в зависимости от контекста.

Междометия и частицы состояния в результате получают своё место в таксономии местоименных частей речи русского языка, а ситуативные и экспрессивные междометия — в таксономии частей речи немецкого языка и образуют некую группу слов, совпадающую по функции с местоимениями, поскольку они также являются функциональными заместителями слов категории состояния в речевом акте, при этом перформативные «вместосостояния» и «вместоглаголия» не могут использоваться в нарративе.

В результате оказывается, что местоименные слова могут использоваться в соответствии со всеми основными частями речи, следовательно, внутренняя форма древнейшего термина греко-латинской грамматики «местоимение» теряет свой смысл и требует замены. Мы предлагаем использовать для наименования таких «вместословий» термин «дейктив», образованный от слова «дейксис» (указание). Можно предложить и другой термин — «релятив», образованный от слова «реляция», т.е. соотношение. Ещё лучше соединить оба термина в пару, получив, таким образом, терминосочетание «дейктив-релятив». Важно подчеркнуть, что любая знаменательная часть речи имеет свой заместитель, т.е. свой дейктив-релятив, который является коррелятивным заместителем, присутствующим рядом с любой из знаменательных частей речи в системе языка и заменяющим её в речи по принципу отсылочного указания на неё.

Разговор о замещении местоимениями знаменательных слов был бы неполным, если бы мы не сказали о замещении причастий и прилагательных. Как представляется, причастия могут замещаться некоторыми указательными местоимениями: *читающий книгу — этот, тот, сей*, то же самое наблюдается и в немецком языке — для указания на некий признак используются указательные местоимения типа *dieser, jener, derjenige*. Причём, в русском языке именно эти указательные местоимения менее склонны к замещительству качественных и относительных прилагательных. Например, прилагательное типа *жёлтый* или *железный* редко замещаются местоимением *этот* или *тот*, более склонно их

замещать местоимение *такой*. Для немецкого языка подобное различие в употреблении нерелевантно.

В целом типично для глаголов в русском языке выглядит ситуация с замещением деепричастий, они также могут быть замещаемы местоименными словами, которые названы «вместоглаголием»: *запрыгнув на дерево = Раз на дерево!* и т.д., — слово «раз» оказывается «вместодеепричастием» в данном предложений-высказывании.

Из сказанного о местоимениях следует, что все разновидности местоимения (местоименные существительные, прилагательные, наречия, числительные, глаголы и состояния) соотнесены со всеми самостоятельными частями речи без исключения, являясь их **релятивно-дейктическими заместителями**. Сам характер реляции знаменательной части речи и её местоименного заместителя весьма специфичен. Говоря о реляции, мы говорим о том, что местоимение соотносится не только с конкретным словом той или иной части речи, но и с частью речи в целом (глаголами движения, именами собственными, категорией состояния и т.д.). Так, дейктив-релятив существительного (местоименное существительное) соотносится с разными подгруппами существительных, например, одушевлённые собственные существительные мотивируют дейктивы-релятивы типа: *я, ты, мы, вы, он**, *она**, *оно**, *кто-1 (относительное)*, *кто-2 (вопросительное)*, *некто, кто-нибудь, некого, никто, кое-кто, кто-то, кто-либо* (астериксом помечены дейктивы 3 лица, относящиеся как к предметам, так и к лицам). Подобным образом в немецком языке в сходной группе местоименных существительных присутствуют дейктивы-релятивы *ich, du, er**, *sie**, *es**, *ihr, wer, der, die, das, jemand, niemand, irgendwer* (астериксом помечены одушевлённые дейктивы 3 лица, омонимичные неодушевлённому дейктивам, относящим дело к предметам, а не лицам). В свою очередь, такие нарицательные существительные, как *стол, лампа, книга / der Tisch, die Lampe, das Buch*, мотивируют реляцию таких местоимений, как *он, она, оно, что-1 (относительное)*, *что-2 (вопросительное)*, *нечто, что-нибудь, что-то, что-либо, кое-что* в русском языке, в немецком языке — это *er, sie, es, was, das, etwas, irgend-etwas, nichts*.

Совершенно особую группу составляют местоимения притяжательные, которые мы предлагаем называть **поссесивными релятивами**. Эти местоимения мотивируются другими местоимениями, более простыми и являющимися исходными для них словами, т.е. эти местоимения также являются релятивами, но релятивами релятивов. Так, поссесивные релятивы типа *мой, твой, наш, ваш, свой, свои / mein,*

dein, sein, unser, euer, ihr мотивированы личными дейктивами *я, ты, он, она, оно, мы, вы, они, себя / ich, du, er, sie, es, wir, ihr*. Эта линия реляции очень специфична, потому что получается, что дейктивы (местоимения) *мой, твой, наш, ваш, свой, свои / mein, dein, unser, euer, ihr* являются, по сути дела, местоимениями первичных местоимений (дейктивами исходных дейктивов), например, вторичное местоимение *мой / mein* является релятивом-местоимением первичного местоимения *я / ich*, которое само представляет собой местоимение, т.е. является заместителем имени собственного, следовательно, его дейктическим релятивом.

В русском и немецком языках имеется единственное возвратное местоимение *себя / sich*, которое также представляет собой результат вторичной реляции. Местоимение *себя* можно представить как релятив местоимения-дейктива *я*; при этом в немецком языке в принципе картина точно такая же, лишь с поправкой на изменение формы местоимения *sich* по лицам: *ich – mich, du – dich, er, sie, es – sich, wir – uns, ihr – euch*.

Прилагательные мотивируют существование таких своих местоименных заместителей, как местоимения-прилагательные, что очень легко и в силу этого излишне иллюстрировать (*какой, такой, некий* и т.д.). Таким образом, вся группа местоимений-прилагательных состоит из релятивов, мотивированных признаковой идеей прилагательного, однако признаковость в семантике местоимений-прилагательных не является столь тривиальной семантикой, как может показаться на первый взгляд, поэтому следует дифференцировать семантическую функцию местоимений-прилагательных. Поскольку в любом **местоимении-прилагательном** содержится стержневая идея **определённости** или **неопределённости**, эта семантическая функция является для всех местоимений-прилагательных доминирующей. Из этого следует простой вывод (очень трудно дающийся русской грамматике), что такие местоимения-прилагательные в русском языке по своей сути являются не только местоименными словами, но и определёнными или неопределёнными артиклями. Поэтому слово *некий* является по своей сути гибридом (в духе понимания этого термина В.В. Виноградовым), т.е. релятивно замещает прилагательное и указывает на неопределённость согласуемого существительного (по сути — предмета, обозначенного существительным). В этом случае слова типа *некий, какой-то, некоторый* и т.д. образуют оппозицию словам типа *такой, этот, сей* и т.д., являясь гибридами местоимений (релятивов) и определённых или неопределённых артиклей в русском языке.

В немецком языке идея определённости и неопределённости, как уже отмечалось, имеет грамматическое средство выражения — выраженный отдельным словом определённый и / или неопределённый артикль, поэтому семантические характеристики признаковости, опирающиеся на понятие определённости / неопределённости, в немецкой грамматике привязываются к функции артикля. Местоимения-прилагательные в русском языке при таком подходе соответствуют указательному артиклю (в понимании Х. Вайнриха), при этом важно ещё раз подчеркнуть идею о гибридности таких русских местоимений, которые совмещают в себе функцию дейктива и артикля (определённого или неопределённого).

Наречие как класс слов мотивирует, как уже говорилось, появление таких релятивов-заместителей, которые называются местоименными наречиями. К числу таких слов относятся релятивы-дейктивы типа *там, туда, оттуда, нигде, где-нибудь* и подобные, являющиеся заместителями обстоятельственных наречий типа *внизу, вверху, вниз, назад* и тому подобное. В свою очередь, дейктивы-релятивы *так, таким образом, всяко* и им подобные являются заместителями наречий образа действия типа *наоборот, кувырк*ом и тому подобное. Вполне очевидно, что здесь, наряду с дейктивной грамматической семьей, такие слова имеют также сему определённости, которую следует отнести к артиклевой семе, в словах *так, таким образом* — в противопоставлении словам *всяко, как-то* и подобные. Немецкий язык также богат местоименными наречиями, которые распределяются в целом по тем же группам, что и упомянутые русские местоименные наречия. Можно и в немецком языке обнаружить группу заместителей обстоятельственных наречий по аналогии с русским языком. Например, обстоятельственные наречия, обозначающие направления *bergab, flussaufwärts*, и им подобные, имеют свои заместители с указательной семантикой *herunter, dahin, dorthin* и тому подобное. Важно усмотреть особую семантику определённости в таких дейктивных словах, которая становится очевидной при сопоставлении с неопределёнными дейктивами наречий.

Неопределённую семантику имеют дейктивы: *где-нибудь, кое-где, где-то, как-нибудь, кое-как, нигде* и подобные. Эти местоимения указывают на неопределённый локус, неопределённый признак действия или процесса, тем самым также выполняя дополнительную функцию своеобразного неопределённого «артикля», относящегося к наречию, т.е. также по функции являются гибридным словом, совмещающим семы дейксиса и неопределённости.

Количественное числительное как часть речи в целом мотивирует функционирование своих заместителей, которые уместно называть **дейктивами числительных**. К числу таких слов, как нетрудно догадаться, относятся дейктивы типа *столько*, *несколько*, *сколько-нибудь*, *сколько-то* и тому подобное. Вполне понятно, что местоимение *столько* выполняет параллельно и роль определённого артикля, указывая относительно на предварительно прозвучавшее конкретное количество, т.е. обладает также дополнительной артиклевой семой определённости. Другими словами, это местоимение выполняет функцию дейктива и определённого артикля одновременно, являясь их своеобразным гибридом. Подобным образом местоимения типа *несколько*, *сколько-нибудь* также «работают на двух работах», являясь одновременно дейктивами и неопределёнными артиклями к количественным числительным, которые они замещают в тексте, следовательно, и в данном случае также уместно вести речь о гибридизации. В немецком языке подобная группа дейктивов также хорошо представлена: *alle*, *viele*, *wenige*, *einige*. В грамматике текста они описываются как специфические артикли (Х. Вайнрих), что неслучайно, поскольку в данном случае на первый план исследователь выводит грамматическую идею определённости – неопределённости, которая накладывается на основную грамматическую сему дейксиса.

Порядковые числительные мотивируют дейктивы с идеей определённости типа *такой*, *таковой* (*Я третий в очереди на квартиру, и таковым остаюсь уже десять лет*) — их также следует отнести к гибридам, совмещающим грамматические семы дейксиса и определённости. Важно подчеркнуть, что идея неопределённости, в свою очередь, также возможна в подобных словах и передается дейктивом типа *какой-то*, *некоторый*, *некий* (*Там написано какой-то дом, не вижу*) и т.д., что также приводит к необходимости говорить о гибридных словах (гибридах местоимения и артикля).

Глаголы также не остаются в стороне от такого типа мотивации и, как указывалось выше, мотивируют существование ряда слов, которые уместно называть **дейктивами глаголов**. К числу таких слов следует отнести слова типа *раз*, *бац*, *оп-на* и подобные в русском языке и речи, о чём уже говорилось выше. Усмотреть добавочную семантику определённости – неопределённости в таких случаях не удаётся. В немецком языке легко обнаружить нечто подобное, поскольку употребление таких глагольных дейктивов мотивировано спецификой речетворчества, основы которого носят, по всей видимости, универсальный характер.

Мы уже отмечали, что подобную функцию в высказываниях на немецком языке выполняют также и междометия, о которых говорилось выше (*ab, los, weg* и др.), которые также не имеют отчетливо выраженной артиклевой функции определённости – неопределённости, что в целом глаголу чуждо.

Слова категории состояния также мотивируют существование своих внутритекстовых заместителей, которые указывают на состояние, но не называют его конкретно. К числу таких слов, как уже говорилось, следует отнести дейктивы состояния типа *так себе, ничего, Ох!, Ах!, Алле!, Караул!* и им подобные. Важно подчеркнуть при этом, что артиклевая функция определённости – неопределённости в таких словах также вряд ли может выражаться, хотя отголоски такой семантики в парах слов типа *ничего – как-то так* всё же ощущаются.

Вполне очевидно, что среди местоимений состояния в любом языке много омонимов. Такими омонимами являются местоимения, мотивированные категорией состояния типа *ой, ох, н-да, так-так, ничего, пойдём / ach, hoppla, soso lala* и подобные, которые в зависимости от контекста могут приобретать тот или иной смысл, выраженный перформативно или описательно. В последнем случае, как уже говорилось, местоимение состояния типа *ничего, soso lala* и подобные могут быть использованы в нарративе, а «вместосостояния» типа *ой, ах* и т.д. могут быть использованы в описании только в прямой речи, поскольку выражают состояние перформативно.

Итак, местоименные слова в русском языке представляют собой очень специфичную группу, которую целесообразно отнести к частеречным дейктивам, понимая под этим термином соотносительную не-часть речи, т.е. текстовый (дискурсивно-нарративный) релятивный класс слов, соотносённый со всеми частями речи без исключения. Подчеркнём, что некоторые слова этого типа способны функционировать и как перформативы, а также некоторые из них могут быть гибридами дейктивов и артиклей. Наиболее интересной дополнительной особенностью ряда местоимений оказалась их артиклевая функция, которая проявляется не у всех местоименных слов (дейктивов-релятивов) как в русском, так и в немецком языке. Параллельное рассмотрение немецких местоимений позволяет заключить, что в немецком языке подобные слова столь же специфичны и представляют собой в основном тот же класс текстовых релятивов, что и в русском языке.

Подытожим сказанное в таблице 1.

Таблица 1

**Знаменательные части речи
и их местоименные заместители (дейктивы-релятивы)**

Основная часть речи (автосемант)	Заместитель (дейктив-релятив)
Существительное (<i>человек, Дион, камень... Der Mensch, Joahim, der Stein</i>)	«Вместосуществительное» (<i>он, кто, тот, некто... er, wer, der, jemand, man</i>)
Прилагательное (<i>добрый, злой, твердый... böse, hart, zart</i>)	«Вместоприлагательное» (<i>такой, сякой, иной, всякий, некий, некоторый... so, solch ein</i>)
Глагол (<i>идет, лежит, думает, нишем... geht, liegt, denkt, steht auf</i>)	«Вместоглаголие» (<i>Раз только! Бац! Он-на... tun, machen, los, ab, weg</i>)
Наречие (<i>хорошо, далеко, близко... weit, nah, unten, oben</i>)	«Вместонаречие» (<i>так, там, туда... dort, hier, da</i>)
Числительное (<i>два, три, сто... zwei, drei, hundert</i>)	«Вместочислительное» (<i>сколько-нибудь, сколько-то... viele, einige, wenige</i>)
Категория состояния (<i>лень, светает, морозно, морозит... es regnet, es friert, es ist mir bange</i>)	«Вместосостояние» (<i>Ух, Ой, Кайф, Бр-р-р, Алло, так себе, ничего, как-то так... pst, husch, ach du meine Güte</i>)

Такая типология местоимений была предложена в работе Е.Ф. Кирова «Теоретические проблемы моделирования языка» (1989) [2] и развита в работе «Части речи русского языка» (1999) [3].

Привлечение данных немецкого языка в плане сопоставления с русским позволяет предположить универсальный характер предлагаемой типологии местоимений для языков номинативного типа.

Литература

1. Засорина Л.Н. О местоименных предикатах в русском языке / Л.Н. Засорина // Вопросы общего языкознания. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1965. – С. 26–40.
2. Киров Е.Ф. Теоретические проблемы моделирования языка / Е.Ф. Киров. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1989. – 225 с.
3. Киров Е.Ф. Части речи русского языка / Е.Ф. Киров // Вестник Нижегородского университета. Филология. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1999. – С. 31–58.
4. Краткая русская грамматика / Под ред. Н.Ю. Шведовой, В.В. Лопатиной. – 2-ое изд., стереотип. – М.: Русский язык, 2002. – 726 с.
5. Ломоносов М.В. Российская грамматика / М.В. Ломоносов // Ломоносов М.В. – Полн. собр. соч. – Т. 7. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 389–578.
6. Маслов Ю.С. Введение в языкознание / Ю.С. Маслов. – М.: Высшая школа, 1997. – 272 с.
7. Рассел Б. Исследование значение и истины / Б. Рассел. – М.: Идея-пресс, 1999. – 400 с.

8. Русская грамматика. – Т. 1. – М.: Наука, 1980. – 783 с.
9. Шведова Н.Ю. Местоимение и его смысл: класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства / Н.Ю. Шведова. – М.: Наука, 1998. – 176 с.
10. Шелякин М.А. Функциональная грамматика русского языка / М.А. Шелякин. – М.: Русский язык, 2001. – 288 с.
11. Admoni W. Der deutsche Sprachbau (Строй современного немецкого языка) / W. Admoni. – Л.: Просвещение, 1972. – 307 с.
12. Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache / Duden. – Bd. 4. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverl., 1995. – 864 s.
13. Engelen B. Einführung in die Syntax der deutschen Sprache. Vorfagen und Grundlagen / B. Engelen. – Bd. I. – Baltmannsweiler: Päd. Verlag Burgbücherei Schneider, 1984. – 200 s.
14. Weinrich H. Textgrammatik der deutschen Sprache / H. Weinrich. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverl., 1993. – 1108 s.

E.F. Kirov, M.V. Belyaeva

Pronominal Words in the Russian and German Languages

The paper discusses and promotes a new approach to understanding pronouns as pointing-replacement words (deiktivs). The findings of the study of pronominal words in the Russian and German languages within the framework of comparative analysis suggest that pronominal words can replace nearly every part of speech.

Key words: parts of speech; pronoun; pronominal noun; pronominal adjective; pronominal adverb; deixis; dejktiv; functional parts of speech.

КОНКУРЕНЦИЯ НАДПИСЕЙ С ИНЫМИ ЖАНРАМИ УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ

Статья посвящена изучению современных надписей в сравнении с другими жанрами повседневной речи. Автор доказывает, что между речевыми жанрами происходит конкуренция. Целью конкуренции является внимание адресата текста: читателя и слушателя. Изучение отношений современных утилитарных надписей с другими жанрами повседневной речи даёт основания для вывода о том, что жанр надписи стремится занять доминирующее положение в системе жанров повседневной коммуникации.

Ключевые слова: надпись; жанр; конкуренция; коммуникация; автор; адресат.

Жанры художественной литературы рождаются, достигают расцвета и уходят со сцены, о чем хорошо известно литературоведам. Понятно и то, что жизнь жанра тесно связана с состоянием общества, его возможностями и потребностями [6: с. 79]. «В смене жанров любопытно постоянное вытеснение высоких жанров низкими» [8: с. 207]. Понятие «вытеснение» предполагает противостояние, конкуренцию. Однако о конкуренции в сфере языка и литературы говорить долгое время было не принято: такое понятие отсутствует в предметном указателе Лингвистического энциклопедического словаря [4: с. 634] и словнике Литературного энциклопедического словаря [4: с. 165]. Хотя отдельные случаи привлечения этого понятия для описания лингвистических фактов уже были [2: с. 213].

В поисках научного определения конкуренции разумно обратиться к трудам по экономике. Экономисты определяют конкуренцию как «присутствие на рынке большого числа независимых покупателей и продавцов и возможность для покупателей и продавцов свободно выходить на рынок и покидать его» [7: с. 12]. В речевой деятельности есть говорящий и слушающий, которые в данном случае заменяют продавца и покупателя. Каждый говорящий нуждается в слушателе, автор — в читателе. Таким образом, есть причина для конкуренции между авторами: борьба за читателя. Представление о том, что речевая коммуникация протекает по той же модели, что и экономическая деятельность, уже существует в лингвистической науке [3: с. 9–12].

Разумеется, здесь не может идти речь о буквальной, финансовой прибыли, которую способно приносить издание художественной литературы. Конкуренция, происходящая между жанрами, приносит иные дивиденды: признание, популярность. Понятно, что невозможна конкуренция всех жанров человеческого речевого творчества одновременно. Жанры художест-

венной литературы будут конкурировать внутри своей системы, жанры публицистики — внутри своей и т.д. Объектом нашего изучения является конкуренция внутри системы речевых жанров обыденного общения и смежных с ними малых жанров канцелярского обихода: формулами вежливости, пожеланиями, советами, инструкциями, а также некоторыми лирическими жанрами, такими, как объяснения в любви или разговоры на отвлечённые темы — о Боге, о вечном. Интересны жанры пропагандистские: лозунги, слоганы, нравоучительные призывы (проповеднического толка). Фрагменты произведений художественной литературы могут быть привлечены к сравнению только при условии, что они проникли в повседневный обиход, превратились в общеизвестные выражения.

Прежде чем пытаться объяснить процесс конкуренции жанров, опишем условия, определяющие преимущество одних жанров перед другими. Начнём рассуждение с той здоровой мысли, что даже в самых разных обществах среди разнообразных потребностей есть нечто общее. Среди материальных потребностей — удовлетворять голод, иметь крышу над головой, одежду... Среди духовных — потребность вежливого общения, познания мира, развлечения, отдыха. В зависимости от состояния самого общества одинаковые духовные потребности могут быть удовлетворены в процессе создания и восприятия речевых произведений разных жанров. Победа одних жанров над другими может быть объяснена рядом причин.

1. Безграмотность большей части общества определяет преимущество устных жанров и наоборот: грамотность — преимущество письменных.

2. Авторитет и распространённость образования способствуют распространению книжных жанров. Профанация образования и распространение суеверия — к замещению книжных жанров разговорными.

3. Юридическая база для защиты авторских прав создаёт условия для развития авторской литературы. Правовой нигилизм в отношении авторских прав ведёт к фольклорному расщеплению и деформации авторских текстов.

4. Отсутствие технических средств тиражирования способствует развитию фольклорных жанров в противовес литературным. Использование технических средств тиражирования даёт преимущество книжным авторским жанрам. Индивидуальная доступность технических средств изготовления текстов ведёт к развитию жанров, безразличных к авторству.

5. Ускорение темпа жизни в обществе оставляет все меньше времени для конкретного речевого общения, что даёт преимущества кратким жанрам перед пространными. Исключением можно считать развлекательные жанры, так как времени на развлечения обычно не жалеют.

6. Информационная насыщенность деятельности как всего общества, так и каждого отдельного члена даёт преимущество кратким жанрам.

7. Насыщенность общения человека контактами с другими людьми даёт преимущества письменным жанрам, освобождающим от личного общения.

Таким образом, анализ различных конкурентных условий речевых жанров показывает, что преимущества в современном обществе будут у кратких, содержательных и актуальных письменных жанров, причём таких, где авторство текста безразлично. Такими текстами как раз и оказываются надписи.

Безусловно, требует доказательства то утверждение, что надписи являются собственно речевым жанром, а не внешней оболочкой, способной вместить разные жанры, ведь жанровое разнообразие текстов, бытующих как надписи, бесспорно, существует.

Прежде всего обратимся к понятию речевого жанра. М.М. Бахтин писал: «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [1: V, с. 159]. Надписи соответствуют такому определению, так как сферу их использования можно назвать социально-бытовой: магазины, транспорт, общественные учреждения, товары, здания, общедоступная часть канцелярских учреждений. Устойчивость надписи как типа высказывания определена краткостью, обозримостью, тематической связью с окружающей ситуацией, инструктивным или пропагандистским содержанием.

Если история жанров художественной литературы детально исследована литературоведами, то история бытовых речевых жанров лишь отчасти описана фольклористами, а в отдельные эпохи не описана вообще никак. Можно выдвинуть предположение, что в каждую конкретную эпоху среди кратких бытовых жанров доминировал один. Доминировал — значит использовался для привлечения внимания слушателя / читателя, служил «канвой», образцом для высказываний, построенных с самыми различными целями. Этот же жанр давал большое количество образцов для подражания, которые запоминались, пересказывались, перестраивались и вновь пересказывались.

В XIX веке в русской простонародной культуре таким жанром была паремия, включая всем известное видовое разнообразие: пословицы, поговорки, загадки, прибаутки, дразнилки и т.д. Уже в конце XIX века стали появляться первые бесхитростные народные анекдоты, например: «Слепой и глухой пошли картошку воровать. Слепой споткнулся, кричит: «Межа!»

А глухой отвечает «Куда бежать?» Разумеется, исторические анекдоты в образованной среде бытовали и раньше, но это совсем другой жанр.

Анекдот воспринимается как выражение свободомыслия: он не назидателен, сатиричен и не отличается навязчивой нравоучительностью пословицы. Общественные перемены начала XX века привели к актуальности анекдота как жанра для нового доминирующего в обществе класса: пролетариев. Анекдот быстро выдвигается на первый план и развивает систему включённых в себя жанров: появляются анекдоты-загадки, дразнилки, расшифровки аббревиатур, анекдоты-лозунги.

Анекдот перестал быть центральным жанром устной бытовой речи тогда, когда за него перестали преследовать. Сатира особенно остра тогда, когда её объект запретительными мерами показывает своё раздражение. Если паремии продолжили существование в учебниках, научных исследованиях, на плакатах и сувенирах (что будет ниже проиллюстрировано), то анекдоты нашли своё место в сборниках, газетах и журналах.

В условиях свободы слова и рыночной экономики речевые усилия оказались направленными не на развитие сатирического жанра (плод перестал быть запретным), а на прагматические утилитарные надписи. Вывески, предупреждения, указатели, объявления способны сделать работу удобнее, помочь заработать деньги, привлечь большое число читателей, влиять на людей на расстоянии и во времени, оставаясь «хранителями» порядка, когда автор рядом отсутствует.

Утилитарные надписи заняли место надписей-граффити, появившись под ногами на асфальте и даже в туалетах. Причём стандартная и неубедительная надпись: *Соблюдайте чистоту* — сменилась стилистической наследницей граффити: *Смывать независимо от поставленных целей и достигнутых результатов*.

Надписи стали служить украшением на сувенирах. Здесь оказалась весьма уместной нравоучительность паремий, и некоторые из них возродились в виде надписей, перейдя из разряда устного народного творчества в разряд прикладного искусства. Нельзя сказать, что пословицы изменили только материальную форму выражения, они изменили коммуникативную природу. Прежде они служили для украшения и для доказательности речи говорящего субъекта, теперь они не использованы автором сувенира в речи, а только изображены. Покупатель сам выбирает понравившуюся паремию на ложке или табличке с тем, чтобы принести в свой дом, разместить на видном месте и адресовать и себе самому, и всем, кто войдет в дом, таким образом заявляя о некоем убеждении. То есть пользователем поговорки оказывается не автор (говоря-

щий / пишущий), а адресат (читающий покупатель), поговорка приобретает утилитарный характер надписи — сообщать о ситуации: о доме, о семье, о хозяине.

Есть выжженные на деревянных ложках сентенции о добре: *Доброму всё добро* или *Жизнь дана на добрые дела*; о любви: *Где любовь да совет, там и горя нет* или *Любовь да лад — не надобен и клад*; о правде: *Кто правдой живёт, тот добро наживёт* (рис. 1). В городе Переславле-Залесском местные жители продают туристам сувениры, в числе прочих деревянные, замысловатой формы таблички с выжженными надписями. Среди этих надписей встречаются и поговорки. Про баню: *Грязь не сало — потер и отстала*; *С легким паром!*; *Банька не нянька, а хоть кого ублажит* (рис. 2). Таким образом, жанр надписи вобрал в себя один из ведущих жанров-предшественников — поговорки, изменив их коммуникативную природу.



Рис. 1.



Рис. 2.

Коммуникативная особенность утилитарных надписей состоит в том, что автор собственно текста не обязательно является пишущим субъектом, пишущий — не обязательно субъект, разместивший эту

надпись здесь. В итоге образ автора и читателя структурируется, как видно на схеме 1.

Схема 1

Автор и читатель утилитарной надписи

Автор¹ текста →

→ Читатель¹ текста = изготовитель (автор²) надписи →

→ Читатель² надписи = разместивший (автор³) надпись →

→ Читатель³ надписи, размещённой в ситуационном контексте.

Возникают как минимум четыре фигуры, только первая и последняя из которых монофункциональны: автор, читатель; остальные две — промежуточные, совмещающие функции и читателя, и автора. Причём нельзя отождествить изготовителя таблички с наборщиком книги. Первый сам принимает решение об отборе речевых произведений, второй выполняет заказ. Собственно, при изготовлении надписи наборщик как техническая фигура тоже может быть. Равным образом нельзя отождествлять «разместителя» надписи с продавцом. Размещая надпись, человек актуализирует её смысл в ситуативном окружении, чего не скажешь о торговце. Продавец изготовленной надписи может присутствовать как отдельная коммуникативно-безразличная фигура, хотя может давать советы, где поместить надпись. В таком случае фигура автора ещё более усложнится.

Описанная структура автора надписи в ситуации правового нигилизма в отношении прав собственно автора текста позволяет жанру надписи осваивать тексты самого разного происхождения. Процесс активно идёт начиная с советских времен. В. Маяковский использовал свои стихи для подписей под плакатами. Позднейшие художники также использовали стихи Маяковского на плакатах, например: *Партия и Ленин — близнецы-братья, кто более матери-истории ценен? Мы говорим — Ленин, подразумеваем — партия, мы говорим — партия, подразумеваем — Ленин* (рис. 3).



Рис. 3.

Девизы и лозунги были превращены в надписи на зданиях, плакатах, денежных знаках и трансформировались в жанровую разновидность надписей. Такова, например, судьба призыва «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» размещённого на гербе и монетах СССР, как видно на рисунке 4.



Рис. 4.

Пролетарские идеологи начали традицию превращения призывов и лозунгов в надписи, и в наше время эта традиция продолжается уже в рамках совсем других идеологий. На стенах дома, где отправляет культ одна из сект, надпись *Не мне, Господи, не мне, а ради вящей славы твоей* — девиз средневековых рыцарей-христиан (рис. 5). Девиз написан, а не произнесён — значит, местоимение «мне» утратило конкретный смысл. Вся надпись из конкретной программы действий одного человека превратилась в общую идею для всех читателей. (Если девиз и мог быть написан в Средневековье — то на щите, которым пользовался конкретный рыцарь, и слово «мне» было соотнесено с ним.)



Рис. 5.

Надписи заменяют трибуну митинга и вытесняют пропагандистское выступление. В то время как на митинги собирается всё меньше и меньше людей, на стенах домов читаем митинговый выкрик: *Русские не пьют* (рис. 6).



Рис. 6.

Религиозные деятели заменяют надписью на стене дома проповедь — *Ищите Бога* (рис. 7). Проповедь может быть обращена только к прихожанам, которые сознательно пришли в церковь, чтобы её услышать. Проповедь должен произносить священник, подкрепляя сказанное авторитетом своего сана. Проповедь требует времени, внимания, человеческого общения и душевного труда. Для горожанина, уставшего подчас от огромного числа людей вокруг, поход в церковь в выходной затруднителен. Для него проповедь заменена надписью, автор которой неизвестен и неважен, так как надпись как жанр оставляет право порождения смысла (через интерпретацию) за читателем.



Рис. 7.

Заменив трибуну и алтарь, надписи распространились и на сферу делового общения. Вместо директивы, приказа, делового письма выступает надпись: *Тендер должен быть честным* — на большом рекламном плакате в Москве (рис. 8).



Рис. 8.

В таком случае целесообразность использования надписи вызывает большие сомнения. Чиновник должен быть пунктуальным: читать и выполнять приказы руководства. Но поскольку на практике это не так, последним средством вразумить чиновника (кроме его замены) остаётся надпись, которую он увидит и прочтёт, в отличие от приказа.

Надписями заменены многие вежливые выражения, которые прежде были устными, например, формулы благодарности. Тысячи россиян помещают ко Дню Победы на своих личных автомобилях надпись *Спасибо деду за победу*. Это уже стало традицией. Раньше благодарность ветеранам выражалась в торжественной речи у Вечного огня, слушать которую собирались люди всех возрастов, поколений и взглядов. Надпись позволяет экономить время и проявить себя активно (не слушать, а написать) — и выигрывает у торжественной речи.

Глубоко личный речевой жанр объяснения в любви труден для исполнения вслух. Поэтому люди стеснительные объяснялись в любви в письмах. Однако сейчас появился третий способ: преподнести букет цветов, чаще всего — роз, на широких лепестках которых надпись с объяснением в любви нанесена специальным способом, создающим иллюзию, что цветы выросли вместе с надписью. При этом можно воспользоваться чужим, но изящным текстом, чужой, но филигранной надписью. Для адресата текст будет восприниматься от лица дарителя. Таким образом, надпись выигрывает у устного объяснения в любви за счёт привлечения чужих талантов, а у письма — за счёт непосредственности контакта с любимым человеком.

В нашем обществе наметилось болезненное явление: люди не ходят к врачу, а занимаются самолечением. Этот факт также объясняется конкуренцией надписей с иным жанром — жанром рекомендаций врача. Чтобы получить рекомендации врача, надо потратить время на поход к нему, внимательно выслушать сказанное и запомнить, а потом ещё вовремя и в правильной последовательности выполнить. Потребителю гораздо проще прочесть надпись на упаковке лекарства: *При изжоге и вздутии растворить и принимать внутрь* — и самому сделать вывод, что лекарство показано от его болезни. Результат такого лечения может быть отрицательный, однако видимое удобство надписи позволяет ей выиграть конкуренцию с устными рекомендациями врача.

Надписи на бытовой технике заменяют инструкцию по её эксплуатации, надписи на упаковке — общение с продавцом, дорожные указатели — советы местного жителя о том, как пройти, надписи на открытках — теплые слова в адрес юбиляра и т.д.

Виртуальный мир электронных сетей сам состоит из надписей: надписи являются кнопками (командами) для исполнения действий, которые они обозначают; для перехода к называемым объектам; для применения описанных свойств. Молодые люди привыкли жить в виртуальном мире надписей, они легче в нём ориентируются, чем старшее поколение, следовательно, экспансия надписей продолжится. Возможно, некоторые надписи виртуального мира будут перенесены в мир реальный. Первые примеры, хотя и несерьезные, можно привести: на двери внутри аудитории технического вуза студенты повесили листок с распечаткой компьютерного запроса: *Вы хотите выйти? — ОК.*

Все сказанное убеждает в том, что надписи — это не просто новая форма существования повседневного общения. Это новый способ изображения действительности, новый способ общественной коммуникации. Не только лаконичность и содержательность надписей, но и особая, трехступенчатая структура автора и адресата, а также актуализация в предметном контексте делают текст любого речевого жанра, превращённый в надпись, текстом другого жанра. Это происходит потому, что изменяются цели автора.

Судя по тому, что в современном обществе обеспечены условия для функционирования жанра надписи, его влияние будет расти. К таким условиям относятся всеобщая грамотность, существующая на фоне падения уровня образования, правового нигилизма, доступности средств тиражирования надписи, ускорение темпа жизни, избыточной информации и избыточного общения. Дополнительным условием становится поддержка надписей со стороны бизнеса: изготавливаются и продаются надписи для автомобилистов, цветы с надписями для влюблённых, открытки с надписями на все случаи жизни, лекарства с рекомендательными надписями и т.д.

Таким образом, можно считать доказанной идею о том, что утилитарные надписи — новый центр жанровой системы обыденного речевого общения.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 5-ти тт. — Т. 5. — М.: Русские словари, 1997. — 732 с.
2. Виноградова Н.В. Компьютерный сленг и литературный язык: проблемы конкуренции / Н.В. Виноградова // Исследования по славянским языкам. — № 6. — Сеул, 2001. — С. 203–216.
3. Киров Е.Ф. Когнитивная модель языковой деятельности / Е.Ф. Киров // Научные школы: новое в современной лингвистике: сб. научн. тр. — М.: МГПУ, 2009. — С. 6–15.

4. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 686 с.
5. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожвникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
6. Лихачёв Д.С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы / Д.С. Лихачёв // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: Наука, 1986. – С. 79–95.
7. Макконнелл К.Р. Экономикс: Принципы, проблемы и политика: пер. с англ. / К.Р. Макконнелл, С.Л. Брю. – М.: ИНФРА-М, 2001. – 974 с.
8. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996 (1999). – 334 с.

S.V. Likhachev

Inscriptions Competing with Other Genres in Oral and Written Communication

The article looks into modern inscriptions and compares them with other genres of day-to-day speech. The author supports the idea that there is stiff competition between speech genres as they aim to impinge on the addressee of the text: reader and listener. The findings of the study meant to determine the correlation between modern utilitarian inscriptions and other genres of everyday speech suggest that inscriptions are likely to settle at the top of the hierarchy within the system of genres in day-to-day communication.

Key words: inscriptions; genre; competition; communication; author; addressee.

МЕНТАЛЬНАЯ ФОРМА ИЛИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ТИП РЕЧИ? К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ КОНСТРУКЦИЙ ВЫВОДА-ОБОСНОВАНИЯ

Статья посвящена лингвистическому статусу конструкций вывода-обоснования, которые в традиционном русском синтаксисе относят к группе несобственно-причинных сложных предложений. Конструкции вывода-обоснования представляют собой минимальную структуру для рассуждения как формы мысли. В этой структуре осуществляется комбинация двух функционально-смысловых типов речи — повествование в главной части сложноподчиненного предложения с описанием — в придаточной или повествование в главной части с повествованием — в придаточной. Рассуждение, в отличие от повествования и описания, справедливо относимых к функционально-смысловым типам речи, — это внутренне структурированный текст, интегрирующий разные смысловые типы речи.

Ключевые слова: конструкции вывода-обоснования; несобственно-причинные сложные предложения; умозаключение; описание; повествование; рассуждение.

Конец XX века и в лингвистической науке, и в школьной практике преподавания русского языка отмечен интересом к тексту, к образу говорящего и его речевым стратегиям. В науке были выдвинуты идеи, соединяющие уровень слова, предложения и текста, появились новые термины. В рамках концепции «Коммуникативной грамматики» [2] была разработана четырёхуровневая модель интерпретации текста, которая позволила соединить стратегию текста, тактику, типы речи и языковые единицы [2: с. 445]. Эта модель была включена в программу факультативного курса «Русский язык. От системы к тексту» для 10–11-х классов гуманитарной специализации и реализована в учебнике для 10 класса [3]. Применение этой модели позволило решить проблему рассуждения как одного из трёх традиционно понимаемых функционально-смысловых типов речи (повествование, описание, рассуждение).

Объектом исследования настоящей статьи являются конструкции вывода-обоснования (далее — КВО), в структурном плане представляющие собой соединение двух предикативных частей (предикативных единиц) в результате причинно-следственного взаимодействия модальных компонентов, в котором проявляется речевая тактика говорящего: от вывода — к обоснованию. В соответствии с предложенным пониманием КВО может быть представлена как одним предложением (сложноподчиненным или бессоюзным сложным), так и последовательностью двух простых предложений, контактно расположенных и отделённых друг от друга на письме

точкой. Тем самым КВО — это рече-мыслительная структура, позволяющая соединить в одной синтаксической единице (или в сочетании предложений) два функциональных типа речи, в частности, повествование (информативный тип речи) в **выводе** с описанием (репродуктивный тип речи) в **обосновании** или повествование в **выводе** с повествованием в **обосновании**. Комбинация двух функциональных типов речи создает КВО, т.е. минимальную структуру для рассуждения. Например: *На террасе мужчины пили ликер и закусывали ягодами; один из них, судебный следователь, толстый пожилой человек, балагур и остряк, должно быть, рассказывал какой-нибудь нецензурный анекдот (1), потому что, увидев хозяйку, он вдруг схватил себя за жирные губы, выпучил глаза и присел (2)* (А.П. Чехов). Выделенный фрагмент предложения представляет собой КВО, в которой в части (1) содержится вывод говорящего, а в части (2) — обоснование.

В ряду трёх понятий — *повествование, описание, рассуждение* — последнее до сих пор является наиболее трудным для определения и интерпретации. Так, в учебнике для 10–11 классов [1] рассуждение определяется следующим образом: «**Рассуждение** — это словесное изложение, разъяснение, подтверждение какой-либо мысли. Рассуждение отличается от повествования и описания более сложно построенными предложениями (с обособленными оборотами, различными типами бессоюзной и союзной связи); лексикой (употребляется больше слов, обозначающих отвлечённые понятия)» [1: с. 164]. Далее указывается основная цель говорящего (убедить адресата) и в общих чертах характеризуется структура умозаключения (тезис, аргумент, пример, вывод). В конце раздела, посвящённого *рассуждению*, авторы учебника признают, что деление между стилистическими жанрами текстов условно, «как и сама граница между повествованием, описанием и рассуждением» [1: с. 170]. Тем самым понятие *рассуждения* оказывается не прояснённым для учащихся, поскольку отмеченные авторами как характерные признаки *рассуждения* обособленные обороты, сложные предложения и абстрактная лексика в русской художественной литературе употребляются также и в *описаниях* и *повествованиях*.

Недостатком школьного подхода к функционально-смысловым типам речи является отсутствие определения термина «тип речи».

Разграничение *типов речи* в риторике, а позже — в школьных учебниках русского языка осуществлялось в зависимости от типа отражаемой действительности: статической (описание) или динамической (повествование). С развитием русской реалистической литературы и формированием структуры образа автора типы речи стали разграничивать с учётом и второго критерия — позиции говорящего. В текстах русской литерату-

ры мы встречаем не просто описательные или повествовательные фрагменты, а описание с точки зрения непосредственного наблюдателя и описание по памяти, повествование с точки зрения сопричастующего рассказчика или героя и исторические повествования. Следовательно, коммуникативный тип речи приобретает «два измерения», в соответствии с которыми и должно определяться это понятие.

Определение понятия *тип речи* должно включать следующие признаки: 1) характер отображаемой действительности — динамика событий (повествование) или статика пространства (описание — пейзаж, интерьер, портрет); 2) позиция, роль говорящего как непосредственного наблюдателя, носителя знания или мнения, выразителя воли или эмоции; 3) коммуникативное намерение говорящего (сообщить, убедить, побудить). По нашему мнению, комплексом отмеченных признаков обладает только *рассуждение*, поэтому *повествование* и *описание* — не являются собственно типом речи, а представляют собой характеристики текстовых фрагментов по тематической доминанте: содержание *повествования* (в узком смысле) составляет изложение последовательности событий; содержанием *описания* является последовательность зрительно воспринимаемых объектов.

Указанные признаки нашли отражение в определении коммуникативного типа речи, предложенного авторами «Коммуникативной грамматики»: *тип речи* — это определённая модель речевой деятельности, обусловленная характером отображаемой действительности, позицией и коммуникативным намерением говорящего. При этом вместо термина *коммуникативный тип речи* в научной грамматике используется понятие *коммуникативный регистр речи*. А в школьной практике сохраняется общее понятие *функционально-смысловой тип речи*, закреплённое за *описанием*, *повествованием* и *рассуждением*. Применение понятия *коммуникативный регистр речи* и модели четырёх ступеней анализа текста, предложенной «Коммуникативной грамматикой», позволяет раскрыть сущность *рассуждения* как явления более высокого порядка, чем *повествование* и *описание*. В основе школьного понимания функционально-смысловых типов речи лежит тематический (содержательный) признак: сообщение о действиях — в *повествовании*, высказывания о предметах и их признаках — в *описании*, абстрактные понятия — в *рассуждении*.

Основу *рассуждения* составляет то, что в логике (науке о правильном мышлении) называется умозаключением. Набор терминов, при помощи которых обнаруживается структура текста-рассуждения (тезис, доказательство, аргументы, вывод), был выработан в теории умозаключения. Тем самым *рассуждение*, в отличие от *повествования* и *описания*, всегда

представляет собой внутренне структурированный текст. Поясним, что это значит. *Повествование* состоит из ряда сообщений о событиях: связь между событиями временная и от говорящего не зависит (ср., например, репортаж). *Описание* — это ряд сообщений, полученных в результате последовательных наблюдений: связь между объектами восприятия пространственная и от говорящего не зависит (ср.: *Господский дом уединенный, Горой от ветров огражденный, Стоит над речкою. Вдали Пред ним пестрели и цвели Луга и нивы золотые, Мелькали селы; здесь и там Стада бродили по лугам* <...> — Пушкин). Говорящий лишь констатирует последовательность воспринимаемых объектов. *Рассуждение* же соединяет мнение говорящего и факты, на основании которых это мнение формулируется. Но в художественном произведении логическая структура рассуждения, как правило, полностью не воспроизводится, поскольку вывод, по сути дела, есть повторение тезиса. Предметом рассуждения становятся не только абстрактные понятия, но и свойства человеческой души, воплощённые в конкретных художественных героях. Это может быть и мнение о человеке, ср. характеристику Вернера в журнале Печорина:

(1) *Вернер человек замечательный по многим причинам. Он скептик и материалист, как все почти медики, а вместе с этим поэт, и не на шутку, — поэт на деле всегда и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов. Он изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием; так иногда отличный анатомик не умеет вылечить от лихорадки! Обыкновенно Вернер исподтишка насмехался над своими больными; но я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом... Он был беден, мечтал о миллионах, а для денег не сделал бы лишнего шага: он мне раз говорил, что скорее сделает одолжение врагу, чем другу, потому что это значило бы продавать свою благотворительность, тогда как ненависть только усилится соразмерно великодушию противника. У него был злой язык: под вывескою его эпиграммы не один добряк прослыл пошлым дураком; его соперники, завистливые водяные медики, распустили слух, будто он рисует карикатуры на своих больных, — больные взбеленились, почти все отказали ему.*

В соответствии со школьным подходом этот отрывок квалифицируется как *описание*: в нем дана характеристика персонажа, перечислены черты его характера. Однако перед нами текст, построенный по структуре рассуждения: предложение (1) представляет тезис, содержание которого составляет оценка говорящим персонажа (*Вернер — человек замечательный*); все остальные предложения — аргументы в пользу тезиса, или ос-

нования оценки, то есть причины, по которым говорящий именно так оценивает героя. Нетрудно заметить, что аргументация осуществляется на основе знания или непосредственного наблюдения. К области «частного» знания говорящего относятся высказывания, характеризующие Вернера: *скептик и матерьялист, вместе с тем поэт, изучал живые струны сердца, не умел воспользоваться знаниями, насмехался над больными, был беден, мечтал о миллионах, у него был злой язык, не один добряк прослыл дураком, соперники распустили слух, больные взбеленились, отказали ему*. Фрагменты, оформленные сравнительными оборотами и придаточными предложениями, воплощают более высокую ступень мыслительной деятельности говорящего — обобщение на основе знаний, ср.: *почти все медики — скептики и матерьялисты; как (обычно) изучают жилы трупа; иногда отличный анатомик не умеет вылечить от лихорадки* — такие фрагменты можно квалифицировать как повествовательные. К описательным следует отнести высказывания *я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом; он мне раз говорил*, в которых реализуется непосредственное восприятие говорящего — зрительное или слуховое. В качестве аргументов или оснований оценки говорящий кроме собственных знаний и обобщений привлекает также «чужую» точку зрения, в частности, мнение самого Вернера (*скорее сделает одолжение врагу, чем другу, потому что это значило бы продавать свою благотворительность, тогда как ненависть только усилится соразмерно великодушью противника*). Тем самым аргументы подбираются говорящим, и причинно-следственные отношения между тезисом и аргументами в его пользу устанавливаются также самим говорящим.

Таким образом, характерными особенностями *рассуждения* как модели речевой деятельности, реализующей мыслительную деятельность говорящего, является 1) использование описательных и повествовательных фрагментов, функционирующих как аргументы в составе рассуждения и представляющих не только разные позиции говорящего (мнение, обобщение, восприятие), но и разные точки зрения (мнение других субъектов сознания и речи); 2) наличие причинно-следственных отношений между тезисом (он же вывод) и аргументом (или аргументами), обоснованием. Такая текстовая структура принадлежит сфере тактики текста, когда говорящий по своему усмотрению (а не в соответствии с развивающейся жизнью) выстраивает текст. Под текстовой тактикой мы понимаем такие приемы построения текста, как **сознательное соединение** говорящим разных позиций говорящего (субъект мнения – субъект знания или субъект мнения – субъект восприятия) и разных точек зрения (мнения разных пер-

сонажей или мнение героя и мнение автора); соединение в составе одного текста-рассуждения повествовательных и описательных фрагментов; объединение в одном тексте констатации факта и его интерпретации (оценки) говорящим и др. [2: с. 446–447]. В качестве аргументов используются повествовательные части, в которых ведётся рассказ о действиях героя, и описательные, представляющие черты его характера или внешность. Самой важной характеристикой *рассуждения* в этом случае становится коммуникативная интенция говорящего — убедить адресата в своей правоте. Для достижения этой цели говорящий использует причинно-следственные конструкции. О наличии причинно-следственных конструкций и соответствующих причинных союзах школьные учебники пишут, однако ничего не сообщают о специфике причинных отношений в рамках рассуждения.

Аргументы могут предвзвешивать тезис, который в этом случае оказывается выводом, ср. XVIII, XIX, XX, XXI, XXII строфы четвертой главы «Евгения Онегина», в которых Пушкин рассуждает о том, кого же на этом свете стоит любить. Вывод звучит так: *Призрака суетный искатель, Трудов напрасно не губя, Любите самого себя, Достопочтенный мой читатель! Предмет достойный: ничего Любезней, верно, нет его.*

В теории сложного предложения принято разграничивать собственно-причинные (*Я не пошел в поход, так как сломал ногу*) и несобственно-причинные предложения (*Теперь, по-видимому, никого нет дома, так как никто не выходит на лай собак* (Короленко)). Различие между этими типами сложных предложений состоит в том, что собственно-причинные (причинно-следственные) выражают естественную временную связь событий, при которой «причина» как порождающее событие, **всегда предшествует «следствию»** как порожденному, ср.: отказ от похода был следствием перелома ноги, т.е. произошел после перелома. В этом случае предикативные части, обозначающие «причину» и «следствие» можно соединить посредством сочинительного союза **и**, посредством которого возможно передать временную последовательность событий, ср.: *Я сломал ногу и не пошел в поход* — «причина» при этом должна располагаться в препозиции; предложение в целом сообщает о двух одновременных фактах.

В несобственно-причинных предложениях, которые мы терминологически обозначаем как конструкции вывода-обоснования, естественная временная связь событий или явлений отсутствует, и, следовательно, невозможно соединить предикативные части в них с помощью союза **и**. Так, нельзя сказать: **На лай собак никто не выходит, и дома никого нет*. Конструкции вывода-обоснования, а именно они лежат

в основе текстов-рассуждений, соединяют два факта, совпадающих во времени: один из них — наблюдаемый факт объективной действительности (*на лай собак никто не выходит*), другой — результат мыслительной деятельности говорящего, его вывод на основе наблюдения (*теперь, по-видимому, никого нет дома*).

Средством выражения мнения (вывода, субъективной версии говорящего) служат вводные слова *видимо, видно, по-видимому, наверное, кажется, может быть* и т.п., которые при трансформации могут заменяться на *следовательно* или *значит*, но не на союз *и*, например: *На лай собак никто не выходит, следовательно, теперь никого нет дома*. Отношения вывода-обоснования составляют содержание одного из основных типов бессоюзных сложных предложений, для которого характерна обязательная бинарность (двойственность) и закрытость (две части, третьей не дано) конструкции. В школьном обиходе эти признаки связываются с одним из правил постановки двоеточия. Ср. у Д.Э. Розенталя: «Двоеточие в бессоюзном сложном предложении, распадающемся на две части, ставится, если вторая часть указывает основание, причину того, о чём говорится в первой части (между обеими частями можно вставить союз *потому что, так как, поскольку*), например: *Науку надо любить: у людей нет силы более мощной и победоносной, чем наука* (Горький)» [4: с. 149]. Именно отношения вывода-обоснования (но не причинно-следственные!) являются связью логической, то есть основанной на мыслительной деятельности говорящего. Умение устанавливать такие отношения и выражать их синтаксическими структурами — способность зрелого ума. Ребенку в 7, 10 и даже в 16 лет это умение без обучения не дано: рассказать о событиях может и дошкольник, но построить логически верное рассуждение может только тот, кого этому учили. Существующие школьные учебники предъявляют образцы рассуждений, но уделяют недостаточно внимания используемым в них языковым средствам и не объясняют, почему именно они употребляются.

Итак, сущность *рассуждения* обнаруживается в конструкциях вывода-обоснования: смысловые отношения, выражаемые в них, соединяют мнение-вывод и факты объективной действительности, которые приводятся в качестве обоснования приведённого вывода. Тем самым в тексте-рассуждении взаимодействуют мир человеческой мысли и мир объективной действительности. Ср., например: *О люди! все похожи вы На прародительницу Эву: Что вам дано, то не влечет, Вас непрестанно змий зовет К себе, к таинственному древу: Запретный*

плод вам подавай, А без него вам рай не рай (Пушкин) — 1-я предикативная часть представляет вывод, содержащий оценку, 2-я — обоснование вывода, определяемое знанием говорящего; *Спорь с человеком умнее тебя: он тебя победит... но из самого твоего поражения ты можешь извлечь пользу для тебя. Спорь с человеком ума равного: за кем бы ни осталась победа — ты, по крайней мере, испытываешь удовольствие борьбы* <...> (Тургенев) — в обоих предложениях вывод содержит побуждение говорящего, которое аргументируется в обосновании — 2-й предикативной части, располагающейся после двоеточия.

Если рассуждение представляет собой объёмный развернутый текст, то отношения вывода-обоснования устанавливаются между частями рассуждения, отдельными предложениями (простыми или сложными). Те же отношения могут выражаться средствами сложного предложения (сложноподчиненного и бессоюзного сложного).

Отличительными признаками предложений вывода-обоснования являются следующие: 1) наличие двух предикативных единиц (равных по смыслу двум предложениям); 2) наличие двух разных коммуникативных задач говорящего по отношению к адресату речи (сообщить вывод — обосновать его; побудить собеседника к действию — убедить в необходимости действия); 3) соединение двух позиций говорящего (как субъекта мнения — в выводе и как субъекта знания или наблюдения — в обосновании); 4) наличие языковых средств, обнаруживающих позицию говорящего (вводные слова или глаголы мысли в составе вывода — *наверное, верно, вероятно, очевидно, может быть, по-видимому* и т.д.; *думать, считать, полагать, решить* и т.д.; глаголы восприятия и речи в составе обоснования: *видеть, слышать, уловить, чувствовать, говорить, сказать, сообщить* и т.д.); 5) отсутствие естественной временной последовательности между событиями.

Поскольку в конструкциях вывода-обоснования соединяются две точки зрения (позиции) говорящего: как субъекта мнения, выдвигающего гипотезу, и как субъекта знания / наблюдения, то в одном предложении соединяются два типа информации: одна — гипотетическая, субъективная; другая — реальная, объективная. Именно поэтому постановка союза *и* между предикативными частями с данным значением невозможна.

Соединение вывода и обоснования — это соединение информации разного ранга: субъективного и объективного, собственного и чужого, личного и общего. Аргументом может быть объективный факт, полученный в результате собственного наблюдения, чужое знание или авторитетное мнение, а также общечеловеческая истина. Именно поэтому

в функции обоснования часто используются пословицы, поговорки, афоризмы, сентенции. Например: *Блажен, кто верует: Тепло ему на свете* (Грибоедов); *К чему бесплодно спорить с веком? Обычай деспот меж людей* (Пушкин); *Мы время знаем В деревне без больших сует: Желудок — верный наш брегет* (Пушкин).

Отношения вывода-обоснования могут выражаться между частями текста. См., например, стихотворение Пушкина «Если жизнь тебя обманет...»:

*Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь:
День веселья, верь, настанет.*

*Сердце в будущем живёт;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдёт;
Что пройдёт, то будет мило.*

Это стихотворение А.С. Пушкина построено как типичное рассуждение: вначале тезис (*не печалься, не сердись, смиришь, верь*), потом обоснование (четыре последних строки); первые четыре строчки заключают совет, рецепт «спокойной жизни», последние — знание общечеловеческого закона. Тем самым собственное мнение обосновывается общечеловеческим законом.

Независимо от того, соединяются ли вывод и обоснование в сложном предложении или в составе текста как два самостоятельных предложения, сущность рассуждения-обоснования состоит в том, что в них меняется позиция говорящего — сначала он проявляет себя как субъект мнения (когда советует), а затем, в обосновании, — как носитель знания. Именно в смене коммуникативной задачи говорящего проявляется речевая тактика.

В модели четырёх ступеней интерпретации текста *рассуждение*, соединяющее предложения разных информативных типов, относится к уровню речевой тактики, а *повествование* и *описание* принадлежат уровню коммуникативного типа речи. Повествовательные и описательные фрагменты могут входить в *рассуждение* в качестве обоснования, следовательно, *рассуждение* нельзя ставить в один ряд с повествованием и описанием.

Рассмотрим отрывок из романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». В этом отрывке, построенном как классическое рассуждение, иронически обосновывается автором выбор Стивой Облонским программы либеральной партии как основы его политических убеждений:

Если и была причина, почему он предпочитал либеральное направление консервативному, <...> то это произошло не оттого, чтоб он находил либеральное направление более разумным, но потому, что оно подходило ближе всего к его образу жизни. Либеральная партия говорила, что в России всё скверно, и действительно, у Степана Аркадьича долгов было много, а денег решительно недоставало. Либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение и что необходимо перестроить его, и действительно, семейная жизнь доставляла мало удовольствия Степану Аркадьичу и принуждала его лгать и притворяться, что было так противно его натуре. Либеральная партия говорила, или, лучше, подразумевала, что религия есть только узда для варварской части населения, и действительно, Степан Аркадьич не мог вынести без боли в ногах даже короткого молебна и не мог понять, к чему все эти страшные и высокопарные слова о том свете, когда и на этом жить было бы очень весело. Вместе с тем Степану Аркадьичу, любившему веселую шутку, было приятно иногда озадачить смиренного человека тем, что если уж гордиться породой, то не следует оставаться на Рюрике и отрекаться от первого родоначальника — обезьяны. Итак, либеральное направление сделалось привычкой Степана Аркадьича, и он любил свою газету, как сигару после обеда, за легкий туман, который она производила в его голове.

Отрывок начинается с тезиса-вывода о том, что политическое предпочтение Стивы Облонского было небеспричинным, далее даны три аргумента в пользу этого: экономическое положение России, взгляды на брак и отношение к религии. К третьему добавляется любимая шутка о Рюрике и обезьяне. В заключение делается вывод, в котором подводятся итог и ещё раз формулируется тезис. Но структура классического умозаключения вступает в противоречие с ироническим содержанием: ирония возникает из причудливого взаимодействия голоса автора и голоса героя. Стива Облонский примерял программу либеральной партии к своей жизни (либеральное направление «ближе всего подходило к его образу жизни»). Вывод, с одной стороны, повторяет тезис, а с другой, — даёт оценку как Стиве Облонскому, так и самому либеральному направлению («легкий туман»). В качестве аргументов приводятся характеристики образа жизни и взглядов Стивы, что гораздо ближе к описанию. Всё рассуждение соединяет мнение автора, выраженное в тезисе и выводе, и взгляды героя, которые автор приводит в качестве обоснования.

Отношения вывода-обоснования принадлежат тексту, хотя могут быть представлены разными синтаксическими конструкциями: сложноподчинённым, бессоюзным сложным предложениями и текстовыми структура-

ми. Обоснование — это установление причины мнения. Содержание конструкций вывода-обоснования можно представить следующей формулой: «Я считаю, что..., потому что знаю / вижу, что...». См. в «Пиковой даме» Пушкина:

В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?

Вывод о несчастливой судьбе Лизаветы Ивановны подкрепляется не только афоризмом Данте, но и вопросительно-утвердительным предложением (риторическим вопросом), в котором говорится о социальном положении Лизаветы Ивановны. То есть мнение обосновывается знанием.

Если причина действия или изменения состояния осознается учащимся, то причина суждения (мнения) остается не вполне ясной. Это выражается не только в неумении строить рассуждение, но и в неумении ставить двоеточие в бессоюзном сложном предложении со значением вывода-обоснования. Это связано с тем, что еще не взрослое сознание не направлено на установление закономерных связей между мыслями, речью и фактами, например: *Покамест упивайтесь ею, Сей легкой жизнью, друзья! Её ничтожность разумею И мало к ней привязан я; Для призраков закрыл я вежды; Но отдаленные надежды тревожат сердце иногда: Без неприметного следа Мне было б грустно мир оставить* (Пушкин); *В одном нашёл тетрадь расходов, В другом наливок целый строй, Кувшины с яблочной водой И календарь осьмого года: Старик, имея много дел, В другие книги не глядел* (Пушкин).

Подводя итоги наблюдений и рассуждений о способах выражения обоснования, можно сказать, что наиболее трудным в школьной практике преподавания является аргументативный тип текста, который формируется при участии предложений вывода-обоснования. Прежде чем ставить перед учащимися задачу написать текст-рассуждение, необходимо научить его «видеть» причинно-следственные отношения там, где нет союза *потому что*; понимать, что причинные отношения могут соединять не только факты реальной действительности, а также факты и идеи, факты и мнения. Высказывания, содержащие мнения (результаты мыслительной деятельности говорящего), оформляются одними языковыми единицами и грамматическими категориями, факты, наблюдения — другими. Соединение того и другого осуществляется по воле автора в условиях конкретного текста в соответствии с определенными тактическими приемами, выбор которых обусловлен текстовой стратегией автора.

Литература

1. Власенков А.И. Русский язык: Грамматика. Текст. Стили речи: учеб. пособие для 10–11 кл. общеобразовательных учреждений / А.И. Власенков, Л.М. Рыбченкова. – М.: Просвещение, 1996. – 350 с.
2. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
3. Золотова Г.А. Русский язык: От системы к тексту. 10 кл.: учеб. пособие для факультативных занятий в общеобразовательном учреждении гуманитарного профиля / Г.А. Золотова, Г.П. Дручинина, Н.К. Онипенко. – М.: Дрофа, 2002. – 320 с.
4. Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию / Д.Э. Розенталь, Е.В. Джанджакова, Н.П. Кабанова. – 3-е изд. – М.: ЧеРо, 1999. – 400 с.

*E.S. Yarygina***Mental Form or Functional Type of Speech?
On Linguistic Status of Output-Support Structures**

The article focuses on the linguistic status of output-support constructions which are viewed in conventional Russian syntax as improperly classical-causal complex sentences. Output-support structures are minimum structures for reasoning as a form of thought. This structure is a combination of two functional semantic types of speech — narration in the main clause of a complex sentence with description in the subordinate clause or narration in both clauses. Unlike narration and description, which are typically referred to as functional-semantic types of speech, argumentation is inherently structured text which blends different semantic types of speech.

Key words: output-design rationale; improperly classical-causal inference complex proposals; description; narrative and discourse.

«НЕИСПРАВИМЫЙ» И «ПОЕЗДКА В СКАРБОРО»: ДИАЛОГ С КОМЕДИЕЙ РЕСТАВРАЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Р.Б. ШЕРИДАНА

Предмет компаративного анализа — межэпохальные взаимодействия в истории английской драмы. Автор статьи показывает, что в шеридановскую эпоху комедия Реставрации воспринималась как во многом чуждый культурный феномен. Сопоставление пьесы Дж. Ванбру «Неисправимый» и «Поездки в Скарборо» Шеридана позволяет выявить наиболее важные жанровые различия между комедиями конца XVII и последней трети XVIII в.

Ключевые слова: межэпохальные взаимодействия; компаративный анализ; жанровая структура; комедия; история английской драмы.

Комедия «Поездка в Скарборо» (1777) не единственная, но весьма успешная драматургическая переделка в театральном наследии Р.Б. Шеридана. Это второй после «Соперников» (1775) опыт драматурга в жанре «большой» комедии, осуществлённый с опорой на текст популярной пьесы Джона Ванбру «Неисправимый, или Добродетель в опасности» (1696).

В театральной жизни XVIII века драматургические переделки — явление особенное. Характерное для драмы шекспировской эпохи «вольное» обращение с литературным материалом с течением времени приобретало новые формы. Начиная с периода Реставрации переделки превращаются в более осознанное присвоение «чужого», притом что право на распоряжение этим «чужим» достоянием (например, сюжетами шекспировской драматургии) новый «автор» еще должен был доказать. Необходимость и важность подобного вида творчества не подвергались сомнению — для его теоретического оправдания одинаково подходили идеи «древних» и «новых», а в Англии также — сторонников национальной и французской традиции. В XVIII веке, однако, драматургия Реставрации (в особенности комедия) оказалась уже, в свою очередь, объектом сходных манипуляций: она стала восприниматься как явление, быть может, и ценное по материалу, но устаревшее по способу его обработки (как с эстетической, так и с моральной точки зрения). Вариантов реакции на ситуацию было как минимум три: безоговорочное отрицание комедии Реставрации в трактатах моралистов, прямая полемика с нею в рамках сентиментальной драматур-

гии или — все та же переделка: приспособление «старого» комедийного материала к вкусам и нравам живой современности. При этом надо иметь в виду, что в XVIII веке способность различения «своего» и «чужого» была развита неравномерно в отношении к литературным «отцам» (драматургам Реставрации) и «дедам» (Шекспиру, Джонсону, Бомонту и другим). В диалоге с последними историческая дистанция была достаточно велика, чтобы произвести на свет первые ростки будущего романтического увлечения «подлинным» Шекспиром. В отношении же «отцов» пресловутый вкус подлинности ощущался слабее — не в последнюю очередь из-за того, что на уровне типологии реставрационная драма была вовлечена в незавершенный процесс собственной трансформации, ещё не приведший к полному отчуждению старой формы. Всё это предопределило специфику замысла шеридановской переделки: «Поездка в Скарборо» мыслится автором как самостоятельное произведение, придающее найденному в «Неисправимом» материалу существенно новую форму. При множестве текстовых совпадений между пьесами, структура «Поездки в Скарборо» оказывается во многом самостоятельной (к лучшему или к худшему — это уже другой вопрос).

На протяжении всего XVIII столетия автор пьесы-источника — Ванбру сохранял за собой репутацию одного из остроумнейших английских комедиографов (хотя и переходившего порой границы приличий). «Реставрационное» остроумие Ванбру не было, однако, абсолютной ценностью в глазах литературных потомков, затронутых влиянием просветительского классицизма. Сам Шеридан в предисловии к своей переделке «Неисправимого» счёл нужным обратиться к авторитету А. Поупа, назвавшего Ванбру «*грубым острословом*» [4: с. 208]¹. Различия в оценке литературного источника не замедлили сказаться на мнениях критиков о «Поездке в Скарборо». Наиболее суровым блюстителем литературного «этикета» «неисправимым» казался не только заглавный герой, но и вся пьеса Ванбру: слишком отличалось её построение и слог от требований «смягченного» вкуса шеридановской эпохи (см.: [3: с. 181]). А потому все усилия Шеридана по модернизации «Неисправимого» представлялись оппонентам напрасно потраченными. Подобного рода высказывания, впрочем, не могли поме-

¹ Здесь и далее цитаты из комедии Шеридана даются в переводе Ю. Смирнова и З. Александровой по указанному изданию [4]. «Неисправимый» Ванбру цитируется в переводе Н. Рыковой [2]. Все цитаты сверены с оригинальными текстами: *Sheridan R.B. A Trip to Scarborough* // URL: <http://www.bibliomania.com/0/6/284/2419/frame-set.html> (дата обращения: 12.08.2009 г.); [7]. Римскими цифрами при цитировании обозначаются акт и сцена.

шать благосклонному приёму «Поездки в Скарборо» публикой и не колебали широко распространённого убеждения, что «Неисправимый» — это «одна из лучших развлекательных комедий» английского театра (цит. по: [3: с. 181]), пьеса, требующая лишь лёгкой ретуши, чтобы с триумфом вернуться на сцену. Большинство, таким образом, было на стороне молодого директора Друри Лейн и испытывало немалую благодарность к его трудам, казалось, указывавшим кратчайший путь к возрождению лучших комедий прошлого.

Сопоставление двух драматургических текстов: «Неисправимого» и «Поездки в Скарборо» — напрашивается, казалось бы, само собой. Очевидно также, что выводы из их сравнительного анализа могут иметь довольно широкое значение, позволяя судить об общем направлении переработки реставрационных моделей в английской комедиографии шеридановской эпохи. Тем не менее, названная задача привлекала внимание исследователей реже, чем логично было бы предположить. В отечественной литературе можем указать лишь на книгу М.В. Кожевникова «Плачущая муза» (см.: [3: с. 160–184]), в которой три английских комедии — «Последняя уловка любви» К. Сиббера, «Неисправимый» Дж. Ванбру и «Поездка в Скарборо» Р.Б. Шеридана анализируются и сопоставляются со специфической точки зрения — истории сентиментальных моделей в английской драме XVIII века.

В «Поездке в Скарборо» одинаково важно, что Шеридан сохранил и что он попросту «выкинул» из комедии предшественника. Так, прежними остались основные персонажи и общая канва обеих сюжетных линий «Неисправимого». В ряде сцен воспроизведены оригинальные диалоги, за исключением нескольких реплик, подправленных с позиций благопристойности или ради смягчения социальной остроты их звучания. Изменения же коснулись в первую очередь композиционной структуры и «нравов», сказавшись также на уровне слога в устранении прозомерии (чередования прозы с белым стихом) и в замене её однородным прозаическим текстом с добавлением кратких стихотворных сентенций в конце действия или сцены. Сам Шеридан в шутовском прологе связывает внесённую им правку с переменной в обычаях, включая капризы моды, и с «целомудрием» современной сцены, заставляющим авторов избегать любой непристойности, даже если ради этого приходится переряжать «девку в Магдалину». В действительности, однако, изменения носили более глубокий характер, приобретая местами форму соревнования в мастерстве с «острословом» конца эпохи Реставрации. Молодой автор стремился, в частности, придать действию комедии больше единства, убирая всё «лишнее» (например,

вводную сцену в деревне между Амандой и Лавлессом¹ (I.I) [2]), соединяя две картины в одну или заменяя их новыми, написанными в ином ключе. Так, вместо откровенной альковной сцены между Беринтией и Лавлессом или рискованного эпизода между добродетельной Амандой и её поклонником Уорти² у Шеридана появляется вполне целомудренная «лунная» сцена в саду (V.I) [4], в которой каждый из персонажей, убедившись в несправедливости своих ревнивых подозрений, утверждает в решении не сходить со стези добродетели. Немало усилий автор «Поездки» прилагает и в направлении более тесного взаимодействия двух сюжетных линий: линии взаимоотношений благородной Аманды с её легкомысленным супругом (в комедии Ванбру сохраняющим звание «неисправимого») — и линии Тома Фэшона (обездоленного младшего сына, вступающего в опасное соперничество со своим старшим братом — лордом Фоппингтоном). У Ванбру эти две линии сохраняли почти полную независимость. Единственным связующим звеном между ними была комическая фигура Фоппингтона (в переводе Н. Рыковой — Щегольтона, см.: [2]), участвующего одновременно в интриге Тома (в роли одураченного соперника) и в сюжетной линии Аманды (в качестве её несостоявшегося соблазнителя — бурлескной параллели Честнер — Уорти).

В «Поездке в Скарборо» дополнительная функция посредничества между двумя сюжетными линиями: «деревенской» и «городской»³ — достается полковнику Таунли («бывшему» Уорти), который постепенно склоняет к участию в побочной интриге своих городских друзей. В «Поездке» он не только поклонник Аманды, но и приятель молодого Фэшона, которому помогает советом и делом (из органической не-

¹ Транслитерация имён приближена к звучанию английского подлинника.

² Напомним: так звучит говорящая фамилия одного из персонажей «Неисправимого» — *Worthy* (англ. 'достойный', в переводе Н. Рыковой — Честнер, см.: [2]). В контексте сюжетной ситуации, однако, безупречные «достоинства» Уорти оказываются двусмысленными: он скорее идеальный светский любовник, чем образец возвышенной добродетели. В «Поездке в Скарборо» светский лоск и «моральная неустойчивость» персонажа подчеркнуты его новым именем — полковник Таунли (*town* — англ. 'город' — с акцентом на «городском» воспитании и светских привычках полковника), что, впрочем, не мешает Шеридану смягчить в характере Таунли присущий Уорти аморализм.

³ Противопоставление городского и деревенского локусов — распространённый способ пространственной организации английских комедий в XVIII в. (см. диссертацию М.Ю. Боровлевой: [1]), отсюда — популярное в исследовательской литературе обозначение комедийных сюжетных линий через связь с этими локусами. Применительно к «Неисправимому» см.: [1: с. 169–180; 2: с. 18–19; 3: с. 176].

приязни и ревности к его брату). Именно он подстрекает Тома выдать себя за Фоппингтона и занять место брата на свадьбе последнего с богатой наследницей (I.I) [4]. Остальные персонажи «городской» линии: Беринтия, Лавлесс, Аманда — также оказывают содействие Тому. Приглашённые на свадьбу титулованной особы, они дружно делают вид, что не узнают милорда, награждая этим титулом Фэшона-младшего и, тем самым, наказывая Фоппингтона за его самоуверенную наглость.

Параллельно установлению новых сюжетных связей в «Поездке в Скарборо» происходит некоторая пространственная унификация — в русле смягчения структурных «разрывов», нарушавших единство места в «Неисправимом». Вместо двух отчётливо противопоставленных пространственных центров: столичного и провинциально-деревенского — Шеридан концентрирует основные события вокруг единого, хотя и расширенного, локуса: курортного местечка Скарборо и его окрестностей. Расстояние между «городом» и «деревней» заметно сокращается, а перемещения между ними осуществляются уже не только братьями-соперниками, но и всеми основными персонажами пьесы (за исключением деревенской невесты и её родни). Одновременно и ценностные противоречия между городом и деревней становятся более «мягкими». У Ванбру в рамках структурного противопоставления сельских и лондонских эпизодов ценностный выбор персонажей был весьма невелик: либо порочный город, где добродетель всегда остаётся «в опасности», а порок торжествует, — либо глухая деревня со звероподобным мировым судьей, больше похожим на разбойника с большой дороги, чем на радушного сельского помещика. Хрупкий мирок деревенской (вернее, загородной) идиллии Аманды и Лавлесса, представленный в первой сцене «Неисправимого», также оставался насквозь ироничным. Это — идиллия накануне крушения, ведь поездка в город, губительная для супружеского счастья героев, уже маячит на горизонте. Иронию подчёркивает не только возвышенный стиль любовного дуэта супругов — иронический подтекст создаётся парадоксальным господством «интерьерного» пространства в этой деревенской сцене, что способствует ощущению опасной замкнутости счастливого уголка и служит напоминанием о возможности других — менее законных — альковных наслаждений. Это пространство утопии, которая имеет к тому же скрыто-циничную сторону, подобно «невинной» песенке о страданиях влюблённого пастушка в IV акте (IV.II) [2]. Безобидная пастораль оказывается прологом к банальному сводничеству Беринтии, пытающейся поколебать добродетель Аманды рассказом о муках и благородстве её

поклонника (Уорти). «Реальная» же деревня в пространственно-ценностной структуре «Неисправимого» — это торжество кулака и «брюха», непролазная грязь и невежество, домострой и звериная хитрость «наивных» сельских жителей в сочетании с их непроходимой тупостью.

У Шеридана разрыв между городом и деревней во всех отношениях сокращается: провинциальное захолустье подменяется сельскими окрестностями Скарборо, куда езды из города *«всего пять минут»* (IV.IV) [4]. Новый городской центр — это также уже не столица, а провинциальный, хотя и модный, курорт. Деревенский дом сэра Танбелли Кламзи (в пер. Н. Рыковой — Брюхэна Груба) на этом фоне недолго сохраняет облик неприступной крепости. Возведённые сельским помещиком «баррикады» в финале рушатся под «натиском» прибывших из Скарборо изящных кавалеров и дам, с одной из которых — соблазнительной вдовушкой Беринтией — деревенский медведь охотно пускается в пляс. Пороки обитателей деревни очеловечиваются Шериданом так же легко, как пороки горожан, и так же легко уступают место простительным слабостям. Движение в сторону деревни (или просто из внутренних покоев на «свежий воздух») остаётся при этом надёжным способом расстаться с указанными слабостями и осмеять порок. Иногда для этого героям достаточно покинуть потенциально опасный интерьер и сделать шаг в залитый лунным светом сад.

В пространственной структуре комедий XVIII века сад занимает обычно двойственное положение: с одной стороны, это продолжение интерьера, с другой, — доступная горожанину часть «природы». То и другое способствует превращению сада в место назначенных и перепутанных свиданий, удачных и неудачных ловушек, подслушиваний и подглядываний — как правило, с непредвиденным результатом. Одновременно он может быть местом распутывания сюжетных узлов, пространством «узнавания» и сбрасывания масок. Все эти функции присущи и шеридановской «лунной» сцене, но всё же с акцентом на прояснении ситуации и торжестве истины над заблуждением. Завершение перехода от заблуждения к истине разыграется уже в новом — загородном пространстве, завоёванном и освоенном городскими персонажами после их примирения с персонажами деревенскими. Традиционную примиряющую функцию (в пьесе Ванбру — заметно смещённую) возвращает себе и свадебное торжество, перенесённое из города (в «Неисправимом») в деревню. Вместо того чтобы служить лишь удачным финалом брачной аферы молодого Фэшона, свадьба становится «настоящей» счастливой развязкой: с примирением между родителями и детьми, взаимным согласием молодых и всеобщей уверенностью в их счастливом будущем. В комедии Шеридана Том Фэшон

уже не делится с благосклонными зрителями циничным планом устройства независимой жизни на деньги супруги (IV.I) [2], а «общая» невеста двух братьев, «простушка» Хойдн, не впадает (или попросту не успевает впасть) в грех двоемужества. Ее свирепый папаша не покидает свадьбу, послав ко всем чертям и дочь, и обоих её женихов (как в пьесе Ванбру), но приходит к выводу, что дочке, в конечном счете, «повезло»: *«Мой зять, как видно, славный малый — гулять, так гулять до утра»* (V.II) [4]. Эта атмосфера всеобщей гармонии (исключением из которой остаётся лишь посрамленный лорд Фоппингтон) затрагивает и «городских» персонажей. Последние не просто присутствуют на празднике Фэшона, — они с полным основанием празднуют также очищение собственных чувств от безрассудных эротических наваждений, чему способствует «освежающее» веселье сельского праздника.

На фоне ценностных сдвигов в «Поездке в Скарборо» меняется общее направление пространственных перемещений персонажей. В «Неисправимом» деревня была либо временным (и непрочным) прибежищем чистых семейных радостей, либо целью недолгой брачной «экскурсии» столичных франтов. В обоих случаях «все пути» вели обратно, в Лондон, — с той же непреложностью, с какой легкомысленный Лавлесс, едва возвратившись в столицу, опять принимался за старые грехи. А всякое движение оставалось в пределах одного и того же замкнутого круга: (город) → деревня → город. В «Поездке в Скарборо» утвердилась иная логика перемещений: из замкнутого пространства — в «открытое», из города — в деревню. Это движение, захватывая к финалу большинство персонажей, приводит к расстраиванию «ложных» и незаконных любовных союзов и восстановлению (закреплению) союзов добродетельных (таких, как Лавлесс – Аманда, Беринтия – Таунли) или, по крайней мере, относительно «пропорциональных» (Хойдн — Том Фэшон).

Тенденция к упрочению единства комедийной структуры отразилась и в новом названии пьесы — «Поездка в Скарборо», объединяющем персонажей обеих сюжетных линий. Одновременно «главная» (городская) интрига потеряла свою формально доминирующую роль, определившую обе части оригинального заглавия. «Неисправимый» (у Ванбру) — это, конечно, Лавлесс, «Добродетель в опасности» — выражение, относящееся к Аманде — героине, которая вынуждена бороться с сердечной склонностью к обаятельному поклоннику, желанием отомстить неверному мужу и «растлевающим» влиянием циничной подруги. «Поездка в Скарборо» (у Шеридана) — это обозначение ситуации, общей для всех главных действующих лиц перелицованной пьесы: не только Аманды и Лавлесса, Бе-

ринтии и полковника, но также милорда и его полунищего брата — героев второй («деревенской») интриги.

Структурному единству «Поездки в Скарборо» соответствует и более строгое единство замысла шеридановской переделки — её своеобразная «монологичность», особенно заметная на фоне того полемического диалога с К. Сиббером и его комедией «Последняя уловка любви» (1696), который вёл в «Неисправимом» Ванбру. «Вторичность» комедии Ванбру, выполняющей функцию иронического продолжения «Последней уловки», не заглушевывалась, а, напротив, подчеркивалась автором пьесы, обнажаясь в самой структуре «Неисправимого». Отсюда — начальная сцена-пролог (I.I) [2], служившая как бы соединительным звеном между идиллическим финалом «Уловки» и новыми острыми коллизиями, показанными Ванбру. Отсюда же — постоянное напоминание о «сибберовском» прошлом основных персонажей, подчеркивание зависимости их нынешнего положения от событий, происходивших в сценическом времени «Последней уловки» (например, «женатый» статус Уорти), или, напротив, констатация перемен, случившихся после закрытия занавеса в финале комедии Сиббера (покупка баронского титула, превратившая сэра Новелти Фэшона в «милорда» Фоппингтона). Одним из следствий подобной «зависимости» было, несмотря на иронию Ванбру, усиление драматизма в положении Аманды — «страдающей» героини, которая после множества жертв, принесённых на алтарь супружеской верности, вновь убеждается в «неисправимости» мужа-повесы и, утратив веру в его раскаяние, вынуждена отстаивать собственную добродетель уже без надежды на супружеское счастье.

Эта диалогичность «Неисправимого» полностью снимается в «монологической» структуре шеридановской переделки. «Поездка в Скарборо» не столько надстраивается над сюжетами предыдущих комедий, сколько растворяет их действие (точнее действие «Неисправимого») в самой себе как в совершенно независимой структуре¹. Память о сюжетном родстве с «Последней уловкой» (через посредство «Неисправимого») при этом окончательно стирается. И если «Неисправимый» служил продолжением «Последней уловки любви», то «Поездка в Скарборо» лишена структурной зависимости как от «Уловки», так и от самого «Неисправимого». Это новое произведение, которое заменяет и «отменяет» собой предыдущие (отменяя тем самым и взаимодействие последних). На место комедии, вся полнота смыслов которой

¹ По справедливому замечанию Дж. Лофтиса, «мы должны помнить, что «Поездка в Скарборо», в отличие от пьесы Ванбру, не является продолжением «Последней уловки любви»» (пер. мой. — Т.Ч.) [6: р. 82].

раскрывалась в связях с «Последней уловкой», в полемике с её наивной моралью, приходит пьеса самостоятельная, не имеющая развернутой предыстории, пьеса с «замкнутым» действием, отвечающая канонам английской «весёлой» комедии второй половины XVIII века. Благоденствие порока и страдания добродетели при этом так же отменяются, как отменяются и слишком явные структурные «разрывы», идущие вразрез с «мягким» классицизмом шеридановской эпохи. Все элементы, чуждые новой структуре, изгоняются из неё «явочным порядком», без сохранения следов, а не в процессе полемического диалога, как то имело место в «Неисправимом». В ретроспективном восприятии подобная замкнутость «Поездки в Скарборо» на фоне «многослойности» «Неисправимого» отчасти граничит с банальностью, но в глазах современников она воспринималась как «преодоление шероховатостей» и приближение исходного материала к «идеальной» модели комедийного жанра. И это приближение по необходимости требовало одновременно структурной и моральной «чистки» текста.

Литература

1. Боровлева М.Ю. Концепт «провинция» в английской комедии нравов XVIII века (Дж. Фаркер, Дж. Аддисон, Г. Филдинг, О. Голдсмит, Р.Б. Шеридан): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / М.Ю. Боровлева; Магнитогорский гос. университет. – М., 2007. – 214 с.
2. Ванбру Джон. Неисправимый, или Добродетель в опасности: Комедия / Джон Ванбру; пер. Н. Рыковой; вступит. ст. И. Ступникова. – М.: Искусство, 1975. – 172 с.
3. Кожевников М.В. «Плачущая муза»: Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров / М.В. Кожевников. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. ун-та, 2001. – 243 с.
4. Шеридан Р.Б. Поездка в Скарборо / Р.Б. Шеридан; пер. с англ. Ю. Смирнова и З. Александровой // Шеридан Р.Б. Драматические произведения. – М.: Искусство, 1956. – С. 203–258.
5. Goldsmith O. An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy / O. Goldsmith // British Dramatists from Dryden to Sheridan / Ed. by George H. Nettleton and Arthur E. Case; revised by George Winchester Stone, Jr. – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1976. – P. 751–753.
6. Loftis J. Sheridan and the Drama of Georgian England / John Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.
7. Vanbrugh John. The Relapse; The Provoked Wife; The Confederacy; A Journey to London; The Country House / John Vanbrugh. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 432 p. (Oxford World's Classics).

*T.G. Chesnokova***«The Relapse» and «A Trip to Scarborough»:****A Dialogue with the Restoration Comedy in R.B. Sheridan's Dramatic Works**

The object of comparative analysis is diachronic interrelations in the history of English drama. The author of the article shows that during Sheridan's epoch Restoration comedy was perceived as in many relations alien cultural phenomenon. Comparison of J. Vanbrugh's piece «The Relapse» and Sheridan's «A Trip to Scarborough» helps to reveal the main genre differences between the comedies of the end of the XVII and the last third of the XVIII century.

Key words: diachronic interrelations; comparative analysis; genre structure; comedy; history of English drama.

Т.А. Алпатова

**«ГИМН» ДЖ. ТОМСОНА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ
Н.М. КАРАМЗИНА И В.А. ЖУКОВСКОГО**

Предмет статьи — переводы «Гимна» Дж. Томсона, выполненные Н.М. Карамзиным и В.А. Жуковским. Автор анализирует философское содержание стихотворений, влияние Дж. Томсона на русскую поэзию, отразившееся в трудах русских поэтов, особенности натурфилософской поэзии, характерной для русского предромантизма и романтизма.

Ключевые слова: Дж. Томсон; Н.М. Карамзин; В.А. Жуковский; философская поэзия; натурфилософия; преромантизм; романтизм.

Размышления о бесконечной мудрости, благости и величии Творца составляют одну из важнейших лирических тем русской поэзии XVIII столетия. Они появляются в самых различных жанрах — поэтических переложениях текстов Священного Писания, духовных одах, «нравоучительных» одах, — само изобилие содержания и разнообразие формы этих обращений как нельзя лучше свидетельствует, что духовно-философская поэзия той поры была одним из самых живых и органичных проявлений высшего начала нашей поэзии — того самого начала, благодаря которому, говоря словами Н.В. Гоголя, «в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно, — что-то близкое к библейскому, — то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлёт в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» [5: с. 68].

Как и в других жанрах, в духовной поэзии XVIII столетия начиналось движение от условного выражения чувства в рамках строго заданной жанровой модели к неповторимо-индивидуальному восприятию и поэтическому отражению мира, которое позднее найдёт окончательное воплощение в поэзии романтизма. Особое значение при этом получили образцы именно духовной лирики. Молитвенный пафос переложений псалмов М.В. Ломоносова, духовных стихотворений А.П. Сумарокова, В.И. Майкова, М.М. Хераскова открывал для русской поэзии той поры начала подлинного лиризма, неизбежного движения к индивидуальному самовыражению. Отчасти по этой причине выделял в творчестве М.В. Ломоносова переложения псалмов уже А.С. Пушкин: «...переложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения» [15: VI, с. 13] — и стилистическое совершенство, и соб-

ственно лирическое звучание этих стихотворений делали их наиболее оригинальными и «живыми» созданиями Ломоносова.

Предметом статьи являются поэтические переложения «Гимна временам года» («The Hymn to the Seasons») Дж. Томсона, выполненные Н.М. Карамзиным (1789) и В.А. Жуковским (1808). Сопоставление этих двух стихотворений интересно не только с точки зрения проблемы поэтического перевода (которая не входит в задачи работы). Исследователи-компаративисты, обращавшиеся к изучению творческого метода Карамзина и Жуковского как переводчиков [4; 10; 11; 22], тем не менее не ставили вопроса, насколько глубоко отразились в них духовные аспекты художественной философии того и другого поэта, и более всего — каким образом вначале Карамзину, а вслед за ним Жуковскому удаётся развить собственно лирический потенциал гимна — жанра лироэпического, изначально предполагающего гиперболически-масштабное видение мира и уже в силу жанрового задания имеющего определённую «всеобщность» взгляда. В гимне индивидуальный голос человека как будто растворяется, сливается с бесчисленными голосами, какими Божье творение возносит благоданность предвечному Творцу.

Исследователи достаточно подробно восстановили обстоятельства обращения к «Гимну» Томсона и в творческой биографии Карамзина, и у Жуковского [3: с. 112–124; 14; 16: с. 32; 20: с. 521–522; 21: с. 367–373]. Для обоих поэтов интерес к нему оказался обусловлен художественными экспериментами, целью которых было создание на русской почве жанра описательной поэмы. Кроме того, как для Карамзина-предшественника, так и для Жуковского-последователя интерес к поэзии Томсона носил знаковый характер: творчество английского поэта прочно ассоциировалось для русских читателей той поры с самим духом сентиментализма, с глубоким чувством природы, и главное — с ощущением того молитвенного восторга, который рождает созерцание величественных картин природы в чувствительном сердце. Карамзинский герой-читатель в «Письмах русского путешественника» уверен: «весна не была бы для меня так прекрасна, есть ли бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ея» [8: с. 39]. Кроме «Писем русского путешественника» упоминание Томсона присутствует в прозаических этюдах Карамзина «Прогулка» и «Деревня»; сокращённый прозаический перевод «Времени года», выполненный Карамзиным, был напечатан в журнале «Детское чтение для сердца и разума» [6]. Веселье, восхищение, восторг, даруемый человеку созерцанием прекрасной природы, обретает в сознании Карамзина — художника и мыслителя подлинно духовный смысл, сущ-

ность которого — способность к безусловному приятию жизни во всех её проявлениях, доверенность Творцу, благодарность Провидению.

«Гимн» — сокращённый перевод Карамзиным заключительной части поэмы Томсона «Времена года» — и становится одним из выражений этой эмоционально окрашенной, психологически насыщенной натурфилософии. В её основе тезис об органичном соединении в природе множества частей в единое Целое. Сама неразрывная связь четырёх времен года есть в этом случае чувственно постигаемое воплощение многообразия в единстве — свидетельство высшей премудрости Творца: «Четыре времени в прменах ежегодных, // Не что иное суть, как в разных видах Бог...» [9: с. 70].

Звучащий в этих строках восторг, в сущности, становится выражением подлинно религиозного отношения к природе как единому гармоничному целому, в котором нет ничего, что не было бы предусмотрено в замысле Творца, что представлялось бы не благом и не добром. Сам Томсон в течение всей поэмы достаточно последовательно противопоставляет это духовно просветлённое настроение заблуждениям, что иногда заставляют слабого человека видеть зло в каких-либо проявлениях природной жизни (как, скажем, в истории гибели Амелии в части томсоновых «Времён года» под названием «Лето») [18: с. 45–49; 19: с. 73, 93, 216–221; 23: с. 1–7, 70–100]. Даже разделение времён года у Томсона (а вслед за ним и у его русских переводчиков) двойственно. Само по себе оно — знак отпадения мира от предвечного единства (таковы в главе «Весна» восходящие к «Метаморфозам» Овидия строки о том, как возникли сезоны, — возникли не в Золотом, а в Бронзовом веке, когда стала невозможной чудесная, изобильная, плодоносная весна Божественного первотворения). Сезоны — воплощение двинувшегося времени (т.е. «разомкнувшейся», нарушившей своё идеальное совершенство вечности), но сами они замкнуты в круг, и потому восстанавливают распавшееся единство. В каждом из времен года, как в капле воды, отражается Целое, и потому каждое из них обретает высший, выходящий за собственные рамки смысл — свой высший, Божественный источник, присутствие которого внятно религиозной душе.

Сама идея постижения величия и благодати Творца путём созерцания, рационального осмысления и познания природы была хорошо знакома русской литературе XVIII века. Ярче всего для нас она раскрывается в духовно-философских произведениях Ломоносова — поэта, художественная натурфилософия которого была тесно связана с его собственными научными интересами и так называемой «физико-теологический» доктриной И.-Г. Лейбница – Хр. Вольфа. Для Ломоносова (как и других деятелей раннего русского Просвещения, вышедших к естественно-научной пробле-

матике в жанрах духовной поэзии, — В.К. Тредиаковского и Н.Н. Поповского), «обратившись к научному изучению природы и исследованию её законов, человек способен особенно глубоко постичь мудрость Творца», ибо природа предстаёт перед ним «зеркалом Божественного совершенства» [12: с. 290].

Однако это постижение в пору раннего русского Просвещения шло рациональным путем, и сам молитвенный восторг перед величием Творца, явленным в природе, нередко словно бы переходил в восторг естествоиспытателя, перед которым раскрывается бесконечная перспектива познания. Постигание «единства в многообразии» природы — реализации предвечного замысла Творца — у сентименталистов становится более одухотворенным и личностно ориентированным. Поскольку главное в пейзаже для них — его психологическая насыщенность как «пейзажа души», возможность, воссоздавая картину природы, запечатлеть как можно более тонкие нюансы человеческого восприятия, то и постижение величия Творца через осмысление природы также становится более интимно-окрашенным, «очеловеченным», едва ли не интуитивным; не столько в силе и мудрости, сколько в благодати раскрывается Он в трогающих чувствительное сердце картинах.

Эти карамзинские мотивы в переводе томсонова «Гимна» развивает и усиливает в своем «Гимне» (определённом автором как «подражание») и Жуковский: «О таинственный круг! Каких законов сила // Слияла здесь красу с чудесной простотой, // С великолепием приятность согласила, // Со тьмою — дивный свет, с движением — покой, // С неизменяемым единством — измененье?..» [7: с. 122–123].

Уже Карамзин в «Гимне» представляет способность человека улавливать единство во многообразии природы не столько на рациональном, сколько именно на эмоциональном уровне — как способность души наслаждаться впечатлениями разнообразных новых «видов», «приятных перемен», — будто бы во время излюбленной для сентименталистов (а позднее романтиков) «прогулки одинокого мечтателя», которая так не похожа на бесплодные мечтания безумца, неспособного узреть «... руки всесильной, // Чертящей в вышине безмолвных сфер пути <...> // Которая — когда приятная премена // Является везде на радостной земле — // Восторгом движет все пружины жизни в мире...» [9: с. 71].

Собственно голоса природы, сливающиеся в гимн Творцу, представлены у Карамзина и Жуковского достаточно близко томсонову первоисточнику. Голосов этих — великое множество; они объедают все природные царства: воздух, воду, землю, небеса, объединяют всех существ и все природные явления, от бесконечно малых до имеющих

космический, вселенский масштаб. Ветерки и бури, ручьи, реки и сам великий Океан, травы, цветы и плоды, звёзды и солнце, гром и облака, холмы и долины, леса и рощи, — всё воспеваает Создателя:

Внимай, натура вся! И всё, что в ней живёт,
 Соединись под сим пространным храмом неба,
 Усердием горя, воспеть всеобщий гимн!
 Приятные певцы, прохладные Зефиры,
 Да веете Тому, Чей дух дышает в вас!
 Вещайте вы о Нем во тьмах уединенных,
 Где сосна на горе, едва качая верх,
 Священных ужасов мрак тени исполняет!
 И вы, которых рёв слух издали разит
 И весь смятенный мир приводит в ужас, в трепет!
 Возвысьте к небесам свою бурливу песнь!
 Поведайте, Кто вас толь грозно разъяряет!
 Журчите вы, ручьи, трепещущий поток,
 Журчите песнь Ему, хвалу Его гласите,
 Вещайте мне сию сладчайшую хвалу,
 Когда я в тишине глубоко размышляю!
 Вы, реки быстрые, кипящи глубины —
 Кротчайшая вода, блестящим лабиринфом
 Текущая в лугах, — великий Океан,
 Мир тайный, мир чудес, чудес неисчислимых!
 Воскликните Его предивную хвалу,
 Того, Который вам величественным гласом
 Шуметь и утихать мгновенно, вдруг велит! [9: с. 71–72]

Описание Жуковского, в целом следующее карамзинскому, несколько свободнее от привычных поэтически-условных образов (ср. Зефиры у Карамзина — «душистый ветерок» у Жуковского); поясняющие образ детали оказываются более зримыми, живописно-пластичными: «ручей, невидимо журчащий под дубровой, // С лесистой крутизны ревуший водопад, // Река, блестящая среди дебрей величаво, // Кристаллом отразив на бреге пышный град...» [7: с. 123] (ср. вода, «блестящим лабиринфом текущая в лугах» у Карамзина). Любопытно представляют оба поэта и ключевой образ соловья — столь маленького и, казалось бы, незаметного в безграничной природной шири, но вместе с тем венчающего многоголосый хор своей хвалой Творцу. И у Карамзина, и у Жуковского присутствует аллегорически-перифрастическое именование соловья, причём строится оно на ассоциациях с античной мифологией: у Карам-

зина перифраза более сложна по ассоциативной и формальной структуре; соловей у него — «Прогнеина сестра» (Филомела), в то время как у Жуковского имя Филомелы названо непосредственно:

...приветственное пенье,
 Изникни из лесов; и ты, любовь весны —
 Лишь полночь принесёт пернатым усыпление,
 И тихий от холма восстанет рог луны —
 Воркуй под сению дубравной, Филомела... [7: с. 124]

В этом фрагменте именно Жуковский оказывается ближе к подлиннику; у Томсона присутствует перифрастическое именование соловья — Филомела: «Ye woodlands all, awake: a boundless song // Burst from the groves! and when the restless day, // Expiring, lays the warbling world asleep, // Sweetest of birds! sweet Philomela, charm // The listening shades, and teach the night his praise» [1: с. 150].

Большая психологическая конкретность возникает у Жуковского и благодаря образу мечтателя-поэта, в котором, в сущности, и реализуется в полной мере тот лирический потенциал, что был обусловлен молитвенным звучанием «Гимна» — и у Томсона, а вслед за ним и у Карамзина.

Молитва не может быть безлична. Словесно обращённая к Верховному Существо, она, тем не менее, в полной мере раскрывает личностный, духовный потенциал того, кто произносит это молитвенное слово. Глубинное понимание этой связи человека и Творца в молитве отразилось в целом ряде лирических стихотворений Карамзина, но более всего — в стихотворениях, письмах, дневниковых записях Жуковского, для которого «...молитва есть в высшей степени размышление, и размышление в мысленном присутствии Божества» [7: XIII, с. 35]. Сам поэт как личность, будучи, говоря словами Ш. Бонне, «созерцателем природы», обретал в этих созерцаниях не только эстетическое наслаждение, не только эмоциональное воодушевление, но и главную для души возможность — светло и радостно вознести хвалы Творцу. «Мне приятно было смотреть на отдаления, покрытые вечернею тенью. Та неясность и отдалённость всегда имеет трогательное влияние на сердце: видишь, кажется, будущую судьбу свою неизвестную, но не совсем незнакомую. Какое-то тайное предчувствие говорит о ней и обнаруживает её неясственно за прозрачным занавесом. Ничего не может быть приятнее этих трогательных минут, когда сердце полно — чем? не знаешь! Всё тогда действует на тебя гораздо живее.глядишь с чувством на небо; хотел бы всякую минуту броситься на колена! Любишь Бога, то есть сильно его чувствуешь» («1 Июля 1805, ввечеру») [7: XIII, с. 14].

Художественный опыт локализации «точки зрения» на мир как возможность не только выстроить описательно-пейзажный образ, но и раскрыть психологию лирического «я» рассказчика одним из первых дал русской литературе Карамзин (см. его прозаические этюды «Прогулка», «Деревня»). Жуковский в «Гимне» привносит этот опыт в лироэпическое по природе произведение; и здесь, как и в элегиях начала 1800-х гг. («Сельское кладбище», «Вечер» и др.), объективированные в облике персонажа, увиденного будто бы со стороны, раскрываются черты идеального поэта — чувствительного человека, наделённого сердцем, отзывчивым красоте природы, духовно чуткого и потому способного именно «чувствовать» Божество.

Карамзинский лирический герой, начиная процесс интуитивного вчувствования в саму истину величия Творца, испытывает в первую очередь восторженное преклонение перед всеобщим; и потому человек в его стихотворении, как и у Томсона, постигает именно величие «всеобщия любви», сам оставаясь в какой-то мере «всеобщим», чадом Божиим, голос которого и становится воплощённым в словах гимном всеобщего поклонения созданию своему Создателю. Жуковский же делает центральный лирический образ своего «Гимна» более узнаваемым, конкретным, даже автобиографичным, — и потому хвала Творцу в его устах окончательно обретает индивидуально-эмоциональную тональность. Последние 24 стиха у Жуковского — «лирический апофеоз» «Гимна» — отсутствовали в подлиннике Томсона. Включая их в стихотворение, поэт уже непосредственно передаёт свой лирический восторг перед бесконечной благодатью и милосердием Творца: «А я, животворим созданья красотою, // Забуду ли когда хвалебный глас мольбы? // О Неиспытанный! Мой пламень пред Тобою!..» [7: с. 124].

Гносеология у Жуковского неотделима от этики, точнее, сама она и есть этика; постижение Божества совершается лишь благодаря открытию человеком в себе самом лучших, этически совершенных качеств — доброты, сострадания к бедным, покорности судьбе, стойкости в бедах, наконец, в готовности принять смерть, уповая на воскресение и жизнь вечную. Этический пафос последних строк «Гимна» Жуковского становится в художественной философии поэта одним из самых глубоких выражений богосыновства: «отческая сень» родного дома — лишь начало пути для человека, и путь этот ведёт в «мирную отческую сень» Творца, к которой все мы возвращаемся в конце. Мысль эта становится финалом лирико-философских размышлений в «Гимне»; благодаря ей это подражание Томсону — Карамзину входит в общий контекст художественной философии Жуковского поэта, пронизанной глубинным духовным светом веры истинной.

По свидетельствам самого Жуковского, источник религиозно-этической доминанты собственного творчества он видел в личности и художественной философии Н.М. Карамзина. «Это более, нежели что-нибудь, дружит меня с самим собою. И можно сказать, что у меня в душе есть особенно хорошее свойство, которое называется Карамзиним: тут соединено всё, что во мне есть доброго и лучшего», «воспоминание о нём есть религия» [2: с. 53]. И анализ поэтических переложений «Гимна» Дж. Томсона, выполненный тем и другим нашими поэтами, позволяет приблизиться к постижению той безусловной истины, что для Жуковского, как и для Карамзина, сохраняет своё значение высокая духовная тематика, обретающая в сентиментально-предромантической лирике новое эмоциональное и философское содержание, благодаря которому высокая духовная проблематика и самое интимно-личное переживание начинают восприниматься в единстве — что и станет сущностью религиозной поэзии русского романтизма и всей философской лирики XIX столетия.

Литература

1. Английская поэзия в русских переводах XIV–XIX вв. / М.П. Алексеев, В.В. Захаров, Б.Б. Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – 684 с.
2. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» / А.Н. Веселовский. – М.: Интрада, 1999. – 448 с.
3. Ветшева Н.Ж. Замысел поэмы «Весна» в творческой эволюции В.А. Жуковского / Н.Ж. Ветшева // Жуковский и русская культура: сб. науч. тр. – Л.: Наука, 1987. – С. 112–124.
4. Виноградов В.В. Проблема стилистики перевода в поэтике Н.М. Карамзина / В.В. Виноградов // Русско-европейские литературные связи. – М.-Л.: Наука, 1966. – 472 с.
5. Гоголь Н.В. О лиризме наших поэтов / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 124–128.
6. Детское чтение для сердца и разума. 1787. – Ч. 9. – С. 195–205; Ч. 10. – С. 193–207; Ч. 11. – С. 193–207; Ч. 12. – С. 193–206.
7. Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 20-ти тт. / В.А. Жуковский. – М.: Языки славянских культур, 2000.
8. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / Н.М. Карамзин. – Л.: Наука, 1987. – 718 с.
9. Карамзин Н.М. Стихотворения / Н.М. Карамзин. – Л.: Советский писатель, 1966. – 424 с.
10. Кафанова О.Б. Н.М. Карамзин-переводчик: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.Б. Кафанова. – Томск, 1981. – 19 с.
11. Кафанова О.Б. Н.М. Карамзин – теоретик и критик перевода: к постановке проблемы о сентименталистском методе перевода / О.Б. Кафанова // Ху-

дожественное творчество и литературный процесс. – Вып. 3. – Томск, 1982. – С. 124–132.

12. Клейн Й. Раннее Просвещение, религия и церковь у Ломоносова / Й. Клейн // Клейн Й. Пути культурного импорта. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 576 с.

13. Левин Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма / Ю.Д. Левин // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. – Л.: Наука, 1970. – С. 195–297.

14. Меречин И.Е. Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский / И.Е. Меречин // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. – Казань, 1975. – С. 25–35.

15. Пушкин А.С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10-ти тт. – Т. 6. – М.: Художественная литература, 1962. – С. 19–24.

16. Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского / В.И. Резанов. – Вып. 2. – Пг., 1916. – С. 220.

17. Серман И.З. Русская литература XVIII века и перевод / И.З. Серман // Мастерство перевода. 1972. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 16–24.

18. Соловьёва Н.А. «Времена года» Дж. Томсона и поэтика раннего английского сентиментализма / Н.А. Соловьёва // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 1983. – № 2. – С. 45–49.

19. Шайтанов И.О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века / И.О. Шайтанов – М.: Прометей, 1989. – 259 с.

20. Янушкевич А.С. Гимн <комментарий> / А.С. Янушкевич // Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 20-ти тт. – М., 1999. – С. 521–522.

21. Barratt G.R. James Thomson in Russia: The changing of “The Seasons” / G.R. Barratt // Comparative literature studies. – Urbana, 1975. – Vol. 12. – № 4. – P. 35–42.

22. Res Traductonica. Перевод и сравнительное изучение литератур: К 80-летию Ю.Д. Левина. – СПб.: Наука, 2000. – 368 с.

23. Spacks P.M. The Varied God: A Critical Study of Thomson’s “The Seasons” / P.M. Spacks. – University of California Press, 1959. – 257 p.

T.A. Alpatova

J. Thomson’s “The Hymn” in the Artistical Philosophy of N.M. Karamzin and V.A. Zhukovsky

The subject of this article is translations of J. Thomson’s “The Hymn” by N.M. Karamzin and V.A. Zhukovsky. The author analyzes philosophical content of these poems, J. Thomson’s influence on Russian Poetry, the meaning of his works for Russian poets, features of the poet’s natural philosophy and characteristics of the Russian Preromanticism and Romanticism.

Key words: J. Thomson; N.M. Karamzin; V.A. Zhukovsky; philosophical poetry; natural philosophy; Preromanticism; Romanticism.

ОСОБЕННОСТИ ПОЛЬСКОГО ПЕРЕВОДА ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»

Статья посвящена анализу перевода повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» на польский язык. Выделяются следующие особенности: проблемы форм обращения, переводимости-непереводимости имён собственных, фразеологизмов и некоторых лексических единиц, связанных с определенными культурными традициями.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь; перевод; польский язык; русский язык; имена собственные; фразеологизмы; формы обращения.

Перевод художественного текста является серьёзной проверкой для любого переводчика. Для этого недостаточно хорошего знания обоих языков, необходим серьёзный литературоведческий анализ произведения, а также знание культурно-исторического контекста. Те же самые критерии важны и для оценки перевода.

Польский читатель имеет доступ почти ко всем великим произведениям русской литературы XIX века. История переводов произведений русской классической литературы на польский язык богата, качество перевода высокое. Тем не менее встречаются случаи, когда переводчик сталкивается с трудностями, вызванными различиями в культурном обиходе двух народов. Цель данной статьи — проанализировать качество польского перевода повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»; в частности, сосредоточиться на проблемах форм обращения, переводимости-непереводимости фактов ономастики, фразеологизмов и некоторых лексических единиц, связанных с определёнными культурными традициями.

В Польше творчество Н.В. Гоголя было известно уже в XIX веке¹: фрагменты из «Мёртвых душ» были изданы в 1844 году (всё произведение полностью — в 1876 году)², «Вечера на хуторе близ Диканьки» — в 1865 году³, «Ревизор» — в 1846 году⁴. В XX веке произведения Н.В. Гоголя переводили очень известные польские писатели: «Мёртвые души» перевёл В. Броневски (1897–1962), «Ревизор» — Ю. Тувим (1894–1953). «Ночь перед Рождеством» — Ежи Бженчковски (1895–1967), известный

¹ К сожалению, не удалось обнаружить в вильнюсских библиотеках этих переводов.

² www.biblionetka.pl/book.aspx?id=3552

³ www.biblionetka.pl/book.aspx?id=21932

⁴ www.biblionetka.pl/book.aspx?id=3951

прежде всего как переводчик произведений русской и советской литературы на польский язык (он перевёл роман М. Горького «Мать», трилогию К. Симонова «Живые и мёртвые», переводил рассказы А. Чехова и др. Бженчковски отлично знал русский язык и прекрасно чувствовал семантические оттенки слова).

Название повести «Ночь перед Рождеством» на польский язык переведено как «Noc wigilijna». Слово *wigilia* является названием дня, после которого наступает праздничный день, например, *wigilia imienin* (день / вечер накануне именин), *wigilia ślubu* (день / вечер накануне венчания / бракосочетания). Однако есть и более узкое значение этого слова, для каждого поляка вызывающее ассоциацию прежде всего с днём, вечером, а также ночью перед Рождеством (соответствующее русскому слову *сочельник*). Переводчик не стал буквально переводить заглавие как «Noc przed Bożym Narodzeniem», а приблизил его перевод к польской традиции, связанной с особым переживанием начала праздника (*wigilia*).

Формы обращения являются неотъемлемым элементом речевого этикета, который обусловлен особенностями культуры и языка, и нередко при переводе обращений утрачиваются некоторые элементы национального колорита. В данном случае это особенно непросто, поскольку речь идет о переводе на польский украинских обращений, изначально написанных Гоголем на русском языке. В современном польском языке есть только две формы обращения к адресату: неофициальная «ты» (множественное число «вы») и официальная «pan», «pani» (множественное число «panowie» — форма мужского рода, «panie» — форма женского рода, «państwo» — при одновременном обращении к мужчинам и женщинам). В польском отсутствует форма обращения к одному собеседнику на «вы». Тем не менее в старой польской традиции было возможно обращение на «вы» и к одному человеку: по сегодняшний день в польских диалектах, в локальных разновидностях языка вместо форм «pan», «pani» употребляется форма «вы», так называемая *pluralis maiestaticus* [5: с. 243], с помощью которой выражается глубокое уважение к собеседнику. Переводчику была известна эта локальная языковая традиция, и в тех случаях, когда в гоголевском тексте встречается форма «вы» — «Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха» (113)¹, становится понятным, почему переводчик все-таки не заменил её на «pan» или «pani»: «Jakbyście nie widzieli, Osipie Nikiforowiczu! — odpowiedziała Słocha» (74). Появление этой формы в какой-то степени является средством архаизации языка переводимой повести, ибо в XIX веке форма «вы» встречалась гораздо чаще, чем в XX веке.

¹ В скобках дан номер страницы.

Особые трудности для переводчика представляли комические ситуации. Очень тщательно переводя текст, соблюдая даже грамматическую форму слов, он всё-таки не мог передать весь комизм ситуации. Камнем преткновения стало обращение на «вы». В эпизоде заигрывания дьяка, особы духовного звания, с Солохой обращение «А что это у вас, великолепная Солоха?» индивидуализирует в глазах дьяка героиню как обладательницу женских прелестей — «обнаженной полной руки», «шеи, а на шее мониста» и ещё «неизвестно чего» (113). Соединение обращения к Солохе на «вы» с желанием дьяка осязать телесное порождает комический эффект сцены. Бженчковский в какой-то мере мог бы передать этот эффект, поскольку равнозначной по смыслу русской конструкции обладания «у меня есть» в польском языке является конструкция «*mam*» (имею). Переводчик мог бы ввести форму «*pani ma*», и тогда это предложение выглядело бы примерно так: «А со to **pani ma** (А что это пани имеет?), *najwspanialsza Sołoch*»? или же воспользоваться формой «вы»: «А со to **macie** (А что это вы имее-те?), *najwspanialsza Sołoch*»? Однако он предпочёл самый нейтральный вариант «А со to *takiego* (А что это такое), *najwspanialsza Sołoch*?» (74), в котором утрачивается смысл указания на телесный признак, поэтому он необязательно должен связываться с Солохой.

Наиболее проблематичной для переводчика оказалась сцена у царицы, в которой ему нужно было переводить ответы запорожцев с русского и украинского. Обращение запорожцев к Потёмкину «Та вси, **батько!**», «Нет, **батько**, не забудем!» (131) переводчик не переводит и даёт лишь транслитерацию «Та, wsi **bat'ko!** — *odrzekli Zaporożcy, nisko się kłaniając*», «Nie, **bat'ko**, nie zapomnimy!» (102). Из трёх возможных вариантов перевода — *ojcze* (отче), *tato* (папа), *tatko* (тятя) — ни один не мог быть использован в силу невозможности такого обращения к незнакомому человеку (за исключением духовной особы), а тем более к человеку, занимающему высокое положение. Украинское обращение оказалось единственно возможным для сохранения аутентичности ситуации. Украинские обращения к царице «Помилуй, мамо, помилуй!», «Не встанем, мамо», «Та спасибі, мамо!» (131–132) Бженчковский переводит, однако перевод для поляка звучит странновато, так как подобной полуфамильярной традиции обращаться к царствующим особам не было вообще: «*Zmiłuj się, matuchno, zmiłuj się!*», «*Nie wstaniam, matuchno (...)*», «*Ta dziękujemy, mateczko!*» (103). Если бы переводчик дал польскую транслитерацию украинского обращения к царице «мамо» как «*tamo*», то это не выражало бы необходимой степени уважения и почтительности к императрице. Поэтому он решил привлечь слова «*matuchno*» и «*mateczko*», в которых очень ощутима сердечность и любовь.

Имена собственные (антропонимы и топонимы) в художественном произведении образуют свой неповторимый мир, содержат информацию о локальной и национальной принадлежности обозначаемых ими объектов, воссоздают исторический фон. Как правило, функциональность транскрибирования имён собственных заключается в том, что они, «наряду с остальными реалиями, являются теми немногими элементами перевода, которые сохраняют определённое национальное своеобразие в своей словесной звуковой форме» [1: с. 152]. Ежи Бженчковски в основном так и поступает. В польском переводе имена собственные сохраняют украинскую окраску: «Wakula», «Sołocha», «Perepeczycha», «Osip Nikiforowicz», «Foma Grigoriewicz», «Czub», «Mikita», «Swerbyguz», «Paciuk», «Zaporoże», «Sicz». В исключительных случаях переводчик вводит польские эквиваленты имён, например, евангелиста Луки как «Łukasza» и Екатерины II как «Katarzynu», потому что иначе эти имена в польском сознании не воспринимаются.

Особой характерологической функцией обладает группа так называемых «говорящих имён». В.С. Виноградов отмечал, что «заклЮчённая в значимых именах смысловая и эмоциональная информация должна быть “проявлена”. Значимое имя требует от читателя как оригинала, так и перевода, понимания смысла внутренней формы и восприятия её образности» [1: с. 164]. К «говорящим именам» в этой повести относится прозвище «Пацюк Пузатый». Слово «пацюк» в украинском языке имеет два значения ‘крыса’ и ‘поросёнок, кастрированный кабан’ [9: III, с. 222]. В старом польском языке и особенно в диалектах слово «paciuk» употреблялось в значении ‘поросёнок’, реже ‘wierz tuczony’ ‘толстый кабан’ [8: VI, с. 8]. Поэтому Бженчковски поступил в соответствии с языковыми нормами своего времени. Что касается второго члена прозвища «Пузатый», то он переведён как «Brzuchaty», от слова «brzuch» (живот), которое в польском языке по своей стилистической окраске является нейтральным. Несмотря на яркую экспрессивно-просторечную окраску слова «пузо», переводчик не использовал польские слова с подобной окраской: «bęben» (бубен), «bebesch» (внутренности), «kałdun» (пельмень), так как от них невозможно образовать имя прилагательное.

Возможно, считая, что для поляков семантическое значение ономастической единицы «Свербыгуз» понятно и без перевода, он это прозвище не переводит (перевод «Święzbiguz» или «Swędziguz» исказил бы украинскую фонетическую форму). Для русских читателей Вакула и Солоха стали «говорящими именами». В словаре В.И. Даля эти

слова фиксируются как нарицательные: «вакула» — ,продувной плут, обманщик' [4: I, с. 161], «солоха» — 'нерасторопная женщина' (одно из значений) [4: IV, с. 267]. В польском языке эти значения выражаются совсем другими словами, и переводчик, по-видимому, не захотел отдаляться от оригинала и подыскивать им польские эквиваленты. Для поляков слова *Wakuła* — «Вакула» и *Sołocha* — «Солоха» так и остались только личными именами персонажей. Так же переводчик поступил и с «парубком Кизяколупенко» и, не вдаваясь в тонкости значения составных элементов нелепой и смешной фамилии, оставил ему ничего не говорящую полякам фамилию «*Kiziakołupienko*».

В случае с именем и фамилией «какого-то коровьего пастуха Тымиша Коростявого» переводчик поступил по-другому: к сожалению, он понизил фамилию Коростявый (от короста 'чесотка, свербежная сыпь' [4: II, с. 169]) как *Kostropaty* (в польском 'szorstki, nierówny, chropawy'), и «Коростявый» стал «Шершаватым». Переводчик, по-видимому, сознательно сделал это, потому что «короста» на польский переводится как «*prach*», и «Коростявый» должен был бы стать «Пархатым» (*Parchaty*), что вызвало бы ненужную ассоциацию.

В целях сохранения украинского локального колорита Ежи Бженчковский для обозначения наименования жён по мужу использует нетипичный для польского языка суффикс «-icha / -ucha» («-иха») вместо привычного «-owa» [6: с. 130]: «*stara Pereperczycha*» / «старая Переперчиха», «*gruba tkaczucha*» / «толстая ткачиха», «*diaczucha*» / «дьячиха».

В некоторых случаях переводчик оставляет очень насыщенные экспрессией украинские вкрапления без перевода. Украинскую «шедровку»: «Щедрик, ведрик! / Дайте вареник, / Грудочку кашки, / Кільце ковбаски!» (116) — переводчик дает в польской транслитерации, в которой поляку, по-видимому, понятны два слова — «дайте» и «кашки»: «*Szczedryk, wedryk! / Dajcie werenyk, / Hrudoczku kaszki / Kilce kowbaski!*» (78).

Яркой особенностью стиля «Ночи перед Рождеством» является обилие фразеологизмов. Как правило, Гоголь воспроизводит фразеологические обороты в том виде, в каком они закрепились в русском языке. В большинстве своём это разговорные и просторечные фразеологические единицы, характеризующиеся ярко выраженной эмоционально-экспрессивной окраской. Перевод фразеологизмов, как известно, представляет собой одну из самых сложных и в то же время интересных проблем, так как необходимо найти «смысловое, экспрессивное и функционально-стилистическое соответствие фразеологизму оригинала» [1: с. 185]. Используемые Гоголем фразео-

логизмы характерны для большинства славянских языков, что обусловлено похожими обстоятельствами жизни, схожими культурными ценностями, интересами и моделями поведения. В большинстве случаев переводчик без особого труда находит эквивалентные польские фразеологизмы, употребляемые в повседневных ситуациях, например: «Брались за животы со смеху» (102) / «Aż za brzuchy trzymali się ze śmiechu» (55); «Ни с сего ни с того» (99) / «Ni stąd ni zowąd» (51); «Хоть глаз выколи» (102) / «choć oko wykol» (55); «И недуг как будто рукой снимался» (118) / «i chorobę jak ręką odjął» (81); «И кузнец обомлел от страха» (101) / «I kowal, zdrętwiał ze strachu» (87); «А так, иду, куда ноги несут» / «idę, gdzie nogi poniosą»; «А к утру влюбилась по уши в кузнеца» (135) / «a nad ranem po uszy zakochała się w kowalu» (109); «Вот тебе и нагайка: бей, сколько душа пожелает» (137) / «Masz tu nahaj: bij ile dusza zapagnie...» (112).

Наряду с этим в повести встречаются примеры изменения устойчивых сочетаний, употребления их в обновлённом, стилистически комическом значении. «Рожа, как говорит Фома Григорьевич, мерзость мерзостью, однако ж и он строит любовные куры!» (101) / «Gęba, jak powiada Foma Grigoriewicz, obrzydlistwo nad obrzydliwstwami, a jednak i on się umizga» (однако и он увивается) (54). Переводчик мог бы поискать в польском языке более-менее меткий фразеологизм, например, «smalić cholewki» (обжигать голенища). Однако вместо этого он даёт невыразительный описательный перевод. Вот ещё примеры: «ленивый и не лёгок на подъём», т.е. '(не)охотно берётся за что-либо', переводит как «leniwy i niemrawy» (ленивый и вялый); «хотя сам бывал от них без ума» (111) переводит просто как «chociaż i zazwyczaj w nich bardzo gustował» (очень их любил).

В том случае, когда русские фразеологизмы не имели полных эквивалентов в польском языке, переводчик старался найти фразеологизм, похожий по смыслу, функции и стилистической окраске: «Только отец мой сам не промах» (105) — «Ale mój ojciec też nie w ciemni bity» (61); «как будто ни в чем не бывал, побежал далее» (99) — «...i jakby nigdy nic pobiegł dalej» (51). Польский эквивалент «nie był z nim w dobrej komitywie» для фразеологизма «Был не в ладах» нельзя считать удачным, так как слово «komitywa» — 'близкие отношения' является латинизмом и в данный контекст вносит ненужный оттенок учёности. Иногда, чтобы не повторяться, переводчик подыскивает в польском языке синонимичные эквиваленты: «Вот тебе на!» — «Ładna heca!» — «Masz ci los!». Имеются также примеры, когда польский фразеологизм не соответствует русскому по смыслу: «В ус не дул» (138) — «nie pozwolił sobie w kaszę dmuchać» (113) ('не раз-

решил дуть себе в кашу'). Значение фразеологизма «в ус не дуть» — 'не обращать внимания на что-то' — очень сильно меняется, так как «dmuchać komu w kaszę» означает 'грубо вмешиваться в чьи-то дела'. «Дурачить кого-то» (117) переводится как «zawracać komu głowę» (79), т.е. ошеломлять кого-то, быть надоедливым.

Переводчик хотел приблизить язык перевода к языку оригинала, стараясь сделать его более архаичным, вводя некоторые языковые элементы (грамматические и лексические), устаревшие с точки зрения языка XX века. Например, наречие «скорее» переводит не «szybciej», но «rychlej» [«Утащим скорее их ко мне в хату...» (121) — «Ciagnijmyż je co rychlej do mojej chaty...» (87)], «человек» как «człek», не «człowiek» [«Сделай милость, человек добрый, не откажи!» (119) — «Zmiłuj się, dobry człeku, nie odmawiaj» (83)], «но» как «aleć», не как «ale» [«дворянин и попотчует его; но, как нарочно, все дворяне оставались дома» (122) — «szlachcic i poczęstuje, aleć jak na złość wszyscy szlachcice siedzieli w domu» (89)]. Употребляет архаичные формы первого лица множественного числа глаголов настоящего времени без окончания «-ы», которые были характерны для польского языка XIX века: «Nie wstaniem, matuchno, nie wstaniem!» (103).

Заслуживающей внимания при анализе перевода является и настойчивое желание Бженчковского подыскивать чрезмерное количество синонимов для обычных лексических единиц. Неизвестно, почему существительное «царица» переведено словами «сагуса» и «сагова», имеющими идентичное значение. В современном польском языке чаще употребляется «сагуса» (некоторые словари не фиксируют «сагова»). Возможно, в XIX веке чаще говорили «сагова», поэтому переводчик употреблял это слово чаще. Но для современного читателя «сагова» — это прежде всего жена царя, что в случае с Екатериной II явно неуместно.

Подобным образом переводчик поступил и с демоническими персонажами — чертями, ведьмами, довольно симпатичными (с точки зрения их внешнего вида и их дел, которые они творят в человеческом обществе). Рассмотрим, какие слова использует переводчик для их номинации. Чёрта Гоголь называет чаще всего «чёртом», дважды «сатаной». Интересно, что писатель не использует таких синонимов, как «дьявол», «бес», «антихрист» и т.д. Переводчик предпочитает «diabeł» или «czart», однако слово «czart», имеющее устаревший оттенок, появляется гораздо реже, например: «Что будет, то будет, приходится просить помощи у самого чёрта» (119) — «Co ma być, niech będzie, lecz muszę prosić o pomoc samego czarta» (83); «Когда нужно чёрта, то и ступай к чёрту!» — отвечал Пацюк» (119) — «Skogo komuś potrzebny czart, to niech idzie do czarta! — odrzekł Paciuk» (83); «Как

будет беситься хромой чёрт» (120) — «*Jak wścieknie się kulawy czart*» (86). Во всех остальных случаях переводчик употребляет слово «*diabeł*», самое нейтральное в современном польском языке. Вот несколько примеров: «испуганный чёрт метался во все стороны» (100) — «*przerażony diabeł miota się we wszystkie strony*» (52); «Чёрт таким же порядком отправился вслед за ней» (106) — «*Diabeł w ten sposób ruszył za nią*» (63); «Убирайся к чёрту со своими колядками» (109) — «*Idź do diabła ze swoimi kołędami*» (68); «приходишься немного сродни черту» (118) — «*... jesteś nieco spokrewniony z diabłem*» (82).

В повести встречается немало проклятий со словом «чёрт». В польском языке в словосочетаниях-проклятиях довольно часто появляется слово «*czort*», наделённое разговорным оттенком, тем не менее в переводе оно встречается лишь два раза: «Эх, добрая баба! чёрт-баба!» (107) — «*Ech, dobra baba! Czort-baba!*» (64). Переводчик воспользовался им, потому что оно здесь больше подходит, чем, например, «*diabeł-baba*» или «*bies-baba*». Почему это существительное не появляется в проклятиях? Почему фраза «что за чёрт» переводится «со u *diabła*», хотя есть словосочетание «со u *czorta*»? Таких случаев, когда можно было бы употребить слово «*czort*», гораздо больше. Правда, появляется оно как обращение: «Эй, сатана, полезай ко мне в карман да веди к запорожцам!» (128) — «*Hej, czorcie, włóż mi do kieszeni i prowadź do Zaporozców!*» (98). Почему дано «*czorcie*», а не «*szatanie*», неизвестно.

К демоническим персонажам относится и Солоха, названная Гоголем «ведьмой». Для перевода Бженчовскому понадобились и «*wiedźma*» (ведьма), и «*czarownica*» (колдунья), являющиеся в польском языке синонимами. На наш взгляд, в слове «*czarownica*» менее ощутимы коннотации нечистой силы, а потому переводчик смягчил очень сильное ведьминское начало: ведь образ Солохи нестрашный и привлекательный: «Правда, что твоя мать ведьма? — произнесла Оксана и засмеялась» (105) — «*Czy to prawda, że twoja matka jest czarownicą? — powiedziała Oksana i roześmiała się*» (61); «но кое-где начинали поговаривать старухи /.../, что Солоха точно ведьма» (107) — «*tu i ówdzie staruchy zaczęły pogadywać /.../, że Sołocha jest rzeczywiście czarownicą*» (65).

Предпринятый анализ польского перевода «Ночи перед Рождеством» позволил сделать некоторые итоговые замечания. Ежи Бженчовски стремился сохранить колорит украинского села XIX века. Проблема перевода обращений в целом не составила большой сложности: факт отсутствия в польском языке обращения на «вы» переводчик преодолел с помощью приемов архаизации и диалектизации языка персонажей. Со сложностями

ми, заключающимися в переводе собственно украинских обращений, переводчик частично справился, стремясь сохранить аутентичность разговора с царствующей особой и подыскав для перевода довольно необычные для поляков формы обращения (к царице). Обращение запорожцев «бацько» к Потёмкину оставлено Бженчковским без перевода. Справился ли переводчик с проблемой гоголевской ономастики?

Ю.В. Манн писал о странном и необычном в именах и фамилиях персонажей Гоголя, подчеркнув, что эти признаки особенно заметны «на фоне обычной ономастики, составляя в ней в этом отношении род отступления от нормы» [7: с. 123]. В рассматриваемой повести все антропонимы являются нормой с точки зрения украинского языка и традиции. В русской транслитерации они воспринимаются как комические отклонения от нормы. Переводчик ограничился буквально несколькими случаями перевода, не всегда адекватного, а остальные антропонимы транскрибировал, что привело, во-первых, к тому, что полякам в этом переводе осталась недоступна семантика имён, и, во-вторых, — к утрате неповторимого гоголевского комизма. Легко поддавались переводу фразеологизмы, использованные Гоголем, так как они характерны для большинства славянских языков, в том числе и для польского языка. Надо отметить усилия переводчика разнообразить текст своего перевода: он вводил синонимы некоторых фразеологизмов (если они повторялись) и лексических единиц («царица», «ведьма», «чёрт»), что, на наш взгляд, не всегда оправданно. В целом, несмотря на трудности, вызванные различиями в культуре и в языке русского, украинского и польского народов, переводчику в значительной степени удалось передать атмосферу, созданную Гоголем в этой повести. Тем, кто не читает по-русски, перевод Бженчковского поможет понять мир писателя.

Литература

1. Виноградов В.С. Перевод: Общие и лексические вопросы / В.С. Виноградов. – 2-е изд. – М.: КДУ, 2004. – 236 с.
2. Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Дикиньки. – М.: Художественная литература, 1984. – С. 97–138.
3. Gogol M. Noc wigilijna // M. Gogol: Opowiadania. – Wilnius: Państwowe Wydawnictwo Literatury Pięknej Litewskiej SRR, 1953. – P. 49–114.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1978–1980.
5. Encyklopedia wiedzy o języku polskim. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
6. Jadacka H. Kultura języka polskiego: Fleksja, słowotwórstwo, składnia / H. Jadacka. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006. – 253 с.

7. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М.: Художественная литература, 1988. – 413 с.
8. Słownik języka polskiego: в 11-ти тт. / Red W. Doroszewski. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958–1969.
9. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х тт. / М. Фасмер. – Т. 1. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. – 448 с.

B. Dvilevich

**Specific Features of the Polish Translation
of “The Night before Christmas” of N. Gogol**

The article is devoted to the analysis of the Polish translation of N. Gogol’s tale “The Night before Christmas”. The following features are highlighted: the problems of reference forms, proper names translation, phraseologisms and some lexical items connected with certain cultural traditions.

Key words: N. Gogol; translation; Polish language; Russian language; proper names; phraseologisms; reference forms.

ФАУСТОВСКИЙ КОД РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В статье проводятся параллели между «Фаустом» Гёте и романом «Герой нашего времени» Лермонтова: на уровне реминисценций и аллюзий, а также на уровне архитектоники и жанровых решений. «Фауст» предлагается рассматривать как «образец созерцания универсума» (Ф. Шеллинг), которому творчески следовал Лермонтов в своей знаменитой книге о современном человеке.

Ключевые слова: И.В. Гёте; М.Ю. Лермонтов; русский классический роман; сравнительный анализ; жанр.

В современной науке о литературе давняя проблема «Лермонтов и Гёте» получает новый исследовательский импульс. В последнее время привычный тезис о том, что творчество Гёте не имело для Лермонтова решающего значения, который проходил лейтмотивом через работы весьма уважаемых учёных и был закреплён в коллективном академическом труде «Лермонтовская энциклопедия», стал подвергаться сомнению. Хотелось бы сослаться на суждение Г.В. Стадников, разрабатывающего в последние годы эту тему: *«в творческой судьбе Лермонтова не было периода бурного увлечения Гёте, подобного тому, которое он пережил по отношению к Шиллеру в 1829–1830 годах и особенно к Байрону в начале 30-х годов. Но и не было периода охлаждения к Гёте»* [13: с. 30]. То есть Гёте в творчестве Лермонтова присутствовал всегда, прочно и основательно, без ярких всплесков временного увлечения — своими ключевыми творениями, в которых отразилось наиболее полно его авторское «я» — это «Страдания молодого Вертера», «Годы учения Вильгельма Мейстера», лирика и, конечно, «Фауст».

Переключки с «Фаустом», мотивы из «Фауста» звучат во многих произведениях Лермонтова, в том числе в ранней сатире «Пир Асмодея» (1830), в ряде поэм — «Сашка», «Мцыри», о чём интересно и убедительно пишет Г.В. Стадников, в большей степени в «Демоне» (см.: [7]), а также собственно в «Герое нашего времени», который и создается словно под аккомпанемент двух последних поэм. И это не случайно — их объединяет общая духовно-проблемная ситуация: разлад человека, «*все мученья*» которого происходят из-за его раздвоенности («*лишь в человеке встретиться могло священное с порочным*», как писал Лермонтов в одном из своих юношеских стихотворений), из-за разобщённости с ми-

розданием, природой, являющей собой совершенную гармонию, о которой вещает у Гёте Рафаил в «Прологе на небесах»:

Raphael:

Die Sonne tönt, nach alter Weise,
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner Sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag [15].

Рафаил:

Звуча в гармонии вселенной
И в хоре сфер гремя, как гром,
Златое солнце неизменно
Течёт предписанным путем.
Непостижимость мироздания
Даёт нам веру и оплот,
И, словно в первый день создания,
Торжественен вселенной ход! [4]

И несмотря на то, что все упомянутые выше произведения Лермонтова разнятся с точки зрения сюжета и историко-мифологической реальности, которая в них воссоздана, они чрезвычайно близки друг другу.

Однако и собственно в самом романе «Герой нашего времени» переключек и сближений с «Фаустом» Гёте гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд¹. Они свидетельствуют о значимом присутствии книги Гёте в художественном целом лермонтовского романа. К числу очевидных и отмеченных самим Лермонтовым пересечений стоит отнести параллель между доктором Вернером и Мефистофелем, которая звучит отчасти иронически: будучи «доктором», Вернер чем-то сам напоминает Фауста, а его «приятель» Печорин — Мефистофеля. В любом случае эта пара персонажей характеризуется своего рода взаимообратимостью.

Интересны и другие реминисценции из «Фауста» на страницах «Героя нашего времени». Так, примечательна народная этимология «чёртова места» у Гёте и «Чёртовой Долины» у Лермонтова: *«Итак, мы спускались с Гуд-Горы в Чёртову Долину... Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, — не тут-то было: название Чёртовой Долины происходит от слова “черта”, а не “чёрт”, — ибо здесь когда-то была граница Грузии»* [6: с. 307].

А Мефистофель у Гёте противопоставляет научное объяснение происхождения горы, которое пытается дать Фауст, простонародному:

¹ Отечественная традиция в изучении романа Лермонтова отмечала обычно явную ссылку на «Фауста» Гёте, которая есть в повести «Княжна Мери», и отрицала более основательные, глубинно-структурные связи этих двух книг. В европейской научной традиции высказывались смелые и небезосновательные идеи о сближении «Фауста» и «Героя нашего времени» (см.: [5]).

Mephistopheles:

Noch startt das Land von fremden Zentnermassen;
 Wer gibt Erklärung solcher Schleudermacht?
 Der Philosoph, er weiß es nicht zu fassen,
 Da liegt der Fels, man muß ihn liegen lassen,
 Zuschanden haben wir uns schon gedachtß-
 Das treu-gemeine Volk allein begreift
 Und läßt sich im Begriff nicht stören;
 Ihm ist die Weisheit langst gereift:
 Ein Wunder ist's, der Satan kommt zu Ehren.
 Mein Wandrer hinkt an seiner Glaubenskrücke
Zum Teufelsstein, zur Teufelsbrücke¹ [15].

Мефистофель:

Найдя в полях гигантскую плиту,
 Смолкает ум философа неловкий.
 Гигантский камень брошен на лету
 Во времена горячей этой ковки.
 Он говорит при виде этих стен:
 «Ничем не объяснимый феномен».
 Простонародье более пытливо,
 Оно не остаётся в стороне
 И, наблюдая странные массивы,
 Приписывает чудо сатане.
 На «**чёртов мост**» глядит в пути скиталец
 Или в песке находит «**чёртов палец**» [3: с. 307].

Мефистофель:

Поньине тьма каменьев стопудовых
 Валяется. Кем брошены они?
 Молчит философ; что ни сочини,
 Нет объяснений этому толковых!
 Скала лежит и пусть себе лежит,
 А объяснять тут праздный труд и стыд.
 Одни простые люди смотрят зрело
 На это всё, их с толку не собьёшь;

¹ Здесь и в переводах выделено мной. — И.Б.

Народу здравый смысл докажет всё ж,
 Что чудеса все эти беса дело;
 И вот идёт он, в вере твёрд и прост,
 Смотреть на **чёртов камень, чёртов мост** [4].

Еще пример «сближений»: в рассуждениях Печорина о своём странном чувстве-влечении к княжне Мери есть пассаж, напоминающий слова Мефистофеля, который разъясняет Фаусту его очарование от первой встречи с Гретхен.

Мephistopheles:

Du sprichst ja wie Hans Liederlich,
 Der begehrt jede **liebe Blum** für sich,
 Und dünkelt ihm, es wär kein Ehr
 Und Gunst, **die nicht zu pflücken wär**;
 Geht aber doch nicht immer an [15].

Мефистофель:

Ты говоришь, как сердцеед порочный.
 Подай ему сейчас любой **цветок!**
 Он мнит, что нет любви, нет чести прочной,
 Которой он **похитить бы не мог!**
 Но не всегда бывает это впрок! [4]

Мефистофель:

Ты судишь, как какой-то селадон.
 Увидят эти люди **цвет, бутон**
 И тотчас же **сорвать** его готовы.
 Всё в мире создано для их персон.
 Для них нет в мире ничего святого [3: с. 99].

Печорин: *«Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? ...А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как **цветок**, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; **его надо сорвать** в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет. Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути...»* [6: с. 400, 401].

Самоосуждение Печорина по этому поводу, равно как и ненасытная жажда обладания молодой душой, созвучны словам Фауста (сцена «Лесная пещера»), когда он сомневается в нравственности своего чувства к Гретхен:

Faust:

Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden muß ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben.
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen.
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zugrunde gehn! [15]

Фауст:

Беглец я жалкий, мне чужда отрада,
Пристанище мне чуждо и покой.
Бежал я по камням, как пена водопада,
Стремился жадно к бездне роковой;
А в стороне, меж тихими полями,
Под кровлей хижины, дитя, жила она,
Со всеми детскими мечтами
В свой тесный мир заключена.
Чего, злодей, искал я?
Иль недоволен был,
Что скалы дерзко рвал я
И вдребезги их бил?
Её и всю души её отраду
Я погубил и отдал в жертву аду! [4]

Фауст:

Скиталец, выродок унылый,
Я сею горе и разлад,
Как с разрушительною силой
Летящий в пропасть водопад.
А рядом девочка в лачуге
На горном девственном лугу,
И словно тишина округи
Вся собрана в её кругу.
И, видишь, мне, злодею, мало,
Что скалы с места я сдвигал
И камни тяжестью обвала
В песок и щебень превращал!
Ещё мне надобно, подонку,
Тебе в угоду, палачу,
Расстроить светлый мир ребёнка!
Скорей же к ней, в её уют!
Пусть незаметнее пройдут
Мгновенья жалости пугливой,
И в пропасть вместе с ней с обрыва
Я, оступившись, полечу [3: с. 129].

«Ненасытная жадность» Печорина также, возможно, восходит к словам Мефистофеля о Фаусте: «Он будет рваться, жаждать, биться, / И призрак пищи перед ним / Над ненасытною главою будет виться; / Напрасно он покоя будет ждать» [4]; «Он будет пить — и вдоволь не напьется, / Он будет есть — и он не станет сыт» [3: с. 66], хотя претекст подобного духовно-нравственного состояния героя много шире.

Примечательны и довольно близкие совпадения в характеристике сущностной черты Фауста у Гёте и Печорина у Лермонтова — внутренней противоречивости. И прежде чем мы приведём собственно примеры подобных пересечений, хотелось бы отметить, что они — предмет знакового типологического родства героев Гёте и Лермонтова. Лермонтовский Печорин — один из первых русских Фаустов, у которых именно раздвоенность является доминирующей чертой. Отметим, что пушкинский Онегин не столько раздвоен, сколько томим скукой, которая, в свою очередь, во многом порождается двойственностью, и тем не менее не она является доминантой его внутреннего состояния. У Лермонтова же сделан акцент в гётевском духе. Хотя, конечно, Печорин также скучает, но, как верно отмечает А. von Gronica в книге «The Russian image of Goethe», следы этой

скуки, ведущие к гётевскому Мефистофелю, говорят в большей степени о крайней ненависти героя к жизни и о стремлении всячески её разрушить. Подобное отношение к миру пушкинскому Фаусту (из «Сцены из Фауста»), а от себя добавим, и Фаусту-Онегину, не свойственно даже в минуты сильной депрессии, считает учёный, сколько бы в них ни было «мефистофелевского» (см.: [16: р. 90]). А лермонтовский Печорин, по его же собственному признанию, «как орудье казни, <...> упал на голову обречённых жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» и считал, что ему нет никакого дела «до радостей и бедствий человеческих» [6: с. 438, 355]. То есть отношение к миру у лермонтовского Печорина качественно иное, чем у буруеваемого скукой-хандрой Онегина, в нём резче высказывается крайность противоречия. Если отрицать — так отрицать холодно и цинично, по-мефистофелевски.

И действительно, Печорин может быть крайне жесток, и в то же время в нём живы следы идеализма, который подразумевает стремление к чему-то возвышенному, чистому. Внутренний двигатель личности Печорина кроется в противоборстве двух начал: нравственно-идеального и греховно-порочного. Печорин знал, что в жизни у него может быть более высокое предназначение и ощущал в своей душе «силы необъятные». И, как небезосновательно полагал А. von Gronica, эти душевные силы — следы именно фаустовского беспокойства, «исканья смутного», хотя они и сдерживаются скептицизмом, духом сомнения и отрицания, этим мефистофелевским наследием [16: р. 90]. Итак, подчеркнём ещё раз: в Печорине фаустовская двойственность и фаустовское «исканье» выдвигаются на первый план.

Книга Гёте, стремящаяся к масштабности в постановке коренного вопроса своей конкретной эпохи, перешагнула границы малой исторической данности и выразила ключевое противоречие нового времени, воплотившееся в образе Фауста. Фауст — тип современного человека с его вечной раздвоенностью, метаниями между верой и сомнением. Ф.И. Тютчев позже, уже в начале 1850-х годов, в стихотворении «Наш век» точно и ёмко определит это фаустовское противоречие современного мира:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвётся из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушён,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознаёт свою погибель он,
И жаждет веры — но о ней *не просит*...

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
 Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
 «Впусти меня! — Я верю, Боже мой!
 Приди на помощь моему неверью!...» [12: с. 40]

Отсюда и вечная *«отчаянная тоска»*, и вечная неудовлетворённость собой и окружающим миром, и поиск полноты бытия с помощью многочисленных вызовов этому миру, экспериментов над собой и другими.

У Гёте это коренное противоречие Фауста представлено так:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
 Die eine will sich von der andern trennen;
 Die eine hält, in derber Liebeslust,
 Sich an die Welt mit klammernden Organen;
 Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
 Zu den Gefilden hoher Ahnen [15].

Ах, **две души** живут в большой груди моей,
 Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья!
 Из них одной мила земля —
 Ей всё желанно в этом мире,
 Другой — небесные поля,
 Где тени предков там, в эфире [4].

Но **две души** живут во мне,
 И обе не в ладу друг с другом.
 Одна, как страсть любви, пылка
 И жадно льнёт к земле всецело,
 Другая вся за облака
 Так и рванулась бы из тела [3: с. 43].

Еще В.Г. Белинский в статье о «Герое нашего времени» подчёркивал, что печоринская рефлексия, отличающая современного человека, восходит к немецкой литературе, и прежде всего к «Фаусту» Гёте, который *«есть поэтический апофеоз рефлексии нашего века»*, и что Печорин, как и читатели-современники Лермонтова, *«принадлежит к нашему времени не по одному году и числу месяца, в которые родился»*, а в силу своей душевной раздвоенности [2: с. 104, 105] (Выделено автором. — И.Б.). Эту раздвоенность Лермонтов выражает очень схоже с Гёте. Печорин, как и Фауст, признается: *«Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...»* [6: с. 442].

Эти строки пишутся героем в сложную минуту, когда, возможно, часы его сочтены, и потому он предельно искренен. Перед дуэлью с Грушницким он не просто выносит сам себе нравственный приговор, отмечая, что *«давно живёт не сердцем, а головою»*, а признаёт, что одна его сторона, то есть телесное, земное его присутствие, может вскоре прерваться, но другая часть его «я» не простится с миром навеки. Это само по себе предполагает устремлённость в сферы духовно-надмирные, то есть движение *«за облака»* или к *«полям небесным»*.

Печорин как один из первых русских Фаустов, подобно герою Гёте, свидетельствует своей частной судьбой обо всём человечестве. Само название романа — «Герой нашего времени» — говорит не об одном конкретном Григории Александровиче Печорине, но о современном человеке в его многочисленных ликах-проявлениях. В.А. Недзвецкий верно заметил, что и Азамат, и Казбич, даже Максим Максимыч, и другие персонажи романа — все они несут в себе частичку Печорина (см.: [9: с. 41]). Да и саму фамилию героя можно считать именем нарицательным для определения героя-современника. Не случайно в Предисловии ко второму изданию своей книги Лермонтов подчеркнул, что *«Герой Нашего Времени <...> точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»* [6: с. 276]. Речь здесь, думается, идёт не столько о соединении в Печорине неких собирательных черт его современников, что можно было вполне пояснить фразой «типичный представитель», но о воплощении в герое времени родового человека в его извечных вопросах, в том числе о жизни и смерти.

Параллель Печорин / Фауст подчёркивается еще и сюжетной линией Печорин / доктор Вернер, которая, как уже отмечалось, обладает определёнными иронически-мерцательными смыслами. Доктор Вернер, которого *«молодёжь прозвала... Мефистофелем»* и *который, хотя и носил «сюртук, галстук и жилет... постоянно чёрного цвета»* [6: с. 368], отличался насмешливостью, пусть и только внешней — *«насмехался над своими больными, но <...> плакал над умирающим солдатом»* [6: с. 366], — и злым языком, всё же мало похож на персонажа Гёте. Даже внешне, в отличие от Мефистофеля, принимавшего вид *«доброе малого»*, вполне благообразного, Вернер некрасив, у него огромная голова, неровный череп. Вернер скорее оттеняет в Печорине мефистофелевское, и именно последний является в большей мере Мефистофелем, тогда как Вернер — Фаустом, что подчёркивается в том числе его профессиональной принадлежностью: он доктор. Его общение с Печориным заключается скорее в пассивном сочувствии «приятеле-

лю», а иногда даже и в возмущении экспериментами того над жизнью и людьми. Тем не менее темы их разговоров, принимающие нередко *«философско-метафизическое направление»*, скептицизм и даже материализм Вернера, да и собственно сам стилистический колорит бесед напоминают диалоги Фауста и Мефистофеля.

В русском Фаусте Печорине, как это будет и у последующих представителей этого типа на русской почве, подчёркивается именно неразложимость, неделимость фаустовского и мефистофелевского начал. В рецензии на перевод гётевского «Фауста», хронологически близкой к выходу в свет лермонтовского романа, И.С. Тургенев писал, что Мефистофель есть *«бес каждого человека, в котором зародилась рефлексия»* [11: с. 210], он часть Фауста, его, так сказать, современная составляющая. И у Лермонтова доктор Вернер как воплощение, с точки зрения окружающих, мефистофелевского скепсиса оттеняет подобное же начало в Фаусте-Печорине, который столько же Фауст, сколько и Мефистофель.

Чрезвычайно важно, что книга Гёте predeterminedила в романе Лермонтова тип центрального героя, но она также, возможно, явилась для создателя «Героя нашего времени» художественной моделью видения и осмысления бытия. Она предложила тот ракурс, тот угол зрения на мир и человека, который позволил Лермонтову создать один из первых образцов русского социально-универсального романа. Однако в освоении Лермонтовым гётевского *«образа созерцания универсума»* (Ф. Шеллинг) исключается прямое копирование.

Так, сложная жанровая форма «Фауста», восходящая, особенно во второй части, к мистерии, внешне никак не повторяется в «Герое...», далеко от библейских аллегорий (в данном случае не имеется в виду библейский подтекст романа). Но это никак не умаляет значения «Фауста» как возможного первообразца лермонтовского сочинения. Книга Гёте была интересна русскому романисту прежде всего как некий ориентир, художественный пример осмысления современного человека и современной жизни в их отношении к вековым данностям. О глубинном присутствии «Фауста» Гёте в «Герое нашего времени» свидетельствует так называемый фаустовский «сюжет»: в центр повествования поставлен движимый своими внутренними противоречиями герой, представлена серия испытаний и экспериментов, что он производит над жизнью и окружающими его людьми с целью наполнить смыслом своё существование. К перечисленному можно добавить свободу в организации художественного пространства и времени, нелинейно выстроенную *«историю души человеческой»*, возможно также, что и

повышенную драматургичность действия. Более того, «Герой нашего времени» воспроизводит, конечно, на современном материале русской жизни и современными для литературы тех лет художественными средствами, архитектонику книги Гёте.

Остановимся на ключевых экспериментах Фауста и Печорина.

Безусловно, последний никакой сделки с силами зла не заключал, договора не подписывал, и это не Мефистофель помогает ему, но он сам, по собственной воле и желанию, пыгается, что называется, «дойти до самой сути». Что ищет Печорин, к чему стремится, постоянно испытывая себя и судьбу? Отчасти им движет пустота душевная, в которой он сам себе признаётся перед дуэлью — запишет в дневнике: «*всё живешь — из любопытства*» [6: с. 439]. Однако он ощущает и существование в своей душе «*сил необъятных*», не нашедших, но искавших «*назначенья высокого*» [6: с. 438]. Это так похоже на ту жажду полноты бытия, поиск сжатого в мгновение вечного счастья, к которому стремится и Фауст у Гёте. Ведь Печорин, по верному замечанию тонкой и хорошо чувствующей его Веры, «*истинно несчастлив*», но «*старается уверить себя в противном*» [6: с. 453], то есть всеми силами *хочет быть счастливым*. Ну а если не быть, то хотя бы казаться таковым. Печорина отличает тот же максимализм по отношению к миру, что и доктора Фауста, причем максимализм далеко не юношеский, а глубоко осознанный. Он, как и Фауст, хочет «*с жизнью примириться*» и всё время ждет от нее ответных действий. Но что может его примирить с жизнью? Нескольких вещей: Красота, власть над людьми, наслаждение чувственное, свобода в выборе своей судьбы, в том числе возможность творить свою жизнь каждый час, каждую минуту. Последнее, думается, подтверждается знаменитым признанием лермонтовского героя: «*Я люблю сомневаться во всём: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает*» [6: с. 473–474]. Подобный путь экспериментов проходит Фауст, обретая чувство полноты бытия только от одного «*предчувствия*» возможности дела, преодоления бездействия, от ощущения своего личного «*боя за жизнь*» [3: с. 432]: «*Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick*» [15] («*В предчувствии минуты дивной той / Я высший миг теперь вкушаю свой*» [4]).

Этому открытию Фауста, свидетельствующему о том, что само предощущение дивной минуты свободы и «*боя за жизнь*» есть высший миг существования человека, предшествует искание полноты жизни через явление Красоты в мире. Поэтому Фауст так стремится к союзу с Прекрасной Еленой, которую он готов увидеть в земной женщине. И ему

встречается Маргарита. Затем перед ним открывается возможность вершить судьбы народов, когда он оказывается при дворе Императора. Он пробует найти счастье в социальных преобразованиях, не всегда, правда, гуманных, если вспомнить гибель Филемона и Бавкиды.

Печорин также искатель Красоты. В истории его взаимоотношений с черкесской княжной Бэлой отражается миф о похищении красавицы, нашедший своё выражение в образе античной Елены Прекрасной. Примечательно, что спартанскую царицу неоднократно похищают — сначала Тесей, затем, с её согласия, от Менелая она похищается Парисом. Бэлу тоже крадут, она оказывается в добровольном плену у Печорина, затем её хочет похитить Казбич. Само имя черкешенки акцентирует концепт «красота», интересно коррелируя с именем героини повести «Княжна Мери», которое, на английский манер, должно писаться через букву «э», тогда как «э» достаётся Бэле. Возможно, в этой «путанице» или игре именами сказалась лермонтовская ирония? Однако и Бэла, и княжна Мери — очень тесно связаны между собой идеей присутствия в мире красоты и любви.

Со своей похищенной красавицей Бэлой (а хронологически встреча с ней происходит после истории с княжной Мери) Печорин недолго, но счастлив. По его же собственному признанию, он пережил с ней *«несколько минут довольно сладких»* [6: с. 316], а по словам Максима Максимыча, *«они были счастливы»*, что вызывает у слушающего историю о Бэле странствующего офицера недовольную реакцию: *«Как скучно! ...В самом деле, я ожидал трагической развязки...»* [6: с. 302–303]. И она, конечно, скоро наступает, как в случае с гётевскими Фаустом и Еленой. У Гёте ключевая идея союза Фауста и Елены — это тщетность попытки соединения двух разных идеалов, античного и романтического, у Лермонтова — двух культур, двух цивилизаций — естественной и современной: *«любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни»* [6: с. 316].

В истории Печорина и Бэлы можно усмотреть и отголоски линии Фауст — Гретхен. На первый взгляд подобные ассоциации даже кажутся более основательными, не только в силу юности и неискущённости обеих героинь, но и благодаря перекличкам в элементах сюжета о Фаусте и Маргарите и сюжета о Печорине и Бэле¹. И Бэла, и Маргарита оказываются нестойкими к подаркам и вниманию, они доверчивы. Гибнет семья Гретхен — гибнет и семья Бэлы, и невольно именно героини

¹ Интересный сравнительный анализ образов Бэлы и Маргариты дан в статье: М.В. Оловянной [12]. Однако непонятно, например, как в «жесткую» схему Бэла – Гретхен, Вера – Елена, представленную в данной работе, вписывается княжна Мери.

являются виновными в трагедии своих родных, хотя первоначальная причина всех несчастий кроется, конечно, в бездушии и нравственной холодности в одном случае Фауста, в другом — Печорина. Однако подобные совпадения и параллели, думается, всё же нельзя считать решающими, они только свидетельствуют о не простой, не буквальной, а творческой интерпретации Лермонтовым образов и идей из «Фауста» Гёте. Да и сам образ Гретхен у немецкого поэта тесно связан с образом Елены Прекрасной, которую Фауст изначально мечтает лицезреть в современном мире и, по замечанию Мефистофеля, готов увидеть в первой встречной женщине (глотнув предварительно ведьминой настойки! — так в его жизни появляется Маргарита).

Попытка найти не столько абсолютный идеал любви и красоты, сколько наслаждение чувством, отразилась в истории Печорина и княжны Мери, которая в определённой степени дополняется схожим сюжетом-параллелью Печорин — Вера. Княжна Мери обладает всеми добродетелями фаустовской Маргариты: она сострадательна (подает стакан калекке Грушницкому), мила, доверчива, её можно довольно легко обмануть — как Гретхен попадает в сети шкатулки с драгоценностями, которые подбрасывает ей Мефистофель, так и княжна легко оказывается персонажем разыгрываемой Печориным пьесы, попадая в его ловушки. Обе они, как уже отмечалось, напоминают цветок (*Blume*), едва раскрывшийся бутон, который скоро будет беспощадно сорван и брошен на дорогу. Это весьма ёмкая метафора обеих героинь. В.Г. Белинский верно отметил, что княжна — «*девушка неглупая, но и не пустая*» [11: с. 121]. Фраза весьма ироничная, и ирония подчёркивает отчасти неразвитость натуры героини, но, в то же самое время, и её в хорошем смысле простоту и душевную красоту. Эта характеристика так близка той, которую Маргарите даст Тургенев в рецензии на перевод «Фауста»: «*она мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два — четыре*», «*она дышит стыдливой прелестью невинности и молодости; она, впрочем, несколько глупа*» [11: с. 212]. Объединяет обеих героинь и другое: княжна Мери, и это немаловажно, интуитивно прозорлива, она чувствует зло, как и Гретхен. Последняя очень боится и недолюбливает Мефистофеля (и Фауст даже отмечает «*чуткость ангельских догадок!*» [7: с. 134]), а княжна ощущает, что Печорин «*опасный человек*», и на его вопрос, разве он похож на убийцу, отвечает: «*Вы хуже...*» [6: с. 404, 405].

Несомненно, катастрофа Гретхен, если так можно сказать, ужасней, чем разочарование княжны Мери в искреннем своём чувстве к Печорину и в людях вообще. Но едва ли не трагически звучит признание

лермонтовской героини в своей ненависти к Печорину («я вас ненавижу...»), которое, правда, можно расценить и как героическую победу над злом, воплощённым в герою.

Великая сила женской любви, что явлена в гётевской Гретхен, воплощена в той любви и нежности к Печорину, что несёт в себе Вера. Её история в прошлом очень напоминает историю княжны. *«Моя любовь срослась с душой моей; она потемнела, но не угасла»*, — напишет Вера в своём прощальном письме Печорину. В одном из разговоров с Печориным она признаётся, что должна была бы его ненавидеть [6: с. 380], но любит его. Вера вообще один из самых загадочных женских образов романа. Ещё В.Г. Белинский заметил, что это не вполне ясная, таинственная фигура, *«неуловимая и неопределённая»*, а отношения её к Печорину *«похожи на загадку»* [2: с. 121]. Действительно, в этом образе много недоговоренного и трагического (она, конечно же, не сатира на женщину, как считал Белинский!). Её история — в прошлом. Она живёт памятью и любовью к странному и мучающему её человеку и, быть может, тем и спасает его грешную душу? Вера, благодаря своей загадочности и таинственности, а также трагичности облика (она тяжело больна и её ожидает скорая смерть) является и земной, и в то же время словно надмирной ипостасью гётевской всепрощающей женственности. Примечательно, что в романе существуют два описания героини. Одно представляет собой точный и сжатый её портрет, составленный доктором Вернером, где перечисляются характерные приметы, в том числе родинка на правой щеке, по которым Печорин сразу узнаёт в Вере свою прежнюю любовь; другое предельно таинственно и неопределенно. Это второе описание лишено натуралистической ясности, лица героини не видно — оно скрыто шляпой, фигура окутана шалью, да и сама Вера пребывает в тени каменного грота. Однако звучит её голос — и на него особенно остро реагирует всегда холодный Печорин: *«Я сел возле неё и взял её за руку: давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса...»* [6: с. 379]. А сам разговор между Верой и Печориным представлен как особая музыка речи, где затемнено значение слов: *«Тут между ними начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере»* [6: с. 380–381]. Иронический пуант на конце не умаляет того глубокого смысла, который всегда придавался Лермонтовым музыке речей, имеющих надмирный источник, о чём он писал в стихотворении «Есть речи — значенье...» (1840). Приведём его полностью, так как оно, на наш взгляд, проясняет в словах Печорина и Веры их неясный смысл.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слёзы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рождённое слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу [5: с. 474].

Представляется целесообразным привести и другую редакцию этого стихотворения, опубликованную в 1846 году в сборнике «Вчера и сегодня», в особенности его заключительные строки, где ярче выражены божественно-целительные смыслы дорогих слов. Этот вариант стихотворения объёмнее, чем традиционный канонический текст. После стиха «*В них трепет свиданья...*» следует:

Их кратким приветом,
Едва он домчится,
Как Божиим светом
Душа озарится.

Средь шума мирского
И где я ни буду,
Я сердцем то слово
Узнаю повсюду;

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу

И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Надежды в них дышат,
И жизнь в них играет, —
Их многие слышат,
Один понимает,

Лишь сердца родного
Коснутся в дни муки
Волшебного слова
Целебные звуки,

Душа их с молением,
Как ангела, встретит,
И долгим биением
Им сердце ответит [5: с. 691–692].

Вот и Печорин слышит музыку слов Веры, и на какое-то мгновение душа его открывается. Не случайно и один из самых ярких его человеческих поступков, когда герой бросается вслед за уехавшей Верой, связан со страхом потерять этот источник живительных сил и той «глубокой нежности», которая не зависит «ни от каких условий» [6: с. 453].

Ключевыми, кульминационными моментами в «истории души человеческой» оказываются события, представленные в повести «Фаталист». В настоящее время в лермонтоведении повесть эта все чаще и справедливо рассматривается как примиряющая и жизнеутверждающая: в ней звучит близкая для писателя в последние годы его жизни идея приятия мира [8: с. 181–203]. Величественно спокойная картина природы — «Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде» [6: с. 467], — текстуально близкая к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» и восходящая к гармоническим натурфилософским стихам Гёте, актуализирует стремление героя к этой космической гармонии и к действенной смелости своего пути — истинной свободе жизнетворчества. «Я всегда смелее иду вперёд, когда не знаю, что меня ожидает» [6: с. 474] — данная фраза есть квинтэссенция такой позиции. Однако деятельное стремление Фауста, которое представлено во второй части книги Гёте, формально не совпадает с подобными порывами Печорина. Один строит, осушает и укрошает стихию природы ради нужд общества, но при этом гибнут ни в чём не повинные

люди. Другой — обезоруживает пьяного казака и тем самым спасает окружающих, хотя до этого легко и без угрызений совести вынуждает Вулича на смертельно опасный спор, чем заслуживает всеобщее и справедливое осуждение. И всё же, думается, дело не в конкретных деталях совпадений или несовпадений, а в общем жизнеутверждающем пафосе, в приятии мира.

Заметим, что роман Лермонтова организован таким образом, что окончательно разочаровавшийся в жизни Печорин, желающий как можно скорее умереть, предстаёт перед читателем таковым фактически в середине книги, и известие о его кончине настигает читателя тогда же. Но после этого герой словно оживает вновь: а в финале романа, то есть в художественном его итоге, Печорин показан полным сил и находящимся в предчувствии преодоления своего трагического бездействия. Поэтому не смерть-самоубийство героя, а его открытость миру и людям являются общим завершающим словом лермонтовской книги.

«Фауст» мог предложить Лермонтову и свободную игру с хронологией — сам Гёте легко соединяет прошлое и настоящее, античность и Средневековье, — а также и условное членение произведения на две части, которые актуализируют две грани человеческой природы: «*порочную*» и «*священную*», если пользоваться лермонтовской «терминологией». И, как следствие, тесно связанные с ними две формы восприятия человека — одноплановую и многогранную.

Роман Лермонтова, как известно, состоит не только из пяти повестей, предисловия к журналу Печорина и авторского предисловия к книге в целом, но он поделён на две части. Первая объединяет собой три повести — «Бэлу», «Максим Максимыч» и «Тамань», причём последняя открывает собой Журнал Печорина (в первую часть, таким образом, входит и Предисловие к нему), и отнесение её к двум предыдущим частям книги выглядит, на первый взгляд, неоправданно. После «Тамани» следует фраза «*Конец первой части*», а повесть «Княжна Мери» предваряется римской цифрой II и заголовком: «*Часть вторая*». В эту вторую часть входят уже две повести: помимо «Княжны Мери» еще и «Фаталист». Данная «странность» в делении «Героя нашего времени» на две части не находила в лермонтоведении какого-то единодушного объяснения. Попробуем предложить свое толкование, связав его с «фаустовским» кодом романа.

В первой части «Героя нашего времени» душа человеческая представлена через призму объективного взгляда рассказчиков (в первых двух повестях), но объективность эта чревата некоторой узостью и даже примитивностью. Хотя именно подобный взгляд позволяет увидеть всю бездну гре-

ховности Печорина, свидетельствующего собой о современном человеке вообще. Как и Фауст в первой части книги Гёте, Печорин находится на грани самоубийства: таким он изображён в повести «Максим Максимыч», потому что его намерение отправиться в Персию всеми современниками воспринималось как желание свести счёты с жизнью. Вполне возможно также допустить, что Печорин, как и Фауст, изображён в борениях с природными стихиями, как, например, в «Тамани». Он не чувствует с ними единения, в отличие, например, от Янко, который *«не боится ни моря, ни ветров, ни тумана...»* [6: с. 344], этим силам герой противопоставляет себя, особенно морю. Однако перед морем Печорин испытывает и страх, обусловленный простой житейской причиной, — он не умеет плавать. А в символическом плане этот страх соразмерен человеческой малости, сознанию своего ничтожества перед мощью природных сил. Подобные ощущения испытывает и Фауст перед духом земли, который характеризует себя так: *«Я — океан, / И зыбь развитья»* [7: с. 25] в переводе Б. Пастернака, а в переводе Н. Холодковского, более близкого оригиналу¹, данная мысль выражена следующим образом:

В буре деяний, в волнах бытия
 Я подымаюсь,
 Я опускаюсь...
 Смерть и рожденье —
 Вечное море;
 Жизнь и движенье.
 В вечном просторе...
 Так на станке проходящих веков
 Тку я живую одежду богов [4].

«Океан» или «вечное море» (у Гёте — *«Ein ewiges Meer»*) как мифопоэтическая картина жизни и смерти явственно обозначена у Гёте. Печорин почти погружается в воды морские, его действительно хочет попить девушка-контрабандистка, похожая, к слову, на гётеву Миньону.

¹ См. у Гёте: In Lebensfluten, im Tatensturm

Wall ich auf und ab,
 Wehe hin und her!
 Geburt und Grab,
 Ein ewiges Meer,
 Ein wechselndes Wehen,
 Ein glühend Leben,
 So schaff ich am laufenden Webstuhl der Zeit.
 Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid [15].

События, разворачивающиеся в лодке между прекрасной ундиной и героем, могут быть рассмотрены как своего рода диалог с вечными стихиями, с самой Природой, который ведёт и Фауст. Фауст страшится «лика» духа, который явился ему, а Печорин едва не гибнет, сам провоцируя критическую ситуацию (знал ведь, когда выбирал себе постой, что его будущее обиталище — место *«нечистое»*), поплыл в лодке, хотя не умел плавать, был на волосок от морских волн. Кстати, русалка-Мишеньона выступает в этой сцене как выразительница природных сил, тесно связанных с водой: то её голова *«мелькнет среди пены морской»*, то она *«выжимает морскую пену из длинных волос своих»* [6: с. 353]. Поэтому символическое погружение героя в морскую пучину происходит даже несмотря на то, что побывать в волнах ему так и не довелось, и, вполне возможно, свидетельствует о его новом рождении. «Тамань» заканчивается, с одной стороны, полным разочарованием Печорина, новой волной тоски, чреватой не только безразличием, но и холодным цинизмом: *«Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казённой надобности!..»* [6: с. 355]. С другой — остаётся предощущение нового витка жизни, прилива сил, что и произойдет в следующих повестях. Фауст после появления духа земли также подавлен и опустошён: *«падает с воплем разочарования»*, как комментирует реакцию героя на *«пренебрежительный ответ»* духа земли Фаусту Н. Холодковский [14: с. 69]. Фауст готовится умереть, он хочет прервать бессмысленную жизнь, однако звук колоколов и пение ангелов возвращают его к жизни: звучат пасхальные песнопения. Аналогия этим пасхальным интонациям есть и в лермонтовском романе: в начале второй части.

Повесть «Княжна Мери» открывается повествованием о пробуждении Печорина: он просыпается и из своего окна наблюдает за природой и людьми. Это очень важный момент, характеризующий новое, просветлённое состояние души героя. Природа предстает перед Печориным как гармоническое целое, не враждебное человеку: *«ветки цветущих черешен смотрят <...> в окна»* его дома и иногда усыпают своими белыми лепестками письменный стол; на западе синее пятиглавый Бештау, на севере возвышается Машук, а на востоке, объединяясь и не противореча друг другу, *«пестреет чистенький, новенький городок»*, *«шумит разноязычная толпа»* и *«амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее»*. Общий итог такой гармонии подведён: оказывается, человеку тоже *«весело жить в такой земле!»* [6: с. 356]. Природная гармония распространяется и на всё остальное — вот и Печорин готов

спуститься (его квартира находилась на самом высоком месте города) к людям, что свидетельствует о его попытке найти контакт с миром и социумом. Чувство вины за историю с контрабандистами осталось в прошлом, хотя и вряд ли изжито, но именно пережитое является залогом светлого, обновленного состояния души нынешнего Печорина. Он проснулся — и потянулась к свету находящаяся во тьме душа его.

Пробуждение Фауста в начале второй части отличается схожим душевным порывом, которому также предшествует страшное разочарование в жизни и нравственное падение: он повинен в гибели Гретхен и в трагической судьбе всей её семьи. И вот обновлённый и открытый миру Фауст лицезреет цветочный дождь, подобно тому как Печорин видит снегопад из белых лепестков цветущих черешен на своем столе:

Wenn der Blüten Frühlingsregen
über alle schwebend sinkt... [15]

В дни, когда весна сияет,
Дождь цветов повсюду льёт... [4]

Только первый дождь цветочный
Отягчит весенний сад... [3: с. 183]

Гармония природы, земля и горы, эти «седые великаны», благодатно исцеляют душевные раны и тревоги Фауста. Поэтому герой Гёте, как и Печорин, готов встретить «*свежих сил приливом / Наставиший день, плывущий из тумана*» [3: с. 185] («*Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig, / ätherische Dämmerung milde zu begrüßen...*» [15]). И он готов радоваться миру: «*Смотри, как схожи / Душевный мир и радуги убранство! / Та радуга и жизнь — одно и то же*» [3: с. 186]. Таким обновлённым он ступает в мир.

Печорин, пройдя через испытания и эксперименты, которые он сам для себя и других уготовил и с которыми читатель уже успел познакомиться в первой части романа, в начале повести «Княжна Мери» впервые предстает совершенно иным. Теперь он открыт миру и краскам жизни. Он признаётся: «*Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах*». Этот мотив, хотя и прерывается сомнениями и вопросами, всё же к концу романа набирает силу. Отсюда так не трагически представлена история души героя: несмотря на то, что нам ещё с середины романа известно, что он умер, ощущения смерти нет. Возникает удивительный эффект, когда повествование второй части романа о сугубо земных и во многом греховных делах человека — ведь Печорин убивает Грушницкого, глубоко ранит душу княжны Мери, провоцирует Вулича на смертельный спор — свидетельствует о преодолении смерти, переходит в план метафизический. Так

метафизика ярко проявляется в живых жизненных реалиях романного текста, казалось бы, исключая всякую метафизику.

Общий итог наших размышлений таков: роман Лермонтова не повторяет и не заимствует из «Фауста» Гёте те или иные детали или отдельные яркие мотивы — связь этих двух произведений происходит на более сложном уровне. Это уровень жанровых «смелых изобретений» (Пушкин), когда масштабность и универсализм, выраженные в слове поэта одной эпохи и одной страны, наследуются и самобытно-творчески воссоздаются поэтом другой национальной культуры. В этом заключается генетическое родство жанровых решений Гёте и Лермонтова, отличающихся универсализмом и предельной широтой видения мира и человека. Здесь невозможно говорить о едином и строгом жанровом образце, который становился бы со временем нормой. «Фауст» Гёте не есть жанровая норма для лермонтовского романа, но путь, путь «высшей смелости» (Пушкин) и художественной свободы, которым, вслед за Лермонтовым, шёл и русский классический роман.

Лермонтов, без сомнения, не только не повторил, но и не хотел буквалистски повторять художественную форму «Фауста», он создал своё уникальное по форме произведение, соизмеримое с книгой Гёте по содержанию. Лермонтовский роман, его форму также трудно воспроизвести буквально, но следовать его художественной жанровой модели, развивая универсализм как важнейшую типологическую черту жанра, — можно. Именно так и поступал в дальнейшем русский классический роман в своих лучших образцах.

Даниил Андреев в «Розе Мира» сожалел, что Лермонтов, уйдя из жизни слишком рано, не смог воплотить некое великое знание о мире, которое ему в потенциале было дано, где «этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили к обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветлённое величие таковы, что всё человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и трепетом радости». Он предположил, что, возможно, вершиной творчества «Лермонтова-старца» стала бы «эпопея-мистерия типа “Фауста”» или же «цикл “романов идей”», или же вообще «новый, невиданный жанр» [16: с. 458]. Думается, что Д. Андреев ошибался только в одном: этот «новый, невиданный жанр» был Лермонтовым создан. Это как раз и есть книга «Герой нашего времени» — первый русский социально-универсальный роман, написанный прозой на современном материале и в стилистических требованиях новой эпохи, но сомас-

штабный предшествующим художественным образцам, предлагающим универсальный взгляд на мир и человека. Взгляд этот обнимает собой частное и всеобщее, социальное и онтологическое, земное и небесное, временное и вечное.

Литература

1. Андреев Д.Л. Из книги «Роза Мира» / Д.Л. Андреев // М.Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 454–458.
2. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб., 1840. Ч. 1–2 / В.Г. Белинский // Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. – Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во. худож. лит., 1941. – С. 28–123.
3. Гёте И.В. Собр. соч.: в 10-ти тт.: пер. с нем. Б. Пастернака / И.-В. Гёте. – Т. 2. Фауст. – М.: Художественная литература, 1976. – 508 с.
4. Гёте И.В. Фауст: пер. с нем. Н. Холодковского / И.В. Гёте // URL:http://thelibrary.ru/books/gete_iogann/faust_pernholodkovskiy.htm (дата обращения: 07.07.2010 г.).
5. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4-х тт. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 1. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. – 755 с.
6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4-х тт. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 4. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. – 826 с.
7. Логиновская Е. Пушкин и литература вечных вопросов бытия / Е. Логиновская. – Бухарест: Критерион, 1999. – 274 с.
8. Москвин Г.В. Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / Г.В. Москвин. – М.: Макс-пресс, 2007. – 204 с.
9. Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову / В.А. Недзвецкий. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. – 188 с.
10. Оловянная М.В. Маргарита и Бэла. Елена и Вера (роль женских образов в истории героя) / М.В. Оловянная // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2008. – № 4. – С. 117–124.
11. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: в 30-ти тт. Сочинения: в 12-ти тт. / И.С. Тургенев. – Т. 1. – М.: Наука, 1978. – 574 с.
12. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и письма: в 6-ти тт. / Ф.И. Тютчев. – Т. 2. – М.: Классика, 2003. – 638 с.
13. Стадников Г.В. Лермонтов и Гёте / Г.В. Стадников // Русская литература. – 1999. – № 3. – С. 22–31.
14. Холодковский Н.А. Комментарий к поэме И.-В. Гёте «Фауст» / Н.А. Холодковский. – 2-е изд. – М.: КД «ЛИБРОКОМ», 2010. – 280 с.
15. Goethe J.-W. Faust / J.-W. Goethe // URL: <http://de.goethe-faust.org.htm> (дата обращения: 07.07.2010 г.).
16. Gronica A. von. The Russian image of Goethe / A. von Gronica. – Vol. I. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. – 304 p.

*I.A. Belyaeva***Faust Code of M.Yu. Lermontov's Novel "A Hero of our Time"**

The article draws parallels between Goethe's "Faust" and Lermontov's novel "A Hero of Our Time": at the level of reminiscences and allusions, as well as at the level of architectonics and genre-making. "Faust" is proposed to be considered as a "model of contemplation of the universe" (F. Schelling), which Lermontov creatively followed in his famous book about the modern man.

Key words: I.W. Goethe; M.Ju. Lermontov; Russian classical novel; comparative analysis; genre.

С.А. Алексеенко

ФАУСТОВСКИЕ НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА 1850-Х ГОДОВ

Используя гётевские рецепции в романе «Рудин», повестях «Фауст» и «Ася», И.С. Тургенев переосмыслил мифологему фаустовского архетипа, связанную с искушением героя любовью к женщине, вывел несколько фаустианских мотивов, в том числе образ крыльев и мотив полёта как воплощение неподвластной мечты и абсолютной свободы, а также мотив мгновения — тему, всегда волновавшую русского писателя.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; И.В. Гёте; фаустиана; интертекст.

Давно было замечено, что всякий текст имеет связи с иными текстами. Нередко художественный текст представляет собой отклик на ранее созданное произведение, что порождает своеобразный диалог текстов. Благодаря этому особую остроту в лингвистике и литературоведении приобретает проблема понимания и интерпретации текстов, их взаимосвязи и характера отношений с общекультурным контекстом. По словам Е.А. Стеценко, любое произведение искусства, любое художественное течение являются «одновременно и феноменом породившей их реальности, и частью всеобщего культурного континуума, результатом накопленного человечеством опыта. Поэтому они характеризуются не только принадлежностью к современному этапу цивилизации и присущим им индивидуальным своеобразием, но и соотносённостью с предшествующими эпохами» [12: с. 47]. На каждом новом этапе эстетического развития возникают свои нормы, свои точки отсчёта, свои пристрастия и стереотипы, не умаляющие при этом значения преемственности.

Чтобы адекватно изобразить реальный мир, человеческую историю и психологию, необходимо не порывать с традициями, а переосмысливать и преобразовывать их. Речь здесь идёт не только об историческом наследии, но и об интеграции национальных культур во всемирную литературу, о которой впервые заговорил И.В. Гёте в 1827 году: «Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» [13: с. 348]. Концепция Гёте предполагала самоценность каждой из составляющих частей мирового литературного процесса: «Весь мир, как бы пространен он ни был, всё же только расширенное отечество и, если ближе взглядеться, не даст нам больше того, что уже предоставила нам наша родина» [3: X, с. 415]. Гётевская идея мировой литературы объясняет

многочисленные параллели и близость традиций литератур мира и доказывает существование художественного произведения в двух контекстах: вертикальном (с текстами предшествующих эпох) и горизонтальном (с текстами других культур) [8: с. 7].

«Фауст» Гёте, являясь одной из бесспорнейших художественных вершин в развитии европейского искусства, породил многовековую интерпретационную литературную традицию. В России интерес к Гёте проявился уже в конце XVIII века. На русских сентименталистов оказал заметное влияние его роман в письмах «Страдания юного Вертера» (1774). В пушкинскую эпоху Гёте прославился как создатель «Фауста» (1774–1832), причём как мыслитель он пользовался не меньшим вниманием, чем как художник. Тургенев, безусловно, прекрасно знал и любил творчество немецкого классика: «Фауст» Гёте «был любимым произведением Тургенева; первую часть его он знал почти всю наизусть», сам Тургенев называл себя «заклятым гётеанцем» [10: с. 276].

Гётевский «Фауст» привлёк внимание молодого Тургенева, когда тот был студентом Берлинского университета, посещал лекции профессора философии, гегельянца Вердера и кружок Беттины Арним. В 1845 г. Тургенев посвятил «Фаусту» в переводе М. Вронченко специальную статью, в которой по-новому подошёл к творчеству Гёте. «Фауст», в понимании Тургенева, «есть чисто человеческое, правильное — чисто эгоистическое произведение» [2: XII, с. 23], пронизанное страстной, ищущей мыслью, это апофеоз борьбы человеческой личности за свои права. Статья Тургенева свидетельствует об оригинальности и тонкости интерпретации образов трагедии Гёте, о блестящем знании русским писателем истории немецкой литературы и о глубоком понимании культуры Германии. Последнее неудивительно, если вспомнить тот факт, что Тургенев долгое время жил в Германии. Немецкие мотивы сильны и в романе Тургенева «Рудин» (1855), где герой «был весь погружён в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир» [1: V, с. 249], и в повести «Фауст» (1856), о чём говорит уже название произведения, и в повести «Ася» (1858), действие которой происходит в Германии.

В повести Тургенева «Фауст» трагедия Гёте сделана психологическим центром, который «проникает во взаимоотношения героев и ход событий, определяет лирико-философскую тональность повествования и предвещает его трагический финал» [5: с. 150]. «Фауст» в данной ситуации выступает в качестве «волшебной книги», которая, являясь активным действующим лицом, с самого начала подталкивает героев к роковой развязке, подобно гётевскому Мефистофелю. В.М. Жирмунский справедливо отме-

чал, что в тургеневской повести именно «чтение трагедии Гёте играет решающую роль в духовном пробуждении героини, в её попытке моральной эмансипации и последующей катастрофе» [10: с. 359].

Тургеневская повесть представляет собой рассказ от первого лица в девяти письмах, содержание которых становится с каждым разом всё трагичнее, словно герой преодолевает девять кругов Ада — имплицитный интертекст повести, построенный на «наращении» смыслов. Библейские мотивы в тургеневском произведении выявляются через интертекстуальную связь с трагедией Гёте, для которой Священное Писание является одним из претекстов. Это говорит о том, что, несмотря на серьёзную трансформацию гётевской тематики под влиянием творческой индивидуальности Тургенева, повесть русского писателя пронизана фаустовскими рецепциями, демонстрирующими плодотворность диалога разных культур.

В шестом письме повести, являющемся линией «золотого сечения», герой, вспоминая катание на лодке, цитирует стихотворение Гёте «На озере» («Auf dem See»). Сами по себе слова «На волнах сверкают тысячи колеблющихся звёзд» не несут в себе никакой подтекстовой нагрузки, но, получив подобную ссылку на немецкое стихотворение, мы можем утверждать, что его продолжение кроет в себе дополнительные смыслы. «Вновь приходит жизнь и страсть» [3: I, с. 135] — строка, выражающая суть всего эпизода, оставшегося в памяти героя как одно из самых светлых событий прошедших дней. Однако здесь же можно прочесть предупреждение грядущей катастрофы:

Ветер налетевший
Будит зеркало вод,
И, почти созревший,
К влаге клонится плод [3: I, с. 135].

Не запретный ли плод так и просится в руки? Вполне возможно, особенно если обратить внимание на библейские мотивы в повести.

Каждое из девяти писем героя содержит как минимум намёк на грех, за который человек должен понести наказание в одном из кругов Ада. Так, в шестом круге страдают лжеучители [9: с. 61–65] — намёк на роль Павла Александровича по отношению к Вере; это он даёт ей «запретный плод», знание, приведшее к смерти. Причина трагической коллизии повести Тургенева «Фауст» кроется в том, что Вера не способна отказаться от принципов, внушённых ей с детства, а потому не может быть счастлива, но и заглушить проснувшийся в ней властный голос чувств она не в состоянии; она обречена на гибель. Мотив искушения подчеркивается цитацией.

Чего хочет он на освящённом месте,
Этот... вот этот... [1: V, с. 135]

— восклицает перед смертью Вера, повторяя слова гётевской Гретхен, испугавшейся Мефистофеля.

Смерть Веры приводит тургеневского героя к идее отречения, выраженной ещё в эпитафии повести, взятом из 1549 стиха первой части трагедии Гёте, из сцены «Studierzimmer» («Рабочая комната Фауста»): «Entbehren sollst du, sollst entbehren» («Отречься должен ты, отречься») — слова, в которых усомнился гётевский Фауст. Учёный иронизирует над этим изречением как над «прописной мудростью». Речь у Гёте идёт даже не об отречении, а о смирении: немецкий глагол «entbehren» переводится как «нуждаться», «быть лишённым». В этой связи нам представляется наиболее точным перевод Б.Л. Пастернака, передавшего идею третьей Заповеди Блаженства: «Смирять себя!». Именно кротость, отказ от борьбы высмеивает Фауст Гёте, будучи «самолюбивым, учёным, мечтательным эгоистом» [2: XII, с. 28]. Решение вопроса о смысле жизни человека, по мысли Тургенева, заключено «не в исполнении любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышены ни были» [1: V, с. 129], а в исполнении долга.

Гётевский Фауст движим стремлением найти такой способ существования, при котором мечта и действительность, небесное и земное, душа и плоть совпадут, сольются. В сцене «У ворот» он признаётся Вагнеру:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen [4: s. 41].

Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнёт к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела [3: II, с. 43].

Тургенева также привлекает личность, взятая в развитии, перемена у героя отношения к жизни под влиянием пережитого потрясения, выработка нравственных устоев, но прежде всего — смятение души. Русский писатель чрезвычайно тонко и личностно понимал философскую глубину

трагедии Гёте. «То, что Вы говорите о двойном человеке во мне, — весьма справедливо <...>, — писал Тургенев М.Н. Толстой 25 декабря 1856 г. (6 января 1857 г.). — Душа во мне была ещё молода и рвалась и тосковала; а ум, охлаждённый опытом, изредка поддаваясь её порывам, вымещал на ней свою слабость горечью и иронией <...>. “Фауст” был написан на переломе, на повороте жизни — вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости... Это не повторится» [1: XV, с. 170].

Точно так же «вспыхнула» и душа Фауста Гёте, вызвавшего дух земли — олицетворение земных страстей¹:

Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick
 Какое блаженство струится при виде этого
 Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
 Внезапно по всем моим чувствам!
 Ich fühle junges, heil’ges Lebensglück
 Я чувствую, как священное счастье жизни,
 Neuglühend mir durch Nerv’ und Adern rinnen [4: s. 22].
 Вновь воспылав, течёт по моим нервам и жилам.

Сродни этим чувствам ощущения героя тургеневской повести Павла Александровича Б., вновь прикоснувшегося к великому творению Гёте: «Моя молодость пришла и стала предо мною, как призрак; огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что-то рвануло по его струнам, и закипели желания...» [1: V, с. 94]. Показательно, что Павел Александрович пишет своему старинному приятелю о том, как гётевский «Фауст» пробуждает забытые чувства в его душе, заставляет вспомнить студенческую молодость, пору молодых желаний и надежд. Тургенев раскрывает первые юношеские впечатления от книги и воспроизводит целый комплекс связанных с ней личных воспоминаний: «и Берлин, и студенческое время, и фрейлейн Клару Штих, и Зейдельманна в роли Мефистофеля, и музыку Радзивилла и всё и вся...» [1: V, с. 94].

Интересно, что в третьей главе романа «Рудин», после исполнения Пандалевским «Лесного царя» Шуберта, заглавный герой замечает: «Эта музыка и эта ночь напомнили моё студенческое время в Германии: наши сходки, наши серенады...». Как книга пробуждает воспоминания Павла Александровича Б., так музыкальное произведение навеивает Рудину мысли о Германии. Проводя эту параллель, нельзя не отметить, что баллада Шуберта «Лесной царь», пользовавшаяся огромной попу-

¹ Подстрочный перевод мой. — С.А.

лярностью среди молодых интеллектуалов, написана на слова Гёте. Это заставляет нас вернуться к вечным гётевским образам.

Рудин контаминирует в своём облике неудовлетворённое стремление Фауста и разрушительное начало Мефистофеля. В трактовке Тургенева «полярность» фаустовского и мефистофелевского начал условна. Душа, являющая собой неустойчивое единство противоречивых свойств, колеблется от одного полюса к другому и часто находится в неясной точке этого трагического перехода. С помощью персонажей, восходящих к гётевскому прообразу, Тургенев освещает повторяемость во времени одних и тех же неразрешимых коллизий. Вместе с заимствованием мифологемы «Фауст – Мефистофель» Тургеневым фрагментарно усваивается и событийно-сюжетная канва, прочно ассоциирующаяся с данным архетипом. Так, Рудин, как и Фауст, видит смысл жизни в труде для блага общества. Стремление тургеневского героя осуществить целый ряд утопических проектов напоминают деятельность Фауста во второй части трагедии Гёте, где представлены попытки служить человечеству и предложены проекты идеального общества.

Рудин упоминает, что провёл год в Гейдельберге и около года в Берлине. Не вдаваясь в подробности своего заграничного периода жизни, он переходит к общим рассуждениям о значении просвещения. Становится очевидным, что герой испытал за границей влияние европейской философии — популярных в то время И. Канта, Ф.В. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля — и литературы. Рудин читает Наталье на немецком языке гётевского «Фауста», Гофмана, «Письма» Беттины, Новалиса. Эти писатели входили в круг чтения образованного человека 1830–1840-х годов, для которого, как отмечал Герцен в «Былом и думах», «знание Гёте, особенно второй части “Фауста” <...> было столь же обязательно, как иметь платье» [7: с. 20].

История тургеневской повести «Ася» также тесно переплетена с немецкой культурой. Вероятно, замысел повести возник в немецком городе Зинциге, расположенном на берегу Рейна. В письме от 27 июня (9 июля) 1857 г. Тургенев сообщил П.В. Анненкову: «Я предпочёл З<инциг> — здесь почти никого нет, и я могу предаваться полнейшему уединению и, по возможности, работать (чего я уже не делал более года)» [1: XV, с. 230]. Обстановка жизни этого города, его природа и быт подробно описаны в повести, с удивительной нежностью передана атмосфера Германии. «<...> Липы пахли так сладко, что грудь поневоле всё глубже и глубже дышала, и слово: “Гретхен” — не то восклицание, не то вопрос — так и просилось на уста» [1: V, с. 150], — думает г-н Н. Н. еще до знакомства с Асей. В черновом автографе от-

дельная помета «Гретхен» сопровождается знаком «NB», что говорит о значимости этого упоминания в повести, выступающего в качестве интертекста и ассоциативно связывающего Маргариту Гёте с Асей Тургенева [11: с. 357].

Неслучайно мысли о Маргарите приходят к г-ну Н. Н. во время любования природой: любовь, подобно цветению и средоточию жизни, понимается Тургеневым как стихийная, природная сила, которая движет мироздание, а потому неотделима от натурфилософии. Игра природных сил не может не очаровать человека, который, восхищаясь красотой мира, осознаёт свою ничтожность, как это происходит с гётевским Фаустом. Герой Гёте мечтает о крыльях, глядя с холма на заходящее солнце:

День прожит, солнце с вышины
Уходит прочь в другие страны.
Зачем мне крылья не даны
С ним вровень мчаться неустанно!
На горы в пурпуре лучей
Заглядывался б я в полете
И на серебряный ручей
В вечерней тёмной позолоте. <...>
В соседстве с небом надо мной,
С днём впереди и ночью сзади,
Я реял бы над водной гладью.

Жаль, нет лишь крыльев за спиной [3: II, с. 42].

Ася, любуясь с холма долиной Рейна, также жаждет воспарить от земли. Героиня Тургенева требует от жизни всего или ничего, томится «всеобъемлющими желаниями»: «Если бы мы с вами были птицы, — как бы мы взвились, как бы полетели... Так бы и утонули в этой синеве... Но мы не птицы» [1: V, с. 176]. В дальнейшем образ крыльев, многократно повторяясь в повести, становится метафорой любви: «Помните, вы вчера говорили о крыльях?.. Крылья у меня выросли — да лететь некуда» [1: V, с. 180]. Интересно, что через год после публикации повести «Ася» появляется драма «Гроза», где А.Н. Островский грёзами о крыльях надевает Катерину. Она также подчёркнуто близка к природе и сразу после слов о крыльях мечтает уплыть в лодке по Волге, которая на символическом уровне соответствует немецкому Рейну у Тургенева.

Рейн овеян множеством преданий и глубоко интегрирован в культуру страны: у каменной скамьи на берегу, откуда Н. Н. часами любовался «величавой рекой», из ветвей огромного ясеня выглядывает маленькая статуя мадонны; недалеко от дома Гагиных возвышается скала Лорелен; наконец,

у самой реки над могилой человека, утонувшего лет семьдесят тому назад, стоял до половины вросший в землю каменный крест со старинной надписью. Эти образы развивают темы любви и смерти, соотносятся с образом Аси, а также создают культурный контекст повести.

С рекой ассоциативно связаны и виноградники рейнской долины, которые в образной системе повести символизируют расцветание молодости, сок жизни и её сладость. Именно эту фазу зенита, полноты и брожения сил переживает герой. Сюжетное развитие этот мотив обретает в эпизоде студенческой пирушки — «радостное кипение жизни юной, свежей, этот порыв вперёд — куда бы то ни было, лишь бы вперёд» [1: V, с. 152]. Тургенев воссоздал одну из реалий страны — коммерш, где студенты «пируют до утра, пьют, поют песни, *Landesvater*, *Gaudeamus*, курят, бранят филлистёров; иногда они нанимают оркестр» [1: V, с. 151]. Здесь содержится ассоциативная связь с описанием в «Фаусте» Гёте «Погреб Аурбаха», ставшим еще в XVI веке одним из самых знаменитых винных погребков города. Во время своей учёбы в Лейпциге в 1765–1768 годах Гёте часто заглядывал в «Погреб Аурбаха», где в основном собиралась студенческая публика, и слышал легенду о том, что здесь известный чернокнижник Иоганн Фауст, заручившись поддержкой дьявола, проскакал по лестнице к выходу на улицу верхом на большой бочке. Эта история настолько впечатлила немецкого писателя, что «Погреб Аурбаха» стал местом действия первой части его трагедии [6].

Ситуация пира как аллегории вольности, молодости, избытка чувств является устоявшейся литературной традицией. Обратившись к ней, Тургенев создал интертекстуальную связь с рядом произведений, включая гётевского «Фауста», и сохранил основные мотивы сцены: жажда жизни и её кратковременность (смерть больше жизни); желание любви и её недостижимость (жизнь больше любви); и, наконец, мотив «любовь равна смерти» [6]. Когда герой Тургенева отправляется через Рейн на «праздник жизни» и молодости, он встречает Асю и её брата, ненадолго обретая дружбу и любовь. Вскоре он пирует с Гагиным на холме с видом на Рейн, наслаждаясь отдалёнными звуками музыки с коммерша, а когда два приятеля распивают бутылку рейнвейна, «луна встала и заиграла по Рейну; все осветилось, потемнело, изменилось, даже вино в наших гранёных стаканах заблестело таинственным блеском» [1: V, с. 155]. Так рейнское вино в сцеплении мотивов и аллюзий уподобляется некоему загадочному эликсиру молодости, сродни вину, что было дано Мефистофелем Фаусту перед тем, как тот влюбляется в Гретхен.

«Завтра я буду счастлив! — восклицает Н. Н. в двадцатой главе, предвкушая разговор с Асей, и тут же добавляет: — У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее — и то не день, а мгновение» [1: V, с. 191–192]. Точки зрения автора и героя сливаются, и благодаря этому модифицированная цитата приобретает форму пророческого утверждения, с одной стороны, и философского рассуждения — с другой, разум и чувства сплетаются воедино. «Чужое слово» («Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!») вторгается в контекст повести, вступая с ним в диалог, но при этом, не теряя своей афористичности, убедительно доказывает абсурдность надежд героя и таким образом задаёт не просто возможный, а единственно возможный ход развития действия: человек, не умеющий ловить мгновения счастья, никогда его не достигнет.

Таким образом, роман Тургенева «Рудин» и повести «Фауст» и «Ася» представляют собой яркие образцы творчества русского писателя 1850-х гг., в которых присутствуют многочисленные «отсылки», явные и скрытые, к сочинениям И.В. Гёте. Элементы гётевской трагедии, относящиеся к идейно-тематическому и сюжетно-композиционному уровням произведения, получили в произведениях Тургенева новое смысловое измерение, суммарно «работая» на пересоздание образов. Фаустовский архетип находит у Тургенева новое воплощение, претерпев известную трансформацию. Потенциальная многозначность и неисчерпаемость гётевского образа позволяет писателю толковать его с учётом иной исторической эпохи, социокультурной обстановки и личных исканий.

Источники

1. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: в 30-ти тт. / И.С. Тургенев. — М.: Наука, 1978–1992.
2. Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12-ти тт. / И.С. Тургенев. — М.: Художественная литература, 1975–1980.
3. Гёте И.В. Собр. соч.: в 10-ти тт. / И.В. Гёте. — М.: Художественная литература, 1975–1980.
4. Goethe I.W. Faust. — München: Verlag C.H. Beck, 2007. — 777 S.

Литература

5. Битюгова И.А. Повесть Тургенева «Фауст» и «Фауст» Гёте / И.А. Битюгова // Памяти Ефима Григорьевича Эткинда: сб. докл. международной конференции «Два учителя Тургенева: Гёте и Пушкин — поэты любви». — Париж, 2001. — С. 145–154.

6. Васильева Г.М. Сцена «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» в трагедии «Фауст» И.В. фон Гёте: опыт перевода и комментария / Г.М. Васильева // Научный вестник ВГАСУ. – Воронеж, 2007. – № 7. – С. 138–150.
7. Герцен А.И. Собр. соч.: в 30-ти тт. / А.И. Герцен. – Т. 9. – М.: АН СССР, 1956.
8. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста / И.В. Гюббенет. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1981. – 110 с.
9. Данте Алигьери. Божественная Комедия: пер. с итал. М. Лозинского / Алигьери Данте. – М.: Правда, 1982. – 640 с.
10. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 558 с.
11. Маркович В.М. Примечания / В.М. Маркович, Л.М. Долотова // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12-ти тт. – Т. 6. – М.: Художественная литература, 1978. – 367 с.
12. Стеценко Е.А. Концепция традиции в литературе XX века / Е.А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 47–82.
13. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни: пер. с нем. Е.Т. Рудневой / И.П. Эккерман. – М.-Л.: Академия, 1934. – 969 с.

S.A. Alexeenko

**Faustian Motifs
in I.S. Turgenev's Works of the 1850s**

Using Goethe's receptions in the novel "Rudin", tales "Faust" and "Asya", I.S. Turgenev reinterprets the mythologem of Faustian archetype, which is connected with the main character's temptation by love to a woman. Turgenev introduces some Faustian motifs in his works, for example, the image of wings or the motif of flight as a kind of incarnation of uncontrollable dream and absolute freedom. There can be also mentioned the motif of a flying moment — the theme, which was always interesting to the Russian author.

Key words: I.S. Turgenev; I.W. Goethe; faustiana; intertext.

М.Б. Лоскутникова

ПРИНЦИПЫ ЭСТОПСИХОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. Э. ГЕННЕКЕН О И. ТУРГЕНЕВЕ

В статье дан обзор литературоведческих методологий XIX века и на этом фоне рассмотрены истоки психологического направления в литературоведении, которые связаны с работой французского исследователя Э. Геннекена «Новая критика». Проанализированы принципы эстопсихологии, которые были сформулированы Э. Геннекеном как основателем этого учения. Главный принцип эстопсихологии состоит в том, что это психологический подход к изучению эстетических эмоций. В работе Э. Геннекена, посвященной творчеству русского писателя И.С. Тургенева, содержатся суждения о восприятии французской публикой типов героев, особенностей сюжета и стиля его произведений, что, как показано, является доказательной базой эстопсихологического метода.

Ключевые слова: методология литературоведения XIX века; эстопсихология; Э. Геннекен; И.С. Тургенев.

Цели данной статьи состоят, во-первых, в определении места эстопсихологии в ряду других литературоведческих методологий XIX века и, во-вторых, в изучении практики эстопсихологического анализа творчества русского писателя И.С. Тургенева французским исследователем Эмилем Геннекеном.

1. Формирование научных методологий в литературоведении XIX века

Становление и развитие методологий является важнейшим фактом литературоведческой науки XIX века.

Истоки научного оформления методологических тенденций обнаруживаются в мифологической школе, которая стала первой сложившейся группой исследователей в литературоведении и фольклористике. Эстетика Ф.В. Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей, обратившихся к мифологии как к первоисточнику искусства, послужила философской основой этой школы. Её дальнейшее развитие определено гейдельбергскими романтиками (Л. Арнимом, К. Брентано и др.). Итоговым выражением позиций школы стала книга братьев Я. и В. Гриммов «Немецкая мифология» (1835). В западноевропейской культуре сформировалось две линии в объяснении происхождения мифа — «солярная» и «метеорологическая». В русской культуре знаменательный вклад в развитие достижений школы внесли Ф.И. Буслаев и А.Н. Афанасьев.

Художественное слово приверженцами этой школы было определено как особое явление культуры. В центре внимания были проблемы происхождения искусства. Сказка, легенда, эпическое сказание, возникшие из мифа, с также фольклор, в котором проявляется «душа народа», стали предметом пристального интереса. Однако в силу отсутствия представлений о принципиальном различии художественного слова в безлично-фольклорной стихии и в авторско-литературном его существовании эта школа не выработала и не могла выработать собственной методологии. Но вместе с тем это был первый шаг на пути становления и развития науки.

Интерес к авторскому слову связан с рождением биографической школы. Её основатель, французский критик Ш.О. Сент-Бёв, создал прообразы исследовательского инструментария, представив его в сборниках статей «Литературно-критические портреты» (1836–1839), многотомных сериях «Беседы по понедельникам» (1851–1862) и др. Сент-Бёв утверждал необходимость взглянуть в художника-творца, поскольку только яркая личность способна создать глубокое произведение искусства. Отсюда настойчивое убеждение изучать биографию писателя, для чего был разработан новый литературно-критический жанр — «психобиографический портрет». Этот жанр сразу стал активно востребован и в западноевропейской, и в русской культуре.

На плечах биографической школы поднялась культурно-историческая школа. Её основатель, французский литературный критик и искусствовед И. Тэн, отдавал должное своему соотечественнику Ш.О. Сент-Бёву, посвятив ему одну из своих лучших работ — «Об идеале в искусстве». Тэн провозгласил «теорию моментов», обосновывая её положения во введении к «Истории английской литературы» (1863–1864), в работе «О методе критики и об истории литературы» и в серии трудов под общим названием «Философия искусства», что непосредственно обращает к эстетике как философии искусства Г.В.Ф. Гегеля. Однако французский критик использовал и социологический метод изучения явлений. По Тэну, методологической основой в рассмотрении феноменов искусства являются «среда» как «общее состояние умов и нравов», «раса» как «группа инстинктов и способностей» и такой «момент», как «исторический и психический характер» человека и народа [6: с. 35, 276, 285]. Поэтому опорными элементами поэтики произведения следует, по его мнению, считать три уровня в его структуре: тип героя, особенности сюжетно-композиционной организации и «слог» как стилистическую ткань произведения [6: с. 56, 21, 315]. Собственный стиль художника Тэн видел в его умении найти своего ге-

роя, выстроить свои «завязки» и «развязки», обнаружить «свои любимые слова и выражения» [б: с. 8]. Кроме того, существуют группы писателей («семьи художников» [б: с. 8]), объединённых на основе общих представлений о мире. Иными словами, Тэн заложил основы научного понимания индивидуального стиля писателя и «больших» стилей эпох и направлений.

В недрах культурно-исторической школы рождались первые представления о научной методологии. В русской академической науке развитие этих представлений связано с рядом имён, в первую очередь с именами А.Н. Пыпина и Н.С. Тихонравова. Была проведена огромная изыскательская работа, в результате чего фактом общественного сознания стали многие впервые опубликованные произведения ушедших эпох. Так, Н.С. Тихонравов опубликовал «Житие протопопа Аввакума», нашёл повесть о Савве Грудцыне, издал повесть о Еруслане Лазаревиче, повесть о Шемякинском суде и др. Развитие русских традиций культурно-исторической школы связано с требованием сопровождать публикацию произведений многоплановыми комментариями.

Особое место в истории литературоведения XIX века отводится великим методологиям — сравнительно-исторической и психологической.

Становлению сравнительного изучения феноменов искусства (компаративистики) отдал дань немецкий ученый Т. Бенфей, автор предисловия к переводу памятника древнеиндийской повествовательной литературы «Панчатантра» (1859). Интерес к сравнительному анализу обнаруживается в трудах представителей мифологической школы, среди которых следует отметить работу Ф.И. Буслаева «Странствующие повести и рассказы» и работу А.Н. Афанасьева «Происхождение мифа, метод и средства его изучения». Принцип исторического рассмотрения литературных произведений отстаивали С.П. Шевырев, А.Н. Пыпин, в дальнейшем А.А. Потебня. Однако определяющей это научное направление и его методологию фигурой является А.Н. Веселовский, основоположник исторической поэтики. Ученый создал систематизирующую генетическую теорию. Наблюдения осуществлялись индуктивным путем. Работа А.Н. Веселовского «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870), монографическая статья «Из истории эпитета» (1895), фундаментальное исследование «Три главы из исторической поэтики» (1898) и другие заложили основы современной типологии и компаративистики.

Психологическое направление в науке развивалось исподволь. Генетически оно родственно культурно-исторической школе. Однако потребовалось восполнить некоторые лакуны, прежде всего сосредоточившись на проблемах авторской психологии и формах её проявления.

Так, известна концепция «первичного волевого начала», создателем которой был немецкий философ, психолог, фольклорист В. Вундт. Интерес к психологии обнаруживается в работах И. Тэна, о «прекрасных исследованиях» которого свидетельствовал в числе многих и Э. Геннекен [1: с. V]. В частности, И. Тэн обращался к вопросам индивидуальной и социальной психологии и подчеркивал, что «писатели – психологи», что «великие романисты и драматурги показывают все ходы и повороты, всё разнообразие фантастической, рассудительной, цивилизованной или непочатой еще души» [6: с. 290]. В дальнейшем ученики А.А. Потебни, харьковские потебнианцы, назовут направление исследовательской деятельности своего учителя «психологическим», а труды русского учёного, прежде всего его монография «Мысль и язык» (1862), в которой развиты теория «внутренней формы слова» и теория «внутренней формы искусства» (последняя создана по аналогии с первой), займут значимое место в науке.

2. Эстопсихологический метод Э. Геннекена

Первым фактом психологического направления в литературоведении принято считать эстопсихологическую школу, создателем которой стал рано ушедший из жизни французский исследователь Эмиль Геннекен (1858–1888). Им было сформулировано понятие «эстопсихология», под которым понимался психологический метод исследования эстетических эмоций. Свою теорию Геннекен изложил в работе «Научная критика» (1888, в русском переводе 1892 года — «Опыт построения научной критики») [3].

В предисловии к книге Геннекен обосновывает два различных подхода к рассмотрению художественного произведения — литературно-критический и научный, констатируя тот факт, что «несходство их слишком резко и слишком очевидно» [3: с. 3]. К первому он относит стремление «действительно *критиковать, судить*, произносить определённый приговор насчёт значения известной книги, драмы, картины, симфонии», поскольку критик судит «с точки зрения личного вкуса» [3: с. 3, 5]. Второй подход Геннекен определяет как стремление «выяснить особенности данного произведения искусства, то связывая их с известными принципами эстетики, то изучая вместе с тем и личность автора, то изучая известный общественный склад, в условиях которого произведение сложилось» [3: с. 4]. Геннекен был убеждён, что, в отличие от критиков, учёные стремятся изучить «эмоции», которые произведение «способно вызвать», а также «ряд идей, в нём заключенных и им навеянных» [3: с. 3]. Последний подход автор работы

признал в качестве подлинно научного и дал ему название эстопсихологии, или «*научной критики*» [3: с. 4]. Только на эстопсихологических путях, по мнению Геннекена, «произведения искусства рассматриваются как выражение души — и представителей искусства, да и народа, к которому они принадлежат» [3: с. 4].

Работа Геннекена носит полемический характер и отвергает традиции, заложенные предшествующими школами и направлениями. Так, признавая значимость биографической школы и отдавая дань уважения Ш.О. Сент-Бёву, Геннекен называет таких участников литературного процесса не более чем «критиками-биографами», которые устанавливают родителей художника, «свойства его братьев и сестёр», изучают «его детство, его воспитание и, наконец, литературный круг, из которого он вышел» [3: с. 7, 8]. Ипполит Тэн, в его глазах, — фигура иного масштаба: «Это — критик-историк; точнее говоря, он — критик-социолог, умевший углядеть в произведении и в авторе произведения эпоху, типичным представителем которой тот является» [3: с. 7]. Тэн способен «и к широким обобщениям, и к тщательному изучению частных случаев»; главное — то, что «он сразу поднял критику до состояния науки» [3: с. 8]. Однако и принципы работы Тэна как основателя культурно-исторической школы Геннекеном отвергаются: «несмотря на убедительность некоторых сочинений Тэна», его «исторический и социологический метод», подчёркивает Геннекен, нельзя признать исчерпывающим и безусловно обоснованным [3: с. 66, 99].

В анализе произведения Геннекен видит «три точки зрения» — эстетическую, психологическую и социологическую и выступает с последовательным рассмотрением недостатков каждой [3: с. 13, 91].

Эстетический анализ, в понимании эстопсихолога, направлен на то, чтобы изучить эстетические эмоции читателя, вызванные определённым произведением; их особенность «заключается в том, что они в самих себе находят оправдание и смысл, не сопровождаясь непосредственно действием», т.е. «эстетическая эмоция есть “недеятельная” форма (*forme inactive*) эмоции обыкновенной» [3: с. 14, 16]. Геннекен выделил три группы средств, с помощью которых художник вызывает эмоции (впечатления): «непосредственное внушение, экспрессия и символизм» [3: с. 22]. Первая группа определена как «намеки, аллегория, неопределенность и неясность контура»; эти средства «не производят резкого, законченного впечатления» [3: с. 22]. Вторая группа средств — экспрессия — противопоставлена первой: «В литературе — это выразительный и яркий стиль; в живописи — экспрессия, выпуклость; в музы-

ке — это законченность, очерченность мелодий» [3: с. 23]. Высшей формой художественных средств назван символизм: «В литературе — это символический язык; в музыке — так называемый *leit-motif* (основной мотив) <...>. Пользуясь символизмом, художник вступает в особенное соглашение с[о] своим почитателем» [3: с. 23].

Возможности эстетического анализа позволяют выявить «эффект», который производится художником с помощью «композиции, стиля, техники» [3: с. 27]. Поэтому Геннекен рассматривает, выражаясь языком современной науки, уровни носителей стиля в произведении — его стилистику («От словаря писателя, от синтаксиса и риторики [риторики] зависит одно из верных, могущественных средств воздействия — *тон речи*») и композиционную организацию («композицию главы», «композицию целого») и её «степень совершенства» [3: с. 28, 40]. Вместе с тем эмоция вызывается и факторами стиля — содержательным ядром: это «внутренние средства художественного воздействия» — «сюжет, характер лиц и пейзажей, обрисованных автором», «свойства обрисованных лиц», «характер тех отношений, в которые они вступают» [3: с. 40, 28, 41].

Цели и задачи психологического анализа иные: требуется, «изучив все эстетические особенности известного художественного произведения, связанные с его формой и содержанием», сосредоточиться на определении «особенности душевной организации его автора», дать «психологическое толкование эмоций», поскольку «произведение всякого художника служит выражением его сознания» [3: с. 36, 42, 46].

Критика особенностей социологического анализа связана Геннекенем с теорией «моментов» И. Тэна и его практикой изучения произведений. Именно в этой связи Геннекен высказывает наиболее значимую свою мысль: «Эмоциональный эффект какой-нибудь книги или вообще художественного произведения может сообщиться только лицам, способным испытать, почувствовать те самые эмоции, которые старается внушить произведение» [3: с. 71].

Развивая эту мысль, Геннекен обращается к категории стиля, в котором, как он полагает, выражается «внешняя сторона» произведения [3: с. 72]. «Если читатель любит известный стиль, — пишет Геннекен, — значит, он чувствует, что условия общей гармонии, т.е. благозвучия, тона, точности, изящества, выразительности, сообразно которым построена речь, суть именно те, которые или воплощают, или в крайнем случае не оскорбляют его общего понятия о свойствах и красоте языка, понятия, которое можно назвать его личным понятием» [3: с. 72]. Вместе с тем «сосед» читателя «может и не разделять» его пристра-

стей [3: с. 72]. Иными словами, «читатель, если он наслаждается колоритностью стиля, должен быть человеком, который, хотя в незначительной степени, обладает способностью воспринимать оттенки тех вещей, какие обрисованы художником; в противном случае, слова художника ему не говорили бы ничего» [3: с. 72].

Вывод Геннекена однозначен: «художественное произведение действует только на тех, чьим выражением оно служит» [3: с. 76]. Как эстопсихолог, Геннекен подчёркивает, что «художественное произведение производит эстетическое действие только на тех, душевная организация кого является, хотя и *низшей*, но *аналогичной* организации художника» [3: с. 76–77]. Различия «между организацией художника и его почитателей» Геннекен определяет как несхожесть «между способностью *творческой* и *воспринимающей*» [3: с. 77]. При этом первая — «это способность настолько развитая, что вызывает и желание проявлений, и действие», и «от просто *воспринимающей* способности она отличается только своей *высшей* выраженностью» [3: с. 77].

Утверждаемый метод эстопсихологии, или научной критики, Геннекен связал с идеей научно-критического синтеза, указав, что её место — «между этими тремя науками: эстетикой, психологией и социологией», а в заключении работы добавил: и «этикой» («Она занимает место между эстетикой, психологией, социологией и этикой». [3: с. 13, 120]).

Эстопсихология учитывает, в понимании Геннекена, все три точки зрения. В свете этих трёх позиций произведение искусства понимается как «совокупность знаков»: во-первых, эстетических, т.е. «направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции, которые <...> не выражаются непосредственно в действиях»; во-вторых, психологических, т.е. «уясняющих душевную организацию автора»; и наконец, в-третьих, социологических и этических, т.е. «раскрывающих душу его почитателей», которых это произведение «уподобляет автору», «выражает», а также «наклонности которых в некоторой степени оно способно видоизменить» [3: с. 114–115].

Труд Геннекена был, несомненно, крупным вкладом в развитие научных представлений о феномене искусства и о психологических принципах его изучения. Однако следует признать, что такой «тройной» метод исследования произведения приложим «главным образом к объяснению творчества гениальных, крупных писателей, а также писателей, в произведениях которых преобладает социально-психологический интерес» [4: с. 202].

3. Творчество И.С. Тургенева в оценке Э. Геннекена

Монографическая статья Э. Геннекена («очерк», как называет её автор), посвящённая анализу творчества И.С. Тургенева с позиций эстопсихологии, публиковалась в России дважды — отдельным изданием [1] и в сборнике статей, посвящённых помимо тургеневского творчеству Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского [2]. Отличия между публикациями очерка состоят в том, что второе издание сопровождается не только текстуально идентичным предисловием, но и послесловием.

В предисловии Геннекен указывает имена И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского среди тех имён писателей XV–XIX веков, чьё творчество оказалось востребованным во Франции и, более того, оказало влияние на её культуру. Три русских автора стали олицетворением духа России «в течение последних 50 лет», когда они «были введены, приняты и получили известность во всей Франции» [1: с. I]. Геннекен подчёркивает, что французские читатели находят выражение «господствующих в обществе интересов, настроений» в большей мере не во французской литературе, а в «творчестве некоторых чужестранных гениев» — «поэтов и повествователей» [1: с. III–IV]. Иными словами, оказывается, что «между умами существуют по выбору заключаемые связи, более свободные и живые, чем эта долговременная общность крови, почвы, языка, истории, нравов» [1: с. IV].

Автор очерка оговаривает в предисловии к нему, что работа написана с позиций эстопсихологии и рассмотрение личности художника и его произведений произведено «при помощи метода эстетического и психологического анализа», но «определение сущности» его Геннекен оставил в данном случае за рамками «излагаемого материала литературного» [1: с. V]. Вместе с тем основной постулат эстопсихологии сформулирован: «Рассматривая <...> сочинения <...>, как понятные и замечательные только для таких умов, наклонности которых они изображают и которые оказываются, таким образом, до некоторой степени духовно родственными с их авторами, можно знать одновременно и особенности писателей, которых принимает страна из-за границы, и значение симпатий, которые приобрели себе как они сами, так и художники, подражающие им в земле родной или сходные с ними» [1: с. V]. В этом, как указывает Геннекен, состоит «до некоторой степени» противопоставленность эстопсихологического метода и метода И. Тэна — исторического, в терминологии Геннекена [1: с. V].

Геннекен отзывается о работах И. Тэна как о «прекрасных исследованиях» [1: с. V]. Анализируя его методологию, основатель эстопси-

хологии писал: «Этот критик старался отыскать в наследственности, во влиянии племени, среды и местожительства причины, образующие великий людей» [1: с. VI]. Великие же люди как «умственные вожди народов» оказывают значительное влияние на общество, в силу того что «великим человеком, в какой бы то ни было среде, является тот, кому в силу его качеств и вследствие гармонии его с душами современных и последующих, без ограничения срока, поколений, удаётся привлечь к своей личности и к проявлениям её в чувственном мире некоторое соразмерное его славе количество последователей, верующих в его учение, и почитателей, которые, видя в нём свой образцовый тип, умножают, так сказать, и расширяют его личность, соглашаясь исполнить его волю, испытывать душевные его движения, мечтать, думать его мыслями, разделять все его верования» [1: с. VI].

Свой анализ творчества Тургенева Геннекен представляет в трёх главах очерка. Мысль основателя эстопсихологии сосредоточена вокруг проблем изображения Тургеневым характеров, мастерства психологического анализа и стиля писателя.

В первой главе, опираясь на материал восьми томов опубликованных во Франции произведений русского писателя, исследователь пишет о том сложном впечатлении, которое остаётся у французской публики после прочтения сочинений Тургенева. Поскольку понятие художественности у неё связывается, как указывает Геннекен, «с понятиями об искусственности и изысканности манерной», то «при первом чтении какого-нибудь романа Тургенева <...> чувствуется желание отрицать присутствие в нём художника» [1: с. 11]. Аргументация этого положения состоит в указании на то, что во французской культуре рассматривается как недостаток и связывается с особенностями, с одной стороны, языка и стиля, а с другой, сюжетосложения. Во-первых, считает Геннекен, Тургеневу недостает «колорита стиля, этой нервности новейшего французского языка, или страсти к новым словам и громким выражениям, стремления страстного к звучным и мерным оборотам», «фразы отличаются вялостью, часто незаконченностью» [1: с. 12]. Во-вторых, в видении Геннекена, произведения Тургенева отличает «вялый», по представлениям французской публики, сюжет, с прерыванием на рассказ о прошлом, в произведениях русского автора нет «банальности приключений» [1: с. 12–13].

Однако Геннекен подчеркивает, что это первое впечатление. Произведения Тургенева «гораздо более намекают, указывают, заставляют размышлять, читать между строк, догадываться» [1: с. 12]. Основатель эстопсихологии обращает внимание на «скрытое свойство <...> речи» русского

писателя, когда «в нескольких словах, без анализа и без описания, [автор может] скорее дать почувствовать, чем описывать тысячу оттенков какого-нибудь душевного состояния или ландшафта» [1: с. 12]. А для «внимательных умов», заключает Геннекен, это «заманчивые неясности» [1: с. 12–13].

Кроме того, указывает исследователь, произведения Тургенева привлекают тем, что в них изображены «все типы человеческой расы», с противопоставлением мужика и князя, маленькой девочки и старухи и т.д. [1: с. 13]. Среди тургеневских литературных типов Геннекена особенно привлек тип русской женщины. Основатель эстопсихологии останавливает своё внимание на образах Одинцовой из романа «Отцы и дети» и Ирины из романа «Дым». Последний образ его особенно заинтересовал. В Ирине, считал Геннекен, Тургенев показал «бесконечно непостоянное соединение эгоизма, энтузиазма, притворства или легкомыслия» [1: с. 17].

Вместе с тем, писал Геннекен, актуализация типического в творчестве Тургенева не исключает индивидуализации облика, поведения, психологии человека. «Каждое лицо» в произведениях писателя «действует, существует и страдает со всем напряжением существа»; в героях существенны «самые мелочные подробности», и в результате рождается умение «держаться, выражаться, поступать, любить и умирать» [1: с. 13]. Геннекен подчеркивал, что «Тургенев принадлежит к числу весьма редких и выдающихся художников, сумевших познать “отдельного человека”, а не “человека вообще”» [1: с. 18].

Выражаясь языком современной науки, Геннекен разглядел в творчестве Тургенева выражение пластических возможностей стиля, когда «при помощи самых простых средств, послушных его [Тургенева] замечательно тонкому психологическому чутью, он рисует на страницах своих произведений субъектов такой же совершенной организации, какой обладают реальные существа» [1: с. 14]. Иными словами, автор очерка обращает внимание на особенность тургеневского стиля — на создание художником объёмных образов, прежде всего характеров. Геннекен писал, что «мастерский приём» Тургенева состоит в том, чтобы «при помощи внезапного освещения заставить выступить на темном фоне индивидуальный характер предмета или существа», а в бликах открываются «бесконечные перспективы» образа [1: с. 20, 17]. В цикле «Записки охотника» исследователя привлекает то, как «Тургенев превосходно умеет передавать поэтические картины подёрнутых дымкой полей, землю, выделяющую в полдень испарения, затемняющие своим серым светом живость красок и ясность очертаний, послеобеденные

часы в неопределённом сумраке лесов, унылость голубоватых весенних и осенних видов <...>» [1: с. 19].

В результате, уточняя в первой главе очерка особенности поэтики произведений анализируемого художника, Геннекен подчеркнул, что «фразы все его [Тургенева], как и целые страницы, не знают пышных слов и обширных периодов», что в искусстве портрета «отделка их почти всегда безупречна», что художник «при помощи недомолвок, полупафосов, разговоров <...> очерчивает какую-нибудь более сложную физиономию» человека, тем самым «объясняет нам их [героев] побудительные причины, их характеры» [1: с. 16].

Во второй главе очерка Геннекен развивает свои мысли об особенностях психологического мастерства Тургенева и горизонтах его пластического стиля. В русском писателе основатель эстопсихологии отмечает «тонкость умственного взгляда», что дает ему возможность художественно воссоздавать «внутреннюю жизнь целой группы душ самых тонких оттенков» [1: с. 20]. Геннекен указывает на то, что изображаемые Тургеневым типы крестьян, тип дворянина представлены им не только мастерски — так, что неизменно превосходят «классификации», но и острополитически, что повело за собой враждебное отношение государства к писателю [1: с. 21]. В Тургеневе Геннекен видит романиста, «которому в его наблюдениях не мешает никакая тенденция», вместе с тем произведения писателя и «не защищают какой-нибудь тенденции» [1: с. 22, 39].

Понимание Геннекеном тенденции не ограничивается политической составляющей. Французского исследователя на деле интересует, как эстетическими средствами воссоздается индивидуальная психология. Восхищаясь Тургеневым, Геннекен писал о том, что, по его мнению, «нет писателя, более способного на глубокий анализ опасностей и опустошений, причиняемых любовью, чем автор “Дыма” и “Вешних вод”» [1: с. 22–23]. В романах «Рудин», «Отцы и дети», «Новь» исследователь отмечает «совершенство» Тургенева в «знании душевных оттенков» людей [1: с. 23]. В этих романах проявляется «искусство подробно анализировать зависимость и борьбу между собой различных областей духовного мира» и отражается тургеневское решение «одного из самых важных психологических вопросов нашего времени <...> — вопроса относительно постепенного атрофирования воли вследствие чрезмерного развития ума» [1: с. 23].

Исследователь называет романы «Рудин», «Отцы и дети», «Новь» «этюдами умственной патологии» [1: с. 39]. Геннекен подчёркивает, что Рудин в реальной жизни никуда не идёт: «он без усталости толкует о любви с молодой девушкой, соглашается на полусвидания, назначаемые ею»,

но, когда она готова «порвать со своей прежней жизнью» и последовать за ним, он «внушает ей покорность полную судьбе» [1: с. 28]. Вся жизнь героя, по мнению Геннекена, состоит только из слов. Даже в его гибели на французских баррикадах исследователь не усматривает безусловно-го преодоления Рудиным своих психологических и мировоззренческих трудностей — «безоружного», его «пристреливают» [1: с. 28].

С точки зрения Геннекена, характер и судьба другого героя, Базарова, «приближают» тургеневского героя «к участи Гамлета и Вертера, великих нерешительных людей» [1: с. 27]. По мнению исследователя, такие люди все силы отдают «на обдумывание бесплодных идей» [1: с. 27]. Геннекен увидел в Базарове человека, «постоянно колеблющегося между самыми разнообразными побуждениями» [1: с. 27]. В романе «Новь» основатель эстопсихологии отмечает «психологическую пронизательность» автора и связывает её с мастерством изображения «моральной болезни» нигилиста Нежданова [1: с. 24, 30]. В образах Рудина, Базарова, Нежданова Геннекен увидел черты одной «нравственной болезни» — «атрофии воли» [1: с. 29].

В результате, эстетические пути выражения психологических эмоций, как явствует вторая глава очерка, Геннекен связал с тем, что Тургенев «с изумительным искусством умеет анализировать душевные движения» [1: с. 39]. Главное для писателя, подчёркивает исследователь, состоит в том, чтобы «воспроизвести людей настолько живыми, индивидуальными и разнообразными, какими они являются в действительной жизни», Тургенев «формулирует в своих сочинениях истинные психологические факты» [1: с. 22].

В третьей главе очерка Геннекен подводит итоги своим размышлениям. Тургенев для него — художник, обладающий «даром глубокого и тонкого проникновения» во внутренний мир человека при «изображении трагических и сильных увлечений» [1: с. 41]. При этом у Тургенева «нет жестокости по отношению к людям», его произведения «проникнуты доброжелательной легкостью», «сострадательным сочувствием ко всем страждущим и к разбитым жизнью» [1: с. 41].

Геннекену симпатичен и дорог русский писатель, который «полон сострадания» к своим героям, даже к эгоистичной Ирине Ратмировой из романа «Дым» [1: с. 42, 43]. В образе Литвинова, второй раз потерявшего любовь, показан, по убеждению исследователя, человек глубокий, тонкий и думающий. В частности, Геннекен обращает внимание на внутренний монолог Литвинова в XXVI главе романа, в котором метафорически обобщена художественная идея произведения. Возвращающийся в Россию герой произносит «Дым, дым...»: «и всё вдруг показалось ему

дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он» [5: с. 397].

Особое внимание Геннекен уделяет тургеневскому изображению смерти как «прекращению бытия», как «последней загадки, которая так жестоко нас интересуеет» [1: с. 47]. Если, указывает Геннекен, состояние Литвинова Тургенев изображает «с грустью», то сцены смерти своих героев показывает «с горечью» [1: с. 46, 47]. Выражая своё восхищение Тургеневым, Геннекен уподобляет его Рембрандту, видя типологическую близость двух мастеров в «постоянном общении с глубокой, бесконечно беглой, изменчивой и непостоянной человеческой природой» [1: с. 42].

Геннекен отказывает Тургеневу в способности «к обобщениям», настаивая на том, что художник испытывал к ним «отвращение» [1: с. 48]. «Его ум, — считал исследователь, — очень мало был склонен к синтезу» [1: с. 51]. В Тургеневе исследователь видит и ценит «наблюдательность» к мелочам [1: с. 48]. Принципиальной особенностью его мировидения и стиля Геннекен называет умение воплотить «индивидуальное и действительное» [1: с. 48]. По его мнению, русский писатель «обладал духом, склонным к подробностям и к особенностям», «различал во всяком предмете всё индивидуальное, особенное, исключительно ему свойственное» [1: с. 50].

Итоги своих наблюдений Геннекен связывает с личностью самого Тургенева. Он подчёркивал, что в русском «добродушном и медлительном гиганте» жили ум и душа, и сам «он был художник своих тонких ощущений и симпатий, элегик реализма» [1: с. 51, 53].

Литература

1. Геннекен Э. Ив. Тургенев / Э. Геннекен; пер. П. Бракенгеймера. — Одесса: Центр. тип., 1893. — 53 с. [Etudes de critique scientifique “Ecrivains francisés”].
2. Геннекен Э. Русские писатели во Франции / Э. Геннекен; пер. П. Бракенгеймера. — Одесса: Центр. тип., 1893. — 187 с. [Etudes de critique scientifique “Ecrivains francisés”] — Ив. Тургенев (С. 8–53); Ф. Достоевский (С. 54–88); Граф Л. Толстой (С. 89–180).
3. Геннекен Э. Опыт построения научной критики: (Эстопсихология) / Э. Геннекен; пер. с фр. Д. Струнина. — СПб.: издание журнала «Русское богатство», 1892. — 124 с.
4. Николаев П.А. История русского литературоведения: учеб. пособие / П.А. Николаев, А.С. Курилов, А.Л. Гришунин; под ред. П.А. Николаева. — М.: Высшая школа, 1980. — 349 с.
5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти тт. Сочинения: в 12-ти тт. / И.С. Тургенев. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 7. — М.: Наука, 1981. — 560 с.

6. Тэн И. Философия искусства / И. Тэн; подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А.М. Микиши; вступ. ст. П.С. Гуревича. – М.: Республика, 1996. – 352 с.

M.B. Loskutnikova

Principles of Aestho-Physiology in Literary Criticism.

E. Hennequin about I. Turgenev

The article contains the review of methodologies of the literary criticism of the XIX century. Basing on this background the author investigates the beginnings of the psychological branch of literary criticism, connected with the work of French scientist E. Hennequin «New Criticism» («Nouvelle Critique»). Principles of aestho-psychology, which had been formulated by E. Hennequin, as the founder of this doctrine, are analyzed. The major principle of the aestho-psychology is the psychological approach to studying aesthetic emotions. The other work of Hennequin is devoted to the creativity of Russian writer I.S. Turgenev. It contains judgments about perception of types of heroes, features of plot and style of his works by the French public. It is shown that the aforementioned Hennequin's work may serve a demonstrative basis of the aestho-psychological method.

Key words: methodology of literary criticism of XIX century; aestho-psychology; E. Hennequin; I.S. Turgenev.

Б.А. Гиленсон

Э. ХЕМИНГУЭЙ И Л. ТОЛСТОЙ

На рубеже XIX–XX веков рецепция русской классики в США приобрела такую интенсивность, что получил бытование термин «русское вторжение». И.С. Тургенев, а после него Л.Н. Толстой оказали благотворное воздействие на Э. Хемингуэя.

Ключевые слова: Э. Хемингуэй; Л.Н. Толстой.

У Леонида Андреева есть рассказ «Смерть Гулливера»: пока был жив Гулливер, лилипуты слышали, как стучит его сердце. Пока был жив Толстой, люди во всём мире прислушивались к его сердцебиению, к пульсации его неутомимой мысли и были горды от сознания того, что он — их современник. Когда 100 лет назад прервался его путь, люди в разных уголках земного шара испытали потрясение. Гений при жизни, он занял одно из первых мест в пантеоне мировой литературы. А прошедшее столетие лишь подчеркнуло живую актуальность, общечеловеческое значение его художественного наследия.

Тема мирового значения Толстого обширна и многоаспектна, она включает в себя пласты разных национальных литератур и разработана далеко не в полной мере [4]. Трудно назвать такого большого художника Запада, представляющего то или иное эстетико-философское и художественное течение, который не высказался бы о Толстом самым лестным образом, не видел бы в нём примера и источника вдохновения, не опирался бы на его текст или не испытал бы его плодотворного влияния. Это Роллан и Томас Манн, Гауптман и Стриндберг, Шоу и Уэллс, Пруст и Джойс, Драйзер и Фолкнер, Мартен дю Гар и Франс, Гессе и Мориак.

Особую роль играл Толстой в истории литературы США [2]. В 1870–1880-е годы США пережила то, что критики образно называли «русским вторжением» (Russian invasion). Речь шла об открытии русской литературы, об имевших огромный успех переводах сначала Тургенева, а потом Толстого и Достоевского, а несколько позднее Чехова. На исходе XIX столетия в литературе США происходило, в нелегких условиях, становление реализма и натурализма. Этим процессам противодействовали влиятельные сторонники охранительной «традиции утончённости» (genteel tradition), поборники пуританизма, украшательства, противники «искусства жизненной правды, утверждавшие, что контрасты и конфликты в Европе и России якобы чужды США, а её писателям следует изображать «более улыбочатые» (more smiling) стороны американской действительности. В этих условиях пример русских

классиков, прежде всего яснополянского гения с его художественной мощью, беспощадным реализмом, духовной независимостью и поистине пророческим пафосом, был своеобразной нравственной и эстетической опорой в утверждении нелицеприятной художественной правды.

Немалую роль Толстой сыграл в художественном развитии Эрнеста Хемингуэя (1899–1961). В начале 1920-х годов Хемингуэй открыл для себя мир русской литературы. В библиотеке Сильвии Бич он прочитал Тургенева, Гоголя, Чехова. В этот период особое место среди «русских симпатий» Хемингуэя занимал Тургенев, которого он считал величайшим из писателей. Хемингуэй высоко ценил «Записки охотника» за прекрасные описания охоты и картины степей. Ему был близок тургеневский принцип изображения внутреннего психологического состояния героя через детали, относящиеся к его портрету, внешнему облику, поведению. Это был хемингуэевский принцип объективности, исключая «указующий авторский перст». Каждая седьмая книга, которую он брал в библиотеке Сильвии Бич, была сочинением Тургенева [7].

В 1930-е годы, по мере расширения творческого кругозора Хемингуэя и определённой трансформации, обогащения художественной манеры автора «Записок охотника» начинает «вытеснять» Толстой. В романе «Прощай, оружие» (1929) Хемингуэй ярко и весомо продолжил ту реалистическую традицию батальной прозы, у истоков которой стоят Стендаль, Л. Толстой, Э. Золя («Разгром») и А. Барбюс («Огонь»). Многоопытный редактор Хемингуэя М. Перкинс, горячий поклонник Толстого, склоняет близких ему авторов изучать творчество автора «Войны и мира». Позже, в антологии «Люди на войне» (1942), в которой собраны лучшие образцы батальной прозы всех времён и народов, Хемингуэй писал: «Показ действий Багратионова арьергарда — это лучший и правдивейший отчет о подвигных действиях из всех, какие я когда-либо читал; изображая происходящее в сравнительно небольшом масштабе, позволяющем обозреть целое, он даёт четкое понимание того, что собою представляет битва, какое еще никем не было превзойдено. Я предпочитаю это изображению Бородинской битвы, как бы оно ни было величественно...» [8: р. XVII].

В книгах Хемингуэя 1930-х годов, в его интервью и письмах встречаются меткие замечания, связанные с чтением Толстого. Известно, что Хемингуэй, относясь к себе с суровой требовательностью, не страдал заниженной самооценкой. Любитель торга, он иногда вносит в отношения с писателями дух очевидной конкуренции, хотя и объективно воздавая каждому из них. Он даже представлял свои состязания с классиками в виде поединков на боксёрском ринге. Лириан Росс в очерке «Портрет Хемингуэя» цитирует его слова: «Для начала я преспокойно побил бы господина

Тургенева. Потом, усиленно потренировавшись, побил бы мсье Мопассана. Я провел бы две ничьих со Стендалем, но мне кажется, что во второй встрече я имел бы преимущество. Никто не заставит меня выйти на ринг против Толстого, если я только не сойду с ума» [5: с. 374–375].

В книге «Зеленые холмы Африки» (1933) Хемингуэй вспоминает свои ощущения после прочтения повести Толстого: «Я прочел “Казачки” — очень хорошую повесть. Там летний зной, комары, лес — такой разный в разные времена года, и река, через которую переправлялись татары, и я сам жил в тогдашней России» [5: р. 109]. Думается, что Толстой был близок Хемингуэю как художник, исполненный абсолютной независимости, качества, являвшегося едва ли не стержнем его индивидуальности. Оба отстаивали свой особый уклад и стиль жизни. «Яснополянский мудрец» чурался официального Петербурга. Оставив в конце 1920-х годов Париж, Хемингуэй также жил на отшибе от литературных центров, сначала во Флориде, а потом на Кубе. Обоих писателей сближал и своеобразный руссоизм, культ первозданной природы, простого, «естественного» человека. Толстой воспевал трудолюбие, высокие нравственные качества русского хлебороба-труженика; Хемингуэй — испанского крестьянина Ансельмо и увековечил в повести «Старик и море» кубинского рыбака Сантьяго.

Оба писателя, сталкиваясь с властью имущими, отвергали любую форму официальной опеки. Известны острые инвективы Толстого против самодержавия, чиновно-бюрократической верхушки. Конечно, Хемингуэй был и художником иного масштаба, и творил в совершенно иных социально-политических условиях, но и для него, американца до мозга костей, государство и власть нередко ассоциировались с посягательством на личную и творческую свободу. Так, в письме к И. Кашкину он высказывал убеждение, что хороший писатель никогда не будет доволен существующим правительством. У нас это суждение Хемингуэя не только не афишировалось, но прямо осуждалось как проявление «анархических» настроений.

Хемингуэй притягивал к Толстому его интерес к глубинным нравственно-этическим проблемам человеческого бытия. Как и Толстой, Хемингуэй постоянно размышлял над проблемой смерти, которая настойчиво, порой мучительно овладевала им. Не раз возвращался Хемингуэй и к судьбе художника слова, который подвергся искушению богатством и растерял, растратил свой талант. Этому посвящена его «африканская» новелла «Снега Килиманджаро». Возможно, сюжет, форма, позволившие реализовать этот замысел, были подсказаны Хемингуэю чтением толстовской повести «Смерть Ивана Ильича».

В повести Толстого и новелле Хемингуэя воплощен целый ряд типологически сходных мотивов. Оба героя, и толстовский Иван Ильич, и хемингуэевский писатель Гарри, предали себя во имя комфорта, материального благополучия. Оба ненавидят своих жён, олицетворяющих те ценности, от которых они готовы откеститься. Оба показаны в «момент истины», перед лицом смерти. Хемингуэй, вслед за Толстым, используя приём внутреннего монолога, заставляет своего героя вспомнить своё прошлое и по-новому его оценить. И Иван Ильич, и Гарри пытаются уйти от ужаса небытия, мысленно воскрешая светлые стороны своей жизни, оба раздираемы и жалостью к себе, и самоосуждением, оба отказываются от ложных фетишей прошлого. И оба, в конце концов, выносят себе приговор.

Еще не завершилась война в Испании, а критики задавались вопросом, кто из здравствующих писателей способен лучше всех написать о ней. Мнения были единодушны: Хемингуэй. Но Хемингуэй не мог приступить к работе, пока в трагедии не была поставлена последняя точка! Он не раз говорил, что ни о чем не пишется столько неправды, как о войне. Но не только цензура довлела над Хемингуэем. Нелицеприятная правда, касающаяся подлинной военной ситуации, а также ошибок республиканцев, могла бы повредить делу антифашистской борьбы. Нужна была историческая дистанция, чтобы оценить происшедшее. Когда Республика пала, Хемингуэй сел за роман, поскольку откладывать работу на долгий срок в тех исторических условиях было нельзя.

У Толстого Хемингуэй находил беспощадную правдивость. Но художественная методология этих авторов имела существенные различия. Толстой в «Войне и мире» даёт широкую панораму Бородинского сражения. Хемингуэй в романе «По ком звонит колокол» стремился показать большое через малое: Пабло, партизаны — это микромир Испании, и одновременно средоточие проблем испанской войны. У Хемингуэя *эпос особого рода — лирический*. «Я хочу писать его (т.е. «Колокол») в духе Толстого, добиваться того, чтобы книга стала объёмнее и мудрее и всё такое прочее», — говорил Хемингуэй [6].

Хемингуэй полагал, что писатель не должен прямо комментировать происходящее, что-то разъяснять читателю, а объективно представлять событие, эпизод, характер через внешность, облик, портрет, поведение. Он — и в том с ним были солидарны некоторые другие художники Запада — не принимал «тяжеловесные рассуждения», философские отступления в «Войне и мире», что, по его мнению, было неорганично для художественной ткани этого великого произведения. Герой романа Джордан значительно интеллектуальнее, духовно богаче его прежних персонажей, порой нарочито сдержанных в выражении своих мыслей и чувств. Об-

ширный пласт внутренних монологов Джордана (а в них порой слышится голос самого Хемингуэя) содержит открытые нелицеприятные оценки войны, республиканцев, критические выпады против коммунистов, что, в частности, было причиной купюр в русском переводе романа.

Подобно Толстому, Хемингуэй стал классиком при жизни. Как личность, он притягивал внимание, наверно, в неменьшей мере, чем художник слова. Как когда-то в Ясную Поляну, в его дом в Ки Уэсте, а потом на Кубе приезжали читатели, интервьюеры. Хемингуэй был писателем-мифом, легендой, и к созданию этого «имиджа» он также приложил руку. Его самоубийство 2 июля 1961 года, ошеломившее всех, как когда-то кончина Толстого, при всей разномасштабности этих фигур, вызвала всемирный резонанс. На неё отозвались не только писатели, но и папа Иоанн XXIII, Н.С. Хрущёв, президент Кеннеди.

Литература

1. Гиленсон Б.А. Русско-американские литературные связи / Б.А. Гиленсон // История США: в 4-х тт. – Т. 3. – М.: Наука, 1985. – С. 498–524.
2. Гиленсон Б.А. Эрнест Хемингуэй / Б.А. Гиленсон. – М.: Просвещение, 1991. – 190 с.
3. Гиленсон Б.А. «Я един со всем человечеством»: Роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» / Б.А. Гиленсон. – Орехово-Зуево, 1993. – 180 с.
4. Мотылёва Т.Л. О мировом значении Л.Н. Толстого / Т.Л. Мотылёва. – М.: Советский писатель, 1957. – 725 с.
5. Хемингуэй в воспоминаниях современников / Сост., вступ. ст. Б.Т. Грибанова. – М.: Художественная литература, 1994. – 625 с.
6. Хемингуэй Э. По ком звонит колокол / Э. Хемингуэй; предисл. и коммент. Б.А. Гиленсона. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 667 с.
7. Lynn K. Hemingway / K. Lynn. – L.: Simon and Schuster, 1987. – 702 p.
8. Men at War. The Best Stories of All Times / Ed. with an Introduction by P. Hemingway. – NY, 1955. – 524 p.
9. Meyers J. Hemingway: A biography / J. Meyers. – NY.: Harper and Row, Pube, 1985. – 644 p.

B.A. Gilenson

E. Hemingway and L. Tolstoy

On the verge of XIX–XX centuries the perception of Russian classics in the USA became so intensive that it led to appearance of the term «Russian Invasion». The works of I.S. Turgenev and after him L.N. Tolstoy produced a positive influence on E. Hemingway.

Key words: E. Hemingway; L.N. Tolstoy.

**ЛИТОВСКО-РУССКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ
В СТИХОТВОРЕНИИ ЮДИТЫ ВАЙЧЮНАЙТЕ
«ВОЗЛЕ “СИРЕНИ” ВРУБЕЛЯ»
(«PRIE VRUBELIO “ALYVŲ”»)**

В статье выявляются различные формы творческого диалога между произведениями литературы и живописи: текстом стихотворения литовской поэтессы Юдиты Вайчюнайте «Prie Vrubelio “Alyvų”» (1957) и картиной Михаила Врубеля “Сирень” (1902). Изобразительное искусство привлекало Вайчюнайте возможностью внедрения живописного кода в пространство лирического самовыражения героини с целью компенсации ограниченности собственного женского опыта, возможностью глубоко прочувствовать мир человеческих страстей. Контекст диалога расширен благодаря анализу двух переводов стихотворения Вайчюнайте на русский язык: В. Тушновой и С. Андрушкевича, благодаря чему обнаружились такие особенности художественного текста Вайчюнайте, которые позволили внести до сих пор невыявленные нюансы в его интерпретацию. Акцентирование контактов между словом и изображением дает возможность расширить контекст русской и литовской культуры.

Ключевые слова: Юдита Вайчюнайте; литовский язык; «Сирень» М. Врубеля; сближение поэзии и живописи; перевод стихотворения.

Название стихотворения Юдиты Вайчюнайте (1937–2001) «Prie Vrubelio “Alyvų”» включает в себя название картины Михаила Врубеля «Сирень» (1900), что, безусловно, настраивает на ожидание особого эффекта от поэтического (вербального) описания знаменитой и загадочной картины. Цель статьи — сосредоточиться на характере взаимоотношения разных средств художественной выразительности литературы и живописи, благодаря чему становится возможным раскрыть дополнительные оттенки смысла текста стихотворения. Контекст интерпретации расширен за счёт сравнительного анализа двух переводов стихотворения Ю. Вайчюнайте на русский язык.

Изобразительная тенденция художественного мышления Ю. Вайчюнайте сказывалась в многочисленных аллюзиях на живописные произведения (и на изобразительные искусства в целом) как на источник литературных текстов и была излюбленным способом опосредованного воплощения лирического «я». Изобразительная поэтика Вайчюнайте многими признаками была связана с поэтическим сознанием русских акмеистов (чьи стихи она переводила), важным компонентом которого был французский парнасионизм. Эстетикой парнасцев по-

стулировался особый тип изобразительной поэтики — лирическое стихотворение-экфраза, воспроизводившее конкретное художественное произведение с позиции бесстрастности и безличности. В отличие от французских поэтов акмеисты в большей мере допускали реальность в свой дискурс о пластических искусствах [4: с. 48]. Уже Ахматова «использовала изобразительное искусство как способ внедрения своего собственного идеального образа в романтизированное прошлое и как средство связи с более широким контекстом русской и европейской культуры [4: с. 246].

В течение всей творческой жизни Ю. Вайчюнайте вела активный диалог с литовскими, европейскими, русскими, советскими писателями и художниками, среди которых важное место занимали С. Нерис и А. Ахматова [7: р. 207]. Несомненно влияние на Вайчюнайте поэтических опытов С. Нерис, чей цикл «Iš M.K. Čiurlionio paveikslų»¹ (1938–1940) является «одним из самых совершенных явлений слияния изобразительного искусства и поэзии в литовской литературе» [8: р. 211]. Актуальность приобретает вопрос о «технике» взаимодействия языков разных видов искусств. Включение элементов живописи в нехарактерный для них вербальный ряд влечет за собой «перевод одного художественного кода в другой», а затем «возникновение цепи смысловых ассоциаций» [5: с. 15], то есть ведет к интерпретации картины. Применительно к литовской поэзии ответ на вопрос о «механизме» образования ассоциаций был дан А. Масёнисом в содержательной статье «Poezijos ir dailės sankryžos»²: поэтическое слово обогащается открытиями изобразительных искусств.

По словам исследователя, Юдите Вайчюнайте удалось создать свой особый лирический мир благодаря осуществлению этого «механизма»: 1) овеществлению мыслей и эмоций через овеществление образов — зрительных впечатлений, 2) особой компоновке текста — как единого ракурса восприятия, 3) изощрённой игре с цветом, метафоризирующим изображение / восприятие [8: р. 218, 245]. В рассуждениях учёных о подходах к изучению визуальности можно отметить общий момент: анализируется словесный текст, особое внимание уделяется качеству образности и, соответственно, возникновению новых смыслов, привнесённых в текст лирическим субъектом. Итак, в стихотворении изображается картина М. Врубеля «Сирень».

¹ «Из картин М.К. Чюрлёниса» (перевод с литовского мой. — М.Р.).

² «Перекрестки поэзии и изобразительного искусства» (перевод с литовского мой. — М.Р.).

Prie Vrubelio “Alyvų”¹ (Возле «Сирени» Врубеля)

1. Alyvos tik... (Сирень только...)
2. Žiūrėsi ir žiūrėsi. (Будешь смотреть и смотреть.)
3. Didžiuliai violetiniai žiedai. (Огромные фиолетовые цветы.)
4. Ir moteris tyliam šakų pavėsy, (И женщина в тихой тени ветвей,)
5. trapius pečius apgaubusi juodai... (хрупкие плечи окутавшая чёрным...)
6. Alyvos tik... (Сирень только...)
7. Prasiskleidė alyvos, (Расцвела сирень,)
8. žydra šviesa ištryško pro šakas... (голубой свет засиял сквозь ветки...)
9. Pavasario vaiduoklis tartum gyvas, (Весеннее привиденье, словно живое,)
10. nuo drobės ištiesė blyškias rankas. (с полотна протянуло бледные руки.)
11. Ir pažinau — didžiulės, tamsios akys, (И я узнала — огромные тёмные глаза,)
12. kažkas be galo artima jose. (что-то бесконечно близкое в них.)
13. Alyvos tik... (Сирень только...)
14. Pavasarinės kekės. (Весенние гроздьи.)
15. Ir gedulas, sutirpęs žieduose... (И траур, растворившийся в цветах...)

[9: p. 11] (1957)

На картине из густых ветвей, усыпанных сиреневыми гроздьями, появляется странное очертание — то ли хрупкой девушки, то ли женственно-го фантастического существа. Девушка в тёмном словно охвачена со всех сторон буйными сиреневыми соцветиями. Её фигуру трудно описать и выделить из этого нереального фона: она его часть, и неизвестно, может ли она принадлежать реальному миру. Скорее всего это лишь видение автора. Появление такого образа на фоне конкретного пейзажа утверждает романтико-символическую сторону содержания произведения.

По словам Н.А. Дмитриевой, мощная пластика Врубеля, стремление «обнять форму», вылепить её цветом расхотелись с тенденциями модерна к плоскостному графизму и самодовлеющей линии. В понимании формы и цвета Врубеля, по мнению искусствоведа, скорее можно было бы сблизить с европейскими постимпрессионистами — Сезанном, Ван Гогом, у которых была та же страсть к углублению в недра природы. В картинах «Испания», «Гадалка», «Венеция» (1883), а затем «Сирень», «К ночи», «Царевна-Лебедь» (1898–1900), полагает исследователь, при разности мотивов и задач доминирует тема тайны: тайны жизни, тайны судьбы, тайны смерти.

¹ Подстрочный перевод с литовского мой. — М.Р.

ти [2: с. V]. Но задача Ю. Вайчюнайте — не столько редупликация живописного кода «Сирени» вербальными средствами, сколько его вживание и ассимилирование в пространстве лирического самовыражения героини. Функцию доминанты приобретают авторские смысловые пласты, качественно новые в сравнении с каким-то темным, демоническим значением врубелевской картины.

Тему стихотворения можно сформулировать так: весна – сирень – женщина-призрак – любовная сдерживаемая страсть. Нематериальное «*Ir moteris tyliam šakų pavėsy*» (И женщина в тихой тени ветвей. 4)¹ должно получить свою «фактуру», превратиться в физически осязаемое. В мир произведения живописи вписывается движение, т.е. такое свойство, которое миру картины не присуще по обычным представлениям: «*Pavasario vaiduoklis tartum gyvas*» (Весеннее привиденье словно живое. 9) «*puo drobės ištiesė blyškias rankas.*» (с полотна протянуло бледные руки. 10). Изображаемое на картине — женщина-призрак — не только пересекает пределы рамы и холста, но и границы фикции и реальности: «*Ir pažinau — didžiulės, tamsios akys*» (И я узнала — огромные темные глаза. 11), «*kažkas be galo artima jose*» (что-то бесконечно близкое в них. 12).

Чем мотивирована содержательность художественного мира Вайчюнайте, в котором, по словам исследователя, «мир картины признаётся своим»? «Пристрастием к примериванию “масок”, невоплощённых образов своего “я”, стремлением вчувствоваться в женские образы, почерпнутые из мифологии, культуры или литературы с целью преодолеть собственный ограниченный женский опыт, прочувствовать мир человеческих страстей, драм, возможностей» [7: р. 143].

Как это происходит? Лирическая героиня Вайчюнайте фокусирует внимание на форме и цвете сиреневых гроздьев, психологизируя фиолетовый цвет. По словам исследователя, «в 1890-е годы начинается у него (у Врубеля — *М.Р.*) царство лилового — таинственный цвет готических витражей, тон вечерних сумерек, оттеняемый оранжевыми вспышками догорающего заката (Блок говорил о “борьбе золота и синевы“ в картинах Врубеля). В лиловом ключе написаны демоны, сирени, лебеди. В нём символизируется мироощущение художника, его мифотворчество, чувства тайны и тревоги, разлитых в мире» [2: с. 88]. Неожиданная родственность ожившего привидения и лирической героини композиционно знаменует высшую эмоциональную точку стихотворения и выдаёт истинные чувства, прорывающиеся сквозь внешнюю сдержанность лирической героини. Этот миг проживается с особым напряже-

¹ Здесь и далее указывается номер стиха.

нием, упоением и тревогой в силу осознаваемой непрочности и краткости цветения. Цветение, любовь, жизнь становятся чудом. Отсюда и двойственность в их восприятии: цветущее и умирающее воспринимаются лирической героиней одновременно. Звучание заключающего стихотворение пуанта акцентом на имманентном признаке цвета (лиловый – фиолетовый – траур) трагично: «Iš gedulas, sutirpęs žieduose...» (И траур, растворившийся в цветах... 15).

Неожиданное подтверждение этому обнаруживается в сопоставлении с переводами. Литовское стихотворение, «внушённое» картиной русского художника, было дважды переведено на русский язык. Первый перевод «Возле “Сирени” Врубеля» в 1960 году сделала В. Тушнова, и он не был включён, по крайней мере, в первые два из трёх сборников стихотворений Ю. Вайчюнайте, переведённых на русский язык¹. Он был напечатан в газете «Московский литератор» от 13 мая 1960 года.

Юдита Вайчюнайте. «Возле “Сирени” Врубеля». Перевела В. Тушнова.

1. Одна сирень... Лиловый мрак весенний...
2. Тяжелые лиловые цветы,
3. И женщина под их беззвучной сенью,
4. И хрупкость плеч под кровом темноты.
5. Сирень... Она раскрылась, распахнулась...
6. В лазури темной — звездочка видна.
7. Весеннее виденье потянулось
8. Ко мне рукою бледной с полотна.
9. И сразу столько близости щемящей
10. В глазах огромных, в призрачных чертах...
11. Одна сирень... Тяжёлых гроздьев чащи
12. И траур, растворившийся в цветах [6].

Второй перевод «Возле “Сирени” Врубеля» сделал С. Андрушкевич.

1. Сирень... Её цветы плывут, как чёлны,
2. в безбрежье фиолетовых кустов.
3. И женщина, окутанная чёрным, —
4. как сгусток этих сумрачных цветов.
5. Сирень... Сирень... Раскрытые бутоны.
6. Сквозь листья трепетный струится свет.
7. И призраки весны в сирени тонут,

¹ Вайчюнайте Ю. Стихи: пер. с лит. – М., 1964; Вайчюнайте Ю. В месяц незабудок: стихи / Пер. с лит. Ларисы Сушковой. – М., 1987; Вайчюнайте Ю. Зимний дождь: стихи. – Вильнюс, 1987.

8. и пальцы их врываються в букет.
9. И зыбкое, как ночь, очей свеченье,
10. и бесконечно близкое в чертах...
11. Сирень... Сирень... Весеннее цветенье...
12. И траур на сиреневых цветах [1: с. 67].

Таким образом, стихотворение Ю. Вайчюнайте стало известно читателям за пределами Литвы в переводах, и этот своеобразный диалог позволяет углубить анализ ведущего мотива проблематики стихотворения о мимолетности жизни.

Перевод Тушновой, на наш взгляд, лучше — точнее. Стихотворение Ю. Вайчюнайте написано 15-строчной строфой пятистопного ямба, а переводы — 12-строчные. Оба переводчика сократили количество стихов за счёт соединения в одну строку 1 и 2, 6 и 7, 13 и 14 стихов. Андрушкевич перевёл дольником, Тушнова — тем же пятистопным ямбом. Благодаря этому сохранены живость и напряжение чувств лирической героини. Интонация размера, сочетаясь с фразовой интонацией, позволяет непосредственно передать сложные чувства, вспышку подспудной страсти.

Образ лирической героини у Ю. Вайчюнайте — это, несомненно, «я»: «*Ir ražinau — didžiulės, tamsios akys*» (И я узнала — огромные темные глаза... 11), на это указывает личное окончание глагола. В переводе Андрушкевича очевидны стремление к передаче только изображённого на картине мира и попытка акцентировать мистическую природу врубелевского мира. Неблагозвучное и функционально, скорее, антитетичное сравнение «И женщина... (3), / как сгусток этих сумрачных цветов» (4) в конце концов приводит к невозможности это выразить. Указанная неудача переводчика приводит к появлению в тексте необъяснимого противоречия: невозможно разобраться в количестве женщин-призраков и понять, кого изобразил Врубель: «И женщина...» (3), «И призраки весны в сирени тонут» (7), «и пальцы их врываються в букет» (8). Вследствие этого острое напряжение сдерживаемой страсти почти исчезает: нет объекта, нет «маски», с которой могла бы идентифицироваться лирическая героиня.

Тушнова сохранила тональность Ю. Вайчюнайте: «*prasiskleidė alyvos*» (Расцвела сирень), «*Pavasarinės kekės*» (Весенние гроздьи) — особо акцентировав детали с дремлющими в них эротическими ассоциациями (Мрак весенний; Тяжёлые лиловые цветы; Сирень... раскрылась, распахнулась...; В лазури тёмной; Одна сирень ...; Тяжёлых гроздьев чащи).

Образы весны и сирени в полном цветении вызывают по ассоциации с тяжестью распутившихся цветов образ женщины. Сравнения и метафоры, используемые авторами, участвуют в реализации этого образа.

Вайчюнайте	Didžiuliai violetiniai žiedai. Ir moteris tyliam šakų pavėsy...
Тушнова	Тяжёлые лиловые цветы. И женщина под их беззвучной тенью...
Андрушкевич	в безбрежье фиолетовых кустов. И женщина, окутанная чёрным, Как сгусток этих сумрачных цветов.

Образ женщины-призрака эстетизирует душевное состояние лирической героини, и о том, насколько переводчикам удалось передать эмоциональное напряжение в метафорах, можно судить по степени смещённости семантики. Женщина в 9 стихе у Вайчюнайте называется «Pavasario vaidoklis» (весенний призрак); в 7 стихе у Тушновой — «Весеннее виденье»; в 7 стихе у Андрушкевича — «и призраки весны».

«Сирень» и «женщина» — слова, которые не имеют общих существенных признаков в своем содержании. То, что изображено на картине, — неотделимость женской фигуры и лица от куста сирени — в стихотворении должно быть конкретизировано как особого вида отношения. Суть их в том, что между объектами единой картины (сиренью и женщиной), находящимися, таким образом, в отношении пространственной смежности, обнаруживается и сходство.

Вайчюнайте 11. Ir pažinau — didžiulės, tamsios akys,
12. kažkas be galo artima jose.

(И я узнала — огромные тёмные глаза, / что-то бесконечно близкое в них.)

Тушнова 9. И сразу столько близости щемящей
10. В глазах огромных, в призрачных чертах...

Андрушкевич 10. И бесконечно близкое в чертах.

Эта сложная конструкция (цветы сирени – женщина-призрак – я) представляет собой метафору-сравнение, когда сопоставляются смежные объекты, связанные отношениями «бесконечной близости».

У Вайчюнайте этот момент эмоциональной открытости подкреплён метафорами в 3-м стихе «Didžiuliai violetiniai žiedai» и в 11-м «Ir pažinau — didžiulės, tamsios akys» (цветы — глаза). В переводе Тушновой отсутствует сильнейший акцент личного восприятия, безличное предложение. «И сразу столько близости щемящей» создает дистанцию между миром картины и лирической героиней: «Лиловый мрак весенний...» (1); «Тяжёлые лиловые цветы» (2); «И сразу столько близости щемящей» (9); «В глазах огромных, в призрачных чертах» (10) (мрак –

цветы – черты). В переводе Андрушкевича допущены наибольшие искажения этих связей в сравнении: «безбрежье фиолетовых кустов» (2); «И зыбкое, как ночь, очей свеченье» (9); «и бесконечно близкое в чертах...» (10) (кусты – очей свеченье).

Это напряженное взаимодействие смежных объектов в восприятии лирической героини Вайчюнайте, рассматривающей картину Врубеля, влечёт за собой появление изысканной метафоры, представляющей особого рода контакт между призраком и лирической героиней, и являет собой высшую эмоциональную точку стихотворения: «Pavasario vaiduoklis tartum gyvas / nuo drobės ištiesė blyškias rankas» (Весеннее привиденье, словно живое, с полотна протянуло бледные руки).

У Тушновой: «Весеннее виденье потянулось / Ко мне рукою бледной с полотна». В переводе Андрушкевича ситуация обесмысливается: «И призраки весны в сирени тонут, / И пальцы их врываюются в букет». Эта метафора, описывающая выход за пределы рамы картины, — яркий приём импрессионистической поэтики, применённый для особой конкретизации истинности того, что происходит. Руки призрака, протянутые с полотна картины, — разновидность контакта лирической героини Вайчюнайте с бытием. Это форма «примеривания маски», являющаяся одним из ярких приёмов её поэтики.

Что же сближает лирическую героиню с весенней сиренью и весенним призраком? Особый драматизм восприятия картины Врубеля рождается из осознания лирической героиней важности любви ввиду недолговечности весны и цветения сирени. Это счастливый миг, который хочется продлить своим участием в мире картины: «Alyvos tik...» (Сирень только...) / «Žiūrėsi ir žiūrėsi» (Будешь смотреть и смотреть). В форме будущего времени глагола во 2-ом лице единственного числа, обращённого к картине, к бытию, природе, судьбе, имплицитно выражен смысл ожидания и надежды.

Выстраиваются новые смыслы: краткая пора весны, краткая пора цветения ассоциируются с краткостью счастливого мгновения любви. Их необратимость компенсируется духовным измерением — созерцанием картины, где весна, цветение и призрак запечатлены навечно. Благодаря контакту с миром картины для лирической героини стало возможным признание в собственной страсти. Возможно даже, что заключающая стихотворение мысль о самоценности настоящего и одновременно его мимолётности приобретает щемящий личностный признак невозвратимости времени каждой отдельной человеческой жизни.

Итак, стихотворение литовской поэтессы, своим названием отсылающее к картине Михаила Врубеля, являет оригинальный индивидуализированный образ. Образ распустившейся сирени превращается в один из компонентов системы ассоциативно-метафорических средств поэтического самовыражения. Начавшись с малого «Alyvos tik...» (Сирень только), стихотворение, достигнув фазы контакта лирической героини с женщиной-призраком, заканчивается тем же малым, в котором появляется другой смысл «Alyvos tik...» — это краткость мига жизни.

Следует отметить, что «тема родственности или контакта между повседневными малыми проявлениями человека и великими проявлениями жизни (в том числе искусства) и вселенной, тема “высшей фазы”, или “великолепия” мира, являющиеся ведущими категориями поэтического мира Бориса Пастернака» [6: с. 215, 214], многими гранями соприкасаются с миром Юдиты Вайчюнайте. Никогда не переводившая стихов Пастернака, Вайчюнайте прекрасно знала его поэзию и ценила её чрезвычайно высоко. Именно анализ русских переводов позволил уловить нюансы поэтики и внести необходимые уточнения в интерпретацию литовского текста.

Литература

1. Андрушкевич С. Возле «Сирени» Врубеля / С. Андрушкевич // Вайчюнайте Ю. Стихи: пер. с лит. / Ю. Вайчюнайте. – М.: Молодая гвардия, 1964. – С. 67.
2. Дмитриева Н.А. Михаил Александрович Врубель / Н.А. Дмитриева. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 122 с.
3. Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака / А.К. Жолковский // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / Предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: ИГ «Прогресс», 1996. – С. 209–239.
4. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 358 с.
5. Тишунина Н.В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований: методология интермедиального анализа / Н.В. Тишунина // URL: www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/kn.../analiz.pdf (дата обращения: 22.10.2010 г.). – С. 4–21.
6. Тушнова В. Возле «Сирени» Врубеля / В. Тушнова // Московский литератор. – 1960. – 13 мая.
7. Balsevičiūtė V. Juditos Vaičiūnaitės kuryba / V. Balsevičiūtė. – Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2009. – 244 p. (Перевод цитат с литовского мой. – М.Р.)

8. Masionis A. Poezijos ir dailės sankryžos / A. Masionis // Poezija. Kritika: rinktinė / Sudarė Lilija Kudirkienė. – Vilnius: Vaga, 1980. – P. 209–244. (Перевод цитат с литовского мой. – М.Р.)

9. Vaičiūnaitė J. Prie Vrubelio „Alyvų“ / J. Vaičiūnaitė // Nemigos aitvaras. – Vilnius: Vaga, 1985. – P. 11.

M. Romanenkova

**Lithuanian-Russian Cultural Connections in the Poem
by Judita Vaičiūnaitė «Beside Mikhail Vrubel's "Lilac" ("Siren")»**

In this article various forms of creative dialogue between the works of literature and fine art are explored. These two works are the text of the poem entitled «Prie Vrubelio „Alyvų“» (1957) and written by the Lithuanian poet Judita Vaičiūnaitė and the painting “Lilac” (“Siren”, 1902) by Mikhail Vrubel. Fine art attracted J. Vaičiūnaitė by the chance of introducing the pictorial code into the space of lyrical expression of the character. This was done in order to exceed the limits of the poet’s own experience and to get in touch with the domain of passions. The context of the dialogue is broadened by virtue of two translations of the poem into Russian made by V. Tushnova and S. Andrushkievitch. Owing to these translations some new peculiarities of the poem were revealed, and they enriched our interpretation with several previously unrevealed nuances. Focus on the contacts between the word and the picture allows for broadening the context of both Russian and Lithuanian cultures.

Key words: Judita Vaičiūnaitė; Lithuanian; Mikhail Vrubel’s “Lilac” (“Siren”); relations between poetry and fine art; poetic translation.

ПЛАТОНОВ И КРЖИЖАНОВСКИЙ (К ВОПРОСУ О МОСКОВСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ОКРУЖЕНИИ ПЛАТОНОВА)

В статье установлены переключки в творчестве А. Платонова и С. Кржижановского. Обнаружено, что Платонов и Кржижановский одновременно сотрудничали в журнале «Литературный критик». Доказано, что представление о дискретности зрительного восприятия, выраженное в повести Кржижановского «Собиратель щелей», повлияло на концепцию рассказа Платонова «В прекрасном и яростном мире».

Ключевые слова: «вычеркнутая» русская проза 1930-х годов; воображаемый свет; погасшее солнце; Апокалипсис.

В книге «Поэтика заглавий» Кржижановский писал о том, что со временем книга «отжимается» и от неё остаётся, в лучшем случае, одно название. Время оказалось беспощадным судьей русской литературы советской эпохи. Из огромного списка официальных членов советского Союза писателей 1930-х годов сегодня сохранился десяток имен, а в их числе те, кого удачливые писатели-современники пытались вычеркнуть из литературы, — Платонов и Кржижановский. В тридцатые годы XX века они многим казались неудачниками, их произведения редко и с трудом проходили в печать. Никто не заметил, что в середине 1930-х годов Платонов и Кржижановский оказались в одно в время в одном месте.

В записной книжке Г. Шенгели траурной рамкой обведены строки: «Сегодня, 28 декабря 1950 года, умер Сигизмунд Доминикович Кржижановский, писатель-фантаст, “прозванный гений”, равный по дарованию Эдгару По и Александру Грину. Ни одна его строка не была напечатана при жизни» [10: с. 5]. Ю. Нагибин 7 января 1951 года записал в своем дневнике: «Сегодня хоронили Андрея Платонова. По дороге на кладбище, возле клуба, я прихватил Атарова...

Я имел бестактность сказать:

— Третья смерть на одной неделе.

— Почему третья? — спросил он резко.

— Митрофанов, Платонов, Крыжановский (Так у Нагибина. — Н.М.).

Он впервые слышал о смерти Крыжановского. Он жалел о том, что сел со мной в машину» [12: с. 54]. Эта запись в дневнике Нагибина — едва ли не единственная, где имена Платонова и Кржижановского стоят рядом.

Документальные подтверждения знакомства и характера отношений Андрея Платонова и Сигизмунда Кржижановского нам неизвестны. Однако есть веские основания утверждать, что они встречались и были знакомы. Их пути пересеклись в одно время и в одном месте литературной Москвы. С середины 1930-х годов общим местом спасения Кржижановского и Платонова от полного исключения из литературной жизни стала редакция журнала «Литературный критик», где печатались их критические статьи. Кржижановский явно был своим человеком в этой редакции. С 1934 года на страницах журнала появляются небольшие, набранные мелким шрифтом литературные пародии и фельетоны Кржижановского. В Доме Герцена, где располагалась редакция журнала, жил во флигеле Платонов. Кржижановский регулярно бывал в журнале, где мог встречаться с Платоновым. Рядом с Домом Герцена «Кржижановский предлагал открыть частную лавочку, торгующую темами, заглавиями, концовками и прочим дефицитным писательским товаром» [16: с. 12].

Очевидно, Кржижановский присутствовал в литературном окружении Платонова, до сих пор никем там не замеченный. Есть основания предполагать, что у их знакомства была долгая предыстория. В 1926 году Кржижановский был одним из сотрудников газеты «Гудок», редакция которой находилась во Дворце Труда, на улице Солянка, 12, в комнате 244. Там же, во Дворце Труда, располагался ЦК Всероссийского профессионального союза работников земли и леса (Всеработземлеса), где Платонов работал с июня по август 1926 года. Трудно представить, что, оказавшись там, Платонов не зашёл в редакцию газеты железнодорожников.

Общим у Кржижановского и Платонова был особый интерес к творчеству Чехова. Кржижановский написал статью о Чехове, которая впервые публиковалась в десятом номере журнала «Литературная учёба» в 1940 году [8: с. 575–604]. У Платонова есть признания о любви к Чехову.

Были у Кржижановского и Платонова общие знакомые. В начале 1930-х годов не только творческие судьбы Платонова и Кржижановского, но и сама их жизнь зависела от Горького. В 1931 году, сразу после скандала с повестью «Впрок», Сталин поручил Горькому перевоспитание Платонова. Горький был строгим цензором многих платоновских произведений. Платонов написал Горькому несколько писем с просьбой помочь напечатать роман «Чевенгур», рассказ «Мусорный ветер» (1933), статью «О первой социалистической трагедии», повесть «Джан» (1936). В 1933 году Платонов откликнулся на предложение Горького, адресованное писателям, обратить внимание на «богатейший материал» — «тысячи разнообразных людей», работающих на лагерных стройках: «Вот сейчас под Москвой строятся ба-

раки для тысяч рабочих по каналу Волга – Москва. Эти тысячи разнообразных людей — прекрасный материал для изучения» [6].

Тринадцатого июля 1933 года Платонов написал Горькому о своей готовности участвовать в этой работе: «... Должен Вам сообщить, что недели две назад я писал об этом т. Авербаху. Написал в том смысле, чтобы мне была дана возможность изучить Беломорстрой или Москва – Волгу и написать об этом книгу. Я бы, конечно, возможности этой не просил (кому она у нас запрещена?), я сам бы “взял” её, если хотя бы некоторые мои рукописи печатались и я имел бы средства к существованию. Интерес к таким событиям у меня родился не “две недели назад”, а гораздо раньше. Больше того — несколько лет тому назад я сам был зачинателем и исполнителем подобных дел (подобных — по масштабу и не в педагогическом отношении, конечно)» [16: с. 182].

Однако его письмо осталось без ответа, и просьба не была удовлетворена.

Ему не дали увидеть собственными глазами, в какой чудовищной форме и в каких масштабах осуществлялась его мечта о «героической эпохе мелиорации» и строительстве судоходных каналов. Вместо увлечённых мастеров, готовых к жертвенному служению своему делу, заключённые, уголовники, которых пригнали для принудительной работы. Платонов не увидел того, что запомнили писатели, командированные на канал: «Десятки барачков, до отказа набитые людьми» [1: с. 62]. Не видя лагерной стройки, Платонов с поразительной достоверностью описал превращение человека в жалкое животное в условиях фашистского концлагеря в рассказе «Мусорный ветер». Вопрос о судьбе рассказа «Мусорный ветер» решался в январе – феврале 1934 года. Платонов надеялся, что рассказ примут к печати в альманахе «Год ...надцатый». Судя по настрою писателя в начале января, Платонов надеялся, что «Мусорный ветер» будет напечатан. Получив из редакции альманаха отказ в публикации рассказа, Платонов 19 февраля 1934 года обратился к Горькому с просьбой о поддержке.

«Глубокоуважаемый Алексей Максимович.

При этом посылаю Вам свой рассказ “Мусорный ветер” и прошу Вас прочитать его. В случае, если Вы найдёте рассказ подходящим для напечатания, то прошу поместить его в альманахе “Год Семнадцатый”. Обращение моё непосредственно к Вам вызвано моим тяжёлым положением и сознанием того, что Вы поймёте всё правильно. Обычно я избегаю быть назойливым. Если рассказ плох, то прошу вернуть его мне, и он будет брошен. Искренне уважающий Вас

Андрей Платонов

19.02.34.» [16: с. 182].

Строки из письма Горькому: «Обращение мое непосредственно к Вам вызвано моим тяжёлым положением», — говорят о том, что для Платонова было крайне важно преодолеть запрет на публикацию его произведений, длившийся с 1931 года. Рассказ поступил на отзыв Горького 16 марта 1934 года. Вскоре Горький ответил Платонову: «Рассказ ваш я прочитал, и — он ошеломил меня. Пишете вы крепко и ярко, но этим ещё более подчёркивается и обнажается ирреальность содержания рассказа, а содержание граничит с мрачным бредом. Я думаю, что этот ваш рассказ едва ли может быть напечатан где-либо.

Сожалею, что не могу сказать ничего иного, и продолжаю ждать от вас произведения, более достойного вашего таланта. Привет. А. Пешков» [11: с. 315].

Острые споры вызвала статья Платонова «О первой социалистической трагедии», которую он передал в редколлегию пятитомника «Люди пятилетки». Статья предназначалась в сопутствующий этому изданию сборник «Записные книжки» писателей, где предполагалось раскрыть творческую лабораторию авторов коллективной книги. Горький, находившийся тогда в Горках, прочитал статью Платонова в первые дни 1935 года. Ответственный секретарь коллективной книги Г.М. Корабельников предостерегал Горького: «Мне кажется, то, что написал Платонов, будучи искреннее, прямолинейнее и глубже <...>, еще более политически чуждо, философски враждебно и меланхолично.

Проблемы, поставленные в статье, правда, не новы, но то, что они упорно воспроизводятся писателями вроде Платонова, говорит об их живучести в сознании литераторов, и коллектив “Люди пятилетки” не может и не должен без боя их обойти» [19: с. 14].

Горький выделил фразу в статье Платонова: «В формуле об инженерах душ скрыта тема первой чисто социалистической драмы. Через несколько лет эта проблема станет важнее металлургий; вся наука, техника и металлургия — всё оружие власти над природой — будут ни к чему, если они достанутся в наследство недостойному существу. Больше того, несовершенный человек создаст тогда об истории такую трагедию без конца и без развязки, что его собственное сердце устанет...», — и поставил на полях знак вопроса. В начале 1935 года, 13 января, Горький сообщил Корабельникову о своём решении отказаться от публикации пессимистической статьи Платонова.

Параллельно с прохождением статьи через цензуру Горького, за его спиной оргсекретарь Союза писателей А. Щербаков 14 января 1935 года направил платоновскую статью Сталину и Л. Кагановичу. Исследова-

тель писал: «...можно и предположить, что его оценка (или осторожность А. Щербакова, не дождавшегося сталинского отзыва), оказалась решающей в судьбе статьи» [5: с. 817].

Однако Платонов не прекратил попыток добиться издания своих произведений. В октябре 1935 года осведомитель НКВД сообщал, что журнал «Наши достижения», редактором которого был Горький, заказал Платонову «очерк для специального номера, посвящённого совершеннолетию ровесников Октября — молодёжи, которой минет в этом году восемнадцать».

А. Платонов сдал рукопись, называющуюся “Стройматериалы и оборудование”. Эта вещь представляет собой злой пасквиль на советскую действительность.

Рассказывается в рукописи об одной молодой коммунистке, ездившей в краевой центр, добывать гвозди для своего совхоза» [2: с. 858–859].

Речь идёт о возможной публикации в журнале одной из глав повести Платонова «Ювенильное море».

Повесть «Джан» (1936), о которой Платонов писал Горькому, тоже не получила поддержки, необходимой для её публикации. В начале 1936 года Платонов хлопочет о её судьбе. Он надеется на помощь Горького. Платонов узнаёт, что Всеволод Иванов едет в Крым на встречу с Горьким. Запись о событиях этих дней сохранилась в разрозненных листках, вырезанных из дневника А.И. Вьюркова. Пятого января 1936 года Вьюрков записал: «Заходил сегодня Всеволод Иванов. Внёс за 9 месяцев профвзносы 270 рублей. Из расчёта ежемесячного заработка в 63 000 рублей. <...> сказав, что 28 едет в Крым к М. Горькому, простился».

Что-то он мне “не показался”. Нет того форса и самовлюблённости, которые так шли к нему. <...> великое дело “беспристрастная” критика» [7].

Слухи об отъезде Всеволода Иванова быстро распространились по литературной Москве. Двадцать второго января 1936 года Платонов пишет Всеволоду Иванову с мольбой о помощи:

«Уважаемый Всеволод Вячеславович!

Я к Вам обращаюсь с одной просьбой. Если она трудно выполнима, то оставьте её без последствий».

От В. Шкловского я случайно узнал, что Вы едете к А.М. Горькому. И у А.М. Горького можно решить небольшую просьбу».

По договору с редакцией “Две пятилетки” я написал повесть под названием “Джан” (душа). Договор был на 3 листа, в повести 8. Повесть эта, если она подойдет, будет напечатана в специальных книгах, выпускаемых к 20-летию Октябрьской революции, то есть в 1937 году».

У меня есть надежда, что если бы эта повесть была опубликована, она сняла с меня *тяжесть, которую я ношу за многие свои ошибки*. Но опубликование её категорически запрещено впредь до издания книги “Люди пятилетки”, то есть до 1937 года.

По-моему, если эта вещь удовлетворительная, то нужно её напечатать теперь же, хотя бы в альманахе “Год Девятнадцатый”. А я даю гарантию, что через два-три месяца напишу для редакции “Люди пятилетки” другую вещь. Я обещаю, что для редакции “Люди пятилетки” дам другую рукопись, и нисколько не повлияю на задержку в выпуске книги, куда моя рукопись предназначена.

Дело это простое и ясное. Я пробовал всячески уяснить его другим людям, ничего не вышло, и теперь у меня остались последняя инстанция — А.М. Горький.

Я прошу Вас, Всеволод Вячеславович, передать эту информацию А.М. Горькому. От него потребуется всего две-три секунды размышления, потому что дело пустяковое. А для меня это очень важное дело: мне будет сильно облегчена жизнь и главное — дальнейшая работа.

Если Вы согласны и есть надежда на успех, то поговорите с Алексеем Максимовичем. Извините, что затрудняю Вас, другого пути не мог придумать.

С товарищеским приветом — Андрей Платонов» [17].

На помощь Горького надеялся и Кржижановский. В 1932 году Евгений Ланн, который тоже сотрудничал в «Литературном критике», через Георгия Шторма передал Горькому несколько вещей Кржижановского в надежде, что удастся получить разрешение на их публикацию [15: с. 25]. Е. Ланн писал статьи об английской литературе и ценил Кржижановского не только как писателя, но и как знатока Шекспира, автора признанных на родине великого писателя статей. Горький отнёсся к творчеству Кржижановского резко отрицательно. Очевидно, это объяснялось тем, что Горький не принимал отступлений от реализма, ему не нравилась модернистская манера письма. Это отчасти позволяет понять отношение Горького и к творчеству Платонова.

Среди писателей, выступивших в поддержку Кржижановского при его приеме в Союз писателей в 1939 году, был критик Федор Левин, сотрудник журнала «Литературный критик», знавший Платонова с 1938 года. Его вступительная статья сопровождала первый после смерти Платонова сборник произведений писателя, изданный в 1958 году.

Произведения Кржижановского редко попадали в печать при жизни писателя: было опубликовано шесть новелл и полтора десятка ста-

тей. Но Платонову они были известны. Подтверждение того, что Платонов знал творчество Кржижановского, обнаруживается в его прозе. В рассказе «В прекрасном и яростном мире» Платонов воспроизвёл один из ключевых фрагментов повести Кржижановского «Собиратель щелей», написанной в 1922 году.

Связь рассказа «В прекрасном и яростном мире» с лейтмотивом повести Кржижановского особенно отчётливо проступает в одном из вариантов названия этого рассказа — «Воображаемый свет». Платонова привлекло в повести Кржижановского то, что было близко ему самому. Герой Кржижановского встретил необычного исследователя Левеникса, который проводит опыты «по психофизиологии зрительного процесса», чтобы решить проблему «непрерывности нашего видения»: «Есть, как бы сказать, известная видимость видения: человеку с обнажённым зрачком мнится, что фиксируемая им вещь непрерывно, во все доли доль секунды, — как бы связана с зрачком не рвущимся ни на миг лучом. Однако я усомнился в этом. Искровая вспышка электрической машины длится всего одну пятидесятитысячную секунды. Но удерживается в глазу в течение одной седьмой секунды. Таким образом, семь кратких мельков искр, отделённых друг от друга паузами почти в седьмую долю секунды, будут восприняты глазом как непрерывное, секунду длящегося горение искры. Но ведь подлинное-то её горение, в данном случае, отняло лишь семь пятидесятитысячных секунды. То есть $49\,993 / 50\,000$ длительности опыта — была тьма, воспринятая, как свет <...> можно убрать солнце с орбиты на девяносто девять сотых дня и мы, живущие под этим солнцем, не заметим этого <...> не заметим и, брошенные во тьму, будем радоваться и мнимому солнцу, и мнимому дню» [9: с. 125–126].

Сюжетная ситуация этого отрывка повести «Собиратель щелей» близка Платонову: в его вещах часто изображаются встречи героя с чудачком-исследователем, объясняющим суть сложных явлений и влияющим на его судьбу. В повести поставлена проблема, волновавшая Платонова: что будет с человеком, когда погаснет солнце, т.е. наступит Апокалипсис? В рассказе «В прекрасном и яростном мире» Платонов вновь возвратился к постоянному мотиву своего творчества — мотиву «погасшего солнца», связанному с грозящим человечеству Апокалипсисом. Герой рассказа машинист Мальцев, ослепнув, не видит реального мира, но перед его внутренним взором остаётся иллюзия видимой картины знакомых мест. Воображение человека заменяет ему реальность, которой в действительности больше нет.

В 1941 году писатели и критики обсуждали этот рассказ Платонова. Они не могли принять соотношения философии и реальности в рассказе.

«Мне хочется иногда задать в упор вопрос Андрею Платонову — почему так получается, почему в конце концов все покоится на философской ткани, почему это ощущение реального мяса, если так можно выразиться, того, что порождает саму мысль, — почему это вынимается из рассказа?» — возмущался участник обсуждения [С.Г. Григорьев]. У Кржижановского философские проблемы тоже определяли содержание его творчества, что казалось современникам негодным для советской литературы.

Общим в творческих судьбах Платонова и Кржижановского было не официально санкционированное, а подлинное признание в писательской среде. Знакомство Платонова с неизданными текстами Кржижановского означало, что Платонов присутствовал на чтении произведений Кржижановского. Хорошо известно о том, что такие чтения были формой существования литературы в 1920–1930-е годы. О чтении вещей Кржижановского на «Никитинских субботниках» и в Коктебеле у Волошина писала в воспоминаниях жена писателя Анна Гавриловна Бовшек [Бовшек]. Писал о таких чтениях и сам Кржижановский.

Платонов тоже в конце 1920-х годов читал свои неопубликованные вещи. Пока рукопись повести «Котлован» путешествовала по редакциям журналов, где автор надеялся её напечатать, повесть, по свидетельству современников, там читали, даже устраивались публичные чтения для узкого круга. «...чтение отрывков из повести “К(отлован)” слышал в “Новом мире”. Эта вещь поразила меня своей законченностью», — признался критик В.В. Гольцев на вечере Платонова 1 февраля 1932 года [20: с. 104]. Е. Таругта вспоминала, что Платонов до войны не раз собирал вокруг себя слушателей в редакции журнала «Дружные ребята».

Суждения собратьев по перу о Кржижановском во многом напоминают признание современниками гениальности Платонова. Г. Шенгели назвал Кржижановского «прозёванным гением». На обсуждении его пьесы «Поп и поручик» 10 апреля 1934 года М. Левидов сказал: «Вы все знаете, что среди нас живёт на самом деле большой писатель. Эти слова я имею право сказать, не делая никакой скидки. Именно большой писатель, который должен быть известен не только у нас, но и за границей. И я уверен, что в конце концов он добьётся такой известности... Это писатель, имя которого должно сохраниться в веках. Я считаю его одним из больших писателей не только нашей современности, но и вообще мировой литературы...» (цит. по: [15: с. 14]). Почти дословно через два года это суждение как упрёк авторы редакционной статьи о Платонове в журнале «Литературный критик» адресуют редакторам журналов, которые побоялись напечатать рассказы «Фро» и «Бессмертие» [13: с. 108, 109, 113]. А в 1938 году

Е. Усиевич в статье «Разговор о герое» писала: «Наиболее талантливым среди писателей <...>, ищущих жизненных, конкретных трудных, часто трагических форм развития, является у нас Андрей Платонов» [21: с. 180].

В конце XX века стали известны документы, свидетельствующие о том, что руководители Союза писателей А. Фадеев и В. Кирпотин направили секретарям ЦК ВКП(б) Сталину, В. Молотову, А. Жданову, А. Андрееву и Г. Маленкову докладную записку против журнала «Литературный критик» «Об антипартийной группировке в советской критике» [4]. Посвящённый судьбе журнала «Литературный критик», этот документ непосредственно касался Платонова — и как автора этого журнала, и как объекта его критики. А. Фадеев и В. Кирпотин напоминали Сталину о Платонове — авторе повести «Впрок», которая в 1931 году привела вождя в бешенство: «Гнилые теоретические позиции группки “Литературного Критика” приводят их естественно к выводу, что политика вредна искусству. <...> Всю советскую литературу “Литературный Критик” считает иллюстративной (т.е. дидактической, второсортной) на том основании, что она пронизана политической тенденцией <...> В современной же советской литературе Е. Усиевич поддерживает явления, выражающие разбитое буржуазное сопротивление социализму. Поэтому для неё Андрей Платонов, автор “Впрока”, является самым талантливым советским писателем <...> “Литературный Критик” сделал Платонова своим знаменем. Его противопоставляют другим писателям <...> Даже рассказы Платонова, забракованные другими журналами, печатались в “Литературном Критике”. Платонов стал публицистом и критиком группки» [4: с. 817, 820–821].

Десятилетия спустя в названиях статей, посвящённых Платонову и Кржижановскому, повторяются определения: «загрязнённый гений», «прозвёванный гений» — свидетельство запоздалого признания полузабытых гениев русской литературы XX века. Андрей Платонов и Сигизмунд Кржижановский многие годы прожили в ситуации отверженности. Они по-разному переживали трагедию замалчивания их творчества. Для осмысленного чтения их произведений от читателя требовалось внутреннее усилие: эту прозу «думаньем не возьмешь: тут надо включить мышление», — писал В. Перельмутер [15: с. 8], приоткрывая мотивы неприятия творчества Платонова теми, от кого зависела его писательская судьба.

Литература

1. Авдеенко А. Отлучение / А. Авдеенко // Знамя. – 1989. – № 3. – С. 5–73.
2. Андрей Платонов в документах ОГПУ–НКВД–НКГБ 1930–1945. Публикация В. Гончарова и В. Нехотина // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып. 4. – М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2000. – С. 848–884.

3. Бовшек А. Глазами друга: Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского. Указано в ст.: Перельмутер В. «Прозёванный гений» / А. Бовшек // Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 3–27.
4. Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. – М.: МФД, 1999. – С. 439–444.
5. Галушкин А. Андрей Платонов – И.В. Сталин – «Литературный критик» / А. Галушкин // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2000. – С. 815–826.
6. Горький М. О точке и кочке / М. Горький // Известия, Правда. – 1933. – 10 июля.
7. Дневник А.И. Вьюркова // РГАЛИ. Ф. 2194, оп. 1, ед. хр. 474.
8. Кржижановский С. Чехонте и Чехов (Рождение и смерть юморески) / С. Кржижановский // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5-ти тт. – Т. 4. – СПб.: Symposium, 2006. – С. 574–604.
9. Кржижановский С. Собиратель щелей / С. Кржижановский // Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 29–282.
10. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 5-ти тт. / С.Д. Кржижановский. – Т. 1. – СПб.: Symposium, 2001. – С. 463–484.
11. Литературное наследство. – Т. 70. – М.: Наука, 1963. – С. 313–315.
12. Нагибин Ю. Дневник / Ю. Нагибин. – М.: Независимое изд-во ПИК, 1966. – 617 с.
13. О хороших рассказах и редакторской рутине (ред. статья) // Литературный критик. – 1936. – № 8. – С. 108–113.
14. Перельмутер В. После катастрофы / В. Перельмутер // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5-ти тт. – Т. 1. – СПб.: Symposium, 2001. – С. 5–70.
15. Перельмутер В. «Прозёванный гений» / В. Перельмутер // Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 3–26.
16. Платонов А. «Мне это нужно не для «славы»...» (Письма М. Горькому) / А. Платонов // Вопросы литературы. – 1988. – № 9. – С. 176–180.
17. Архив Вс. Иванова // РГБ. Ф. 673, к. 45, ед. хр. 35.
18. РГАЛИ. Ф. 1452, оп. 1, ед. хр. 47, л. 2.
19. Статья «О первой социалистической трагедии» впервые приведена фрагментарно в статье: Аннинский Л. Откровение и сокровение: Горький и Платонов / Л. Аннинский // Литературное обозрение. – 1989. – № 9. – С. 3–21.
20. Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 г. / Публикация Е. Литвин. // Памир. – 1989. – № 6. – С. 98–114.
21. Усиевич Е. Разговор о герое / Е. Усиевич // Литературный критик. – 1937. – № 9–10. – С. 154–188.

Platonov and Krzhizhanovsky
(A Few Words about Platonov's Literary Circle in Moscow)

As it is established in the article, works of A. Platonov have connections with works of S. Krzhizhanovsky. It is detected that Platonov and Krzhizhanovsky worked at the same period for the magazine "Literary critic". It was shown that the conception of discontinuity of visual perception expressed in Krzhizhanovsky's tale "Chinks collector" has influenced the concept of "The Beautiful and Fierce World" by Platonov.

Key words: "deleted" Russian Prose of the 1930s; imaginary light; extinguished sun; Apocalypse.

А.В. Громова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РАННЕЙ ПРОЗЫ К.Г. ПАУСТОВСКОГО: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Статья затрагивает вопрос о роли интертекста в ранней прозе К.Г. Паустовского. Анализируются реминисценции из прозы Б.К. Зайцева и поэзии И.А. Бунина в романе «Романтики». Показана концептуальная роль скрытых цитат. Делаются выводы о идейно-эстетической близости творчества названных авторов. Выдвигается гипотеза о значимости интертекста как приёма в поэтике К.Г. Паустовского.

Ключевые слова: К.Г. Паустовский; Б.К. Зайцев; И.А. Бунин; интертекст; реминисценции.

Раннее творчество К.Г. Паустовского долгое время воспринималось читателями и исследователями как период ученичества и не становилось объектом серьёзного филологического анализа. Забвению были преданы не только первые рассказы, но и два романа 1920-х годов — «Романтики» и «Блистающие облака». В «Литературной энциклопедии» 1930-х годов отмечалась лишь «проблема несоответствия мечты и действительности» в ранних произведениях Паустовского, а герой оценивался по степени «включённости в практику социальной борьбы» [7: с. 482–483]. Первый роман Паустовского «Романтики» в литературе о писателе нередко вообще не упоминался. Симптоматично, что в воспоминаниях одного из современников первыми произведениями Паустовского названы «Кара-Бугаз», «Колхида» и «Черное море» [8: с. 3]. Впоследствии в литературоведении сложилась схема «трех последовательных этапов» в творческом развитии Паустовского, причём проза первого этапа квалифицировалась как «экзотическая», оторванная от жизни и поэтому не особенно ценная [3: III, с. 341–346]. И лишь в последние годы появились работы, в которых высказывается мнение о необходимости пересмотреть утвердившуюся оценку как самих ранних произведений, так и их места в наследии художника [4: с. 9].

Вопреки распространённому представлению о незначительности первых опытов писателя следует заметить, что они весьма интересны как со стороны содержания, так и с точки зрения поэтики, одной из черт которой является интертекстуальность. В романах Паустовского 1920-х годов присутствует густой реминисцентный слой, важный для понимания концептуальной позиции автора. В качестве подтекста в этих произведениях выступает множество текстов, большинство из которых упоминается

прямо, причем упоминаниям нередко предшествует целый ряд аллюзийных цитат. Одно перечисление упомянутых в тексте имён и названий и поиск скрытых реминисценций могли бы стать предметом для обширного исследования. Задачей настоящей статьи является постановка вопроса о роли интертекста в ранних произведениях Паустовского, а также вопроса о динамике данного приёма в поэтике более поздних сочинений автора.

В тексте «Романтиков» встречается немало имён писателей и художников. Это не только классики мировой литературы (Гораций, Данте, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, П.Б. Шелли, Г. Мопассан), но и представители европейского модернизма (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, О. Уайльд, М. Метерлинк, С. Пшибышевский, О. Гансон, Дж. Уистлер) и старшие современники молодого Паустовского (К.Д. Бальмонт, И. Северянин, В.В. Маяковский, И.А. Бунин, Б.К. Зайцев). Герои романа живут в пространстве мировой культуры: они спорят о Достоевском и Лермонтове, Хатидже переводит А. Франса, Сташевский пишет о А. Рембо в стиле С. Пшибышевского. Винклер называет Сташевского «лорд Байрон из Сквиры», судьба самого Винклера сравнивается с судьбой П.Б. Шелли, а Алексей, разнимая спорщиков, иронично говорит им: «Сошлись поэты, Бальмонты» [6: I, с. 45]. Симптоматично, что большинство реалий в тексте Паустовского связано с эпохой рубежа веков и модернистскими веяниями в искусстве. Любое имя собственное в контексте может рассматриваться как прецедентный текст, отсылающий к определённом кругу историко-культурных явлений. Но интертекстуальность данного произведения не ограничивается этим: многие его фрагменты могут рассматриваться как аллюзийные цитаты или реминисценции из чужих текстов.

Немало мотивных переключек обнаруживает текст «Романтиков» с прозой Б.К. Зайцева — с его романом «Дальний край» (1913) и повестью «Голубая звезда» (1918). Знакомство Паустовского с этими произведениями не подлежит сомнению. Так, в тексте «Романтиков» автобиографический герой Максимов сообщает, что читал «Дальний край» на фронте во время Первой мировой войны [6: I, с. 178], а «Голубую звезду» Паустовский упоминает среди своих любимых книг в автобиографической «Повести о жизни» [6: III, с. 706]. Сопоставительный анализ творчества этих писателей проводился в работах Н.А. Куделько [5], но вопрос о реминисценциях не ставился.

Зайцевский интертекст в «Романтиках» носит не только мотивообразующий характер, но и соотносится с идейной основой произведения. С «Дальним краем» связана расстановка персонажей и авторская концеп-

ция жизни, а также образ богемной Москвы накануне Первой мировой войны. Реминисценции из «Голубой звезды» в романе Паустовского помогают реализовать лирико-философскую концепцию любви и идею сакрализации женственности.

В романе Зайцева «Дальний край» три основных героя, каждый из которых воплощает определённый тип отношения к жизни: это революционер-террорист Степан, гедонист Алексей и сторонник эволюционного развития культуры Петр Лапин (художественный двойник автора). В романе Паустовского речь идёт также о судьбе друзей-«романтиков» (это волевой рационалист Сташевский, художник Винклер, мечтательный писатель Максимов). Говорить о точной проекции системы персонажей на персонажную «триаду» Зайцева, конечно, не приходится, но переклички в образах и судьбах некоторых героев достаточно отчётливы.

Например, художник Винклер в романе Паустовского в чём-то близок Алексею из «Дальнего края», несмотря на заметные различия в их характерах и отношении к жизни. Если Алексей страстен и азартен, стремится к чувственным наслаждениям и не любит размышлять, то Винклер подвержен рефлексии и мизантропичен. Он говорит о себе: «Дурацкий ум <...> Я смотрю на всё и осуждаю, как прокурор. Мне всё не нравится. По утрам я встаю и тотчас же наливаюсь ненавистью. Мне скучно» [6: I, с. 63]. Однако их объединяет «языческое» отношение к жизни. Например, рассуждение Винклера о «живом» чувстве истории завершается следующим признанием: «Я, как язычник, верю в приметы, сказки, в миф о рождении Афродиты, в рассказы моряков о Господней рыбе и плаче дельфинов» [6: I, с. 120]. Его мизантропия порождена той же тоской по идеальному, которая свойственна главному герою, Максиму. Парадоксальным образом сходны судьбы Алексея из «Дальнего края» и Винклера. Алексей гибнет от случайной пули во время охоты — вскоре после того, как утонула его возлюбленная. Согласно убеждению Зайцева, языческая устремлённость к земному и забвение духовной сущности человека роковым образом влияет на судьбу личности. Поэтому в художественном пространстве романа гибель Алексея и его подруги воспринимается как закономерное следствие их «языческого» восприятия жизни. В романе Паустовского Винклер тонет в море, причём его гибель оказывается замаскированным самоубийством из-за неразделённой любви. Его беда в том, что он не в состоянии преодолеть собственную замкнутость и выйти на широкий контакт с окружающим миром.

Центральный герой романа Зайцева «Дальний край» Петр Лапин — alter ego автора. Зайцев наделил его не только фактами собственной биогра-

фии, но и своими сокровенными размышлениями о смысле жизни, призвании, искусстве. Пережив увлечение революцией, Петя приходит к признанию первенства эволюционного пути развития общества, к утверждению непреходящих человеческих ценностей: любви, гуманности, культуры. Герой-рассказчик в «Романтиках» — начинающий писатель Максимов — близок Петру Лапину. Философская основа произведения — оправдание жизни (неслучайно и первая часть романа, и первый литературный труд Максимова названы «Жизнь»), а цель героя — в том, чтобы «слагаться», создавать себя, строить свою личность.

Можно отметить параллелизм и в структуре художественного пространства произведений Зайцева и Паустовского. В обоих текстах присутствует образ Москвы; кроме того, для обоих произведений важной составляющей является образ-концепт «дальний край».

Зайцев описывает Москву с любовью, а богемная беззаботность, свойственная периоду между революцией и войной, вызывает у него лишь добрую иронию: «Это было бурное время в искусстве. <...> Благородные зубные врачи и статистики призывали к заветам, Некрасову, шестидесятым годам. Юноши в красных галстуках — к Уайльду» [2: I, с. 433]. Писатель с юмором изображает бурные дебаты на литературных лекциях и дурачества молодёжи, создавшей шуточное «общество козлорогов». Максимов у Паустовского читает «Дальний край» на фронте и искренне смеётся над этими сценами, однако сам он не благоволит к торговой и расчётливой Москве — «городу астраханских базаров и лондонского Сити», а московскую богему описывает с нескрываемой неприязнью: «Тогда над Москвой стояла густая, как запах духов, певучая экстравагантность стихов Северянина <...> Процветали теософы. Люди играли грошовыми идеями, как величайшими открытиями, от общения с ними тошнило, как от патоки. Женоподобные нарумяненные мужчины не стыдились ходить по улицам, — был их век <...> Было тоскливо и тревожно. Я ждал каждый день событий, чего-то нового. Оно должно было случиться, должно было проветрить застоявшуюся Москву и Россию» [6: I, с. 78].

Образ «дальнего края» в романе Зайцева многосоставен. Это не только любимая писателем Италия, в которой оказываются все главные герои романа, переживая там лучшие часы жизни или даже — как Степан — внутренний переворот, меняющий отношение к миру и предопределяющий дальнейшую судьбу. Дальний край — это и «идеальные» страны духа. В романе Паустовского также присутствует представление о «дальнем крае» — это и противопоставленные Москве южные приморские города, где главного героя ждёт любимая девушка, и область идеального и прекрасного, куда устремляются душой его герои-романтики.

Максимов отчасти близок и другому герою Зайцева — Христофорову из «Голубой звезды». Христофоров — «аристократ духа», путник, проповедующий идею святой бедности. Герой Паустовского — романтик, устремлённый к идеалу, находящемуся за пределами обыденности. Он говорит о подобных себе: «Наш удел — нищета и бесцельное шатание среди людей. Наши лучшие минуты приходят тогда, когда мы плачем о прекрасных днях, прошедших мимо» [6: I, с. 46].

С «Голубой звездой» в романе Паустовского связана также концепция любви. Христофоров поклоняется голубой звезде Вега, которая для него является воплощением Вечной Женственности, трактуемой в духе идей В.С. Соловьева. Герой говорит о звезде: «Для меня она — красота, истина, божество. Кроме того, она женщина. И посылает мне свет любви» [2: II, с. 278]. Увлечённый Христофоровым Машура замечает: «Ваша любовь ко мне, как и к этой звезде Вега... <...> Это сон какой-то, фантазия, и, может быть, очень искренняя, но это... это не то, что в жизни называют любовью». Христофоров отвечает: «И неизвестно, не есть ли еще это настоящая жизнь, а то, в чём прозябают люди, сообщая ведущие хозяйство, — то, может быть, неправда...» [2: II, с. 279]. Христофоров искренне восхищается женщинами, но избегает «земных» привязанностей и семейной жизни, не имеет он и своего дома, оставаясь вечным странником.

Герой романа Паустовского также противопоставляет земную любовь и идеальное поклонение женственному началу, а о брачном союзе думает с нескрываемым отвращением: «В те дни я много думал о любви. Млеют городские барышни. Петушатся мужчины. Лунные ночи делают своё дело, и жирный свадебный обед освещает любовь. <...> Тогда тяжесть жизни, лишённой иллюзий, вызывает в самом потайном уголке души первую человеческую боль о том, чего не было, но что должно было быть» [6: I, с. 56].

Основу сюжета «Романтиков» составляет любовь Максимова к двум девушкам — Хатидже и Наташе, причём с первой героиней связано представление об идеальной, небесной любви, а со второй — о земной и жертвенной. Фон встреч с Хатидже — это юг, Черное море. Девушка признается Максиму в любви на берегу ночного моря, когда на небе ярко сияет *голубая Вега*. [6: I, с. 44]. Отсылкой к творчеству Зайцева представляется и появляющийся здесь «дантовский» мотив, также связанный с темой идеальной любви. Зайцев любил и знал итальянскую культуру, переводил «Ад» Данте и написал биографический очерк «Данте и его поэма» (1922), на протяжении всего творчества писателя прослеживается наличие «дантовского кода». У Паустовского герои во время объяснения видят над мо-

рем «зодиакальный» небесный свет: «Свет поднялся низким куполом над морем, он то разгорался, то потухал, и море то покрывалось приглушённым блеском, то уходило в черноту, в туман.

— Вы знаете, когда зодиакальный свет был виден в последний раз?

— Когда, Максимов?

— В ту ночь, когда Данте встретил Беатриче» [6: I, с. 44].

Таким образом, упомянутые отсылки к прозе Зайцева влекут за собой целый спектр историко-культурных аллюзий (творчество Данте, учение В.С. Соловьева и поэзия младосимволистов, варьируявших образы его религиозной философии), формируют представление о сакрализованном женственном начале мира и включают текст Паустовского в широкий контекст неореалистической культуры начала XX века.

В «Романтиках» встречаются также реминисценции из поэзии И.А. Бунина. Известно пиететное отношение Паустовского к литературному мастерству этого писателя. Автобиографический герой романа вспоминает, как слушал чтение Буниным его рассказов (вероятно, речь идёт о путевом цикле «Тень птицы»): «Его глухой голос без интонаций усыплял. Сюртук был застёгнут на все пуговицы <...> но за этим сюртуком вдруг расцвела жаркая Иудея и русский язык сверкал, как только что найденный клад золотых монет» [6: I, с. 78]. Для произведения Паустовского концептуально значимыми оказались стихотворения Бунина, в которых затронута тема «прапамяти» — «Собака» (1909) и «В горах» (1916). В стихотворении «Собака» даром воспоминаний о никогда не виданных землях наделяется даже животное [1: с. 319], а божественная способность человека «познать тоску всех стран и всех времён» переосмысливается Паустовским как печаль о чём-то прекрасном, но не воплощённом в реальности. Это то самое свойство, которое обозначено им как «романтика». Данное стихотворение Бунина перекликается с пассажем из романа Паустовского, посвящённым образу морской раковины. Слова скрипача Гарибальди: «Её взяли из моря <...> Она по морю скучает и всё шумит, как волна» — вызывают у главного героя романа Максимова мысли о запредельном: «Я думал о раковине. Человека тоже взяли от иной жизни и поселили в этом сером чистилище. Каждый томится по своему морю, которое помнит сердце. Я часто прислушиваюсь к себе, и, когда кругом очень тихо, я слышу — неясным пением подымается тоска» [6: I, с. 49]. При внешнем различии в семантике (у Бунина речь идёт о стремлении человека познакомиться с культурами других народов и эпох, а у Паустовского — о тоске по «идеальному») мотивы имеют глубинную смысловую общность. Бунинский интерес к далёким цивилизациям подпитывался той же верой в единство духовной сущности

мира, частью которого является человек, то есть тем, что он сам позже назвал «чувством Всебытия».

В стихотворении Бунина «В горах» объединены темы прапамяти, истории и творчества. Лирический герой, путешествуя в горах, взволнован запахом дыма от пастушеского костра:

<...> Тревогой странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»
Дым на меня пахнул, как сладкий аромат,
И с завистью, с тоской я проезжаю мимо.

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовёт. Она в моём наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв тёмный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ и времени в нём нет! [1: с. 401].

В романе Паустовского мотивы данного стихотворения звучат в рассуждениях Винклера о прошлом. В его словах тема творчества преломляется в идее поэтического восприятия истории, в идее мифа как квинтэссенции исторического чувства: «Прошлое надо почувствовать. Ни горы, ни небо, ни вот эти камни, ни пастухи не изменились за последние сотни лет. Чёрное море осталось таким же, каким было во времена Византии и Митридата. Надо уйти в горы, ночевать у костра, пить козье молоко, прислушиваться к крикам орлов. Тогда вы узнаете не профессорскую сущность истории, а замечательное ощущение древности. Мифы оживут и станут такими же близкими, как близки нам Чехов и Франс» [6: I, с. 119–120].

В данном фрагменте можно отметить не только смысловые переключки с текстом Бунина (тема «ожившего прошлого»), но и сходство образного ряда (горы, пастухи, дым костра). Это, на наш взгляд, свидетельствует о сознательном включении Паустовским данной реминисценции в текст его произведения.

Как видим, центральный герой Паустовского своей одухотворённостью, стремлением к совершенству и отгалкиванием от обыденности приближается к знаковым героям Зайцева — Петру Лапину и Христофорову. Ощущение присутствия в мире идеального начала, порождающее необъяснимую тоску, роднит его также с лирическим героем поэзии Бунина. И хотя писатели обозначают это свойство своих героев по-разному: Бунин — прапамятью (или «чувством Всебытия»), Зайцев — «странничеством», а Паустовский — «романтикой», — можно говорить о некоторой

общности их мировоззренческих и эстетических установок. Одним из способов выражения лирико-философских идей произведения Паустовского становится введение в текст реминисценций. Мы рассмотрели лишь наиболее существенные из них, значимые для понимания целостной концепции романа, но данными примерами интертекстуальность романа не ограничивается.

Если в «Романтиках» количество прецедентных текстов и реминисценций исчисляется десятками, то в романе «Блистающие облака» их количество доходит до нескольких сотен. Это объясняется, конечно, не только большим объёмом текста, но и — как нам представляется — сознательной установкой автора на литературную игру. Обилие упоминаемых названий и имён собственных, явных и скрытых цитат наталкивает на мысль о литературном эксперименте. Данное предположение кажется убедительным еще и потому, что «Блистающие облака» — авантюрно-приключенческий роман с детективным сюжетом, по жанру не характерный для Паустовского и стоящий особняком в его творчестве. Данное утверждение, однако, носит характер гипотезы и нуждается в дальнейшей детальной проработке.

В произведениях Паустовского 1930-х годов удельный вес интертекста заметно уменьшается. Не исключено, что одной из причин этого стали общие закономерности литературного развития: усиление административного давления на искусство, тенденция к монологизации литературного процесса, навязывание писателям единого эстетического канона и преследование любых установок на художественный эксперимент. Паустовский отдал дань эпохе, обратившись в своём творчестве к «производственной» тематике и написав ряд «романов-разведок» — «Кара-Бугаз», «Колхида», «Чёрное море». В «Колхиде» интертекстуальность определена введением одного античного мотива — поиска золотого руна. В «Кара-Бугазе» прецедентные тексты практически отсутствуют.

Снижение роли интертекста в творчестве 1930-х годов не означает его полного исчезновения. Напротив, в рассказах 1940-х годов вновь начинают появляться аллюзийные цитаты и мотивные переключки с произведениями других авторов. Интересно, что наиболее значимым автором для Паустовского в этот период оказывается А.А. Блок. В ряде рассказов периода Великой Отечественной войны («Снег», «Бриз», «Белая радуга», «Дождливый рассвет») Паустовский варьирует мотив встречи незнакомых мужчины и женщины и их внезапного взаимного «узнавания». Герои этих рассказов, как правило, — творческие люди: музыканты, художники, писатели. В качестве подтекста здесь выступает лирика младосимволистов — С.М. Соловьёва и А.А. Блока, с их культом Вечной Женственности, восходящим

к философии В.С. Соловьева, и с повторяющимся мотивом ожидания встречи поэта с её неперсонифицированным воплощением. Так, строки из стихотворения С.М. Соловьева в качестве эпиграфа предпосланы рассказу «Белая радуга», а в «Дождливом рассвете» цитируется стихотворение А.А. Блока «Россия». Блоковский подтекст, вкуче с мотивом ложного «воспоминания» о предшествующих (никогда не бывших) встречах, проясняет причины рационально ничем не оправданного «узнавания» чужих людей в сюжетах рассказов Паустовского и переводит частные «эпизоды из жизни» в разряд лирико-философских новелл о поиске человеком родственной души.

Проведённый анализ романа «Романтики» и наблюдения над некоторыми другими произведениями Паустовского позволяют сделать следующие выводы. Прежде всего необходимо обозначить изменение статуса ранней прозы Паустовского (1920-х годов) как самобытного периода творчества, связанного не только с пробой пера, но и с выражением авторской философско-эстетической позиции и со смелыми литературными экспериментами. Значимую роль в поэтике этого периода играет интертекстуальность. Обилие вводимых реминисценций служит созданию многомерного смысла и проясняет авторскую концепцию произведения, а также свидетельствует о широкой эрудиции художника и многообразии его эстетических ориентиров. При этом наиболее отчетливо выражена ориентация на литературные традиции Серебряного века. В произведениях Паустовского всегда присутствует бытийный план, с которым коррелируют события сюжета. Свойственное героям и автору ощущение присутствия в реальности особого, духовного, пространства, просвечивающего сквозь обыденные факты, позволяет обозначить художественный метод писателя как неореализм.

Литература

1. Бунин И.А. Собр. соч.: в 9-ти тт. / И.А. Бунин. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1965. – 595 с.
2. Зайцев Б.К. Сочинения: в 11-ти тт. / Б.К. Зайцев. – М.: Русская книга, 1999–2001.
3. История русской советской литературы: в 3-х тт. – М.: АН СССР, 1960–1961.
4. Кременцов Л.П. Книга о Паустовском. Очерки творчества: учеб. пособие / Л.П. Кременцов. – М.: Жизнь и мысль, 2002. – 208 с.
5. Куделько Н.А. И.С. Тургенев и русские писатели XX века: (Б. Зайцев, К. Паустовский, Ю. Казаков) / Н.А. Куделько. – Орёл: ОГИИК, 2001. – 189 с.
6. Паустовский К.Г. Собр. соч.: в 6-ти тт. / К.Г. Паустовский. – М.: ГИХЛ, 1958.

7. Плиско Н. К.Г. Паустовский / Н. Плиско // Литературная энциклопедия: в 12-ти тт. – Т. 8. – М.: ОГИЗ РСФСР, Советская энциклопедия, 1934. – С. 482–485.

8. Смолич Ю. Паустовскому я завидую / Ю. Смолич // Воспоминания о К. Паустовском. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 3–15.

A.V. Gromova

**Intertextuality of Early Prose by K.G. Paustovsky:
Problem Statement**

The article deals with the question of the role of intertextuality in K.G. Paustovsky's early prose. Reminiscences from B.K. Zaytsev's prose and I.A. Bunin's poetry in "The romanticists" novel are analyzed. A conceptual role of the latent citations is shown. The conclusion is drawn: there can be traced ideological and esthetic similarity between the works of the named authors. The hypothesis about the importance of intertextuality as a literary tool in K.G. Paustovsky's poetics is put forward in the article.

Key words: K.G. Paustovsky; B.K. Zaytsev; I.A. Bunin; intertextuality; reminiscences.

А.И. Смирнова

«ПОСЛЕДНЯЯ ПАСТОРАЛЬ» АЛЕСЕЯ АДАМОВИЧА И «АНТОЛОГИЯ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЙ» КОНЦА XX ВЕКА

В статье повесть А. Адамовича «Последняя пастораль» рассматривается в контексте «антологии предупреждений» конца XX века. Целью исследования стало выявление — через рассмотрение смысла и художественной функции метатекста — своеобразия повести как знакового произведения для проявившейся в русской прозе конца века эсхатологической тенденции.

Ключевые слова: сюжет; эпиграф; метатекст; модель мира.

Известным французским эволюционистом Ж.Б. Ламарком в 1820 году была высказана мысль о назначении человека «уничтожить свой род, предварительно сделав земной шар непригодным для обитания» [8: с. 442.]. Спустя более полувека русский философ Николай Федоров прогнозирует «медленный, постепенно наступающий конец» мира: «Итак, мир идёт к концу, а человек своей деятельностью даже способствует приближению конца, ибо цивилизация эксплуатирующая, но не восстанавливающая, не может иметь иного результата, кроме ускорения конца» [11: с. 301].

В XX веке предостережение философа все более осознаётся как неизбежный путь развития цивилизации, который необходимо корректировать. Проблемы сохранения жизни на Земле оказываются в центре внимания учёных, философов, литераторов. Высказывается мысль о необходимости создания «возможно более полной антологии предупреждений об опасности самоубийства человечества и убийства жизни всей» [4: с. 25]. В середине восьмидесятых годов прошлого века появляются художественные произведения, в которых речь идёт об угрозе жизни рода человеческого (романы «Плаха» Чингиза Айтматова, «Отец-Лес» Анатолия Кима, повесть «Последняя пастораль» Алесея Адамовича).

В видении Иисуса Назарянина в романе «Плаха» (1986) планета предстает обезлюдевшей и мертвой: «Меня томило странное предощущение полной покинутости в мире <...>, как будто я один-единственный из мыслящих существ остался во всей вселенной, как будто я летал над землёй и не увидел ни днем, ни ночью ни одного живого человека, — всё было мертво, всё было сплошь покрыто чёрным пеплом отбушевавших пожаров, земля лежала сплошь в руинах...» [2: с. 157]. В «Последней пасторали» (1987) причиной завершения жизни на Земле стала ядерная катастрофа. Героев повести окружает распадающийся, пропитанный радиацией мир, где всё существует «в перевернутом виде», «не по старой логике»,

поэтому последние земляне, обречённые на гибель, предпринимают «последний удар», посылая смертоносные ракеты в океан, чтобы истребить всё живое. А. Ким в романе-притче «Отец-Лес» (1989) изображает «мир обречённый», который порождает потребность к самоуничтожению, охватывающую всё человечество: «Такой мир есть уродливое произведение Вселенной» [5: № 5 с. 55]. В одном из интервью автор заметил: «Главное, о чём мне хотелось сказать, — это о суицидальных, самоубийственных началах в человечестве. О страсти к самоуничтожению» [6: с. 53]. В романе «Тавро Кассандры» (1994) Ч. Айтматов также воплощает «роковое желание не жить», которым уже в утробе матери поражены младенцы, и символика названия романа связана с указанием на разрушительную силу чувства грядущего конца. В романе-наваждении Л. Леонова «Пирамида» (1994) речь идёт о «самоубийственной эйфории», о нежелании жить, наступающем человека в том жизнеустройстве, творцом которого он сам является. Как и в «Отце-Лесе», в романе-наваждении речь идёт о «тенденции к самоистреблению».

Гибель человеческого рода стала главным предметом изображения в «Последней пасторали» А. Адамовича. Мир, отторгающий любовь, несовместимый с продолжением жизни, воплощается в форме дистопии. Эта форма позволяет автору активно использовать поэтику метатекста, благодаря которому создается культурное ассоциативное поле. Система эпиграфов к шестнадцати главам повести — важный смысловой и эстетический компонент художественного целого, развития сюжета. С помощью метатекста автору удаётся соотнести свою версию конца жизни с другими культурными моделями последних времён, архаическими и историческими, принадлежащими разным культурным традициям. Благодаря эпиграфам А. Адамович проецирует ситуацию ядерного катаклизма на предшествующие модели устройства мира, тем самым устанавливая диалог с иными культурами в истолковании современной глобальной, общечеловеческой цивилизации.

А. Адамович обращается к таким древним памятникам словесного творчества, как «Эпос о Гильгамеше» (IV–III тыс. до н.э.), древнеиндийский трактат «Сатапатха-Брахмана» (VIII–VI вв. до н.э.) и наиболее чтимая книга индийского народа «Бхагават-гита» (III в. до н.э.); Книга Песнь Песней, Евангелие от Матфея, Книга Иова. Из литературных источников автор выбирает античные тексты — «Дафнис и Хлоя» и «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея, произведения белорусской литературы («Триолет» Максима Богдановича и «Она и я» Янки Купалы). Некоторые эпиграфы оформляются в виде писательских высказываний без указания источника

цитирования. Это относится к эпитафам к девятой главе — словам Генри Торо («Сколько бы камня ни обтесала нация, он идёт большей частью на её гробницу» [1: с. 505]), смысл которых в полной мере раскрывается в процессе развития сюжета и приближения его развязки, и к двенадцатой — цитате из Ивана Бунина.

Последовательно и настойчиво сопровождая каждую главу эпитафом, иногда двумя, вступающими в свои диалогические отношения, автор в первой и заключительной главах при выборе эпитафа обращается к научной мысли: открывается повесть словами профессора Бейнбриджа, произнесёнными им «в момент взрыва первого в истории ядерного устройства»: «— Все мы теперь сукины дети!» [1: с. 460]. Вторым после этих слов идёт эпитаф на белорусском языке из стихотворения Максима Богдановича («На солнце загляделся я, / И солнце очи ослепило» [1: с. 460]). Заключительная глава повести предваряется формулой Альберта Эйнштейна « $E = mc^2$ », которая в тексте расшифровывается как «рутинный физический процесс превращения, энтропии, падения энергии в ничтожно малом уголке Вселенной» [1: с. 553].

Не ставя перед собой цели последовательно проанализировать все эпитафы и выявить их художественную функцию, заметим, что Адамовичу важно подчеркнуть антитетичность первых двух эпитафов на *смысловом, языковом и графическом* уровнях. Выбор эпитафов диктуется логикой развития сюжета повести: в одном случае (при наличии сюжетобразующей любовной линии в тексте-первоисточнике) смысл цитат в виде метатекстовых сегментов антитетичен содержанию глав, в другом — эпитафы создают культурный контекст, углубляют онтологический смысл произведения, подчёркивают неотвратимость трагической развязки и предрекают её («Эпос о Гильгамеше», «Сатапатха-Брахмана», «Бхагават-Гита», «Книга Иова»).

Особая роль принадлежит эпитафам, содержание которых *анти-тетично* смыслу глав; они представлены в первой части (со второй по шестую главы). В частности, эпитафами автор четырежды подчёркивает связь любовного сюжета повести с поэмой Янки Купалы «Она и я» (24 июля 1913 года). В черновом автографе поэт даёт своей поэме подзаголовки: «Песня», «Песня земли и жизни», подчёркивая её взаимосвязь с библейской «Песнью песней». Поэму Купалы и повесть Адамовича объединяет тема любви вечных Адама и Евы: и в поэме, и в повести главные герои Он и Она. Но если поэма «Она и я» — это торжествующая песнь «земли и жизни», то «Последняя пастораль» — реквием «по земле и жизни».

Противопоставленность двух произведений выражается и с помощью языка: все эпитафии из Янки Купалы (как и из Богдановича) даны на белорусском языке, что подчёркивает этнокультурную идентичность поэмы и имеет важное смысловое значение. Национальной картине мира, основу которой составляет славянский миф, противостоит картина гибели человечества, вне зависимости от рас и наций, как трагический итог развития цивилизации. Именно поэтому герои не имеют имён собственных (перед нами Он и Она), а последние земляне — мужчины в её восприятии «Всекаины»; поэтому в её облике акцентируется смешение восточного и европейского, а в разговоре друг с другом Он и Она переходят с русского на итальянский, английский, испанский, американский, шотландский, французский, немецкий. Если в поэме Янки Купалы влюблённые «вписаны» в природный мир и не отделяют себя от него, то в повести Алеся Адамовича природа, «пропитанная» смертью, становится непригодной для жизни. В начале XX века при обращении к теме любви Янка Купала раскрывает её идиллически и, опираясь на славянскую прамодель мира, создаёт крестьянскую утопию, а уже в конце века на смену ей приходит совсем иная картина мира: гармония в изображении Адамовича сменяется дисгармонией, распадом. В «Последней пасторали» речь идёт о «разлаженном чреве» природы.

Из четырнадцати глав поэмы «Она и я» в качестве эпитафий автор избирает строфы из трёх: «В хате», «Яблони цветут», «На сенокосе». В главе «На сенокосе» Купала воспекает щедрую красоту пробудившейся весенней природы («Многоцветный улыбается нам луг? <...> На бегу вода приветливо блестит, <...> И, как в зеркале, в ней солнышко горит» [1: с. 701]), зарождение любви, строительство дома. В «Последней пасторали» сюжетное действие (вторая глава) начинается также с покоса, но в ней изображается «перевернутый» мир вне привычных «опор»: «Всё на этом острове и так и не так, и есть и вроде нет, нечто, но одновременно и некто» [1: с. 464]; «Где зима, где лето, где север, где юг — всё по-сумасшедшему перемешалось» [1: с. 463].

В эпитафии к третьей главе «Последней пасторали» — из главы «Яблони цветут» поэмы Купалы — говорится о том, что Он и Она ощутили себя Адамом и Евой в райском яблоневом саду. У Адамовича мужчина и женщина «пережили» *гибель Земли*, они последние свидетели наступившего конца света: «С природой что-то неладное, непонятное творилось — впрочем, чему удивляться? — в судорогах предсмертных она силилась, спешила ещё что-либо напоследок, под занавес, породить, произвести, но разлаженный генный механизм выбрасывал из недр своих нелепейшие комби-

нации, бессмысленные и бредовые, вроде тех трёхголовых крыс, насмерть ранивших, загрызающих самих себя» [1: с. 477].

Сближение двух «любовных» сюжетов проявляется и в сцене «свадьбы» героев. В главе «Яблони цветут» свадьба — выражение величия человека в гармоничном мире: «Этой лаской ты меня согрей, / К моей груди прижмись теснее. / Станем мы богами среди людей, / Небесных всех князей сильнее» [7: с. 700]. В «Последней пасторали» слияние сердец приносит героям не ощущение собственного могущества, а горькое осознание: «ничего этого никогда не будет...». Природный фон любви героев «Последней пасторали» — мертвый остров, живые пытаются поддержать любое проявление жизни, но понимают обречённость своих надежд на возрождение: Она радуется дождевому червяку как «Дажь-богу», Он же думает, видя червя, о плутонии и цезии: если «светится невидимо, то не больше нас самих», «мирный атом оборотнем оказался» [1: с. 467].

«Опрокинутый» мир ощущается во всем, не даёт отвлечься. Он в тайне железной двери, которую через водопад стремится разглядеть Она в Пришельце, не способном иметь потомство. «Оживание» природы воспринимается как фантазмагория, чья-то злая шутка. Взамен овечьих стад героям последней пасторали остались дождевые червяки, выращиваемые на грядках (в «роддоме»). Она «даже молитву сложила в честь Дажь-бога, телом которого» они питаются («А что, может быть, так и молились лет тысячу назад где-нибудь в хвойных леса?» [1: с. 467]). Автор повести настойчиво противопоставляет последний миг обезображенной земной жизни всей предшествующей истории человечества с выработанными веками способностями к выживанию. И язычески молится Она Дажь-богу, «небесному гостю», как единственному живому созданию рядом с ними («Первое дружелюбное живое существо, которое удостоило нас своим соседством на острове» [1: с. 465]), веря в возможность возрождения жизни. Вспомним А. Афанасьева, писавшего в «Поэтических воззрениях славян на природу»: «Для племен пастушеских, а такими были все племена в отдалённую эпоху своего доисторического существования, богатство заключалось в стадах и ими измержалось<...>. Скот доставлял человеку и пропитание, и одежду; теми же благодатными дарами наделяет его и мать — сыра земля, производящая хлеб и лен, и небо, возбуждающее земные роды яркими лучами солнца и весенними дождями» [3: с. 334]. Но в «опрокинутом» мире действуют другие законы. «Всё, что прежде будило мысль об истоках жизни, о чистоте истоков (зелень, молоко, дети), теперь существовало в перевёрнутом виде» [1: с. 478]. Мать-земля в повести утрачивает своё исконное значение, поскольку её «бесчисленные двуногие любимцы» «немыслимое

сотворили и с собой, и с Матерью родной» [1: с. 470]. Антитетичность этих двух картин налицо, и Адамович не ставит целью акцентировать сугубо славянский вариант рая и конца света, опираясь на архаическое тождество культуры людей, связанной с возделыванием жизни. Тем не менее эпиграфы из поэмы Янки Купалы такой «славянский акцент» вносят.

Новых Адама и Еву («моя Ева») окружают не райские сады, а «странный остров», на котором всё обманчиво и неестественно: иногда исчезает эхо, солнце ходит по кругу, а «постоянно сонное небо» напоминает круглый, усохший куриный глаз. Здесь невозможно определить расстояние до стен «колодца», в котором они пребывают, им неведомо происхождение «искусственного водопада», за которым «спрятана тайна, тоже человеческая» [1: с. 473]. Этот водопад вытекает из гранитной чаши наверху скалы, появившейся в результате целенаправленного взрыва.

Эпиграф к пятой главе повести взят из главы «В хате» поэмы Янки Купалы, в которой говорится, что всё в доме сделано для Неё Его руками: «В почётный угол сядь, моя богиня, / Подумаем над нашею судьбой» [7: с. 690]. Обихаживая пространство хаты, герои думают о будущем. Этого будущего, как и своего дома, нет у героев «Последней пасторали». Вместо хаты — «семейная пещера», «каменная нора», вместо весеннего цветущего сада — огромные жёлтые грибы, «маскирующиеся под цветы», от которых невозможно избавиться. Они пахнут падалью и напоминают герою «большущие сырые драконьи головы» из индусской легенды о непобедимом драконе, из каждой капли крови которого, «упавшей на землю, рождается еще один такой же многоглавый...» [1: с. 462]. «Оглушённое, разлаженное чрево жизни» порождает «рыхлые огромные цветы» [1: с. 477] с трупным запахом.

Дважды в произведении приводятся цитаты из повести Лонга «Дафнис и Хлоя» — это эпиграфы к четвёртой и шестой главам. В первом эпиграфе речь идёт о том, как Хлое сначала «Дафнис показался прекрасным». Наивная пастушка не может понять, что с нею происходит, душа её томится, а восхищение телом Дафниса во время купания «было началом любви» [10: с. 31]. Эпиграф оттеняет противоестественность психологического состояния героини в «Последней пасторали». Её открытием становится «правда» происходящего вокруг: «Я — пустая, да? — снова Она о своём. — Мне зверята всё снятся. Беспокойные, бессовестные. Обжоры! Но я, наверное, пустая...» [1: с. 13].

В шестой главе повести в эпиграфе из «Дафниса и Хлои» говорится о бессонной ночи влюблённых, не постигших третьего лекарства от любви. В поэме Янки Купалы (эпиграф из главы «На сенокосе») влюблённые,

охваченные мгновенным пламенем, «смешались с солнцем, ветром и травой» [7: с. 702]. По контрасту с эпитафиями, в «Последней пасторали» после первой брачной ночи для мужчины и женщины невозможно слияние с природой, она «наказывает» их жёлтыми цветами, запах которых напоминает герою «вскрытое массовое захоронение». Если Дафнису и Хлое предстоит, проникнув в тайну природы, познать слитность с нею, дарующую радость жизни, то последним на Земле Мужчине и Женщине предстоит миссия вернуть жизни и планете её прошлое: «Надо только, чтобы вспомнила, как это бывает, чтобы вспомнила — Она, Земля» [1: с. 18]. Противопоставленность их любви всем предшествующим пасторалиям в том, что вокруг них вместо природы, продолжением которой являлись бы они, — «стерильная планетка», «крематорий» [1: с. 20], и им уготована роль «последних свидетелей собственной трагедии» [1: с. 60].

В повести как возможный вариант кульминации, следовательно, и иной развязки, предстаёт в тринадцатой главе сцена словесного поединка между соперниками и их несостоявшаяся дуэль из-за Неё, Марии (имя, данное Ей «Третьим»). От исхода дуэли зависит будущее человечества, которое одним выстрелом «Третьего» может быть убито. Но даже этого нетрадиционного разрешения традиционного любовного конфликта нет в «Последней пасторали», так как сцена привиделась герою. Возможная в реальности кульминация и развязка даны после четырнадцатой главы, в которой последние земляне, обречённые на гибель, предпринимают «последний удар», посылая смертоносные ракеты в океан, чтобы истребить всё живое не только в воздухе и на суше, но и в воде. По абсурдной логике, когда мир рушится и нет в нём места живому, «престижный» «последний удар» должен быть за ними. «Когда-то радиация... нас на человеческие ноги поставила, она же подобрала футляр под стать прекрасному мозгу, а какие пальцы!.. И всё ради чего? Чтобы смогли докопаться, добраться до истока... Чтобы под конец собственным истоком отравились» [1: с. 55].

В пятнадцатой главе остров накрывает радиоактивный мрак, «колодец» людей становится «дном губельного смерча». Она, разом превратившаяся в Старуху, никогда не станет матерью, а зародившаяся в ней жизнь (отсюда и «перемена» имени на Марию), погибнет вместе с Нею, как погибнут Он и «Третий», соперничающие друг с другом и готовые убить человека ради своего торжества (поэтому Она называет их «Всекаины»). От «пасторали» осталось лишь то, что смерть соединила Его и Ее. Последние слова Мужчины, обращённые к ней, — «Всё вернется, всё, всё...», однако эпилог (16-я глава) свидетельствует об обратном: с исчезновением «последних свидетелей собственной трагедии» она перестала быть траге-

дией и «стала рутинным физическим процессом превращения, энтропического падения энергии в ничтожно малом уголке Вселенной. Свет погас, опустели и сцена, и зрительный зал» [1: с. 60].

В романе А. Кима «Отец-Лес» дана иная онтологическая и антропологическая причина наступления конца жизни на планете: «Все тела и системы, едва родившись, развиваются и движутся только в одну сторону — к распадению, энтропии, полной аннигиляции» [5: № 5, с. 84]. Дух Отца-Леса переселяется на другую планету, поскольку «нулевым вариантом — стружкой дыма, втянутой в чёрную дыру, — завершилась жизнь Леса на Земле» [5: № 5, с. 150].

В 1893 году Камилл Фламарион пророчествовал: «Закон прогресса уступил место закону упадка, вещество снова вступало в свои права, и человек возвращался к звериному состоянию». Однако «после конца земного мира» жизнь вновь должна возродиться, и это будет нечто «сверхчеловеческое», «неиссякаемое» [12: с. 133]. Современные авторы отказывают будущему в возрождении, споря и с циклической мифической моделью, и с христианской линейной моделью развития. В художественной литературе конца XX века источник катастрофичности бытия усматривается в противоречивой природе человека: «В своём мире люди гораздо ближе к сатане, чем к Богу» («Отец-Лес» А. Кима) [5: № 5, с. 62]. Ч. Айтматов в романе «Плаха» размышляет об «изначальном опыте добра и зла» «единственного обладателя разума» на земле, «противоречивого существа», гения и мученика [2: с. 25]. Объяснение противоречивости человека автор романа «Пирамида» ищет в апокрифе Еноха, который определяет «ущербность человеческой природы слиянием обоюдонесовместимых сущностей — духа и глины». По преданию Еноха (прадеда Ноя), ангелы — «крылатые озорники» — «спустились по горе где-то в нынешнем Ливане и учинили скороспелые браки с девицами земного происхождения»; потомство принесло не только благо (ремесла, искусства), но и зло, и было казнено «за разращение земли, тоже наказанной общеизвестным мировым потопом» [9: Кн. 1, с. 553].

Алесь Адамович, Анатолий Ким и Чингиз Айтматов причину гибели человечества видят в деятельности человека и направленности развития цивилизации, предупреждая об угрозе глобальной катастрофы. Леонид Леонов же представляет опыт философского осмысления устройства мироздания, таящего в себе самоубийственное начало, и места человека во Вселенной.

Литература

1. Адамович А. Три повести / А. Адамович. – М.: Изд-во ДОСААФ СССР, 1988. – 558 с.
2. Айтматов Ч. Плаха: роман / Ч. Айтматов. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 270 с.
3. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х тт. / А. Афанасьев – Т. 1. – М.: Современный писатель, 1995. – 416 с.
4. Карякин Ю. Не опоздать! (Одна посылка — бесконечность следствий) / Ю. Карякин // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. – Сб. 19. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 5–27.
5. Ким А. Отец-Лес / А. Ким // Новый мир. – 1989. – № 4–6.
6. Ким А. В поисках гармонии / А. Ким, Е. Шкловский // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 52–55.
7. Купала Янка. Избранное / Янка Купала. – Л.: Советский писатель, 1973. – 800 с.
8. Ламарк Ж.Б. Аналитическая система положительных знаний человека, полученных прямо или косвенно из наблюдений / Ж.Б. Ламарк // Ламарк Ж.Б. Избранные произведения: в 2-х тт. – Т. 2. – М.: АН СССР, 1959. – С. 420–478.
9. Леонов Л. Пирамида: в 2-х кн. / Л. Леонов. – М.: Голос, 1994. – 608 с., 590 с.
10. Лонг. Дафнис и Хлоя / Лонг. – М.: Художественная литература, 1964. – 180 с.
11. Федоров Н.Ф. Сочинения / Н.Ф. Федоров. – М.: Мысль, 1982. – 440 с.
12. Фламарион К. Конец мира / К. Фламарион. – СПб., 1893. – 188 с.

A.I. Smirnova

**“The Last Pastoral” by Ales Adamovich
and ‘the Anthology of Warnings’ in the End of the XX Century**

In the article “The Last Pastoral” by A. Adamovich is considered in the ‘warning anthology’ context of the late XX century. The aim of the research is to reveal — through discerning the metatext meaning and its esthetic function — the originality of the story which appeared to be a token piece within the eschatological tendency of the Russian prose in the end of the last century.

Key words: plot; epigraph; metatext; the world model.

Ж. Колевинскене

Перевод на русский язык *Eglė Patiejūnienė*

ПРОСТРАНСТВО ЖЕНСКОГО ДИАЛОГА: СОПРИКОСНОВЕНИЯ ПОЭЗИИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДИТЫ НАЗАРАЙТЕ

Поэзия Эдиты Назарайте — это характерная составляющая литературы, создаваемой более молодым поколением авторов из среды литовских эмигрантов. Поэтесса и художница по возрасту более близка к поколению, уже рождённому и выросшему в эмиграции, однако является одним из немногих авторов, по словам Римвидаса Шилбаёриса, «влившихся со стороны», то есть из Литвы. Диалог её, как женщины-автора, с адресатом в первую очередь находит выражение в стихотворных текстах и в произведениях изобразительного искусства. Точки соприкосновения её стихов и картин — это преобладающие образы: кошка, конь, бабочка, женский силуэт и пр. Стихотворения Назарайте весьма визуальны, богаты деталями, а яркие цвета картин как бы отображают историю жизни женщины.

Ключевые слова: диалог; поэзия; изобразительное искусство; женский мир.

Предмет данной статьи — творчество представительницы современной литовской эмиграции Эдиты Назарайте. Цель работы состоит в рассмотрении того, где и как в её произведениях происходит женский диалог и каким образом поэтические тексты соприкасаются в них с «текстами» произведений изобразительного искусства.

Имя Назарайте скорее всего мало о чём говорит литовскому читателю, за исключением тех, кто лично знал её, как художницу и поэтессу, до эмиграции. Назарайте родилась в 1955 году. В 1964 году она стала лауреатом первого в Литве телевизионного конкурса детского рисунка «Мой мир». По окончании Вильнюсского Художественного Института она некоторое время иллюстрировала детские книжки. В 1984 году эмигрировала на Запад. На сегодняшний день она является автором трёх поэтических сборников. Первая её книжка — «Medaus ir kraujo lašai» («Капли мёда и крови») — вышла в Чикаго в 1985 году [4]. В ней собраны стихотворения, написанные в Литве, Греции и Канаде. Вторая книга — «Mechaninė mūza» («Механическая муза») — была издана в 1989 году, также в Чикаго [5]. Эта книга была удостоена премии Сообщества Литовских Писателей США. Третий поэтический сборник — «Nepakeliamas laisvės lengvumas» («Невыносимая лёгкость свободы») — вышел уже в Вильнюсе в 1993 году [6]. В него входят самым автором отобранные стихотворения из предыдущих сборников, а также немалое число новых произведений поэтессы — разделы «Sniego bareljefai» («Снежные барельефы»), «Žegnojasi, žengia žarijomis» («Переkre-

стившись, ступает по пылающим углям)), «Raganavimas» («Ведовство»). Именно в них явственно раскрывается сущность жизни современной женщины, выраженная аутентично эстетизированным языком.

Назарайте более известна в среде литовских эмигрантов, чем на родине. До отъезда за границу в здешних периодических изданиях публиковались её поэтические переводы, статьи по вопросам искусства, рецензии, но не был издан ни один сборник поэзии. После же отъезда она стала *persona non grata* из-за тогдашнего политического положения. Её творчество в Литве и по сей день окутано, можно сказать, молчанием.

Философ Мартин Бубер (Martin Buber) создал теорию диалога, которую основывает на дихотомии понятий «Я» и «Ты». В его понимании, это соотношение не обязательно является соотношением в привычном смысле [1]. Скорее это переживание, определяемое Бубером как диалог. Следует подчеркнуть, что диалог, или встреча, может происходить не только с другим человеком, но и с самим собой. Способность испытать этот диалог с собой является предпосылкой аналогичного контакта с другим человеком. В случае писателя, его литературное творчество определяется как сообщение: я могу дать о себе знать, могу высказаться. Следовательно, заниматься творчеством (литературным или художественным) — значит, общаться как с собой, так и с другими, а фиксируя свой опыт, свои чувства, не только заново их переживать, но в то же время и вглядываться в них, изучать, анализировать.

Благоприятных для диалога пространств, в которых завязывается коммуникация автора с читателем / зрителем / интерпретатором, в творчестве Назарайте несколько: это автобиография, стихи, эссе «Greitkėlis per Atlantą» («Автострада через Атлантику»), опубликованное в еженедельнике «Literatūra ir menas» («Литература и искусство», 2005), произведения искусства, а также её переписка с автором данной статьи в виртуальных широтах Всемирной сети [8].

Критикой «женских образов» акт чтения оценивается как связь между жизнью (или «опытом») женщины-автора и жизнью женщины-читателя. В одном из эссе, входящих в книгу «Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives» («Женские образы в художественной литературе»), Флоренс Хоу (Florence Howe) лаконично формулирует причину востребованности автобиографии в критике: «Я начинаю с автобиографии, ибо именно в ней, в осознании своей жизни, коренится связь феминизма с литературой». Такой упор на право женщины-читателя узнать о пережитом женщиной-писателем поддерживает основной постулат феминистического взгляда на литературу: любая критика не является объективной, «все мы говорим

с собственной позиции, сформированной культурными, социальными, политическими и личностными факторами» [3: с. 46].

Уже в самом начале своей автобиографии Назарайте завязывает непринуждённый диалог с воображаемым адресатом — слушателем или читателем: «Шесть лет подряд проходя по утрам по Горному парку вдоль берега Вильняле в тогдашний Государственный Художественный Институт, вечно опаздывая и будучи вечно не выспавшейся (люблю работать по ночам), я даже представить себе не могла, что по прошествии десятилетия после окончания студий, в далекой канадской провинции буду писать свою биографию как литератор в эмиграции. Ведь я собиралась стать художником, этот Богом данный талант хотела превратить в профессию. В те дни крылья мечты облегчали мне путь по камнистой тропе бедственного существования, а сегодня на тогдашнюю свою наивность я смотрю умиляясь, как на шалящего ребенка» [7: с. 540].

Какие основные, опорные точки или зацепки диалога можно выделить в вышеупомянутых пространствах? В первую очередь это само творчество, отображаемое и в автобиографии, и в поэзии. Именно таким образом, через визуальное и поэтическое осмысление творческого процесса, соприкасаются две музы Назарайте — поэзия и изобразительное искусство: «В эмигрантской среде меня знают как поэтессу и журналистку, хотя сама я считаю себя художником. Я не являюсь профессиональным писателем, не писательским трудом зарабатываю себе на хлеб, но это мне не мешает, так как я чувствую себя совершенно свободной, пишу, что хочу. Я никогда не сочиняла поэзию методично, потому что не умею так. Даже не знаю, под чью диктовку пишу стихи, — они, бывает, нахлынут, как горная лавина. Свои стихотворения я вижу, как будто это видеофильм: видения яркие, цветные, мелькают вереницами. Сколько успеваю записать на бумаге, столько и остаётся. Многие исчезают в суматохе дня, многие “пролетают не схваченными”, когда ночью у меня недостаёт сил, чтобы встать и записать. Утром ничего уже не помню. Потом чаще всего опускается глухая тишина, целый год могу ни строчки не написать. Год поэтического неурожая я заполняю рисованием, живописью, переводами стихов. Служить двум музам тяжело, становишься дважды рабыней» [7: с. 541–542].

Второй важный аспект — это возможность свободно заниматься творчеством в свободной стране. Именно ради этого и была оставлена родина: «Моей артистической природе академичность и эстетика соцреализма были более чужды, чем пришельцы из другой галактики. <...> увы, чувство безнадежности всё ещё довлеет над часами поэтического вдохновения. Многие творческие люди эмиграцию переносят с трудом.

Это не мой случай, так как на родине мой творческий дух всеми средствами подавлялся, игнорировался, загонялся в изоляцию. Остались лишь горькие воспоминания. <...> Возможно, кому-то эти мои рассуждения покажутся нескромными, но в свободной стране я научилась называть вещи своими именами, не комплексуя, что кому-то это может не понравиться. <...> Временность бытия чувствую каждой клеткой своего тела, всей своей измученной, но не сломленной душой чётко понимаю краткость и парадоксальность человеческой жизни. Это помогает созидать и жить, где бы ты не находился, — в Литве ли, в гулагах или в америках» [7: с. 540, 543].

Стихи Назарайте пишет на двух языках — литовском и английском:

i try to rebuilt myself (пытаюсь отстроить себя)
 gal užmarštis yra kelias? <...> (может, забытьё — это путь?)
 įsiveržusios spalvos gaivina (вторгшиеся цвета оживляют)
 ragina juoktis ir verkti (побуждают к смеху и к плачу)
 i was advised to forget (мне советовали позабыть)
 poetry and painting (о поэзии и живописи)
 as if it was bad satellite (как будто это плохой спутник)
 of my strange orbit (на моей странной орбите)
 emigrantai neturėtų rašyti laišku
 (эмигрантам не следовало бы писать письма)
 atsiliepti į telefono skambučius (отвечать на телефонные звонки)

(«Двуязычное стихотворение») [6: с. 105].

Но самый важный аспект, пунктирно обозначенный в автобиографии, позже полностью раскрывается и метафорически осмысливается в поэтических текстах и в живописи Назарайте, — это положение женщины-автора. «Я женщина, а женщине-художнику в Литве всегда было, до сих пор есть и, кажется, будет в сто раз труднее, чем мужчине. Из-за невыносимых тяжестей каждодневного быта пошли прахом способности не одной талантливой литовской женщины». Назарайте вспоминает: «Посредством своих поэтических переводов я сблизилась с канадскими феминистками, научилась безбоязненно говорить о мире женщины, который, к большому сожалению, в Литве почти насмерть задавлен. Но я верю, что литовские женщины воспрянут ото сна. По мере возможности я способствую этому своими сочинениями для эмигрантской печати и текстами для радио “Свободная Европа”, с которым уже довольно давно сотрудничаю. В своей третьей книге наибольшее внимание я уделяю женской тематике, хотела бы не отстраниться от нее и в будущем» [7: с. 542].

Тут кстати будет вспомнить замечания теоретиков феминизма Патриции Данкер (Patricia Dunker) и Анны Нильсен (Ann Nilsen) о различиях в женских и мужских автобиографиях: мужчина склонен собственную жизнь или жизнь автобиографического персонажа раскрывать как рационально распланированное целое, выявить достижения в обществе, приукрасить любовные приключения; женщина же воспроизводит свою жизнь как историю унижений, мучений, безнадёжности, подчеркивает потерю тождественности или осознание тождественности как таковой. Мужчина изображает свой жизненный путь как неуклонное стремление к определённой цели, в то время как женщина своё бытие разбивает на фрагменты, противопоставляет настоящее прошлому. Она критически оценивает мнимое превосходство мужского образа мышления, патриархальные традиции, оскорбительные для женщины. Сочинение автобиографии многие приравнивают к сеансу психотерапии: изливая наболевшее, автор испытывает облегчение, избавляется от тягостных воспоминаний. Но главное, пожалуй, то, что (авто)биография женщины-автора воспринимается как утверждение её общественной значимости, «образцом для других, как женщина должна заявлять о неповторимости своей личности» [11: с. 71].

Автобиографию Назарайте удачно дополняет эссе автобиографического характера «Greitkelis per Atlantą» («Автострада через Атлантику»), опубликованное в нескольких номерах еженедельника «Literatūra ir menas» («Литература и искусство», 2005). Здесь рассказывается об отъезде главной героини Атиде из Советского Союза, об акклиматизации её и её дочери Кристе на чужбине, об эмигрантском быте — поначалу в Греции, в Афинах, потом в канадском Эдмонте, пригороде Торонто, и, наконец, в Вирджинии, в США; об усилиях не только выжить, но и заниматься творчеством под чужим небом: «Атиде была непреклонна. Нищета не мешала ей творить, писать, заниматься живописью и упорно искать работу, которую она никак не могла найти. Вдоль и поперёк исходила она пятимиллионную метрополию Торонто, повстречала немало благожелательных людей, предлагавших ей работу уборщицы, няни, официантки, но Атиде даже не помышляла оставить свою профессию, так что вновь и вновь листала телефонные справочники, звонила сама не зная кому и куда и день ото дня билась, как та лягушка, угодившая в сметану» [8].

Внутренние черты женщины в поэзии Назарайте определены опытом женщин предыдущих поколений, женской солидарностью и городским пространством. Летящие автомобили, подземные поезда, на которых «многие сердца отправляются в ничто», «Башни с циферблатными глазами; / Мосты, не определившиеся / С выбором берега; / По заколдованному кругу ведущие / Автострады, местами обрубленные, — / Там подни-

маются в воздух мечты крылатого металла» (ст. «День — потоп света», сб. «Механическая муза») [5: с. 70]. В противовес городскому шуму, суете, скорости — тихие причитания шайенов, доносящиеся откуда-то издалика, объединяющие прошлое с настоящим и будущим, — о кровавых закатах, о срезанных женских косах, о всхлипывающей птице, о плачущей одинокой дочке вещуньи. Жизнь женщины помечена родами, мученьями, ежедневным трудом и заботами: «Женщины с серыми лицами, / с длинными руками, растянутыми / вечной поклажей, / женщины с сердцами, опустившимися / от невыносимых терзаний» (ст. «В гетто повседневности», сб. «Невыносимая лёгкость свободы») [6: с. 134]. Женщины с синюшными руками, заключённые в гетто повседневности.

Репрезентанты мира женщины в поэзии Назарайте — груди, грудной младенец, утроба, матка. Рождаемое дитя — это стихотворение, картина. Вынашивание, выталкивание плода наружу, потом кормление грудью — такими телесными метафорами осмысляется, делается образным появление на свет произведения (поэтического или художественного): «округлая космическая матка / ослепляющая разум / взрывающаяся супернова / родительница хаотичного / порядка вселенной / мать таинства и непрерывности» (ст. «Нерест», сб. «Невыносимая лёгкость свободы») [6: с. 139]. Морские раковины в картинах Назарайте — символ женской утробы.

Портреты и силуэты женщин преобладают и в живописи Назарайте (моделью часто служит её дочь). В поэтических её текстах и «текстах» произведений изобразительного искусства чаще всего



[9]

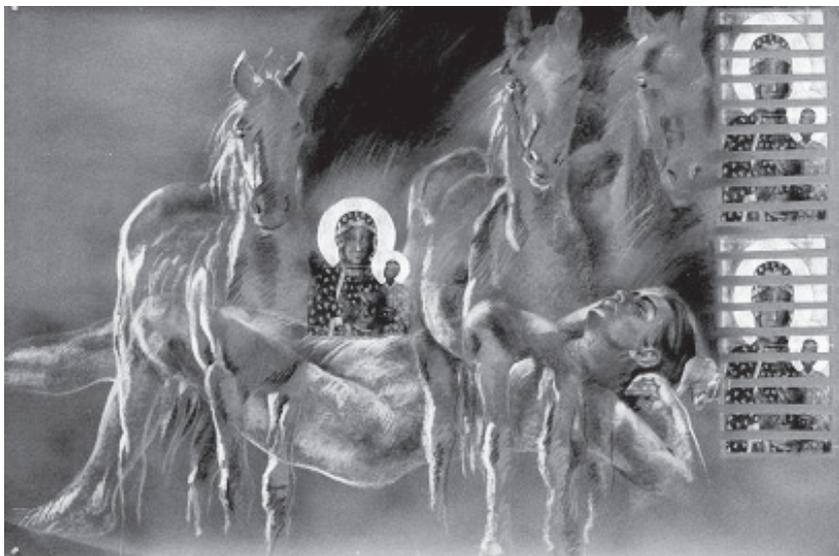
встречающиеся образы — птица, кошка, раковина, скрипка, кони, бабочка и стрекоза. Белый медведь и олень перекочевали сюда из древней индейской мифологии. Особую значимость для поэтессы имеет бабочка — один из древнейших символов. Тут следует вспомнить, что древнегреческое слово «психе» означает и «душу», и хрупкую бабочку определённого вида. Душа Адама в Эдемском саду традиционно изображается в виде бабочки или с крыльями бабочки. Ранние гностики изображали Ангела Смерти, крылатой ногой наступившего на бабочку. Бабочка встречается и в образах Девы Марии с Младенцем. Японцы верили, что появление яркой бабочки предупреждает о приходе гостей или о скорой смерти родственника, а белые бабочки — это души умерших. В любом случае, главное — что бабочка воспринимается как символ перемены. К тому же, бабочка — это и один из древнейших образов женственности.



[9]

Далее — кони: «Синие и зеленые кони — фантастические травы — резвятся на лугах, сглаженных линейкой горизонта, брызги светящейся росы воздушными шарами взлетают с конями фантастической травы в пространства, к звезде» (ст. «Пейзаж в интерьере», сб. «Невыносимая лёгкость свободы») [6: с. 163]. В словарях по символизму указывается, что в древности конь воспринимался как хтоническое существо, связан-

ное с огнем и с водой, как со стихиями, дарующими жизнь, но вместе с тем и опасными. Известны и ассоциации с царством смерти (в Средней Азии и у многих индоевропейских народов): конь считался проводником душ. Конь символизирует скорость, грацию, благородство. Он также является символом и солнца, и луны. В эссе «Автострада через Атлантику» читаем: «Кони не спеша поднимались в гору. Канаанская долина медленно заливалась синевой, солнце прыгало между оголенными ветвями деревьев как ошалевший прожектор, а может, просто играло в прятки с косулями, которых гоняли псы из сопровождения всадников. Индейское лето пылало со всей мощью, рыская по горам, проникая в дебри лесов, стекая ручьем и спадая пенистым водопадом. Потоп света перемежался чернейшими тенями, а кони вольной рысью поднимались всё выше и выше, неся на себе четырех всадниц» [8].



[9]

Поэтесса является членом анархо-феминистического движения, поэтому в её творчестве часто встречается образ чёрной кошки — это символ анархистов, радикалов, их талисман удачи.

Говоря о соприкосновениях поэзии и изобразительного искусства в творчестве Эдиты Назарайте, нельзя не упомянуть о цвете: её произведения живописи весьма яркие, в них преобладают не пастельные тона, а цветовая гамма из красного, синего, зелёного, чёрного, коричневого,

жёлтого и белого. Подобное заметно и в стихах: красные ягодки клюквы, чёрная кошка, синие и зелёные кони, голубое Божье Око, златоглазая медяница, цветок мака, молоко и персик, румянец солнца и т.д.

Литература

1. Buber M. Dialogo principas I. AŠ ir TU / M. Buber. – Vilnius: Katalikų pasaulis, 1998. – 198 p.
2. Dunker P. Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Fiction / P. Dunker. – Oxford: Blackwell, 1992.
3. Moi T. Lyties/teksto politika: Feministinė literatūros teorija / T. Moi. – Vilnius: ALK / Charibdė, 2001. – 173 p.
4. Nazaraitė E. Medaus ir kraujo lašai (Капли мёда и крови) / E. Nazaraitė. – Čikaga: Ateities literatūros fondas, 1985.
5. Nazaraitė E. Mechaninė mūza (Механическая муза) / E. Nazaraitė. – Čikaga: Ateities literatūros fondas, 1989. – 76 p.
6. Nazaraitė E. Nepakeliamas laisvės lengvumas (Невыносимая лёгкость свободы) / E. Nazaraitė. – Vilnius: Vaga, 1993.
7. Nazaraitė E. Autobiografija / E. Nazaraitė // Egzodo rašytojai. Autobiografijos. – Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997. – P. 540–543.
8. Nazaraitė E. Greitkelis per Atlantą (Автострада через Атлантику) / E. Nazaraitė // Literatūra ir menas. – 2005. – № 7. – P. 1–22.
9. Nazaraitė E. – URL: <http://sites.google.com/site/editasart/>.
10. Nilsen A. Stories of Life. Stories of Living: Women's Narrative and Feminist Biography / A. Nilsen. – Nora, 1996.
11. Pavilionienė A. M. Lyčių drama / A. Pavilionienė. – Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 1998. – 308 p.

Zh. Kolevinskene

The Spaces of Women's Dialogue:

Rendezvous of the Poetry and the Fine Art in Edita Nazaraitė's Works

The subject of the article is the oeuvre of Lithuanian émigré poet and painter Edita Nazaraitė. The paper aims at finding common, unifying features of her poems and paintings and tries to highlight some of the image-building strategies. A comparative semantic analysis of Nazaraitė's poetic imagery, highlighting its links with the artwork, is carried out. The article reveals how poetic and art "texts" meet. It is noted that the poems and paintings share the same dominant images — a cat, horse, butterfly, women's silhouette, and others. Nazaraitė's poetry is visual, full of details and objects, and her paintings in vivid colors are as if telling the story of a woman's life.

Key words: dialogue; poetry; the fine art; woman's world.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА И ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ СВЯЗИ

И.Н. Райкова

ЭФФЕКТ ОБМАНУТОГО ОЖИДАНИЯ КАК ОСНОВА УСТНОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ ДЕТСТВА

В статье на материале традиционной культуры детства (фольклора взрослых для детей, творчества детей и подростков) исследуется эффект обманутого ожидания как основа комического. Раскрывается его механизм в нескольких случаях: ожидания известного исходного текста, известной жанровой модели, определённого характера содержания, определённой коммуникативной ситуации. Прослеживается объединяющая роль эффекта обманутого ожидания для различных жанров.

Ключевые слова: эффект обманутого ожидания; детский фольклор; комическое; текст; пародия; жанр.

Ах, обмануть меня не трудно!..
Я сам обманываться рад!

А.С. Пушкин

Не будет преувеличением сказать, что детский фольклор в наше время носит по преимуществу смеховой, комический характер. Дети перенимают от взрослых и создают сами в первую очередь произведения комические. Именно способность слова вызывать смех, давать исполнителю и слушателям смеховую психологическую разрядку и является мощным стимулом для продолжения жизни традиционных произведений в наше время вечных проблем и стрессов. О распространении смеховой, карнавально-игровой культуры во все переходные эпохи (а рубеж XX–XXI веков тоже является таковой), когда «ценности, бывшие некогда сакральными, предаются осмеянию» [3: с. 14], неоднократно писали не только фольклористы, но и историки, философы, культурологи. Для детей с самого раннего возраста, школьников, подростков, молодёжи эта сторона фольклора (наряду с его игровой составляющей) наиболее привлекательна. Часто смешное в детской традиции соединяется со страшным, ужасным, и смех одолевает страх.

Однако нам представляется, что комический потенциал — исконное свойство традиционной культуры детства (и материнского, и собственно детского творчества, и общих жанров взрослых и детей), лишь актуализирующийся, становящийся более востребованным в последнее время. Посредством смеха, основанного главным образом на разного рода несоответствиях, происходит познание ребенком мира (направленное взрослым либо

стихийное) в его различных, порой контрастных, противоречивых гранях, сочетаниях на первый взгляд несочетаемого и, конечно же, самопознание, в частности освоение умения увидеть себя со стороны, посмеяться над самим собой, формирование нестандартного, парадоксального мышления, интеллектуальной гибкости и т.п. Кроме того, для взрослеющего человека немаловажно, что восприятие комического способствует освоению коммуникативных навыков — внимания к произнесённому слову, умения слушать и слышать собеседника, терпения в ситуации общения.

На наш взгляд, основное средство создания комического в детском фольклоре — эффект обманутого ожидания. Все остальные приёмы и средства (игра слов, созвучий, рифма, олицетворение и др.) подчиняются ему, участвуют в его создании, он же является ключевым. Суть его в том, что вслед за обещающим нечто определённое началом происходит подмена другим, идёт парадоксальный поворот, зачастую снижающий, дискредитирующий изначально данное. Несоответствие того, что вдруг «предлагают», тому, что первоначально «было заявлено», вызывает смех. Текст, основанный на этом эффекте, содержит в себе некое противоречие: одни его элементы создают определённые ожидания, другие же их разрушают.

Эффектом обманутого ожидания занимались специалисты разных областей знания. Лингвисты, специалисты по риторике, характеризуют его так: «Обманутое ожидание — это сцепление или градация с нарушением в конце. Например, последняя строчка стихотворения, вопреки ожиданию, ни с чем не рифмуется — нарушено сцепление. В последнем члене градации вместо усиления неожиданно возникает ослабление — нарушена градация»¹. Впрочем, здесь дана схема лишь частного проявления названного эффекта. Специалисты в области рекламы справедливо полагают, что плохо предсказуемые, неожиданные элементы рекламного текста сильнее действуют на восприятие читателя / зрителя и способствуют запоминанию рекламы.

Психологи трактуют названный эффект как нарушение изначальной психологической установки, следствие её негибкости, ошибочное прогнозирование. Психолингвисты — как конфликт предсказуемости и непредсказуемости текста. Практические психологи предостерегают таких «негибких» людей: эффектом обманутого ожидания с успехом пользуются мошенники. «Этот приём заключается в том, что человеку, которого хотят обмануть, выдают некоторую информацию, с учётом которой потенциальная жертва прогнозирует дальнейшее развитие событий в наиболее вероятном

¹ Хазагеров Г.Г. Политическая риторика. Часть 1 / Г.Г. Хазагеров // http://www.textfighter.org/text7/09_rechi_byit_orator_7.php.

направлении. Обманщик же поступает иначе, тем самым нарушая ожидания жертвы. Цель его сообщения в том и состояла, чтобы направить мышление собеседника по пути актуализации наиболее часто встречающихся знакомых ситуаций. Таким образом, сам обманутый всегда является как бы невольным соучастником обмана: он жертва собственных неадекватных представлений о действительности»¹. Биологи нашли отдельный участок мозга, «отвечающий» за подобный эффект. Британские ученые из Университетского колледжа в Лондоне (University College London) обнаружили, что мозг человека по-разному реагирует на совершенно новую и *наполовину новую* ситуацию. Во втором случае возникает особая реакция, связанная с несоответствием реальности ожиданиям, так называемый «эффект обманутого ожидания». При этом возбуждается особый отдел мозга — гиппокамп².

Применительно к детскому фольклору эффект обманутого ожидания еще не становился предметом специального рассмотрения, хотя многократные указания на него, безусловно, имеются. М.П. Чередникова, изучающая детскую народную культуру междисциплинарным методом, на стыке филологии и психологии, предлагает считать «заманку», основанную на логике парадокса, интеллектуальной и словесной игровой формой, объединяющей разные жанры фольклора. Причём проигравший в этой игре, считает исследовательница, на самом деле побеждает: «Смех, направленный на себя, — источник рождающейся мысли» [7: с. 8–9]. Примерно о том же писал в одной из своих лекций по структуральной поэтике Ю.М. Лотман применительно к литературе, имея в виду случай, когда читатель ошибается в своих прогнозах: «победа художника доставляет побеждённому читателю эмоциональную радость» [4: с. 238].

Попытаемся разобраться в механизме эффекта обманутого ожидания на материале детского фольклора. С чем именно могут быть связаны ожидания или прогнозы слушателя фольклорного текста?

Во-первых, это *известный исходный текст*. Слушатель знает наизусть или приблизительно фольклорный или литературный (авторский) текст, который начинает звучать, ожидает услышать его до конца, но вместо него получает нечто другое. Это, пожалуй, самый «точный» прогноз слушателя, а потому самый явный и смелый «обман».

Так происходит в школьных песнях и стихках — пародиях. Как известно, материалом для пародирования выступают классические литера-

¹ Коноваленко М.Ю. Карманный справочник обманщика, или Когда ложь не удаётся / М.Ю. Коноваленко // <http://b-tr.narod.ru/spravo4nik.htm>.

² Сообщает inauka.ru.

турные произведения, относящиеся к числу так называемых хрестоматийных, — их изучают и даже учат наизусть на школьной скамье. Например, мы начинаем слушать красивое стихотворение Ф. Тютчева, а заканчиваем — грубую подделку, впрочем, вполне логично сплетенную с оригиналом: «Люблю грозу в начале мая: / Как гроханёт — и нет сарая»¹. Или более пространный вариант, в котором и подмена начинается позже, с третьего стиха: «Люблю грозу в начале мая, / Когда весенний первый гром / Как долбанёт из-за сарая, / Что загорятся лес и дом» [ФА МГПУ].

Есть в подростковом репертуаре более изящные и изощрённые стишки-пародии. Например, в одном из них у слушателя формируется не одно «ожидание», а два, они вполне определены, даже создаётся иллюзия, что одно поддерживает другое, однако всё-таки оба остаются «обманутыми». Речь идет о переделке, которая перемежает строки из произведений Пушкина и Некрасова, не меняя при этом ни одного слова. Это остроумная игра двумя источниками, основанная на общности стихотворного размера и способа повествования:

Однажды в студёную зимнюю пору
Сижу за решеткой в темнице сырой.
Гляжу: поднимется медленно в гору
Вскормлённый в неволе орёл молодой.
И шествуя важно, в спокойствии чинном,
Мой верный товарищ, махая крылом,
В больших сапогах, в полушубке овчинном
Кровавую пищу клюёт под окном².

Исходный текст, который слушатель помнит в точности, может быть из области малых жанров. Так, подростки и молодёжь создают современные переделки традиционных народных пословиц, тоже наиболее распространённых, хрестоматийных. Вместо известной с детства народной мудрости мы неожиданно получаем нечто новое, изменяющее смысл всего целого. При этом к законченному исходному тексту может присоединяться новая, конкретизирующая часть: «Не в деньгах счастье, а в их количестве»; «Не имей сто рублей, а имей сто друзей, у которых можно занять по сто рублей»; «Тише едешь — дальше будешь от того места, куда едешь». Или вторая часть старого текста заменяется но-

¹ Фольклорный архив кафедры русской литературы и фольклора Московского городского педагогического университета (далее — ФА МГПУ). Зап. студентами филологического факультета в 2000-е годы в Москве.

² Личный архив И.Н. Райковой (далее — ЛАР). Зап. в 1990-х годах в Москве.

вой: «Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не вешалось»; «Чем дальше в лес (влез), тем ближе вылез»; «Не рой другому яму, пусть сам роет»; «Ученье — свет, а неученье — приятный полумрак» [ФА МГПУ, зап. в 2000-е годы в Москве]. Аналогично создаются переделки известных авторских афоризмов: «Рождённый ползать летит недолго»; «Рождённый ползать упасть не может» [1: с. 365]; «Сюда я больше не ездок! / Карету мне, карету / И носовой платок!» [ЛАР].

Материалом для современной переделки в среде детей и подростков выступает и традиционная загадка, опять же из числа общеизвестных. Образная часть исходной загадки остаётся неизменной, старая же отгадка к ней неожиданно оказывается «неправильной». Она заменяется новой, чаще всего отражающей новые социальные реалии. Причём зафиксированы различные варианты таких «подменных» отгадок к одной загадке: «Зимой и летом одним цветом» (Нос пьяницы; доллар; здание школы); «Висит груша, нельзя скушать» (Тетя Груша повесилась; боксёрская груша; слабак на перекладине) [2: с. 454¹].

Во-вторых, это известная жанровая модель. Это ожидание касается главным образом традиционной художественной формы, характерной для того или иного жанра. Если для описанной выше группы произведений исходные тексты, как мы показали, могут быть из области не только фольклора, но и литературы, то в этом случае детская традиция использует фольклорные жанровые модели как более устойчивые. Вот типичные «обманные» пути: сказка => докучная сказка; страшилка => «антистрашилка»²; садистский стишок => «добрилка» («хэппиэндовка»).

Докучные сказки (термин ввёл в оборот В.И. Даль) исследователи называют несостоявшимися сказками, сказками-прибаутками (В.П. Аникин), сказками-обманками (М.Н. Мельников), сказками-пародиями (А.И. Никифоров). В докучной сказке присутствуют характерные приемы «настоящей», классической сказки: зачин «жили-были», инверсия, повторы и др., а также сказочные ритмика и интонация. Она начинается совсем как настоящая сказка, а затем вдруг либо стремительно заканчивается, лопается, как мыльный пузырь (сказка-коротушка и усечённая сказка): «Жили-были старик да старуха / Жили-пожили, устроили шалаш. / Потопышкались и шабаш» (с. 102), либо, наоборот, длится бесконечно долго, повторяясь каждый раз с начала (бесконечная с кольцевым повтором) или «зацикливаясь»

¹ Далее страницы в этом издании даются после цитируемого фольклорного текста в круглых скобках.

² Здесь и далее в кавычки заключены еще не устоявшиеся в научной литературе жанровые наименования.

на повторении одного фрагмента (бесконечная с маятниковым повтором): «Жил-был Кощей Бессмертный. / Решил он построить дворец из костей. / Решил мочить. / Мочил, мочил их — / Перемочил, / Начал сушить. / Сушил, сушил — / Пересушил, / Начал мочить. / Мочил, мочил...» (с. 106).

Так или иначе ожидания ребенка услышать сказку не оправдываются, он получает вместо нее «дырку от бублика». Такое веселое «оборонительное средство» мамы (бабушки, няни) от докучающего ребенка выработала традиция. Без прямой назидательности докучная сказка воспитывает в маленьком человеке такие важные качества, как терпеливость, уважение к собеседнику.

«Антистрашилка» как прозаический смеховой собственно детский жанр, близкий анекдоту, эксплуатирует поэтику страшилки — детского мифологического рассказа. Любопытно, что в естественной ситуации бытования страшилки и «антистрашилки» исполняются подряд, вперемежку: детская традиция как стихийная, но саморегулирующаяся система «дозировать» восприятие ужасного, не дает последнему господствовать безраздельно.

Итак, «антистрашилка» своим началом не предвещает ничего хорошего, нагнетает страхи и сулит самый «ужасный ужас» в кульминации, и вдруг... сменяет гнев на милость, предлагая приземлённую, трогательную, разрушающую страхи смехом концовку: «В одном городе жила семья: бабушка, папа, мама, старший брат и младшая сестра. И вот однажды из-под двери большой комнаты стало расплываться желтое пятно! Туда вошёл папа. Он не вернулся. Вошла мама. Не вернулась. Вошла бабушка. Не вернулась. Вошёл старший брат. Не вернулся. Наконец младшая сестра решила посмотреть, что же происходит. Открыла дверь, а там... котенок описался!» (с. 371).

Аналогично соотношению страшилок и «антистрашилок» соотношение собственно детских жанров иронической поэзии — садистских стишков и пародирующих их жанровую модель «добрилок» («хэппиэндовок»)¹. Однако между этими парами есть отличие. Смеховое видение мира, дискредитация страха и запугивания смехом в форме чёрного юмора характерны уже для самого жанра садистского стишка; прозаические же страшилки, подобно взрослым мифологическим рассказам (быличкам), имеют установку на достоверность, воспринимаются слушателями серьёзно.

Четыре стиха «добрилки» на удивление много вмещают. Ожидаемое по законам садистского стишка смертоубийство (а то и не одно) уже под-

¹ И тот, и другой — жанры литературного происхождения, но уже прочно вошедшие в фольклорную традицию.

готовлено, оно вот-вот произойдет, однако... как по мановению волшебной палочки, страшный мираж рассеивается и следует хэппиэнд: «Трактор стоял на подворье большом. / Маленький мальчик к нему подошёл. / Дёрнул рычаг и... поехал пахать. / — Фермер растёт! — улыбается мать» [ФА МГПУ].

В-третьих, это *определённый характер содержания*. Подобное ожидание реализуется в тех жанрах, где нет такой устойчивой формальной организации, как в сказке, страшилке и садистском стишке. Так, в школьном сатирическом куплете нейтральное, даже по видимости серьёзное начало взрывается парадоксальной последней фразой:

Я спросил сегодня Васю:

«Чем ты, Вася, занят в классе?»

Он задумался слегка

И ответил: «Жду звонка!» [ФА МГПУ]¹

А в следующем куплете, где речь, казалось бы, идёт о мелких детских обидах и шалостях, мы никак не ожидаем, что обиженному помогут современные информационные технологии: «Петька, жадина, не дал / Откусить конфету! / Я ему за это дам... / С вирусом дискету!» [ФА МГПУ].

Чаще всего с подобными ожиданиями мы встречаемся в различных разновидностях жанра загадки, так как тематический спектр жанра почти безграничен, а формальная организация её индизонимной (образной) части и способы соотнесения этой части с отгадкой весьма многообразны и порой непредсказуемы.

Однако следует пояснить, почему жанр загадки мы рассматриваем как принадлежащий традиционной культуре детства. На наш взгляд, загадка занимает исключительное положение в системе фольклорных жанров, являясь в равной степени достоянием как взрослой, так и детской традиции. Это отражается и в научных сборниках текстов: загадки включают в сборники паремий, с одной стороны, и детского фольклора — с другой. Действительно, исконно загадка бытовала в среде взрослых, реализуя их мифологическое сознание. Она помогала человеку установить разорванные связи между предметами и явлениями в мире, отношения между собою и миром. Один из источников жанра — тайная речь охотников, позже ремесленников, торговцев. Загадка вошла в свадебный обряд, мифы и сказки. С другой стороны, загадка — органичная часть поэзии пестования, важное народно-педагогическое средство. И это закономерно: для жанра характерны предметность, направленность к жизненным деталям (в отгадке) и в то же время

¹ Ср. студенческое: «Позвонил мне Иванов: / — Я к экзамену готов! / — А чего сдаем, Сережа? / — Мне так по фиг... — Мне так тоже!...» [ФА МГПУ].

буйный полёт фантазии (в образной части). Но она же, подобно прибаутке, докучной сказке, скороговорке, перенимается от взрослых детьми, становясь неотъемлемой частью их активного репертуара. Наконец, загадка в её поздних модификациях является продуктом собственно детского фольклора. Интересно, что в детской среде в наше время бытуют практически все (в том числе исконно взрослые) разновидности жанра [5].

Итак, загадка. Слушатель понимает, что его ожидания обмануты, когда узнаёт отгадку. «В какие ворота въезжал Пётр I?» (В открытые) (с. 438). Ребенок думает, что ему предлагают серьезный вопрос по «истории с географией», требующий эрудиции, а выясняется, что это простейший логический вопрос. Попадает в ловушку в данном случае тот, кто не предполагает самого очевидного. В загадке, основанной на игре слов (естественно, если отгадчика не предупреждать, на чём основана загадка — на игре слов, буквах алфавита, внимательности и др.), слушатель уже начинает в уме решать простейшую арифметическую задачу — отгадка же показывает, что следовало задуматься над логическим вопросом: «Три слона на суше, Три слона в воде. Сколько будет?» (Один: сколько ни три, слонов не прибавится) [ФА МГПУ]. Здесь, напротив, ловится на удочку тот, кто мыслит прямолинейно.

По ложному пути зачастую ведёт отгадчика и традиционная метафорическая загадка. Так, мы слушаем текст о каком-то странном человеке, и ни одна чёрточка в его портрете не намекает на то, что зашифрован неодушевленный предмет: «Ехал Пахом / На коне верхом, / Грамоты не знает, / А газеты читает» (Очки) (с. 432).

Не менее яркие образы и неожиданные подмены характерны и для метафорических загадок, записанных вильнюсскими коллегами от старообрядцев Литвы в XX веке и опубликованных в обширном собрании русского фольклора в Литве, подготовленном Ю.А. Новиковым. Составителю удалось отобрать редкие тексты и варианты загадок. Вот примеры из этого сборника. Человек неожиданно превращается в явление природы: «Длинный Митрошка / Стучится в окошко» (Дождь) [6: с. 543]. Элемент природного ландшафта вдруг становится едой: «Маленькое озёрко, а дна не видать» (Молоко в чашке) [6: с. 545]. Животное оборачивается садовым инструментом: «Между двумя дубами / Застряла свинья зубами» (Пила) [6: с. 548].

В-четвертых, это *определённая коммуникативная ситуация*. Ожидание реализуется главным образом в жанре поддёрвки. Юные острорословы пытаются поймать, поддеть на словесный крючок прямолинейных и медлительных, интеллектуально менее гибких товарищей.

Попастся в ловушку нормально развивающийся ребёнок может только один раз, затем он уже сам выступит в роли поддевающего новичков, поскольку дети быстро проходят курс речевого общения. Особую же радость доставляет ребёнку, когда удаётся поддеть старшего товарища, а то и взрослого человека.

Итак, ожидания в поддёвках. Ребёнок думает, что он участник ни к чему не обязывающего бытового диалога — и тут же попадает в ловушку: «— Щи или каша? / — Каша. / — Пуговица наша!» (Начавший игру отрывает пуговицу с пиджака партнера) (с. 332). Более того, ребенок может вообще не предполагать ответа собеседника на свою «реплику» — но тот не заставляет себя долго ждать: «— А... / — Ворона-кума, / — Галка-крестница, / — Тебе ровесница, / — Тебя крестила-крестила / И в помойную яму опустила!» (с. 329). Отгадчик полагает, что его уточняющий вопрос звучит «внутри» художественного текста загадки-поддёлки, а оказывается, что собеседник его уже вывел «вовне», в ситуативный контекст:

- Знаешь, как расшифровывается слово «Дуня»?
- Как?
- «Д» — «дураков»,
- «У» — «у нас»,
- «Н» — «нет».
- А «Я»?
- Ну, разве что ты... (с. 332).

Подделки и остроты не уходят вместе с детством. Их молодёжные и взрослые варианты не так широко, как детские, распространены, однако юмор их более изощрён: «— Вот... / — Дали ему год! / — Да... / — Дали ему два!» [ЛАР].

Материал этого жанра, вообще достаточно редко фиксируемый собирателями и тем более редко публикуемый, есть и в названном выше сборнике русского фольклора в Литве. Так, в следующем тексте спрашивающий ожидает от собеседника оправданий, а сам оказывается посрамлённым: «— Что молчишь, как немой? / — А я и есть не твой» [6: с. 530].

Мы затронули лишь один вопрос, касающийся эффекта обманутого ожидания в произведениях детского фольклора: характера самих ожиданий. Однако в результате этого небольшого анализа выявляется ключевая роль данного приёма в «детской» смеховой эстетике, его положение над другими поэтическими приёмами и его наджанровый характер.

Литература

1. Вальтер Х. Антипословицы русского народа / Х. Вальтер, В.М. Мокиенко. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2008. – 576 с.
2. Детский фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. М.Ю. Новицкой, И.Н. Райковой. – М.: Русская книга, 2002. – 560 с. – (Б-ка русского фольклора; Т. 13).
3. Каргин А.С. Смех и традиционная культура / А.С. Каргин, Н.А. Хренов // Человек смеющийся: сб. науч. ст. / Сост. А.С. Каргин, А.В. Костина, Н.А. Хренов. – М.: ГРЦРФ, 2008. – С. 7–18.
4. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 10–257.
5. Райкова И.Н. Загадка сегодня: традиции и новации / И.Н. Райкова // Славянская традиционная культура и современный мир: сб. мат-лов науч. конф. / Сост. В.Е. Добровольская, Н.Е. Котельникова. – Вып. 6. – М.: ГРЦРФ, 2004. – С. 7–15.
6. Фольклор старообрядцев Литвы: Тексты и исследование / Изд. подгот. Ю. Новиков. – Т. 1. Сказки. Пословицы. Загадки. – Вильнюс: Изд-во Вильнюсского педагогического университета, 2007. – 570 с.
7. Чередникова М.П. О парадоксальной логике детского фольклора / М.П. Чередникова // Чередникова М.П. «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре) / Сост. В.Ф. Шевченко. – М.: Лабиринт, 2002. – С. 28–32.

I.N. Raykova

**An Effect of Frustrated Expectation
as a Base of Oral Laugh Culture of Childhood**

In the article an effect of frustrated expectation is researched as a foundation of laugh using the materials of traditional children's culture (adult's folklore for children, children's and teenager's arts). The effect's way of functioning is shown in several cases, such as: expectations of already known original text, already known genre model, definite character of content, definite communicative situation. The connecting role of the effect of frustrated expectation for different genres is clearly exposed.

Key words: an effect of frustrated expectation; children's folklore; comic genre; text; parody; genre.

С.А. Джанумов

ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

В статье рассматриваются идейно-художественные функции фольклора в творчестве И.А. Бунина, а также те фольклорные источники, которые писатель использовал в своих произведениях. Предмет исследования настоящей статьи — заговоры и заклинания, календарная и семейно-обрядовая поэзия в стихах и прозе Бунина.

Ключевые слова: фольклор; приметы; гадания; заклинания; заговоры; календарно-обрядовая, семейно-обрядовая поэзия; творчество.

Проблема «И.А. Бунин и фольклор» не новая для нашего литературоведения. Одна из первых и до настоящего времени лучших работ на эту тему — статья Э.В. Померанцевой «Фольклор в прозе Бунина» [7: с. 14–43]. Как отмечал в предисловии к книге Э.В. Померанцевой «Писатели и сказочники» В.Е. Гусев, «Э.В. Померанцева обратила внимание на многообразие и постоянство интересов писателя в области народного творчества, на, в сущности, научную скрупулёзность его обращения с фольклорными источниками, впервые обобщила его воззрения на русский фольклор и глубоко проанализировала его метод творческого освоения народно-поэтических образов» [7: с. 10–11].

Однако Э.В. Померанцева не стремилась к систематизированной характеристике фольклоризма Бунина, да и рамки небольшой статьи не позволили ей реализовать эту задачу. Кроме того, раскрывая функции фольклора в произведениях Бунина, Э.В. Померанцева не обращалась к его поэзии, письмам, а также по цензурным соображениям времени написания статьи — семидесятых годов XX века — к его дневниковым заметкам 1918–1919 годов «Окаянные дни». И ранее, до работы Э.В. Померанцевой, было накоплено немало наблюдений и фактов, относящихся к влиянию фольклора на творчество Бунина, но чаще они касались языка и стиля писателя, рассматриваемых преимущественно с лингвистической точки зрения [1; 2].

В нашей статье мы попытаемся в порядке предварительного изучения систематизировать этот большой и разносторонний материал, коснуться круга фольклорных источников, которыми пользовался писатель, сопоставить творческие взгляды Бунина на фольклор и его художественную практику.

Прежде всего следует отметить, что в своём творчестве Бунин использовал почти все фольклорные жанры. Его влечёт к себе архаиче-

ский фольклор, в своих стихах и прозе он часто обращается к приметам, гаданиям, колдовству, заговорам, к календарно—обрядовой и семейно—обрядовой поэзии. Так, в стихотворении «Отрава» (1913) невестка прибегает к помощи колдуна, чтобы отравить свою «свекровь-госпожу»:

Серьгу и кольцо я в бору колдуну отдала,
Питьё на меду да на сладком корню развела [3: I, с. 359].

О народном обычае обращаться к колдуну для приготовления отравы сообщает М. Забылин в своей книге «Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» (1880): «Колдун ни в чём не отказывает за щедрый подарок, хотя немного и *поломается*, а даст хоть какое зелье и от чего угодно <...>. Дело кончается тем, что получивший из рук покровителя зелье, даёт в питьё или пищу своему недругу, и свойство яда долго ли, скоро ли, но произведёт своё действие» (здесь и далее курсив М. Забылина. — *С.Д.*) [11: с. 213].

В конце стихотворения героиня, чтобы отвести от себя подозрения в отравлении своей свекрови, прибегнет к старинному обычаю голосить по покойнику, т.е. к народным причитаниям: «Уж как же я буду за церковью выть, голосить!..» [3; I, с. 359].

Вера в магическую силу колдовских отваров проявляется и в стихотворении Бунина «— Дай мне, бабка, зелий приворотных...» (1920) [3: VIII, с. 31], где внук обращается к своей бабке, по-видимому, знахарке, чтобы при помощи особого зелья склонить красную девицу к любви.

Изображая в своей повести «Суходол» (1912) жизнь предков, столбовых дворян Хрущёвых, показывая бывшее очарование помещичьих усадеб и вместе с тем рисуя безотрадные картины современных «дворянских гнёзд» в их пёстрой и текущей повседневности, Бунин широко использует различные жанры восточнославянского фольклора — от древних легенд и преданий, в частности, легенды о святом Меркурии Смоленском до русских и украинских песен, народных пословиц и поговорок. В этом жанровом разнообразии устного народного творчества обращает на себя внимание устойчивый интерес писателя к магическому фольклору, к колдовству, старинным заговорам и заклинаниям.

Большое место в повести занимает образ «...колдуна из села Чермашного, знаменитого Клима Ерохина <...>, очень дельного хозяина и очень разумного, простого в речах обычно, но преобразавшегося в волхваazole болящих» [3: III, с. 174—175], подробно изображается процесс исцеления барышни при помощи заклинаний, заговоров от тоски и «платочка с какими-то колдовскими косточками»: «Тоска, тоска! — восклицал он (Клим. — *С.Д.*) с внезапной силой и грозной властью. — Ты иди, тоска,

во тёмные леса, — там твои места! На море, на окияне, — бормотал он глухой зловещей скороговоркой, — на море, на окияне, на острове Буяне лежит сучница, на ей серая руница...» [3: III, с. 175].

С большой изобразительной мощью Бунин показывает влияние мистики народных верований на людей из народа, в том числе на героиню повести «сказительницу» Наталью: «И чувствовала Наталья, что нет и не может быть более ужасных слов, чем эти, сразу переносящие всю её душу куда-то на край дикого, сказочного, первобытно-грубого мира» [3: III, с. 175–176]. Неслучайно в страшную для неё минуту, перед таинственным и роковым для неё появлением «бывшего монаха», проходимца Юшки, который грубо овладевает ею на холодном полу прихожей, Наталья в каком-то наваждении и забытья повторяет слово в слово заклинания колдуна Клима: «— На море, на окияне, на острове Буяне... — зашептала она, кидаясь назад и чувствуя, что совсем губит себя колдовскими заклинаниями. — Там лежит сучница, серая руница...» [3: III, с. 181].

Об интересе Бунина к народным заговорам свидетельствуют сделанные им примерно в 1911–1913 годах выписки из различных фольклорных сборников (Е.В. Барсова, П.Н. Рыбникова) и особенно из сборника «Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия» (Вып. 1. — М., 1911). Вот как озаглавливает писатель одну из этих выписок — текст заговора свадебного дружки: «Уроки — заклинания от порчи, произносит дружка в бане, чтобы оберечь жениха». И далее Бунин приводит самый текст заговора, в котором, как и в повести «Суходол», встречаются те же заклинательные формулы (они, кстати, часто повторяются и в традиционных присказках народных волшебных сказок): «И лежиц на мыре, на кяне, на острове на Буяне бел латырь камень...» (орфография выписок Бунина. — *С.Д.*) [12: с. 402].

Нередки в творчестве Бунина обращения к календарно-обрядовой поэзии. Так, в стихотворении с характерным названием «Петров день» (1906) приводятся народные приметы («Жарко в небе солнце Божье / На Петров играет день, / До Ильи сулит бездожье, / Пыль, сухмень...») [3: III, с. 265], изображаются обряды, поверья, связанные с солнцем, с мифологическими персонажами:

Девушки-русалочки,
Нынче наш последний день!
Свет за лесом занимается,
Побледнели небеса,
Собираются с дубинами
Мужики из деревень

На опушку, к морю сизому
Холодного овса... [3: I, с. 264].

Всё изображённое здесь и далее в этом стихотворении Бунина — этнографически точно и в полном соответствии с календарными обрядами Петрова дня, или «Петровками», как их ещё называют в некоторых местностях России: «В Петровки, в деревнях начинается кипучая деятельность; она состоит в *помочах, толоках*, то есть унавоживании полей и сенокосении <...>. С *Петрова* дня наступают «*Петровские жары*» [11: с. 83–84] (ср. у Бунина: «Жарко в небе солнце Божье...»). Неслучайно и упоминание в стихотворении «девушек-русалочек». Это тоже соотносится с обрядами и песнями Петрова дня: «Одной из целей петровского обычая «караулить солнце» был оберег от русалок» [9: с. 604].

Народные приметы нередко используются в рассказе «Антоновские яблоки». Размышляя о судьбах помещичьего дворянства в «Антоновских яблоках», где лирическое начало доминирует в повествовании, Бунин создаёт особое настроение за счёт широкого привлечения фольклора. Как отмечает, анализируя этот рассказ, в своей книге «Проза И.А. Бунина» Л.А. Колобаева, «вольному излиянию чувств, печали об уходящей в прошлое жизни дворянских усадеб как нельзя лучше соответствует избранная писателем форма художественного *времени* (здесь и далее курсив Л.А. Колобаевой. — *С.Д.*) — самая, казалось бы, безыскусная, но зато предельно свободная и естественная. Это время, так сказать, натуральное, *хроника* самой природы, отмеченная по месяцам, как в календаре» [5: с. 27].

А поскольку у народа свой календарь, то органично и естественно присутствие в рассказе народных примет: «осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия (как отмечает сам Бунин в начале рассказа, праздник святого Лаврентия приходился на середину августа и сопровождался «тёплыми дождиками»). — *С.Д.*) вода тиха и дождик» [3: II, с. 179] (ср. у В.И. Даля: «На Лаврентия смотрят в полдни на воду: коли тиха, то осень будет тихая, а зима без вьюг» [8: с. 891]); «Много тенетника (как поясняет выше сам Бунин, слово «тенетник» означает паутину. — *С.Д.*) на бабье лето — осень ядрёная»... [3: II, с. 179] (ср. у В.И. Даля: «Много тенетника на бабье лето, к ясной осени и холодной зиме» [8: с. 893]). И, наконец, в начале второй главки рассказа ещё одна примета, определяющая тональность произведения: «Ядрёная антоновка — к весёлому году» [3: II, с. 182].

Большое место уделяется в произведениях Бунина семейной обрядовой поэзии, в частности, свадебному и похоронному обряду. Так, в стихотворении «Христя» (1908) поэтически воспроизводится вторая часть свадебного обряда, так называемый «сговор», который состоял

в «оглашении» предстоящей свадьбы и в первом официальном свидании жениха и невесты. На такой сговор приглашались с обеих сторон и родные, а невеста на сговоре (или её родня) должна была горько плакать и причитать. Пели песни и все женщины деревни, пришедшие на сговор в качестве зрителей. Невеста на сговоре должна была быть празднично и нарядно одетой, и её как бы «пропивали», т.е. отдавали на чужую сторону. Неслучайно сговор иногда называли «пропоем». Некоторые из этих черт сговора отражены и в стихотворении Бунина:

Христя угощает кукол на сговоре —
За степною хатой, на сухих бахчах...

Собрались соседки к «старой бабе» Христе,
Пропивают дочку — чай и водку пьют,
Дочка — в разноцветной плахте и монисте,
Все её жалеют — и поют, поют! [3: I, с. 315].

О любовных помышлениях невесты в «ночь перед венчаньем» и об обычае расплетать её косу в канун свадьбы рассказывается в стихотворении Бунина, которое так и называется «Невеста» («Я косы девичьи плела...») (1915) [3: I, с. 371–372].

В первом издании рассказа «Кастрюк» (1895) герою произведения «вспоминалось прежде» — весёлые величальные свадебные песни: «А весёлые, слышанные ещё от дедов, «величальные» дворовые песни вроде:

Прикажи, сударь, карету заложить,
Во каретушку двенадцать лошадей,
Чтобы кони были убранные,
А лакеи принапудренные... —

как-то не шли к его настроению, и он обрывал их с горькой улыбкой» [3: II, с. 491]. Показательно, что и прозвище героя рассказа взято из старинной народной песни, и Бунин специально оговаривает это: «— Ну, Кастрюк (деда все так звали на деревне, потому что, выпивши, он любил петь про Кастрюка старинные весёлые прибаутки), ну, Кастрюк... не тужи тут...» [3: II, с. 21].

О старинном обычае заплетания косы невесте, косы, которая осознавалась как символ девичьей жизни, говорится в повести «Деревня» (1910): «Носят дурновские бабы «рога» на голове: как только из-под венца, косы кладутся на макушке, покрываются платком и образуют нечто дикое, коровье» [3: III, с. 31].

А в конце повести Бунин даже воспроизводит основные моменты свадебного обряда, сопровождаемые народными песнями, свадебны-

ми причитаниями и присловиями — от сватовства до свадебного пира. Причём весь обряд мы видим как бы глазами Кузьмы Красова, поскольку именно Кузьма является носителем близких и дорогих Бунину нравственных качеств.

В продолжение всего свадебного действия Кузьма выступает как бы в роли отца Молодой, хотя чувствует какую-то неловкость от всего происходящего. Поэтому именно к Кузьме приходит со своим отцом свататься к Молодой Дениска. Как и полагается, сватовство в повести ведётся по традиционному ритуалу, сопровождается различного рода иносказаниями. Сначала берёт слово отец Дениски — Серый: «Сват, не сват, а добрый человек! — не спеша начал Серый необычно-развязным и ладным тоном. — Тебе наречённую дочь отдавать, мне сына женить, по доброму согласию, на ихнее счастье давай речь промеж себя держать. И степенно, низко поклонился» [3: III, с. 126]. После того как Молодая и Дениска дают взаимное согласие на брак, «...сваты поздравили друг друга с начатием дела» [3: III, с. 126].

Понимая всю нелепость этого брака и то, что Молодая вынужденно идёт замуж за это «циничное животное», как называет Дениску Кузьма, последний испытывает душевную боль и даже временами ужас от происходящего, как, впрочем, и сама невеста, фактически вдова: «Кузьма взглянул на невесту, и в глазах их, встретившихся на мгновение, мелькнул ужас» [3: III, с. 130]. Тем не менее обряд идёт своим чередом и, как принято в народе, часто сопровождается соответствующими каждому моменту свадьбы песнями и причитаниями. Сначала Одноворка, которая выступает в повести в роли распорядительницы во время обряда сватовства, «...высоко и резко запела, поглядывая на Дениску, на его землистое лицо и большие ресницы:

Как у нас да по садику,
Зеленом виноградику,
Ходил, гулял молодец,
Пригож, бел-белешенек...» [3: III, с. 126].

Бунин усиливает ироническую несуразность всей этой картины, поскольку «землистое лицо» Дениски и традиционный песенный облик белолицего и пригожего жениха никак не сочетаются, хотя в фольклоре жених (как и невеста) всегда идеализируется. Ср. песню из записанного П.И. Якушкиным свадебного обряда (орфография собирателя. — *С.Д.*):

У Васильюшки кудри русые,
Ай, да ли-ляй, ляли-ляй-ляли,

Как у Дмитрича по плечам лежать,
По плечам лежать, по белом лицу,
По белом лицу, по румёному... [10: с. 97].

В повести Бунина песни и причитания сопровождают особенно поэтическую и эмоциональную часть свадебного обряда — девичник: «... Домашка, хромая девка с тёмным, злым и умным лицом, ... затянула грубым и сильным голосом старинную величальную песню:

Как у нас при вечеру-вечеру,
При последнем конце вечера,
При Авдотьином девишнику...

Девки дружным и нестройным хором подхватили её последние слова — и все обернулись к невесте: она сидела, по обычаю, возле печки, небранная, с головой накрытая тёмной шалью, и должна была ответить песне громким плачем и причитаниями: «Родный мой батюшка, родимая матушка, как мне век вековать, замужем горе горевать?». Но невеста молчала. И девки, кончив песню, недовольно покосились на неё. Потом пошептались и, нахмурившись, медленно и протяжно запели сиротскую:

Растопися, банюшка,
Ты ударь, звонкий колокол!» [3: III, с. 129].

Бунин, как всегда этнографически точен в подборке песен и причитаний, исполнявшихся именно на девичнике. Ср., например, соответствующие строки в песне, записанной П.Н. Рыбниковым в Олонецкой губернии:

Растопись, моя банюшка,
Разгорись, сыра каменка! [6: с. 268].

Как и на традиционном девичнике, где перемежались песни и причитания, достигавшие особенного эмоционального накала к концу этой части свадебного обряда, так и в «Деревне» от эпизода к эпизоду (особенно в конце повести) чувствуется нагнетание драматизма. И это передаётся через соответствующее восприятие главными персонажами повести трагических мотивов песен и причитаний: «И у Кузьмы задрожали крепко сжатые челюсти, пошёл мороз по голове и по голням, сладостно заломило скулы, и глаза налились, помутились слезами. Невеста завернулась в шаль и вдруг вся затряслась от рыданий.

— Будя, девки! — крикнул кто-то.
Но девки не слушали:

Ты ударь, звонкий колокол,
Разбуди мово батюшку...

И невеста со стоном стала падать лицом на свои колени, на руки, захлёбываясь от слёз...» [3: III, с. 129].

В сложном обрядово-поэтическом комплексе на девичнике особое место занимали песни о сиротстве, если невеста, как в повести Бунина, была сиротой. Как показывают фольклорные записи и заметки писателя, его особенное внимание привлекали именно эти песни. Так, делая выписки из книги «Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия» (Вып. 1, 1911), Бунин большое место уделяет «песне сироты при отпуске к венцу», записанной в родной ему Орловской губернии, и приводит фрагменты этой песни, почти дословно встречавшиеся ранее в его повести:

На девичьем было вечере,
На великой было радости...

К о н ч а е т с я (замечание Бунина. — С.Д.)

Ты поди в собор-церковь,
Позвони во большой колокол,
Пробуди ж ты *родного* батюшку
И *родную* матушку... [12: с. 404]

(слова, выделенные курсивом, подчёркнуты
Буниным в записях. — С.Д.)

Делая выписки из книги «Песни, собранные П.Н. Рыбниковым» (изд. второе. — Т. III. — М., 1909–1910. — С. 22), Бунин опять-таки обращает особое внимание на плач невесты-сироты, перекликающийся в своих основных мотивах с причитанием из «Деревни»:

Ох вы, братцы, ясны соколы!
Вы сходите в Божью церковь,
Вы ударьте трижды в колокол!
Расступися, мать сыра-земля!
Ты откройся, гробовая доска,
Развернися, золота парча!
Ты восстань, родитель-батюшка! [12: с. 417].

Ярким контрастом к этим причитаниям невесты и девушек служит в повести сцена так называемого «выкупа» невесты, которую Бунин воспроизводит в точном соответствии с этой частью свадебного обряда. Обычно дружка (или дружко) жениха обменивался традиционными свадебными присловьями, шутками, иносказаниями с подругами невесты. Вот пример такого диалога из сборника П.В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях...»: «Д р у ж к и: Что вы за люди? Д е в у ш

к и: Молодой княгини верные служаночки. Д р у ж к и: Где же княгиня? Отчего она не снаряжена и за стол не посажена? Д е в у ш к и: Наша княгиня в парной баенке, под шелковым веничком. Д р у ж к и: Опростайте нам квартиру... Д е в у ш к и: Дайте нам золотой казны! (*Дружки кидают медные деньги*) [4: с. 533].

В «Деревне» эта свадебная игра изображается примерно так же, как и в традиционных обрядах: «Жених пришёл с Васькой, сыном Якова... Васька, дружок, в красной рубахе, в романовском полушубке нараспашку, войдя, строго покосился на игриц. — Будя драть-то — грубо сказал он и прибавил то, что полагалось по обряду: — Вылязайте, вылязайте. Игрицы хором ответили: — Без троицы дом не строится, без четырёх углов — изба не кроется. Положь по рублю на каждом углу, пятый — по середке да бутылку водки. Васька вытащил из кармана полштоф и поставил его на стол» [3: III, с. 129–130].

А поскольку дружка выступает ещё и в роли распорядителя на свадьбе, именно Васька командует последними сборами и приготовлениями к отъезду жениха и невесты в церковь для венчания: «— Ух, мать твою не замать! — бормотал Васька, нагибая голову и садясь рядом с женихом. И грубо, равнодушно крикнул на ветер: — Господа бояре, бословите жениха по невесту ехать! Кто-то отозвался: — Бог бословит... И бубенцы заныли, полозья заскрипели, сугробы, разрываемые ими, задымились, завихрились, вихри, гривы и хвосты понесло в сторону...» [3: III, с. 131]. И это движение лошадей, рвущихся куда-то в сторону в вихре метели и вьюги, выражает идею всеобщей потерянности, обречённости, предчувствие надвигающейся катастрофы.

Венчает описание свадебного обряда в «Деревне» исполнение популярнейшей величальной песни женой Ваньки Красного: «Вьюга в сумерках была ещё страшнее. И домой гнали лошадей особенно быстро, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала, как шаман, махала платочком и орала на ветер, в буйную тёмную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший её волчий голос:

У голубя, у сизого
Золотая голова!» [3: III, с. 132].

Тревожная атмосфера последних эпизодов повести передаётся через изображение пейзажа: вьюги, метели, буйного ветра, под аккомпанемент которых происходит свадебное действо. Отсюда и как бы ремарки автора, сопровождающие разворачивающуюся на наших глазах драму Молодой, и характер исполнения песен и причитаний: «затянула *грубым* и сильным голосом старинную величальную песню»

(здесь и далее курсив наш. — С.Д.); «она (невеста. — С.Д.) должна была ответить песне *громким* плачем и причитаниями», «медленно и протяжно запели «сиротскую»»; «невеста завернулась в шаль и вдруг вся затряслась от рыданий»; «*грубо, равнодушно* крикнул на ветер»; «*орала* на ветер..., в снег, летевший ей в губы и заглушавший её *волчий* голос».

В «Деревне» Бунина наряду со свадебными причитаниями встречаются и похоронные, которые также являются частью семейно-обрядовой поэзии. Как известно, похоронный обрядовый ритуал был всегда тесно связан с народными плачами, в которых большую роль играла поэтическая традиция, проявлявшаяся в употреблении устойчивых образов, художественных символов, композиционных приёмов. Дикий быт Дурновки, жестокие нравы, царящие в ней, отвратительные отношения в крестьянских семьях, взаимная ненависть мужа и жены, — всё это проецируется на трагическую историю изломанной жизни Молодой, на её внутреннюю драму. Подозреваемая Тихоном и всеми дурновцами в отравлении своего мужа, Молодая на похоронах Родьки в своих переживаниях как бы перехлёстывает через край, ведёт себя, по народным понятиям, «даже неприлично». И Бунин, прекрасно зная эстетику и традиции похоронных причитаний, объясняет, почему такое чрезмерное проявление чувств считается неприличным: «Родьку схоронили, Молодая голосила, провожая гроб, так искренно, что была даже неприлична, — ведь эта голосьба должна быть не выражением чувств, а исполнением обряда...» [3: III, с. 41].

Но если в «Деревне» передано только впечатление от похоронного причитания, то в рассказе «Худая трава» (1913) приводится целый фрагмент народного плача дочери по отцу. Умиравшему герою рассказа Аверкию в предсмертном бреду представляется «... летний день, летний вечер в зелёных полях, косогор за селом и на нём — его могила... Кто это так звонко и так жутко кричит, причитает над нею?

— Родимый ты мой батюшка, что ж ты себе сдумал, что ты над нами сделал? Кто ж будет нами печалиться, кто будет заботиться? Родимый ты мой батюшка, я шла мимо вашего двора: никто меня не встретил, никто не приветил! Я, бывало, батюшка, иду мимо вас — ты меня встречаешь, ты меня привечаешь! Уж ты грянь, громушек, просветися, молонья, расступися, мать сыра-земля! Уж вы дуньте, ветры буйные, — вы раздуйте золотую гробову парчу, распахните мово батюшку!

«Ах, это дочь! — подумал Аверкий с радостью, с нежностью, с затрепетавшей в груди сладкой надеждой на что-то...» [3: IV, с. 150].

В этом рассказе Бунина народный плач способствует воссозданию русского национального характера, воспринимается не трагически, а просветлённо, с тихой печалью. Прощающийся с жизнью Аверкий не боится смерти и, чувствуя её приближение, подчиняясь общему для людей и природы закону, умирает так же «неслышно», как никнет и увядает старая трава в поле, чтобы дать место новой, молодой, свежей. И эта концовка проясняет для читателя и смысл названия рассказа, и значение народной пословицы, предпосланной к произведению в качестве эпиграфа: «Худая трава из поля вон!» [3: IV, с. 131].

В произведениях Бунина и многие другие жанры фольклора — былины, сказки, народные песни, пословицы и поговорки, частушки — используются творчески, широко и разнообразно, с глубоким проникновением в мир народной поэзии. Но это уже может служить предметом и материалом последующих исследований.

Литература

1. Аверьянова А.П. Фразеология как средство речевой характеристики персонажей в произведениях И.А. Бунина // Вопросы семантики фразеологических единиц. (На материале русского языка): тезисы докладов и сообщений. — Ч. 1. — Новгород, 1971. — С. 268–273.
2. Аверьянова А.П. Из наблюдений над языком и стилем И.А. Бунина // Вестник Ленинградского университета. — 1972. — № 2. История, язык, литература. — Вып. 1. — С. 104–110.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9-ти тт. — М.: Художественная литература, 1965–1967.
4. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. / Материалы, собранные и приведённые в порядок П.В. Шейном. — Т. 1. — Вып. 2. — СПб., 1900.
5. Колобаева Л.А. Проза И.А. Бунина: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. — 2-е изд. — М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. — 88 с.
6. Народные лирические песни / Вступит. ст., подготовка текста и примеч. В.Я. Проппа. — Л.: Советский писатель, 1961. — (Библиотека поэта. Большая серия). — 610 с.
7. Померанцева Э.В. Писатели и сказочники / Сост.: В.Г. Смолицкий. — М.: Советский писатель, 1988. — С. 14–43.
8. Пословицы русского народа / Сборник В. Даля. — М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. — 991 с.
9. Поэзия крестьянских праздников / Вступ. ст., составл., подготовка текста и примеч. И.И. Земцовского. — Л.: Советский писатель, 1970. — 636 с.

10. Собрание народных песен П.В. Киреевского / Записи П.И. Якушкина; подготовка текстов, вступит. ст. и комментарии З.И. Власовой. – Т. 1. – Л.: Наука, 1983. – 342 с.
11. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забылиным; репринтное воспроизведение издания 1880 года. – М.: Совместное советско-канадское предприятие «Книга принтшоп», 1989. – 616 с.
12. Фольклорные записи <И.А. Бунина> / Публикация А.К. Бабореко; предисл. и примеч. Э.В. Померанцевой // Иван Бунин. – Литературное наследство. – Т. 84. – Кн. 1. – М.: Наука, 1973. – С. 399–418.

S.A. Dzhanumov

Folklore in I.A. Bunin's works

The article deals with ideological and aesthetic functions of folklore in Bunin's works, the folklore sources Bunin used in creation of his works. The subject of the research is the use of charms and incantations, calendar and family and rite poetry in Bunin's poems and prose.

Key words: folklore; signs; fortune-telling; incantations; charms; calendar and rite poetry; family and rite poetry; creation.

ПЕРЕВОДЫ

В. Бальсевичюте-Шлекене

ТЕМА ВАРВАРА В РУССКОЙ И ЛИТОВСКОЙ ПОЭЗИИ

В статье анализируется тема варвара в русской и литовской поэзии. Выбраны три стихотворения с одинаковым названием — «Скифы» Александра Блока (1918), «Скифы» Альбинаса Бернотаса из сборника «Колеи» (1981) и «Скифы» Витаутаса Бложе из сборника «В старой усадёбке» (1994). Тема давно исчезнувшего народа порождает определённые семантические ожидания, заставляет размышлять о жизни и исчезновении народов, о вопросах войны, истории, об их правомерности и т.д. В этих аспектах и проанализированы указанные тексты с целью раскрыть в них трактовку варварства, найти параллели и различия, охватить разнообразие смыслов. Констатируется, что в стихотворениях литовских поэтов есть немногочисленные переключки с уже давним стихотворением Блока. Все три стихотворения созданы в своей историко-литературной ситуации, их сближает сильное поле политических и идеологических смыслов, с помощью которых чаще всего и выражаются трагические аспекты истории.

Ключевые слова: тема варварства; поэзия А. Блока, А. Бернотаса, В. Бложе.

В статье¹ я обращаюсь к теме варвара в литовской и русской поэзии. В обеих литературах данная тема встречается нечасто, поэтому мною отобраны те тексты, в которых образ варвара представлен наиболее ярко и появляется возможность раскрыть параллели и различия. Анализируются три стихотворения с одинаковым названием: «Скифы» Александра Блока (написано в январе 1918 года), «Скифы» Альбинаса Бернотаса (из сборника «Колеи», 1981) и «Скифы» Витаутаса Бложе (из сборника «В старой усадёбке», 1994). Отбор стихотворений произведён по тематическому принципу, предполагается, что может быть выявлено достаточно обширное поле смыслов, которые и будут проанализированы. Следует признать тот факт, что между литовским и русским народами всегда находилось огромное пространство культурного и политического напряжения, следствием чего, как ожидается, и станут различные трактовки варвара и варварства.

Кто такие скифы? Как сказано в «Энциклопедии русской истории», скифами назывался народ, обитавший уже в VII в. до н.э. на северном побережье Чёрного моря в степях между Днестром и Доном. Важнейшая

¹ Данная статья является переводом с литовского: Balsevičiūtė. – Šlekienė V. Barbaro tema A. Bloko, A. Bernoto, V. Bložės eilėraščiuose // Acta litteraria comparativa. Mokslo darbai. 3. Vilnius, 2008. – P. 123–129.

территория скифов — Крым. Они были восточным народом, относившимся к иранской языковой группе, пришедшим на указанные территории с востока и затем смешавшимся с местным населением. Скифское государство было достаточно сильным в VI в. до н.э., внушавшим опасение Персидской империи. Скифов не мог одолеть Александр Македонский. Но уже в III в. до н.э. скифское государство стало слабеть и погибло в III в. н.э. в результате завоевания готтов. С того времени они потеряли самостоятельность и растворились в период великого переселения народов. Они оставили свой след в истории Древней Руси: их экономика, военное дело, искусство оказали влияние на южнорусские народы [6: с. 505–506]. Хоронили скифских царей в курганах, раскопки которых предоставляют много сведений об этом исчезнувшем народе: в курганах были найдены их золотые украшения, оружие, изделия из кости. Большинство из них относятся к так называемому стилю «зверя», имитирующему схватку с дикими животными. Для скифской мифологии характерны индоиранские черты, что еще раз подтверждает мысль об их восточности, азиатстве [5: II, с. 445–450].

Тема исчезнувшего народа предполагает определённые семантические ожидания, намечая определённый спектр подтем — о сохранении и исчезновении народа, о взаимоотношениях народов, о войнах, их правомерности, об истории вообще и т.п. Как это освещается в трёх стихотворениях с одинаковым заглавием — «Скифы»?

Стихотворение Блока написано вскоре после Октябрьской революции и в агонии Первой мировой войны. Время охарактеризовано как пора большой беды, возможной катастрофы, «ужасов войны»: «Вот срок настал. Крылами бьёт беда...». На фоне предчувствия катастрофы разворачиваются размышления о формировавшейся в течение тысячи лет проблеме Востока и Запада, России и старого мира.

Стихотворение Блока «Скифы» на литовский язык перевел А. Балтакис [3: с. 231–234]. Перевод можно считать удовлетворительным, хотя в нём и не отражены семантические глубины текста Блока, образная насыщенность и мощь. Встречаются неточности. Так, неточно переведён эпитаф из Вл. Соловьёва: «Имя дико» переведено как “Keistas vardas” («Странное имя»). Больше подошло бы слово “laukinis” (дикий), вводящее тему варварства, которая и развивается в стихотворении Блока. Сама цитата из Вл. Соловьёва требует краткого комментария. В ней соединяются взгляды философа Соловьёва и поэта Блока на некоторые проблемы истории России, имеется в виду признание её монгольского прошлого. Этим обусловлена очень важная для Блока поэтика оксюморона («имя дико <...> ласкает»).

Стихотворение начинается с образа варвара, провокации и угрозы: «Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы, и тьмы. / Попробуйте, сразитесь с нами! / Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы, / С раскосыми и жадными очами!» [2: с. 231]. В следующей строфе раскрывается мир скифов и их историческая обида, боль: «Для вас — века, для нас — единый час. / Мы, как послушные холопы, / Держали щит меж двух враждебных рас / Монголов и Европы!» [2: с. 232].

Акцентируются отличия и враждебность двух миров — Востока и Европы: «Вы сотни лет глядели на Восток, / Копя и плавя наши перлы...». Скифам выпала историческая судьба: защищать Западный мир от настоящих — более жестоких варваров, затем удалиться с исторического поля, оставив его другим силам, но вместе с тем и сохранить мощь, вновь заявить о себе в преддверии новой катастрофы. И новую свою миссию выполнять уже в новом облике — облике России. Далее в тексте появляется образ России-Сфинкса, а старый мир сравнивается с Эдипом: «Остановись, премудрый, как Эдип, / Пред Сфинксом с древнею загадкой!». Модифицируется один из старейших мифов западного мира. В чём заключается та старая загадка? Возможно, речь идёт о перенятом Россией у скифов варварстве, этом трудно выразимом скифском субстрате, который в себе ощущает Россия. Поэтому в стихотворении возникает современный образ варвара: ненавидящего, но и умеющего любить, открытого западной культуре, разным её формам: «Мы любим всё — и жар холодных числ, / И дар божественных видений, / Нам внятно всё — и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...». Названия мест — Франции, Италии, Германии — выполняют роль культурных цитат: «Мы любим всё — парижских улиц ад, / И венецьянские прохлады, / Лимонных роц далёкий аромат, / И Кёльна дымные громады...» [2: с. 233].

Данное стихотворение ещё раз подтверждает давно известную истину, что смысл скрыт в контекстах — национальном, культурном, политическом, в контекстах изменяющихся, нередко раскрывающих смысл, рождающийся только из знания определённого контекста. В данном случае особое значение приобретает слой политический: Россия как войной и революцией сокрушённый варвар, предлагает старому миру мир, солидарность, культурную открытость. Предлагает, разумеется, общечеловеческие ценности, однако содержание лозунгов: «Придите в мирные объятия! / <...> / Товарищи! Мы станем — братья!»; «На братский пир труда и мира, / Сзывает варварская лира!» — совсем иначе разьяснили последующие времена. Заключительные строки текста рисуют образ поэта — варвара, предлагающего Европе светлое эйфори-

ческое будущее. Предложения сопровождаются угрозами и грустными пророчествами: если Европа не откликнется на предложения мира, её ждёт поражение, уничтожение, абсолютная победа варварства в мире. Идеи мессианства России, её стремления спасти мир были особенно характерны для поздней лирики Блока. Политические и идеологические смыслы данного стихотворения устарели, можно сказать, что дальнейший ход истории это доказал. Так в чём же сила данного текста?

В особой пластике соединения прошлого и будущего. Прошлое раскрывается как тёмное пространство, полное человеческих страстей — жестокости, ненависти и способности любить. Это ощущение создаётся в первой строке («Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы»), благодаря ассоциации с наступающей скифской военной громадой. Возникает образ умершего мира с его историческими обидами и восточной мудростью. Вместе с тем чувствуется и живое начало прошлого, его присутствие в настоящем, возможность одолеть будущее. Очень впечатляет выбранный Блоком субъект речи — умершие говорят от своего имени. Не менее важно и интонирование стихотворения. Оно написано в виде монолога скифов, в котором соединены боль, просьба, провокация, мудрость, угрозы. Угроз немало, и они действительно варварские. Создан образ варвара, уничтожающего и способного убивать народы. Акцентируется звериность народа — когти, азиатская морда, и эта изотопия звериности прослеживается во всем тексте. Оксюморон становится важнейшим художественным приемом, организующим текст: «...хрустнет ваш скелет / В *тяжелых, нежных* наших лапах...»; «Она глядит, глядит, глядит в тебя / И с *ненавистью, и с любовью...*» (Курсив мой. — В. Б.-III.).

В стихотворениях А. Бернотаса и В. Блоке размышления о скифах также развивают тему истории, но они акцентируют совсем другие аспекты. «Скифы» Бернотаса впервые были опубликованы в 1981 году в сборнике «Колени». Для его понимания необходим поэтический контекст того времени. В начале 1990-х годов уже входила в силу так называемая деревенская лирика (А. Малдонис, А. Балтакис, Юст. Марцинкявичюс, М. Мартинайтис и др.), рефлектирующая над переменами в человеческой душе. Основными ведущими мотивами этой поэзии был мотив исчезающего аграрного образа жизни народа и изменяющийся ландшафт. Стихотворение Бернотаса написано в советские годы, когда говорилось и называлось не всё, о чём хотелось сказать, поэтому в стихотворении можно отметить немногочисленные примеры эзопова языка.

Вообще образы крестьянского мира доминируют в сборнике Бернотаса «Колени». Повторяющийся во многих стихотворениях образ —

кольшущееся поле ржи на месте бывшей усадьбы. Но данное стихотворение выделяется чувством исторического времени, а пейзаж рисуется как пространство истории:

После войн, разрушений, нисколько не изменившаяся
В могилах цвета позеленевшей бронзы
Летит прыжками рожь — как в древности скифы,
Тихо колыхаясь остриями копий над головами [1: с. 171].

Что общего между давно исчезнувшим народом и литовским пейзажем? Доминируют два образа — кольшущаяся рожь и прыжками летящие скифы, колосья ржи и поднятые копья. В основных фигурах содержится важная семантика, связанная с пониманием истории как круга событий, в котором, сменяя друг друга, предстают то периоды войны и мира, то времена разрухи и уничтожения. Но есть немало смысловых нюансов. Подвергается рефлексии история, представляющая скифский мир (летающие на битву воины, мечи, всадники, холмы старинных могил — скифских захоронений) и современность (поля уже созревшей ржи и обобщённый субъект «мы», наши краткие мгновения). Представлены размышления об изменении и постоянстве, о проблеме выживания — образ неведомой силой выпрямленных рек (к чему относится он — к миру скифскому или к литовскому ландшафту? А рожь после войн и разрушений нисколько не изменилась). Образы войны и разрушения очень обобщены. Принесены ли войны и разрушения соседями с Востока, наследниками скифов?

Эзопов язык Бернотаса очень изыскан, он не разрушает смысловой целостности текста. Прошлое, скифский мир уже мертвы («уже мечи под стеклом»), но вместе с тем и живы — способны как видение возникнуть в пейзаже, присутствовать в современности. То прошлое, как и в стихотворении Блока, оказывается живее настоящего, оно способно менять настоящее, доминировать, занять его место. Рожь — гарант вечно живого начала и выживания, но в могилах она — «цвета позеленевшей бронзы», то есть с оттенком и привкусом смерти. Четырежды упоминается в тексте старинная позеленевшая бронза, она соединяет прошлое с настоящим, указывая на общее между ними. Образы прошлого и настоящего подчеркнуто сближены: «А во ржи — как в тишине старинной бронзы», «И ветер — словно на старинной бронзе — приминает рожь всё так из века в век», и кажется, что прошлого становится всё больше. В стихотворении создана балладная атмосфера встречи живых и умерших:

По распрямлённой реке по-старинному криво
Луна сгибается месяцем, как юркий скиф...
Пришив стремена, скачет всадник
Цвета полнолуния. С того света — сюда [1: с. 171].

Это помогает выделить ощущение времени — «выпасть из времени», почувствовать вечность в наших кратких мгновениях, ощутить постоянную связь между «тем» светом и «здешним». Возможно, что Бернотас знал блоковских «Скифов». На это указывает восприятие времени — противопоставление веков и мига (сравним у Блока: «Для вас — века, для нас — единый час»), встреча живых и мёртвых, чувство мощи прошлого и его живучести.

Образы скифов в стихотворении Бернотаса наполнены семантикой борьбы, войны. Отсутствие отрицательных коннотаций указывает на традиционно установившийся смысл варварства. Скачущий скиф — это только воин, только участник истории. Стихотворение написано как бы без упреков истории, с пониманием её динамики, её темных сил. История изображается скорее как пространство смерти — это могилы, могильные холмы, войны, руины, застывшее в музеях прошлое, но у истории есть и символ вечной жизни — колышущееся поле ржи, и этой истине она подчиняется.

Совсем иная картина предстаёт в стихотворении В. Блоке: оно исполнено боли за причинённые обиды. Для понимания стихотворения вновь обратимся к контексту сборника ранних произведений поэта «В старой усадьбе», которые в советские годы по идеологическим причинам опубликованы быть не могли. Это действительно произведения, написанные «в стол», позднее большая их часть была отредактирована. У «Скифов» две даты написания: 1958–1993. История в стихотворении предстает в конкретных образах — Второй мировой войны и послевоенных лет. Мир разбит на фрагменты, акцентируются исчезновение, холод, страх. Враги разрушили старую родительскую усадьбу — основной мотив сборника: «В холодном зеркале / Сияющее серебро старого дома / И подсвечники, / Вынесенные на продажу». Отрицательные коннотации мира расширяются и усиливаются во всём тексте: «На бесчисленных могилах / Пляшет чучело предательства», «Ветер, ветер. На площадях трупы. / Братьев убиенных. Вороны / каркают. Крысы, жиреющие от мертвечины, / Возятся. А по лесам / Воют волки». Создавая жуткий слой реальности, Блоке противопоставляет его образу праздника. Это излюбленный прием создания поэтического мира — переплетение изображений смерти и праздника, создающий сюрреалистический, гротескный образ мира.

Скифы. Они поселились в опустевших
Квартирах исчезнувших. Где твои
Отец, мать? Тебе велено играть
На танцах. Красную тряпку повесили, топочут
Скифы, пьют и веселятся. Играешь,
Ребёнок, играешь, сдерживая слёзы [4: с. 87].

«Ведалас» — окказионализм для выражения саркастически-уничижительного отношения к символам власти. Скифы чувствуют своих предводителей и отмечают свои праздники. Они заполняют пустые дома, а за всем происходящим наблюдают детские глаза, что увеличивает степень иррациональности и фрагментарности текста. Сон трансформирует реальность. Сон рассказывает о судьбе евреев, в нём появляется видение Бога. Бог в творчестве Бложе почти всегда связывается с мотивами насилия и смерти. Тема евреев, свидетельствующая о жестокости и несправедливости Второй мировой войны, развивает тему «скифов». Скифы — все оккупанты, с Востока ли, с Запада ли, разрушившие мирное существование народа, превратившие идиллический строй усадьбы в кошмар. Скифы становятся значимой эмблемой. В стихотворении Бложе скифы воплощают собой настоящие признаки варваров как разрушителей, и трактовка образа однозначна и негативна. Изотопия зверства скифов сближает стихотворения Бложе и Блока.

Суггестии блоковских «Скифов» в стихотворениях литовских поэтов ощутимы, однако прямых переключек немного. Можно сделать вывод о том, что понимание варвара и варварства различны, смыслы создаются самостоятельно. Каждый из трёх текстов возник в ситуации своей культуры и литературы, однако сближает их поле политических и идеологических напряжений, с помощью которого чаще всего и раскрываются трагические аспекты истории.

Литература

1. Bernotas A. Vėžės / A. Bernotas. – Vilnius: Vaga, 1981 – 215 p.
2. Блок А. Стихотворения и поэмы / А. Блок. – Каунас: Швеса, 1984. – 233 с.
3. Blokas A. Lakštingalų sodas / A. Blokas. – Vilnius: Vaga, 1980. – 194 p.
4. Bložė V. Sename dvarely / V. Bložė. – Vilnius: Vaga, 1994. – 165 p.
5. Скифо-сарматская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 445–450.
6. Скифы // Энциклопедия русской истории. – М.: Эксмо-Пресс, 2000. – С. 505–506.

Barbarian Theme in Lithuanian and Russian Poetry

Three poems with the same title “The Scythians“ by different authors are being analysed in this article. These authors are — Alexander Blok, who wrote this poem in January 1918, Albinas Bernotas, the poem being found in his collection “The Ruts“ (1981), and Vytautas Bloze, the poem being found in his collection of poems “In the old manor“ (1994). The themes of history, relations between different nations, their survival and extinction and other moments are being reflecting in all the three texts. The connection of the past to the present, the relationship between Russia and West European countries in the end of the World War I were relevant to Alexander Blok. In Albinas Bernotas’ poem history is being presented as the space for war, fighting and death, in which the Scythians were only the element of history. Vytautas Bloze portrays the Scythians as the invaders from the East, having destroyed his parents’ house. Between Lithuanians and Russians there has always been great cultural and political tension. This determines different approaches to the understanding of the idea and image of a barbarian and barbarism.

Key words: the theme of a barbarian; the poetry of A. Blok, A. Bernotas and V. Bloze.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Авина Наталья (Natalja Avina) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской филологии и дидактики Вильнюсского педагогического университета. Сфера научных интересов: словообразование, стилистика, этнолингвистика.

E-mail: nataljaa@takas.lt

Алексеевко Светлана Александровна (Alexeenko Svetlana) — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: творчество И.С. Тургенева, И.В. Гёте, компаративистика, интертекст.

E-mail: koracn@mail.ru

Алпатова Татьяна Александровна (Alpatova Tatyana) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: русская литература XVIII века, компаративистика.

E-mail: alpatova2005@rambler.ru

Беляева Ирина Анатольевна (Belyaeva Irina) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: русская литература XIX века, творчество И.С. Тургенева, М.Ю. Лермонтова, И.В. Гёте, компаративистика.

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Беляева Мария Вячеславовна (Beljaeva Maria) — кандидат филологических наук, профессор кафедры немецкого языка и СТО ГОУ ВПО МГПУ.

E-mail: belyaeva-mv@mail.ru

Бальсевичюте-Шлекене Виргиния (Balsevičiūtė-Šlekienė Virginija) — габилитированный доктор гуманитарных наук, профессор кафедры литовской литературы Вильнюсского педагогического университета. Сфера научных интересов: литовская лирика XX века, литература эмиграции, компаративистика.

E-mail: llk@vpu.lt

Ганиев Журат Валиевич (Ganiev Zhurat) — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: орфоэпия в синхронии и диахронии, фонетика, фонология.

E-mail: vlad.ganiev@yandex.ru

Гиленсон Борис Александрович (Gilenson Boris) — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: американистика.

E-mail: kostikina-aa@yandex.ru

Громова Алла Витальевна (Gromova Alla) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: русская литература XX века, творчество Б.К. Зайцева, жанр.

E-mail: gromovaav@mail.ru

Двилевич Барбара (Dvilevich Barbara) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры польской филологии и дидактики Вильнюсского педагогического университета. Сфера научных интересов: разнообразность польского языка в Литве, польско-литовско-восточнославянские языковые контакты, проблемы художественного перевода.

E-mail: barbarad@centras.lt

Джанумов Сергей (Сейран) Акопович (Dzhanumov Seyran) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: фольклор, литературно-фольклорные связи.

E-mail: djanumovsa@mail.ru

Дмитриева Надежда (Dmitrieva Nadezhda) — заведующая кафедрой иностранных языков ГОУ ЦО № 1451 г. Москвы; соискатель кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

E-mail: elphi@list.ru

Жаркова Анна (Zharkova Anna) — доктор гуманитарных наук, доцент, доцент кафедры русской филологии и дидактики филологического факультета Вильнюсского педагогического университета. Сфера научных интересов — культура русской речи; стилистика.

E-mail: azarkova@gmail.com

Иванова Неля (Ivanova Nela) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры славянских языков Университета им. проф. д-ра А. Златарова, (г. Бургас, Болгария).

E-mail: nelya_ivanova03@yahoo.com

Казимянец Елена Генриховна (Kazimjanez Elena) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русского языка и методики Вильнюсского педагогического университета.

E-mail: kazimelen@gmail.com

Киров Евгений Флорентович (Kirov Evgenij) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: фонетика и фонология русского языка, грамматика русского языка, общая теория языкознания.

E-mail: evg-kirov@yandex.ru

Колевинскене Жидроне (Kolevinskienė Žydronė) — доктор гуманитарных наук, заведующая кафедрой литовской литературы Вильнюсского педагогического университета. Сфера научных интересов: литовская литература, «женская» литература, феминистское литературоведение.

E-mail: zkolevinske@gmail.com

Лихачёв Сергей Владимирович (Likhachev Sergej) — кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: коммуникативная лингвистика, лингвистическая прагматика, надписи.

E-mail: LihachovSV@rambler.ru

Лоскутникова Мария Борисовна (Loskutnikova Maria) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: теория литературы, история и методология литературоведения, история русской литературы, компаративистика.

E-mail: loskutnikova@umail.ru

Мальгина Нина Михайловна (Malygina Nina) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: русская литература XX века, творчество А. Платонова.

E-mail: ninmal@yandex.ru

Райкова Ирина Николаевна (Raykova Irina) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: русский фольклор, полевые исследования, традиционная культура детства, современный молодежный фольклор, фольклорно-литературные связи.

E-mail: Rajkovai@mgpu.ru

Романенкова Марина (Romanenkova Marina) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской литературы и межкультурной

коммуникации Вильнюсского педагогического университета. Сфера научных интересов: теория литературы, русская литература XX века, компаративистика.

E-mail: marina.v.r@gmail.com

Смирнова Альфия Исламовна (Smirnova Alfia) — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: поэтика русской литературы XX века, натурфилософская проза XX века, мифопоэтика.

E-mail: alfia-smirnova@yandex.ru

Чеснокова Татьяна Григорьевна (Chesnokova Tatyana) — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: история английской литературы; историческая поэтика европейской драмы XVI–XVIII веков; творчество Шекспира; история и теория «больших» художественных стилей.

E-mail: tchesno@bk.ru

Ярыгина Елена Сергеевна (Yarygina Elena) — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ. Сфера научных интересов: синтаксис сложного предложения.

E-mail: es1957@mail.ru

ДЛЯ ЗАМЕТОК

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Выпуск 5

Ответственные редакторы:

Е.Ф. Киров, Г. Кундротас, М.Б. Лоскутникова

Главный редактор выпуска:
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник *Т.П. Веденеева*

Редактор: *М.В. Чудова*

Техническое редактирование
и компьютерная вёрстка: *О.Г. Арефьева*

Формат 60 × 90 1 / 16. Объем 16,75 усл. печ. л.

Тираж 300 экз.

Московский городской педагогический университет
Научно-информационный издательский центр
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр., 4